

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

VINÍCIUS LIMA ZUANAZZI

**MASTIGANDO PEDRAS: UMA ANÁLISE DOS FRADINHOS NO PRIMEIRO ANO DO JORNAL O
*PASQUIM***

Porto Alegre
2022

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

VINÍCIUS LIMA ZUANAZZI

**MASTIGANDO PEDRAS:
UMA ANÁLISE DOS FRADINHOS NO PRIMEIRO ANO DO JORNAL *O PASQUIM***

**Porto Alegre
2022**

VINÍCIUS LIMA ZUANAZZI

Mastigando pedras: Uma análise dos Fradinhos no primeiro ano do jornal *O Pasquim*

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Área de concentração: Práticas e Culturas da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt

Porto Alegre
2022

Ficha Catalográfica

Z93m Zuanazzi, Vinícius Lima

Mastigando pedras : Uma análise dos Fradinhos no primeiro ano do jornal O Pasquim / Vinícius Lima Zuanazzi. – 2022.

184.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt.

1. Comunicação social. 2. Imprensa Alternativa. 3. Henfil. 4. O Pasquim. 5. Grotesco. I. Hohlfeldt, Antonio Carlos. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

VINÍCIUS LIMA ZUANAZZI

**Mastigando pedras: Uma análise dos Fradinhos no primeiro ano
do jornal *O Pasquim***

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do
Sul (PUCRS).

Área de concentração: Práticas e Culturas da
Comunicação

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt (Orientador)

Prof^ª. Dr^ª. Cassilda Golin Costa (UFRGS)

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva (PUCRS)

**Porto Alegre
2022**

Dedico esta dissertação de
mestrado à memória de minha querida vó
Nair, pelo amor incondicional que ela
sempre teve por mim.

AGRADECIMENTOS

Durante a realização desta dissertação de mestrado contei com apoios fundamentais para seguir em frente com a minha pesquisa. Tenho muito o que agradecer a algumas pessoas que estiveram comigo. Muito obrigado:

Meu pai, José, por todo o amor e por ser minha referência na vida;

Minha mãe, Patrícia, por todo o esforço em me trazer até aqui, com muito amor e carinho;

Paula, meu amor, minha companheira de vida, por toda a parceria e por todas as leituras paciosas que fizeste enquanto esta dissertação estava em construção;

Com muito carinho aos meus quatro avós: Vicência e Alberto, Nair e Jari. Os avós são para sempre, sorte e felicidade de quem pode aproveitar os seus;

Em especial ao meu avô Alberto, o Nono, que me apresentou *O Pasquim* e, conseqüentemente, os desenhos de Henfil, que me prenderam a atenção desde a primeira vez que os vi, ainda criança.

Deia, por todo carinho e apoio desde sempre;

Francisco e Gilda, por todo o amor fraterno;

Perla, pelo suporte nestes tempos de quarentena em que praticamente moramos juntos;

Aos meus amigos que estão comigo desde sempre;

Professor Antonio Hohlfeldt, por toda a sua atenção e dedicação. Pelo seu apoio em concretizar meus objetivos e por estar me incentivando desde o trabalho de conclusão de curso até aqui, e além;

Professora Cida Golin, por ter me proporcionado a oportunidade de ter sido seu bolsista de iniciação científica, apoiando minha escolha pela carreira acadêmica. Pelas imprescindíveis contribuições nesta dissertação;

Professor Juremir Machado da Silva, pelas essenciais contribuições que me auxiliaram na construção deste trabalho.

À Biblioteca Nacional do Brasil, pelo importante trabalho de digitalizar todas as edições de *O Pasquim* e disponibilizá-las gratuitamente em sua plataforma digital;

À FAMECOS e seus professores, pela formação acadêmica que tive;

À CAPES (Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior), pelo apoio financeiro que possibilitou este trabalho;

De maneira geral, a todos aqueles que cruzaram meu caminho neste percurso e dedicaram alguma palavra ou atitude de incentivo, contribuindo para minha disposição em realizar esta dissertação.



*Se não houver frutos, valeu a beleza das flores.
Se não houver flores, valeu a sombra das folhas.
Se não houver folhas, valeu a intenção da
semente.*

(Henfil)

RESUMO

Esta dissertação estuda a imprensa alternativa brasileira, mais especificamente a atuação do cartunista Henfil durante o primeiro ano do jornal *O Pasquim*, entre junho de 1969 e junho de 1970. Neste período, Henfil participou ativamente do periódico, contribuindo para a sua consolidação como uma das mídias *undergrounds* mais representativas de oposição à ditadura militar. Os Fradinhos foram os primeiros personagens autorais de Henfil. Com eles, o desenhista atuou durante o início de *O Pasquim*, alcançando reconhecimento nacional pelo seu trabalho, marcado pela crítica aos bons costumes e ao conservadorismo. O grotesco é um elemento central nos Fradinhos, encontrado especialmente no personagem Baixinho, que contrapõe o comportamento de seu antagonista Cumprido. Buscamos analisar o grotesco contido nas histórias em quadrinhos de Henfil por meio dos conceitos de Victor Hugo (2007), Wolfgang Kayser (1986) e Mikhail Bakhtin (1996). Para realizar o estudo, nos valem da análise de conteúdo (BARDIN, 1977), e sua metodologia de categorização. Dessa forma, repartimos os desenhos henfilianos nos grupos: *religião, escatologia, sadismo e crítica de costumes e política*. A partir desta segmentação, realizamos uma pesquisa de resgate histórico sobre a obra henfiliana, compreendendo o grotesco como seu cerne e os objetivos buscados com tal característica.

Palavras-chave: Comunicação social; Imprensa alternativa; Henfil; *O Pasquim*; Grotesco.

ABSTRACT

This research studies the Brazilian alternative press, specifically the work of the cartoonist Henfil at the first year of *O Pasquim*, between June 1969 and June 1970. Throughout this period, Henfil actively participated in the newspaper, contributing to its consolidation as one of the most representative underground medias against the military dictatorship. The Fradinhos were Henfil's first authorial characters. With them, the cartoonist worked at the beginning of *O Pasquim*, achieving national recognition for his work, which was marked by criticism of good customs and conservatism. The grotesque is a central element in Fradinhos' stories, found especially in the character Baixinho, who acts in opposition to the behavior of his antagonist, Cumprido. We analyze the grotesque in Henfil's comics through the concepts of Victor Hugo (2007), Wolfgang Kayser (1986) and Mikhail Bakhtin (1996). In order to do this research, we used content analysis (BARDIN, 1977), and its categorization methodology. To do so, we divided Henfil's drawings into groups: *religion*, *eschatology*, *sadism* and *criticism of customs and politics*. From this segmentation, we produced historical research about Henfil's work and his way to use the grotesque.

Keywords: Social communication; Alternative press; Henfil; *O Pasquim*; Grotesque.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>O Pasquim</i> n. 36.....	114
Figura 2 – <i>O Pasquim</i> n. 37.....	116
Figura 3 – <i>O Pasquim</i> n. 38.....	119
Figura 4 – <i>O Pasquim</i> n. 39.....	121
Figura 5 – <i>O Pasquim</i> n. 40.....	123
Figura 6 – <i>O Pasquim</i> n. 12.....	126
Figura 7 – <i>O Pasquim</i> n. 15.....	127
Figura 8 – <i>O Pasquim</i> n. 46.....	129
Figura 9 – <i>O Pasquim</i> n. 50.....	132
Figura 10 – <i>O Pasquim</i> n. 53.....	133
Figura 11 – <i>O Pasquim</i> n. 7.....	135
Figura 12 – <i>O Pasquim</i> n. 8.....	137
Figura 13 – <i>O Pasquim</i> n. 17.....	139
Figura 14 – <i>O Pasquim</i> n. 19.....	141
Figura 15 – <i>O Pasquim</i> n. 42.....	142
Figura 16 – <i>O Pasquim</i> n. 2.....	145
Figura 17 – <i>O Pasquim</i> n. 16.....	146
Figura 18 – <i>O Pasquim</i> n. 29.....	148
Figura 19 – <i>O Pasquim</i> n. 47.....	150
Figura 20 – <i>O Pasquim</i> n. 52.....	151

SUMÁRIO

1. Introdução.....	15
2. Uma contextualização histórica: a ditadura militar do golpe ao AI-5.....	22
2.1. A escalada até o golpe.....	22
2.1.1. Um caminho sem volta.....	26
2.2. Início e consolidação do regime militar: o governo de Castello Branco.....	27
2.2.1. A continuação dos Atos Institucionais.....	30
2.3. Os castelistas são derrotados: começa o governo de Costa e Silva.....	31
2.3.1. Uma frente nem tão ampla.....	31
2.3.2. O fervente 1968.....	33
2.3.3. Da <i>sexta-feira sangrenta</i> à <i>passeata dos cem mil</i>	36
2.4. <i>Anos de chumbo</i> : o Ato Institucional Número 5 (AI-5).....	38
2.4.1. Banalização da violência: tortura e guerrilhas revolucionárias.....	39
2.5. Médici foi o escolhido para seguir os <i>anos de chumbo</i>	41
3. Censura e imprensa: de golpe em golpe, a trajetória brasileira.....	43
3.1. A prática do poder na censura.....	43
3.1.1. Um poder que está em todo lugar, e em lugar nenhum.....	44
3.2. O surgimento, já censurado, da imprensa no Brasil.....	45
3.2.1. Imprensa Régia e o início do jornalismo brasileiro.....	46
3.3. Imprensa no Primeiro Reinado (1822 - 1831).....	48
3.3.1. Independência à brasileira.....	49
3.4. Imprensa na Regência (1831 - 1840)	51
3.5. Golpe da maioria: começa o Segundo Reinado (1840 - 1889).....	52
3.5.1. A queda da monarquia.....	53
3.5.2. O Exército confabula: sai a monarquia, entra a República.....	55
3.6. Imprensa na Primeira República (1889 - 1930).....	56
3.7. Getúlio Vargas e o Estado Novo (1937 - 1945).....	58
3.7.1. DIP, <i>Lei monstro</i> e outros aparatos repressores.....	59

3.7.2 Hitler invade a Polônia: o início do fim.....	60
3.8. Imprensa e ditadura militar: práticas censórias.....	62
3.8.1. Ferramentas oficiais de repressão.....	63
3.8.2. <i>Anos de chumbo</i> para a imprensa brasileira.....	64
4. Imprensa alternativa: trajetórias de <i>O Pasquim</i> e Henfil.....	69
4.1. Conceituando o jornalismo brasileiro.....	69
4.2. Imprensa alternativa de oposição.....	71
4.2.1. Cenário da imprensa: ascensão e queda dos alternativos.....	74
4.3. <i>O Pasquim</i> : Imprensa é oposição, o resto é armazém de secos e molhados.....	80
4.3.1. Codificações de <i>O Pasquim</i>	83
4.3.2. Perseguição, censura e prisão.....	86
4.3.3. Fim da linha para <i>O Pasquim</i>	89
4.4. Henfil: trajetória antes de <i>O Pasquim</i>	91
4.4.1. Um soco no fígado de quem oprime: o humor de Henfil.....	94
4.4.2. Henfil para além de <i>O Pasquim</i>	97
5. O grotesco dos Fradinhos durante o primeiro ano de <i>O Pasquim</i>.....	102
5.1. Procedimentos metodológicos e delimitação do <i>corpus</i> da pesquisa.....	102
5.2. Conceituando o grotesco.....	106
5.2.1. O pioneirismo da análise do grotesco em Victor Hugo.....	106
5.2.2. A evolução do conceito de grotesco por Wolfgang Kayser.....	107
5.2.3. A carnavalização no grotesco por Mikhail Bakhtin.....	108
5.3. A origem dos Fradinhos.....	110
5.4. Do Céu ao Inferno: Fradinhos e a religião.....	113
5.5. Os excrementos enquanto contestação: Fradinhos e a escatologia.....	124
5.6. A revanche do oprimido: Fradinhos e o sadismo.....	134
5.7. Fradinhos, crítica de costumes e política.....	143
6. Considerações finais.....	154
Referências.....	159
Anexos.....	163

1. INTRODUÇÃO

O grotesco, o burlesco, o agressivo, a quebra das normas do bom gosto. Essas foram características dos personagens do cartunista Henrique de Souza Filho, o Henfil, que produzia desenhos direcionados a chocar o moralismo em um período de retrocesso nas liberdades individuais e aprofundamento do conservadorismo no Brasil. O presente trabalho preocupa-se em recuperar a atualidade persistente da obra de Henfil e o legado combativo da imprensa alternativa surgida ao final dos anos 1960.

O dia 1º de abril de 1964 ficou marcado na história do Brasil pelo golpe de Estado sofrido por João Goulart. Dava-se início a um período ditatorial que só terminaria no ano de 1985, com a redemocratização por meio de uma eleição ainda indireta.

Em 13 de dezembro de 1968, o general e presidente da República, Artur da Costa e Silva, promulgou o Ato Institucional Número 5 (AI-5). Foi um episódio violento dentro do já áspero período ditatorial, que simbolizou o endurecimento das políticas repressivas do governo militar. As novas determinações oficiais do governo, advindas do AI-5, cercearam a liberdade dos veículos de imprensa, que passaram a sofrer com a censura prévia e a perseguição por parte do Estado aos indivíduos que nela trabalhavam e eram considerados *subversivos*.

Seis meses após o início desses dias turbulentos, em 26 de junho de 1969, chegava às bancas de jornal um novo periódico humorístico que debochava do poder instituído, chamado *O Pasquim*.

Henfil nasceu na cidade de Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte, em 1944. Teve o apelido sugerido por seu então chefe na revista *Alterosa*, Roberto Drummond, que juntou o início de Henrique e de Filho para formar *Henfil*. Ao nascer foi diagnosticado hemofílico, distúrbio que impede a correta coagulação do sangue, fazendo com que a pessoa seja mais propensa à ocorrência de hemorragias. Esta condição não o impediu de ter uma vida de intensa participação política. Henfil foi um expoente da sua época, deixando um legado importante de rebeldia na arte e na vida.

As trajetórias de *O Pasquim* e de Henfil estão entrelaçadas e dificilmente podem ser referidas sem a participação de um na história do outro. Henfil teve sua estreia em *O Pasquim* na edição de número 2 do jornal. As 53 primeiras edições de *O Pasquim*, publicadas entre junho de 1969 e junho de 1970, contém participações de Henfil em quase

todas as semanas, não marcando presença apenas nas edições 1, 13 e 23. Dessa maneira, Henfil foi um dos colaboradores mais recorrentes do incipiente jornal que viria a se tornar referência da imprensa alternativa de oposição ao regime militar.

De acordo com José Luiz Braga (1991), *O Pasquim* foi, antes de tudo, um jornal de crítica de costumes. A intenção do periódico era se contrapor ao senso comum em que se vivia e aos que defendiam a moral e os bons costumes. O mesmo propósito tinha Henfil que, rapidamente, se inseriu no contexto da publicação de oposição ao *status quo* com seus desenhos ácidos que, segundo o próprio cartunista, eram produzidos por ele como se estivesse *mastigando pedras* (MORAES, 2016).

O trabalho de Henfil foi essencialmente humorístico, bem como a atuação de *O Pasquim*. O cartunista e o jornal se utilizaram do humor como ferramenta para críticas sociais. Valiam-se do deboche em tempos sombrios. Eram críticos, mas sem deixarem os chistes de lado. Conforme a concepção de Sigmund Freud (2017), o chiste tem um caráter transgressor e está ligado a um processo essencialmente social. Ri-se em grupo de algo ou de alguém, e a partir de então existe um sentimento de identificação entre os que estão inseridos nesse grupo. Além disso, como observado por Freud (2017), o chiste demanda a existência de três elementos: o emissor, o receptor e o objeto do riso. Pode-se dizer que, nos desenhos de Henfil, publicados em *O Pasquim*, o cartunista representa a primeira pessoa - aquela que concebe a peça humorística - seguido por um segundo elemento inserido nos quadrinhos (os personagens Fradinhos e as alegorias que ambos personificavam), produzindo, por fim, humor à terceira pessoa que se encontrava personificada no leitor de *O Pasquim*. Freud (2017, p.204) define que “o processo psíquico da formação do chiste não parece encerrado quando ele ocorre a alguém; resta algo, que completará o desconhecido processo de formação do chiste com sua comunicação a alguém”.

Henfil havia alcançado certo reconhecimento com seus personagens futebolísticos publicados no *Cartum JS* (suplemento do *Jornal dos Sports* carioca) a partir de 1966. No entanto, eram de uma abrangência mais específica. Já os Fradinhos, quando veiculados em *O Pasquim*, lograram um sucesso nacional. Eram mais acessíveis e de fácil identificação. De acordo com Rivaldo Chinem (2004, p. 94), os desenhos “atingiam desde os velhos até as crianças, dos operários aos intelectuais”.

A trajetória da imprensa alternativa, e nela contida a fundação de *O Pasquim* e o seu primeiro ano de existência, estão presentes nesta dissertação. É importante ressaltar também o levantamento realizado a respeito do cartum e da história em quadrinhos para além do *mainstream*, os estudos dos *comics* dentro da mídia enquanto narrativa gráfica sequencial, conceituando essas peças midiáticas produzidas à margem das grandes produções de super-heróis estadunidenses.

Este trabalho se preocupou em apresentar uma linha histórica da imprensa e da censura no Brasil, transitando por suas efemérides. A contextualização tem início em 1808, quando é instituída formalmente a imprensa brasileira, a partir da vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil. Após os desdobramentos desse episódio, seguem-se a Independência, o Primeiro Império, a Regência, o golpe da maioridade e o consequente Segundo Império. O colapso da monarquia resulta no golpe republicano e ocorre o fim do Império, com a proclamação da República, em 1889.

Já no século XX, com a revolução de 1930, Getúlio Vargas chega ao poder pela primeira vez, dando fim à Primeira República ou, como ficou conhecida pejorativamente após seu término – República Velha. Ainda o veremos ditador durante o Estado Novo, em 1937, período de grande censura à imprensa. Como consequência, chegamos em 1964 e no golpe sofrido por João Goulart, a ditadura militar e o seu mais violento capítulo: o AI-5, em 1968. A partir dessas datas, o objetivo foi construir uma malha de acontecimentos que elucide, em síntese, a história da imprensa brasileira, censurada desde sempre.

Entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, houve a ascensão da imprensa alternativa. Surgiram jornais, diferentes entre si, mas em sua maioria opositores ao regime militar. Até a entrada dos anos 1980, de acordo com Bernardo Kucinski (2018), mais de 150 veículos de mídia alternativa foram criados mas, de duração efêmera, fecharam as portas em seguida, por problemas econômicos, ou por pressões policiais. *O Pasquim* foi, justamente, um produto desse momento. Seu diferencial perante os demais foi a duração: existiu, mesmo com dificuldades, até 1991.

Com poucos recursos técnicos e financeiros, as pequenas empresas jornalísticas formaram, aos poucos, um novo segmento de imprensa. Maria Capelato (1994) afirma que, durante a ditadura militar, foi a imprensa alternativa que, apesar de pequena, demonstrou força e se caracterizou por uma atitude irreverente e corajosa, permitindo que

os jornalistas críticos ao regime contassem com veículos de mídia onde atuar e se expressar.

Os veículos da imprensa alternativa representaram uma quebra de paradigma com relação à grande imprensa em um momento em que esta estava calada em um misto de opção e omissão. Chinem (2004, p.9) recorda que “os próprios jornalistas se encarregavam de tudo nesses jornais, desde a pauta e elaboração de reportagens até a distribuição”. O trabalho era baseado no espírito do faça-você-mesmo. A atuação da imprensa alternativa durante a ditadura militar é uma referência para as novas gerações de jornalistas, como um exemplo de coragem e dedicação à profissão.

A linguagem textual e visual de *O Pasquim* marcou época ao romper com os padrões das mídias tradicionais, trazendo inovações ao jornalismo nacional. Uma análise sobre o conteúdo produzido por Henfil nesse recorte é relevante para se compreender o momento histórico brasileiro, bem como a conjuntura da mídia alternativa da época, além de resgatar o trabalho do próprio cartunista, que retratou o contexto brasileiro para além das narrativas amigáveis ao regime. Henfil e *O Pasquim* são, portanto, dois elementos de relevância para os estudos em comunicação por suas contribuições na construção do entendimento de um importante período histórico da comunicação brasileira, essencial para a conscientização de um país democrático que assimila o seu passado.

Muito já se falou sobre ditadura militar, censura e imprensa alternativa. Esta dissertação pretende contextualizar tais assuntos em seus capítulos iniciais, a fim de construir uma base de conhecimentos para a elaboração do capítulo de análise do *corpus* selecionado. Dessa maneira, este trabalho pretende trazer à tona a atuação do cartunista Henfil com seus personagens Fradinhos, ao longo do primeiro ano do jornal *O Pasquim*, momento de consolidação do periódico e período em que Henfil atuou de maneira mais regular no jornal. Tal recorte ainda não foi estudado em teses ou dissertações e se apresenta como o diferencial na presente dissertação.

Durante a seleção do *corpus* e no decorrer do estudo da bibliografia, surgiram as questões que orientaram a construção dos problemas de pesquisa desta dissertação. Foram elas:

- Como ocorreu o surgimento da imprensa no Brasil e de que maneira a censura esteve vinculada a ela?

- Qual foi o caminho político traçado até o desfecho do golpe militar em 1964?
- Como se deu a construção da imprensa alternativa após a promulgação do AI-5?
- Como foi censurada a imprensa alternativa?
- Como foi o início de *O Pasquim*?
- Como foi a trajetória de Henfil até a sua chegada em *O Pasquim*?
- Já em *O Pasquim*, como foi o trabalho de Henfil durante o primeiro ano de existência do jornal?
- Qual a relação do grotesco com os desenhos henfilianos no período da sociedade brasileira em que foram produzidos e com as condições pessoais do cartunista?

A partir dessas questões, foram traçados os objetivos geral e específico do presente trabalho. O objetivo geral da pesquisa é recuperar um momento pouco estudado da história do jornal *O Pasquim*: o seu primeiro ano. Como objetivo específico, sinaliza-se o interesse em compreender o grotesco nos cartuns dos personagens Fradinhos do Henfil publicados no período referido.

A investigação tem como metodologia a pesquisa bibliográfica, utilizando-se do conhecimento compartilhado por autores que já abordaram anteriormente as temáticas aqui inseridas, bem como a pesquisa documental, empregada na documentação das edições de *O Pasquim*, publicadas entre junho de 1969, sua estreia, até junho de 1970, completando um ano de atividade. A pesquisa documental foi importante no período de coleta de dados sobre o material da pesquisa, que está disponível no portal eletrônico da Biblioteca Nacional, responsável por digitalizar todo o acervo de edições de *O Pasquim* e o disponibilizá-lo de maneira *on-line* e gratuita em seu *site*.

Após feita a coleta do material, a *análise de conteúdo* - conceituada por Laurence Bardin (1977) - foi aplicada no percurso de estudo do *corpus* selecionado. Para uma melhor organização dos documentos a serem estudados, foram criadas categorias conforme propõe Bardin (1977), que possibilitaram a segmentação do material, facilitando sua análise. Nos capítulos introdutórios, que constroem uma síntese histórica sobre acontecimentos do passado brasileiro, trata-se, também, de um percurso permeado pelo método histórico de Jacques Le Goff (1996, p.11) e sua função social da História,

onde “a tomada de consciência da construção do fato histórico, da não inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico”.

Estudar a imprensa alternativa é uma opção por resgatar os *arquivos* (DIDI-HUBERMAN, 2013) e os *rastros* (GAGNEBIN, 2006) que se encontram à margem da história tradicional das grandes corporações e conglomerados de mídia. Estudar o trabalho de Henfil em *O Pasquim* sob uma perspectiva do método histórico referenciado por Le Goff (1996), é uma alternativa de resgate de importantes documentos da construção da imprensa nacional que existiu para além das grandes histórias hegemônicas.

A *análise de conteúdo* é uma metodologia eficaz para os anseios deste estudo. Conforme Laurence Bardin (1977), tal método é um conjunto de práticas que se aplicam a diferentes discursos e se mostram muito úteis ao estudo de comunicação social. Trata-se de um conjunto de técnicas que analisa os processos comunicacionais. A *análise de conteúdo*, com relação aos cartuns henfilianos, será utilizada a partir do preceito já definido por Bardin (1977, p.29) de “esclarecimento de elementos de significações suscetíveis de conduzir a uma descrição de mecanismos de que *a priori* não detínhamos a compreensão”.

Esta dissertação está estruturada em quatro capítulos, mais a Introdução e as Considerações finais. O primeiro capítulo se intitula *Uma contextualização histórica: a ditadura militar do golpe ao AI-5*, e propõe uma síntese histórica sobre a época em que foi produzido e veiculado na mídia o *corpus* desta dissertação. O segundo capítulo, *Censura e imprensa: de golpe em golpe, a trajetória brasileira*, vale-se de efemérides a partir de 1808, quando tem início a imprensa no Brasil, até a ditadura militar, com o objetivo de elucidar como a censura permeou o trabalho do jornalismo nacional. *Imprensa alternativa: trajetórias de O Pasquim e Henfil* é o terceiro capítulo e apresenta um panorama da imprensa alternativa surgida ao final dos anos 1960, além da trajetória do jornal *O Pasquim* e do cartunista Henfil. O quarto e último capítulo, *O grotesco dos Fradinhos durante o primeiro ano de O Pasquim*, é composto, enfim, pela análise do grotesco presente no *corpus* selecionado. Para tal, os desenhos foram separados em 4 categorias: *religião, escatologia, sadismo e crítica de costumes e política*. Por fim, os

autores Victor Hugo (2007), Wolfgang Kayser (1986) e Mikhail Bakhtin (1996) fundamentam a base teórica a respeito do grotesco.

2. UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA: A DITADURA MILITAR DO GOLPE AO AI-5

*Se você vier me perguntar por onde andei
No tempo em que você sonhava
De olhos abertos, lhe direi
Amigo, eu me desesperava.*

(Belchior)

No dia 1º de abril de 1964, o Brasil entrou em um processo ditatorial que durou 21 anos (1964 - 1985). Dentro do período de duas décadas, muito se retrocedeu na democracia do país. Era o início de um regime que impôs sua consolidação à base da força. O presente capítulo pretende cumprir a missão de contextualizar historicamente os fatos ocorridos no período em que o cartunista Henfil teve seu auge criativo e político-militante, ao desafiar a ordem social de um Estado antidemocrático, imposto pela ditadura militar.

2.1. A escalada até o golpe

O Brasil viveu um momento conturbado após a renúncia do então presidente Jânio da Silva Quadros¹, em 25 de agosto de 1961, sete meses após tomar posse. De acordo com Carlos Chagas (2014), Jânio Quadros reconheceu, pouco antes de morrer, que tentara, na verdade, dar um golpe com sua renúncia. A intenção era “renunciar em uma sexta-feira, traumatizar a opinião pública e ser reconduzido pelo povo depois do fim de semana, voltando com poderes extraordinários” (CHAGAS, 2014, p.29). No entanto, o objetivo não foi alcançado.

Seis dias antes de oficializar a renúncia, Jânio Quadros condecorou Ernesto Che Guevara - guerrilheiro argentino e personagem de destaque na revolução cubana de 1959 – com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul², durante sua visita ao Brasil. Tal atitude é elucidativa sobre o comportamento de Quadros, do qual se podia esperar de tudo, pois não havia qualquer proximidade do presidente com os movimentos de esquerda brasileiros, que também não o apoiaram em sua eleição. A Guerra Fria (1947 – 1991) estava em curso, e a tensão entre os Estados Unidos e a União Soviética estava latente também na América Latina. O país norte-americano considerava o Brasil como aliado, o

¹ Pertencia ao Partido Trabalhista Nacional (PTN). Partido extinto pela ditadura militar em 1965, através do Ato Institucional Número 2 (AI-2).

² Distinção concedida a estrangeiros por parte do presidente do Brasil.

que explica o furor em volta da homenagem concedida ao revolucionário, pois os setores conservadores brasileiros, alinhados aos interesses estadunidenses, temiam uma nova experiência comunista no continente, seguindo o exemplo da Cuba do condecorado Che Guevara.

Jânio Quadros havia sido eleito em 1960, com a confiança de 5,6 milhões de brasileiros em suas promessas, que tinham uma vassoura como símbolo e o discurso de que, com ela, varreria a má política. João Belchior Marques Goulart³, também conhecido como Jango, foi o vice-presidente eleito no mesmo pleito, porém, de forma independente ao chefe do executivo. De acordo com a constituição de 1946, a população escolhia ambos os cargos por meio de votações independentes. Goulart já havia sido vice-presidente da República no mandato de Juscelino Kubitschek⁴, antecessor de Jânio Quadros. Jango liderava movimentos que pendiam para a esquerda do campo político. Chagas (2014, p.36) elucida esses movimentos:

Desde 1962 desenvolvia-se intensa campanha pelas reformas de base, lideradas por Jango e impulsionadas pelas esquerdas, inclusive as sindicais. Do que mais se falava era de novos direitos trabalhistas, participação dos empregados no lucro das empresas, estatização das grandes companhias privadas, a começar pelas refinarias de petróleo, intervenção nos laboratórios de medicamentos, limitação da remessa de lucros para o exterior, ensino público exclusivo e outras propostas ditas socializantes. Os setores conservadores, na defensiva, já conspiravam.

Quando Jânio Quadros renunciou ao cargo de presidente, seu vice, João Goulart, estava em visita oficial à República Democrática Popular da China. O país asiático vivia sua primeira década de triunfo da revolução comunista, que dera fim à guerra civil e às ocupações japonesas e britânicas. Esse aspecto deixava a situação ainda mais confusa, pois o deslocamento entre China e Brasil não era uma tarefa simples e rápida nos anos 1960. As Forças Armadas imediatamente se opuseram à volta de João Goulart e sua posterior posse, por considerá-lo comunista. O clima era tenso na política brasileira. Leonel de Moura Brizola⁵, então governador do Rio Grande do Sul, liderou uma resistência à atitude de integrantes das Forças Armadas que conspiravam pela tomada do

³ Pertencia ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Partido fundado em 1945 por Getúlio Vargas, e extinto em 1965 devido ao AI-2. Foi refundado em 1981 com a mesma sigla, entretanto, antigos quadros do partido, dentre eles Leonel Brizola, não concordaram com as novas direções do partido e o deixaram. Brizola fundou o Partido Democrático Trabalhista (PDT), em 1979.

⁴ Pertencia ao Partido Social Democrático (PSD). Partido extinto pela ditadura militar em 1965, através do AI-2.

⁵ Nesta época, Brizola ainda pertencia ao PTB.

poder, no que ficou conhecido como a Campanha da Legalidade. Chagas (2014, p.31) explica:

Brizola [...] mobilizara a Brigada Gaúcha, apesar do fraco armamento ao dispor de sua polícia militar. Reunira sob intervenção as emissoras de rádio da cidade e formara, nos porões do palácio (Piratini)⁶, a “cadeia da Legalidade”.

Conforme Juremir Machado da Silva (2019), o dia 28 de agosto de 1961 entrou para a História pelo pronunciamento em rede de rádio de Leonel Brizola, transmitido em cerca de 200 emissoras espalhadas pelo Rio Grande do Sul, mas alcançando também emissoras no restante do Brasil e até mesmo em países vizinhos. Este foi um dos últimos episódios da era do rádio, que via a televisão adentrar no cotidiano midiático da população. A Praça da Matriz, localizada no centro de Porto Alegre, onde está o Palácio Piratini, ficou lotada de apoiadores do governador que esperavam pelos movimentos da Legalidade que se seguiriam.

O levante legalista de Brizola garantiu, em um primeiro momento, a volta de Jango da China para a América do Sul, desembarcando em Montevidéu, até que a situação política se tranquilizasse minimamente e, depois, para o Brasil, confirmando sua posse como presidente. Essas mobilizações retardaram o golpe militar que viria a se consumar três anos depois.

Durante o governo de João Goulart, o Brasil, por um breve momento, foi um país parlamentarista. Isso ocorreu quando, em setembro de 1961, pouco antes de Jango assumir o cargo da presidência da República, o Congresso aprovou a mudança, com o objetivo de diluir os poderes do futuro presidente. Caio Toledo (1994, p. 19) observa:

Incapaz de resolver as crises institucionais que provocava, o parlamentarismo também se revelou ineficaz do ponto de vista administrativo. O caráter híbrido e dualista do sistema dificultava a tomada de decisões que a realidade social e econômica do país urgentemente exigia.

Foi em janeiro de 1963 que, de um total de 12,3 milhões de eleitores, cerca de 9,5 milhões de votos reprovaram, em plebiscito, o parlamentarismo. O Brasil retornava, então, ao sistema presidencialista.

A volta ao molde presidencial não salvaria o mandato de Jango e nem o Brasil de mais um regime ditatorial. No dia 13 de março de 1964, Goulart promoveu um grande comício em frente à Central do Brasil, no Rio de Janeiro. A praça escolhida para o evento

⁶ Sede do poder executivo do estado do Rio Grande do Sul, localizado na capital Porto Alegre.

ficava ao lado do Ministério da Guerra, e a tensão entre governo e Exército era cada vez mais inconciliável. Nesse comício, Jango anunciou sua disposição de lançar a campanha pelas tão polêmicas reformas de base que desagradavam à elite brasileira. Segundo Elio Gaspari (2002, p.48), no evento, Jango ainda “assinou dois decretos. Um desapropriava as terras ociosas das margens das rodovias e açudes. Outro, encampava as refinarias particulares de petróleo”.

Gaspari (2002) lembra que, para além do estresse político provocado pela iminência das reformas de base janguistas, um declínio econômico fazia com que o país, pela primeira vez desde o final da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), registrasse uma contração na renda per capita dos brasileiros. João Goulart havia recebido um país em ruínas para governar, onde a desigualdade social era gritante. A proposta do governo, chamada *Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico-social: 1963-1965*, foi elaborada pelo economista Celso Furtado, que era o Ministro do Planejamento. De acordo com Toledo (1994), o Plano procurava combater o surto inflacionário com uma política desenvolvimentista que permitisse ao Brasil retomar as taxas de crescimento do final dos anos 1950. No entanto, ao final do ano de 1963, o Plano havia se mostrado ineficaz e não havia logrado, nem a desaceleração da inflação, nem o crescimento econômico.

O Brasil estava dividido. A população radicalizou e polarizou cada vez mais o debate. Em resposta ao comício de Jango na Central do Brasil, a elite conservadora paulista organizou, seis dias depois, a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*. O evento tinha como objetivo combater e contrapor-se às aspirações consideradas esquerdistas que o presidente vinha demonstrando, especialmente após seu discurso do dia 13 de março, que soou, para muitos desprevenidos, como uma ameaça de implementação imediata do comunismo no Brasil. Nelson Werneck Sodré (1994, p.13) enfatiza que, para contribuir com a histeria a respeito de um regime de esquerda a ser implementado no país, havia uma “campanha de imprensa, rádio e televisão, batendo todos os seus órgãos na mesma tecla todos os dias: o Brasil estava prestes a conhecer uma revolução comunista, com a qual estava acumpliciado o próprio governo”. Silva (2014) complementa que a imprensa brasileira cumpriu de maneira exemplar a tarefa de legitimar o golpe de 1964, ao usar de seu prestígio para convencer, especialmente as classes médias, a aderir aos interesses das elites econômicas do país, ligadas ao capital internacional.

2.1.1. Um caminho sem volta

Na semana posterior ao comício, ocorreu mais um episódio que encaminhou a situação para um ponto sem volta no enfraquecimento do governo federal: o levante dos marinheiros. De acordo com Chagas (2014), os revoltosos protestavam contra os rígidos regulamentos da força naval que repeliam qualquer tipo de manifestação. Durante o feriado da semana santa, o Ministro da Marinha mandou prender integrantes da Associação de Marinheiros e Fuzileiros Navais. Sargentos, cabos e marujos foram à sede do Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro, e lá ficaram por quatro dias, exigindo a revogação das prisões. Dênis de Moraes (1989, p.99) sustenta que os marinheiros buscavam, além da liberdade dos presos, “reconhecimento da associação de classe, e melhor alimentação nos navios e nos quartéis”. A ordem dos superiores era para que os fuzileiros da Marinha retirassem à força os rebeldes do prédio do Sindicato. No entanto, os fuzileiros se somaram aos revoltosos. Chagas (2014, p.40) lembra que, “horas depois, o exército chegou ao bairro; parlamentou, negociou, e os marinheiros enfim se renderam, embarcando em ônibus verde-oliva, cercados de jipes e tanques”. João Goulart concedeu anistia aos marinheiros insurgentes, causando indignação na parcela conservadora da sociedade brasileira, que entendeu aquele ato como uma proteção a um levante de cunho comunista. A rebelião serviu, em última instância, como combustível para os conspiradores do futuro golpe.

Na noite de 30 de março de 1964, João Goulart discursou na Assembleia de Sargentos do Exército, Marinha e Polícias Militares, ocorrida no Automóvel Clube, na cidade do Rio de Janeiro. Chagas (2014) ratifica que, no referido encontro, Goulart solidarizou-se com os marinheiros revoltosos, o que não foi bem recebido pelos militares. Além disso, de acordo com Moraes (1989, p.108), “a fala de Jango embutia três recados: a reação não impediria a marcha de seu governo na direção dos interesses populares; o Congresso continuaria aberto; as reformas de base, *humanas e cristãs*, seriam executadas”. O temor existente de Jango implantar as reformas de base, todas de uma só vez, e o seu discurso na noite anterior no Automóvel Clube, resultaram no impulso que faltava para o golpe de Estado ser posto em marcha. Na cidade mineira de Juiz de Fora, após ouvir as palavras de Goulart pelo rádio, o general Olímpio Mourão Filho decidiu colocar suas tropas na rua e dirigir-se ao Rio de Janeiro com o plano de, enfim, destituir o presidente João Goulart.

Minas Gerais, de onde vinha Mourão Filho, era governada por José de Magalhães Pinto⁷, que trabalhou ativamente para a concretização do golpe militar. Um outro general mineiro, Carlos Luiz Guedes, também contribuiu para a derrocada da democracia. Gaspari (2002, p.57) detalha a escalada final do golpe de 1964, que teve em Minas Gerais o ponto de partida:

A ideia de Mourão era derrubar Jango através de um golpe fulminante que denominava *Operação Popeye*. Desceria de seu quartel, em Juiz de Fora, a 150 quilômetros do Rio, com uma tropa pequena e bem treinada. Acreditava que poderia tomar de assalto o prédio do Ministério da Guerra em menos de 24 horas. Guedes e Magalhães Pinto, em Belo Horizonte, trabalhavam noutra linha, que consistia em rebelar Minas Gerais, separando-a do governo Goulart.

O avanço dos generais e do governador de Minas Gerais surtiu efeito e foi assimilado também pelo Rio de Janeiro e por São Paulo. Os Estados Unidos estavam alertas com o anúncio dos *revolucionários* que marchavam para tomar de assalto a presidência da República. As informações chegavam através do embaixador Lincoln Gordon, enviado ao Brasil ainda por John Fitzgerald Kennedy, antes de ser assassinado, em 1963. O presidente estadunidense da época do golpe já era Lyndon Baines Johnson, antigo vice-presidente de Kennedy, e seu sucessor.

Johnson e Gordon já trabalhavam em uma força-tarefa naval que zarparia em direção à costa brasileira caso a *revolução* que estava em marcha não triunfasse. Porém, a falta de reação do governo Jango tornou desnecessária a operação que já tinha nome: *Brother Sam*, em que os Estados Unidos socorreriam os golpistas em caso de guerra civil (SILVA, 2014). Foi assim que, no dia 1º de abril de 1964, as Forças Armadas tomaram de vez o poder federal e conduziram o Brasil a longos anos de uma ditadura militar.

2.2. Início e consolidação do regime militar: o governo de Castello Branco

Refugiado em Porto Alegre, João Goulart teve, em conversa com Leonel Brizola, cunhado e companheiro político, conhecimento daquilo que não desejava, mas de certa forma esperava: estava consumado o golpe militar. No dia 2 de abril de 1964, o movimento golpista já estava vitorioso em todo o Brasil. Brizola sugeriu nova resistência, aos moldes da Legalidade de 1961. No entanto, Goulart preferiu evitar o que seria uma guerra civil, optando por exilar-se em Montevidéu. Jango foi cassado, e no dia 2 de abril de 1964, o Congresso Nacional declarou em vacância a presidência da República.

⁷ Pertencia à União Democrática Nacional (UDN). Partido extinto pela ditadura militar em 1965, através do AI-2.

Paschoal Ranieri Mazzilli⁸, presidente da Câmara dos Deputados, assumiu provisoriamente, pela segunda vez, como presidente do país. A primeira oportunidade havia sido quando Jânio Quadros renunciou e Jango estava na China. Dessa vez, o mandato temporário durou 13 dias - de 2 até 15 de abril de 1964 - quando começaria, de fato, o governo militar.

A vida continuou a mesma para uma parcela significativa da população que aceitou a queda de Jango como mais um capítulo da conturbada história política do país, à qual estavam habituados pela inconstância da democracia nacional. Chagas (2014) lembra que as elites comandavam o espetáculo junto dos meios de comunicação, que reportavam e elogiavam a nova era para o Brasil. Por conta dessas participações externas às Forças Armadas, esse capítulo da história brasileira também é referido como ditadura civil-militar.

A grande massa seguia amorfa e não se mexeria enquanto não fosse afetada realmente por algo como um congelamento de salários, ou supressão dos direitos trabalhistas, acontecimentos que ainda demorariam a ocorrer.

O Ato Institucional Número 1 (AI-1) foi promulgado em 9 de abril de 1964, ainda pela Junta Militar composta pelo general do exército Artur da Costa e Silva, o tenente-brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo e o vice-almirante Augusto Hamann Rademaker Grunewald. O objetivo era garantir que a *revolução* triunfasse de maneira definitiva, sendo institucionalizada. Segundo Boris Fausto (2006, p.466), “o AI-1 suspendeu as imunidades parlamentares e autorizou o comando supremo da revolução a cassar mandatos em qualquer nível – municipal, estadual, federal – e a suspender políticos pelo prazo de dez anos”. O próprio João Goulart foi um dos que teve seus direitos políticos cassados por dez anos. Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015) observam que este primeiro Ato também possibilitava demitir funcionários públicos, facilitando os expurgos de opositores, e concedia aos militares poderes constitucionais. Inicialmente, ele não foi concebido junto de sua numeração, mas a edição de novos Atos Institucionais fez com que ele se tornasse conhecido como o de número 1.

O AI-1 estabeleceu a eleição de um novo presidente da República. Todo movimento vitorioso acaba por gerar um grande número de chefes. Em 1964, não foi

⁸ Pertencia ao PSD, mesmo partido de Juscelino Kubitscheck.

diferente. Muitos conspiraram e atuaram para a queda do governo democrático de João Goulart, mas foi Humberto de Alencar Castello Branco o escolhido para ocupar o cargo de presidente.

Oficial destacado do Estado-Maior do Exército, Castello Branco era reconhecidamente intelectual e pertencente ao chamado *grupo da Sorbonne*⁹. A escolha de Castello Branco gerou certo ruído nas Forças Armadas porque, se dependesse do Comando Supremo da Revolução, com o general Costa e Silva à frente, Ranieri Mazzilli seguiria na presidência, sem nenhum poder, e os três comandantes das forças que compunham a Junta Militar tomariam as medidas que bem entendessem (CHAGAS, 2014).

Castello Branco prometeu governar o Brasil por um ano, exatamente o tempo que restava para que João Goulart encerrasse seu mandato. Após esse período, o compromisso era de restaurar a legalidade. Segundo Helio Silva (1985), os objetivos principais de Castello Branco eram: afastar de uma vez por todas o suposto comunismo do Brasil, defender as instituições militares e estabelecer a ordem para o advento de reformas legais. No entanto, ele terminou por concordar com a revogação do que seria a volta às eleições diretas. Durante o seu mandato, foram implementados os quatro primeiros Atos Institucionais do regime militar.

O AI-1 não alterou o calendário das eleições de governadores do ano de 1965. Fausto (2006) lembra que foram realizadas eleições diretas em 11 dos estados brasileiros, e o resultado não foi animador para os golpistas. Mesmo com a linha-dura das Forças Armadas vetando autoritariamente alguns candidatos, a oposição triunfou em locais estratégicos - como em Minas Gerais e no então estado da Guanabara¹⁰. Os resultados serviram para que os militares linha-dura crescessem a oposição perante Castello Branco e seus apoiadores. Eles alegavam que os castellistas eram complacentes demais com seus inimigos, e reivindicavam um endurecimento cada vez maior do regime.

⁹ O nome faz referência aos oficiais intelectuais que estudaram na Sorbonne Université, localizada em Paris, França.

¹⁰ O estado da Guanabara foi uma cidade-estado existente entre os anos de 1960 e 1975. Compreende o que hoje se conhece como a cidade do Rio de Janeiro, capital do estado de mesmo nome.

2.2.1. A continuação dos Atos Institucionais

Sob pressão dos setores linha-dura, Castello Branco baixou o Ato Institucional Número 2 (AI-2). Assim, de acordo com Fausto (2006, p.474), “reforçou ainda mais os poderes do presidente da República ao estabelecer que ele poderia baixar Atos Complementares ao ato, bem como decretos-lei em matéria de segurança nacional”. O objetivo era permitir a intervenção do governo federal em estados e municípios, além de implantar o bipartidarismo, pois “os militares consideravam que o sistema multipartidário era um dos fatores responsáveis pelas crises políticas” (FAUSTO, 2006, p. 474). Foram, então, condenados à ilegalidade todos os partidos políticos existentes à época, oficializando a existência de apenas dois novos grupos: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), ligada aos militares; e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), em tese oposicionista, mas que, no entanto, funcionava como uma espécie de oposição de fachada, visto que apresentava em seu cerne entusiastas do regime - servia, assim, como uma legitimação da farsa democrática.

Foi em 20 de novembro de 1965 que o governo baixou o Ato Complementar Número 4 (AC-4), definindo as regras para o novo quadro partidário brasileiro. Segundo Chagas (2014), para garantir a existência de apenas duas legendas, o AC-4 estipulava um mínimo de 120 deputados federais e de vinte senadores para que o partido pudesse existir. Dessa forma, legalmente, era imposto o bipartidarismo.

Ao editar o AI-2, seus autores não determinaram que também seriam indiretas as eleições de 1966 para outros quinze estados cujos governadores tinham mandatos de quatro anos. Assim sendo, a 5 de fevereiro de 1966, o governo banalizaria a edição dos Atos Institucionais, baixando o de número 3 (AI-3). A intenção era ratificar que o “poder constituinte era intrínseco à revolução e que os novos governadores seriam eleitos pelas respectivas assembleias legislativas” (CHAGAS, 2014, p.384).

O Congresso foi fechado no mês de outubro de 1966 e reaberto provisoriamente com o Ato Institucional Número 4 (AI-4), que tinha a intenção de aprovar a nova Constituição, em janeiro de 1967. Essa nova Constituição ampliou os poderes do presidente da República, especialmente na questão da segurança nacional (FAUSTO, 2006).

Chegava ao fim o mandato do primeiro presidente dentro do regime militar, e também a fase de menor violência das Forças Armadas. Estava por vir o grupo linha-dura e, com eles, os *anos de chumbo*.

2.3. Os castellistas são derrotados: começa o governo de Costa e Silva

Em 1967, o grupo de Castello Branco não conseguiu eleger seu sucessor. Artur da Costa e Silva foi escolhido pelas Forças Armadas e imposto ao Congresso Nacional enquanto candidato único. Apesar de ter feito parte do governo de Castello Branco, como Ministro da Guerra, era figura estranha ao *grupo da Sorbonne*, do qual os castellistas faziam parte. Costa e Silva não era conhecido por ser um intelectual. No entanto, fizera uma carreira sólida no Exército e representava os anseios da ala linha-dura dos militares. O vice-presidente escolhido foi Pedro Aleixo¹¹, um civil. Costa e Silva tomou posse em março de 1967. Na escolha dos ministérios, vetou todos os nomes que participaram da gestão castellista, fazendo aumentar o número de militares em cargos relevantes.

Costa e Silva iniciou seu mandato com a Constituição de 1967, sem maiores percalços. No entanto, em seu governo figuraram ministros entusiastas de um enrijecimento do regime, que apoiaram uma radicalização dentro do golpe. Esses extremados pressionaram a presidência de Costa e Silva. Foi nesse período que a oposição começou a se rearticular, superando o revés após o primeiro impacto repressivo.

2.3.1. Uma frente nem tão ampla

Dentro dos primeiros anos do governo Costa e Silva, houve uma tentativa de construção de uma frente ampla de oposição ao regime. O jornalista Carlos Lacerda foi protagonista nesse episódio. Entusiasta do golpe de 1964, conspirou ativamente para a derrubada de João Goulart do poder, assim como já havia feito contra Getúlio Vargas, durante o mandato varguista democrático, assumido em 1951. Em ambos os casos, Lacerda perseguiu e inflamou a oposição e a imprensa contra os desafetos, posicionando-se ao lado de militares golpistas de ideologia extremista. Lacerda encontrava-se irreconciliado com o presidente Costa e Silva, contrariado com os caminhos da *revolução* que tanto proclamou necessária. Silva (1985) recorda que o regime cassou o mandato de

¹¹ Pertencia à ARENA, anteriormente era da UDN.

governador do estado da Guanabara de Lacerda, e também lhe adiou o sonho de tornar-se presidente da República.

De acordo com Silva (2014, p.20), o golpe de 1964 teve sua prévia em 1950, quando Getúlio Vargas venceu democraticamente as eleições, mas sofreu “uma das mais duras campanhas difamatórias já enfrentadas por um político brasileiro”. Lacerda, através de seu jornal *Tribuna da Imprensa*, acusava Vargas de afundar o Brasil na corrupção. A tensão política aumentava e um golpe se acercava. Conforme Silva (2014), após o atentado da Rua Tonelero¹², e a acusação de Lacerda de que o presidente seria o mentor do episódio, sob forte pressão, em 1954, Vargas se suicida. O derradeiro ato de Vargas atrasou em 10 anos o golpe militar.

Pensada por Carlos Lacerda, a Frente Ampla se apresentava de difícil organização, pois agruparia indivíduos, antes inimigos, de um mesmo lado da trincheira política. Conforme Zuenir Ventura (1988), Lacerda foi a Lisboa retomar contato com Juscelino Kubitschek, notório desafeto lacerdista, e depois a Montevidéu, conversar com Jango, homem que Lacerda ajudou a depor do cargo através de um golpe de Estado. Desses encontros nasceu, em 25 de setembro de 1967, o Pacto de Montevidéu, unindo principalmente esses três nomes em prol da construção de uma oposição ao regime militar. De acordo com Ventura (1988, p.128), o objetivo do Pacto era, “sem cultivar ressentimentos pessoais nem propósitos revanchistas, reconduzir o Brasil ao caminho democrático”. No entanto, desde o início, o Pacto encontrou ressalvas de muitas figuras importantes também contrárias ao regime militar. Por exemplo, Leonel Brizola, que se recusava a partilhar do mesmo lado de Carlos Lacerda, desaprovando veementemente a adesão de seu cunhado Jango. Miguel Arraes, exilado na Argélia, foi outro a não acreditar na Frente, assim como Jânio Quadros, que ignorou sua criação. Antes de realmente decolar, a Frente Ampla terminou por ser suprimida pelo regime militar, que não via com bons olhos a existência de uma organização contra sua hegemonia.

O governo Costa e Silva fulminou a Frente Ampla e seus anseios em 5 de abril de 1968. Silva (1985) afirma que foi nessa data que a Instrução 177 do Ministério da Justiça

¹² Atentado a tiros de arma de fogo sofrido por Carlos Lacerda em agosto de 1954, onde morreu o major da aeronáutica Rubens Vaz, que atuava como segurança de Lacerda. O nome é devido a rua do Rio de Janeiro em que ocorreu o incidente.

definiu a proibição de qualquer manifestação política em nome da Frente Ampla. Chegava ao final a empreitada iniciada por Carlos Lacerda.

2.3.2. O fervente 1968

O ano de 1968 foi permeado por efemérides. Na Guerra do Vietnã (1959 – 1975), o exército vietcongue alcançou importante vitória perante os Estados Unidos com a *Ofensiva do Tet*, abalando a credibilidade dos discursos vitoriosos disseminados pela propaganda estadunidense. Na Tchecoslováquia, desenrolava-se a *Primavera de Praga*. França, Japão, Polônia, Inglaterra e Itália viam jovens tomarem as ruas clamando por paz, amor e liberdade. Nos Estados Unidos, Martin Luther King, símbolo da luta pela igualdade racial, foi assassinado (GASPARI, 2002). Em Paris teve início o chamado *Maio de 1968*: uma série de movimentos insuflados pela juventude francesa, com anseios de parir um novo mundo de liberdades, ultrapassando os velhos valores morais e políticos que vigoravam até então. Os movimentos eram influenciados por ideais de autores como Guy Debord e sua obra de 1967, **A sociedade do espetáculo** - crítica ao capitalismo, ao consumismo e à hipervalorização da futilidade da sociedade burguesa. Em tal obra, os jovens buscavam a sustentação teórica do movimento que se espalharia pelo mundo ocidental, escrevendo um importante capítulo dos anos 1960. No cinema, a França vivia a agitação da *Nouvelle Vague* de Agnès Varda, Alain Resnais, François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, dentre outros. Conforme Jacques Rancière (2012), os anos 1960 são permeados mundialmente por um cinema político, militante e conscientizador. A *Nouvelle Vague* justamente buscava transgredir as regras estabelecidas do cinema atrelado às superproduções vindas de Hollywood, hegemônico no circuito comercial. Os ecos de Paris repercutiram no Cinema Novo brasileiro, que adotou os mesmos anseios de quebra comercial e militância política.

De acordo com Antonio Hohlfeldt (1999), a principal característica da década de 1960 é a contradição, expressa através de múltiplas atividades em campos políticos, econômicos e culturais. Vêm dessas diferentes atividades, as diferenças ideológicas e de princípios que terminam expressando uma tensão constante. Os anos 1960 foram de intensa efervescência cultural em todo o mundo e, no Brasil, não foi diferente. Paradoxalmente, contrapondo a rigidez da moral e dos bons costumes dos conservadores empoderados pela ditadura vigente, a cena cultural brasileira se agitava. O Teatro de Arena, por exemplo, surgia com toda a sua irreverência, misturando a música e a poesia

à dramaturgia; a Tropicália de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, e outros, apresentava um conteúdo totalmente novo e experimental na música brasileira (HOHLFELDT, 1999).

À margem da indústria *hollywoodiana*, o Cinema Novo despontava desde o início da década com suas produções carregadas de crítica social, o que não agradava ao regime antidemocrático em vigência. Havia uma estratégia estética voltada ao político, que resultava em uma cinematografia de militância em filmes como **Os Fuzis**, de Ruy Guerra, **Vidas Secas**, de Nelson Pereira dos Santos, e talvez o mais famoso produto desse movimento, **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, de Glauber Rocha.

Os filmes do Cinema Novo eram censurados no Brasil, mas, ao mesmo tempo, ganhavam reconhecimento no exterior, como o **Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro**, com o qual Glauber Rocha ganhou o prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes de 1968.

Se o Cinema Novo já era considerado um movimento permeado pelo impasse estético de difícil conversa com camadas populares da sociedade brasileira (por mais que os protagonistas pertencessem a tais camadas, e a *estética da fome* retratasse o Brasil profundo, popular e miserável), o Cinema Marginal, surgido após o AI-5, com obras como **O Bandido da Luz Vermelha**, de Rogério Sganzerla e **Matou a Família e Foi ao Cinema**, de Júlio Bressane, radicalizaram ainda mais esse estranhamento. Marcos Napolitano (2014, p. 97) aponta:

O cinema marginal pode ser classificado como uma variante da contracultura brasileira, propondo a transgressão comportamental e a destruição de qualquer discurso lógico e linear, como as bases da sua criação. Nesses filmes, a linguagem do humor e do grotesco era usada como base das alegorias sobre o Brasil, considerado um país absurdo, sem perspectivas políticas e culturais. Por outro lado, o Cinema Marginal também radicalizou uma tendência que se anunciava no movimento tropicalista: o estranhamento diante da outrora figura heroica do povo. Nesses filmes, as figuras simbólicas das classes populares são mostradas como grotescas e de 'mau gosto', vitimizadas pela desumanização da sociedade e sugadas pelo sistema. O herói não era mais o operário consciente, o camponês lutador ou o militante abnegado de classe média, mas o marginal, o pária social, o artista maldito, o transgressor de todas as regras.

Tais características apontadas por Napolitano conversam com a obra henfiliana, também pertencente à contracultura brasileira do mesmo período, como veremos mais a frente no capítulo de análise. O Cinema Marginal tornou possível colocar em imagens a violência estrutural que pairava sobre o país. Conforme a violência de Estado se acentuava, a produção cinematográfica *underground* também passava do movimento

intelectualizado do Cinema Novo, para o escárnio do Cinema Marginal e sua *estética do lixo*. É sintomática a ascensão deste último perante o AI-5, resultado de uma juventude artística marcada pela repressão, que necessitava gritar da maneira mais chocante possível.

Siegfried Kracauer (2009) observou que os filmes são sintomas do local em que foram feitos e que os traumas ficam, eles não passam, por mais que não se lide com eles, gerando assim um eterno desconforto. O início do Cinema Marginal após a violência do AI-5 é um bom exemplo de como os sintomas externos influenciaram na violência interna desse movimento que buscava quebrar, inclusive, com o Cinema Novo. Era a quebra da quebra, assim como o AI-5 foi o golpe dentro do golpe, um sentimento de raiva e ressentimento permeava o país em todos os âmbitos.

Napolitano (2014) recorda que a principal política cultural que perpassou todos os governos militares foi a censura. Como os artistas, jornalistas e intelectuais foram os únicos atores sociais que mantiveram certa liberdade de expressão após o golpe, a nova onda autoritária, desencadeada pelo AI-5, atingiu-os de maneira implacável.

A situação política fervilhou a partir de 1968. Para Napolitano (2014, p. 48), paradoxalmente o regime militar não se preocupou de início com artistas e intelectuais, e até 1968 houve uma relativa liberdade de criação mesmo sob o regime autoritário:

A estratégia do regime era simples: isolado, cantando para a classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo. Suas entidades políticas de ligação com as classes perigosas, ou seja, os operários e camponeses, foram dissolvidas, e restava ao artista engajado cantar para quem podia comprar sua arte. É claro, na conjuntura de 1968, essa estratégia mudou, pois o cenário de radicalização atingiu uma boa parte da classe média, refletida nas ações de massa do movimento estudantil e na guerrilha em marcha.

Alguns episódios são fundamentais para a compreensão do caminho trilhado até a implementação do Ato Institucional Número 5 (AI-5), e a brutalização das relações entre governo e opositores. Logo no início do ano, na noite de 2 de março, o estudante paraense Edson Luís de Lima Souto foi baleado pela Polícia Militar (PM) do Estado do Rio de Janeiro, em confronto entre estudantes e policiais, no restaurante estudantil Calabouço¹³. Os estudantes reivindicavam melhores instalações para o restaurante quando foram atacados por uma tropa de policiais militares. Aloísio Raposo, aspirante a PM, respondeu aos ataques de pedras dos estudantes com um tiro de revólver que acertou

¹³ Restaurante destinado a servir estudantes de baixa-renda do Rio de Janeiro durante os anos 1950 e 1960.

fatalmente o peito de Edson. Ventura (1988, p.104) definiu o estudante como alguém longe de ser um líder ou agitador político, era “um daqueles jovens que vinham do interior tentar estudar no Rio, sobrevivendo graças à alimentação barata do Calabouço”. Não havia no estudante os componentes míticos para ser alçado ao que, por caminhos do destino, acabou se tornando - um mártir.

Desde o golpe em 1964, essa foi a primeira vez que uma violência esteve publicamente na conta do regime e seu caráter opressor. Anteriormente, outros abusos já eram cometidos: assassinatos, torturas, desaparecimentos. No entanto, essa morte tornava de conhecimento da esfera pública a violência do regime e suas consequências. Os demais estudantes conseguiram levar o corpo, já sem vida, até a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, a despeito da PM. Lá, acomodaram Edson Luís sobre uma mesa. Foi um choque. No dia seguinte, o Brasil acordava com a notícia do assassinato de um estudante secundarista pelas forças repressivas dos militares.

A missa de sétimo dia da morte de Edson Luís ocorreu no dia 4 de abril, na Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Anteriormente, no dia 1º, com o aniversário da *revolução* e o clima tenso desde o assassinato ainda recente do estudante, passeatas contrárias ao regime resultaram em confrontos violentos em todo o Brasil. Os acontecimentos contribuíram para a construção de uma aura bélica perante a missa na Candelária. De fato, o que se viu foi mais um confronto entre militantes e Polícia Militar.

As Forças Armadas encontravam, enfim, uma oposição disposta a lutar. Alguns grupos de esquerda optaram por ações mais extremas de luta armada contra o governo. Acreditavam que apenas através de uma guerrilha, aos moldes da Revolução Cubana de Fidel Castro e Che Guevara, conseguiriam destituir os militares do poder. Os confrontos entre guerrilhas de esquerda e regime militar tiveram um papel determinante no enrijecimento das ações governistas de controle sobre a população.

2.3.3. Da sexta-feira sangrenta à passeata dos cem mil

Enquanto em Paris os jovens pretendiam aplicar na prática seus discursos, *sendo realistas e sonhando o impossível*, em solo brasileiro a alta tensão entre regime militar e opositores se encaminhava irremediavelmente para um desfecho violento. Em meados de junho, os militares tinham receio que se tentasse repetir, no Brasil, o *maio francês*. No dia 21 de junho, ocorreu no Rio de Janeiro o episódio que ficou conhecido como *sexta-feira sangrenta*. Ventura (1988, p.134) explica a violência do ocorrido:

Nesse dia, quando o povo – não só os estudantes – resolveu atacar a polícia, o Centro da cidade assistiu a uma sequência de batalhas campais como nunca tinha visto antes e como não veria nos 20 anos seguintes. Nos seis governos militares pós-64, incluindo a Junta, foi o que mais se pareceu com uma insurreição popular. Durante quase dez horas, o povo lutou contra a polícia nas ruas, com paus e pedras, e do alto dos edifícios, jogando garrafas, cinzeiros, cadeiras, vasos de flores e até uma máquina de escrever.

A violência extremada da *sexta-feira sangrenta* gerou danos à imagem do governo Costa e Silva junto à opinião pública. O movimento estudantil estava em ascensão, a União Nacional dos Estudantes (UNE), por exemplo, havia se rearticulado no ano anterior e se mostrava ativa; a morte de Edson Luís já havia provocado uma grande comoção popular; a repressão ocorrida na Igreja da Candelária durante a missa de sétimo dia do rapaz falecido havia chocado e indignado a população. Para completar, a barbárie ocorrida na *sexta-feira sangrenta* resultou em uma aderência significativa da população à oposição ao regime autoritário. O que veio adiante, como resultado desse processo, foi a *passeata dos cem mil*.

Chocados pela violência que vinha a galope por parte dos órgãos repressivos da ditadura, intelectuais, jornalistas e artistas aderiram à oposição e participaram da organização e realização do que ficou conhecido como a *passeata dos cem mil*. Gaspari (2002, p.296) faz um retrato sucinto do que foi visto naquela tarde de 26 de junho de 1968¹⁴: “personagens saídos da crônica social misturavam-se com estudantes saídos do DOPS”¹⁵. A passeata foi a maior vitória conseguida pela oposição desde alguns pequenos sucessos nas eleições de 1965, como a eleição de Negrão de Lima para governador no estado da Guanabara e Israel Pinheiro, no estado de Minas Gerais.

Entretanto, Gaspari (2002) lembra que não havia uma coesão. A extrema esquerda, que aderira à luta armada, desejava que o povo derrubasse o regime e instaurasse uma revolução socialista na base das armas. O PCB¹⁶ desejava que o povo organizado vencesse a ditadura, revogasse as leis da época de Castello Branco e formasse um governo de coalizão. Já os liberais da oposição aceitavam Costa e Silva no poder, desde que fosse reformada a Constituição, promulgada uma anistia, e se iniciasse o caminho que levaria às eleições diretas de seu sucessor. Com todas as rachaduras, não foi

¹⁴ Coincidentemente, um ano após, em 26 de junho de 1969, chegava às bancas de jornais o primeiro exemplar de *O Pasquim*.

¹⁵ Delegacia de Ordem Política e Social. Órgão brasileiro de repressão criado em 30 de dezembro de 1924, aprimorado pela ditadura do Estado Novo (1937 – 1945) e novamente utilizado durante a ditadura militar.

¹⁶ Partido Comunista Brasileiro. Fundado em 1922. Extinto pela ditadura militar em 1965, através do AI-2. Registrado novamente no Tribunal Superior Eleitoral, em 1996.

surpresa a impossibilidade em existir uma oposição ampla, conjunta e fortificada contra o regime.

Governos autoritários são competentes na criação de pretextos para exercer a violência, com o objetivo de manter o poder centralizado. De acordo com Silva (1985), os mais comuns deles são o cerceamento das liberdades políticas e a pressão sobre a opinião pública, que, juntos, levam os mais exaltados ao protesto. Dessa maneira, há um bom motivo para recrudescer as atitudes violentas de contra-ataque, colocando a oposição como artífice das escaladas de violência. Assim foi no Brasil, em 1968.

2.4. *Anos de chumbo: o Ato Institucional Número 5 (AI-5)*

O governo federal estava insatisfeito com o que considerava uma *liberdade exagerada* nos recentes episódios envolvendo as atividades da oposição. A alta cúpula do governo julgava que o movimento que levava as Forças Armadas ao poder estava se deixando perder. A certeza era de que já estava na hora de conter os *subversivos* e apertar ainda mais a repressão contra os opositores. Era necessário encontrar um motivo final para que se iniciasse uma perseguição mais forte aos revoltosos. Para isso, veio em hora oportuna o discurso do deputado Márcio Moreira Alves, eleito pelo MDB da Guanabara, que incentivava a população a boicotar a parada militar de 7 de setembro¹⁷.

O discurso de Moreira Alves foi pronunciado em horário de pouca repercussão e plenário vazio, mas ainda assim serviu como estopim. Em consequência, as Forças Armadas decidiram que era hora de responder com dureza aos acontecimentos que vinham se intercalando no decorrer de 1968. O Ministro da Justiça, Luiz Antônio da Gama e Silva, solicitou licença para processar o deputado, mas o Congresso recusou. Era a instabilidade que faltava. Em reunião do Conselho de Segurança Nacional (CSN), apenas o vice-presidente Pedro Aleixo votou contra a instauração do AI-5 e o recesso do Congresso Nacional. Segundo Silva (1985), posteriormente esse voto rendeu a Aleixo o veto dos ministros militares, quando Costa e Silva adoeceu e cabia a ele substituir o presidente. Menos de 24 horas depois do discurso de Moreira Alves, em 13 de dezembro de 1968, o presidente Costa e Silva fechou o Congresso. Estava feito: os militares tinham em mãos o pretexto que precisavam para implementar o mais rigoroso dos Atos Institucionais.

¹⁷ Dia da independência do Brasil.

O AI-5 foi mais um marco violento dentro do regime militar: era uma ferramenta de intimidação exercida por meio da violência e não tinha prazo de vigência. Os militares despenderam um grande esforço para enquadrar sua conduta em um arcabouço jurídico e construir um tipo de legalidade de exceção. De acordo com Schwarcz e Starling (2015), foi a partir desse Ato que o presidente da República passou a ter poderes suficientes para fechar o Congresso, suspender direitos políticos, cassar mandatos, além de suspender a garantia de *habeas corpus* aos acusados de infrações contra a ordem econômica e social.

Pela primeira vez, desde 1937, e pela quinta vez na história do Brasil, o Congresso Nacional era fechado por tempo indeterminado. A marca ditatorial mais profunda do AI-5 se encontrava no artigo décimo, que declarava suspensa a garantia de *habeas corpus* nos casos de crimes considerados políticos e contra a segurança nacional. Dessa maneira, ficou estabelecido que os encarregados dos inquéritos políticos “podiam prender quaisquer cidadãos por sessenta dias, dez dos quais em regime de incomunicabilidade. Em termos práticos, esses prazos destinavam-se a favorecer o trabalho dos torturadores” (GASPARI, 2002, p.341).

A repressão à oposição aumentou consideravelmente a partir de 1969. Foram criados órgãos estatais direcionados a esses fins. Segundo Schwarcz e Starling (2015), em São Paulo, por exemplo, foi criada a Operação Bandeirante (OBAN) – uma junção das Forças Armadas com as polícias civil e militar – para coletar informações, montar interrogatórios e operações de combate. A OBAN serviria como modelo para a criação, em 1970, dos Centros de Operação e Defesa Interna (CODI), e dos Destacamentos de Operação Interna (DOI). Os chamados DOI-CODI conduziram uma significativa parte das operações de repressão nas cidades e agiram em conjunto: os CODI como unidades de planejamento e organização, e os DOI, subordinados ao primeiro, como sua parte operacional.

2.4.1. Banalização da violência: tortura e guerrilhas revolucionárias

Entre os anos 1964 e 1978, a tortura se converteu em política de Estado. Conforme observado por Schwarcz e Starling (2015), a prática foi instaurada nos quartéis, ainda no início do governo Castello Branco, e se espalhou graças à convivência dos participantes civis e militares do núcleo do poder. Para que a tortura fosse respaldada, existiam juízes que cooperavam e aceitavam laudos periciais falsos e confissões forçadas. Nos hospitais, havia profissionais da saúde dispostos a fraudar autópsias e a receber presos marcados

pela violência física dos militares, de maneira a esconder diagnósticos. Para completar, havia empresários prontos a fornecer apoio financeiro em troca de proteção e favorecimentos. Luis Miguel (2018) recorda a existência de uma violência atrelada ao cotidiano brasileiro, inserida na normalidade, exacerbada na ditadura militar, mas também herança de todos os processos autoritários que construíram o Brasil desde a chegada dos europeus. A legitimação de poder se dá através da violência. E essa violência é aceita e legitimada pela sociedade em determinados casos, como quando a polícia mata um pretense bandido, por exemplo (MIGUEL, 2018). No caso da ditadura militar, prisão, tortura e morte dos *subversivos* recebiam tal legitimação, pois o Estado estava cumprindo seu papel de defesa patriótica aos olhos das classes conservadoras. No Brasil, a tortura foi uma máquina de matar concebida para combater e acabar com o inimigo antes que ele adquirisse capacidade de luta.

Com a situação cada vez mais violenta e irremediável, uma parte da oposição decidiu endurecer suas ações, formando guerrilhas armadas para tentar retirar os militares do poder na base da força. Destacaram-se nesse contexto dois nomes – Carlos Lamarca, um ex-oficial do Quarto Regimento de Infantaria de São Paulo, personagem principal da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), que pretendia estabelecer uma guerrilha no campo; e Carlos Marighella, que apostava na guerrilha urbana fundando a Ação Libertadora Nacional (ALN). Schwarcz e Starling (2015) afirmam que a morte de Marighella, em 1969, marcou a ofensiva militar contra a esquerda revolucionária, e a morte de Lamarca, em 1971, indicou o momento em que essas organizações guerrilheiras chegavam ao final, sendo dizimadas até o ano de 1976.

Outra ação a ser destacada no campo da esquerda revolucionária foi a Guerrilha do Araguaia, que terminou em um massacre. As Forças Armadas deslocaram para a região sudoeste do Pará, foco da guerrilha, em torno de 4 mil homens, entre 1972 e 1974. Em outubro de 1973, o governo federal dizimou os guerrilheiros (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Costa e Silva acreditava que o AI-5 acabaria em menos de um ano. Estendeu-se, na verdade, até o ano de 1978. Estava errada a previsão, e o próprio presidente veio a falecer antes do final da vigência do Ato, em 17 de dezembro de 1969 (VENTURA, 1988).

Em agosto de 1969, Costa e Silva sofreu um acidente vascular cerebral que o deixou fisicamente paralisado. Impedido de permanecer no cargo, foi substituído por uma Junta Militar composta pelos ministros militares Lira Tavares, do Exército; Augusto Rademaker, da Marinha; e Márcio de Sousa e Melo, da Aeronáutica. O processo violou as regras da Constituição, que determinavam que o sucessor de Costa e Silva deveria ser, na verdade, o seu vice-presidente, Pedro Aleixo. No entanto, Aleixo havia se oposto ao AI-5, e disso os militares não se esqueceram.

2.5. Médici foi o escolhido para seguir os *anos de chumbo*

Em 25 de outubro de 1969, ocorreu nova eleição indireta no Congresso Nacional, reaberto apenas para essa ocasião, a decidir o próximo presidente que governaria o Brasil até 1974. Nessa eleição, quem tinha direito a voto eram apenas os generais, almirantes e brigadeiros do serviço ativo. Emílio Garrastazu Médici, general e comandante do III Exército no Rio Grande do Sul, assumiu o cargo de presidente da República após o provisório governo da Junta Militar. Entusiasta do AI-5, Médici deu segmento aos *anos de chumbo*. Impôs um regime de perseguição aos inimigos, tão enfático quanto o mandato anterior. Empenhou-se, contudo, em construir uma boa imagem do seu trabalho perante a opinião pública.

Rivaldo Chinem (2004) recorda que ao assumir a presidência, Médici iniciou um audaz programa de grandes obras que atenderiam aos anseios das grandes empreiteiras. Foi o caso das “rodovias Transamazônica e Perimetral Norte, da ponte Rio-Niterói, o projeto Jarí e a usina hidrelétrica de Itaipu” (CHINEM, 2004, p.47). O início da construção da Transamazônica foi celebrado com grande euforia em Brasília.

Além das grandes obras, o mandato de Médici teve dois episódios fundamentais na construção de um imaginário próspero sobre a realidade brasileira daquele período: o primeiro foi o *milagre econômico*, que se estendeu de 1969 a 1973, combinando um grande crescimento econômico com taxas de inflação relativamente baixas. O país vinha de uma forte crise financeira, advinda do golpe de 1964. Era natural e esperado que algum crescimento ocorresse após a recessão elevada, vivida a partir do novo regime. Porém, esse *milagre* não era exatamente o que retratava a propaganda do governo. Além de uma política que enriquecia ainda mais a parcela financeiramente abastada da população, e cortava os ganhos já parcos das classes pobres, com seu lema de *crescer o bolo para*

*depois dividi-lo*¹⁸, o bom andamento dependia demasiadamente do sistema financeiro mundial e da necessidade de importação de produtos como o petróleo. Dessa maneira, a sustentação do avanço econômico era frágil e, de fato, posteriormente comprovou-se irreal, devolvendo o Brasil ao subdesenvolvimento.

O outro episódio que auxiliou o governo Médici na autoconstrução positiva de sua imagem foi a vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970, no México. O time de Pelé consagrou-se tricampeão mundial de futebol em um estádio Azteca¹⁹ abarrotado. Enquanto isso, o sentimento de patriotismo era inflamado com canções como *Pra Frente, Brasil*, e as mazelas eram provisoriamente deixadas de lado, em um carnaval de comemorações que celebrava a conquista dos atletas brasileiros em solo mexicano.

A escolha de Médici não se dera por acaso. Era um general linha-dura, disposto a dar segmento aos aparatos repressivos do governo militar e, se possível, endurecê-los ainda mais. O governo Médici foi marcado pela violência contra a oposição e a falsa pose de estadista eficiente perante o povo brasileiro, com suas bravatas e políticas econômicas milagrosas.

A jornada apresentada no presente capítulo buscou contextualizar o recorte histórico em que o *corpus* desta pesquisa está inserido. É fundamental, para este trabalho de resgate histórico, elucidar a conjuntura social e política do período brasileiro que compreende o golpe militar de 1964 até o seu enrijecimento - sob as consequências do AI-5. É preciso trazer à luz os fatos que influenciaram o curso da História.

¹⁸ Frase do então ministro da economia Delfim Netto.

¹⁹ Estádio localizado na Cidade do México, palco da final Brasil 4 x 1 Itália, na Copa do Mundo de 1970.

3. CENSURA E IMPRENSA: DE GOLPE EM GOLPE, A TRAJETÓRIA BRASILEIRA

A tristeza tem sempre uma esperança de um dia não ser mais triste não.

(Vinícius de Moraes)

A fim de apresentar uma linha histórica da imprensa e da censura no Brasil, vamos transitar por efemérides ligadas a esses temas. Começaremos em 1808, quando é instituída legalmente a imprensa brasileira, a partir da vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil. Seguiremos com os desdobramentos desse episódio até a Independência, seguida do Primeiro Império, da Regência, do golpe da maioria e o consequente Segundo Império. O colapso da monarquia resulta no golpe republicano e ocorre o fim do Império, com a proclamação da República, em 1889.

Já no século XX, a monarquia é apenas uma lembrança na memória do povo. Com a revolução de 1930, Getúlio Vargas chega ao poder pela primeira vez, dando fim à Primeira República ou, como ficou conhecida pejorativamente após seu término – República Velha. Ainda o veremos ditador através do Estado Novo, em 1937, período de grande censura à imprensa brasileira. Como consequência, chegamos em 1964 e no golpe sofrido por João Goulart, a ditadura militar e o seu mais violento capítulo - os *anos de chumbo* oriundos do AI-5, em 1968. A partir dessas datas, de golpe em golpe, podemos construir uma malha de acontecimentos que explica, mesmo que brevemente, a história da imprensa brasileira, censurada desde sempre.

3.1. A prática do poder na censura

No decorrer de sua formação, a sociedade brasileira comprova uma tendência conservadora e autoritária. É evidenciada a construção hierárquica de uma dicotomia entre escolhidos e excluídos, que vem ocorrendo no país desde a chegada dos colonizadores (CHAUÍ, 1986). O conservadorismo, enraizado no modo de agir brasileiro, permite que a opressão de um grupo sobre o outro seja vista como uma situação cotidiana e esperada, sem estranhamento dos partícipes. Por vezes, nem mesmo dos próprios oprimidos, que enxergam com resignação a situação à qual estão inseridos.

Marilena Chauí (1986, p.53) afirma que a sociedade brasileira “conheceu a cidadania através da figura do senhor-cidadão”. A cidadania é um privilégio de classe, concedida pela classe dominante às demais classes, podendo ser-lhes retirada quando os

dominantes assim desejarem, como durante as ditaduras, por exemplo. A censura é um sintoma e uma consequência dessa característica da constituição do Brasil. Não por acaso, práticas censoras permeiam a história do país desde o período em que era ainda uma colônia portuguesa.

3.1.1. Um poder que está em todo lugar, e em lugar nenhum

Para dissertar sobre censura, é interessante abordar previamente a ideia de *poder*, essencial na implementação e manutenção de tal prática. No presente capítulo, para essa discussão, vamos tomar como princípio o pensamento de Max Weber (1999, p.175): “por *poder* entendemos, genericamente, a probabilidade de uma pessoa ou várias impor, numa ação social, a vontade própria, mesmo contra a oposição de outros participantes desta”. A definição weberiana norteia a discussão contemporânea sobre o tema. A partir dela, temos o *poder simbólico* de Pierre Bourdieu e o *poder disciplinar* de Michel Foucault, conceitos que dialogam com a censura.

O poder simbólico, teorizado por Bourdieu (2001), caracteriza a atuação dos que praticam e impõem a censura, ou seja, dos censores. De acordo com Bourdieu, o poder simbólico é invisível, mas permeia os indivíduos, construindo uma realidade voltada a impor e legitimar a dominação de um grupo perante o outro (BOURDIEU, 2001). Por não ser tangível, a censura é uma violência (simbólica) que se espalha facilmente e causa danos psicológicos. Combinada com a violência física, retrata a ação de regimes autoritários. Quando aplicada, a censura está em toda parte, mas também em nenhuma. Além dos danos perceptíveis que a censura produz - proibir uma publicação, retirar de circulação algum veículo de mídia, etc - ela também acarreta efeitos posteriores, como uma permanente paranoia na psiquê dos perseguidos, consequência dos traumas que levam ao medo: o maior objetivo da censura.

Instaurar um estado mental de pavor nos dominados perante o poder (dominantes), é a tarefa da censura. Dessa maneira, passa a existir um reconhecimento por parte do dominado, agente ativo do processo, que acaba, mesmo que inconscientemente, aceitando o poder e a dominação. O poder simbólico é efetivo quando existe a cumplicidade de ambas as partes no jogo de poder entre censor e censurado. O fato é que, a partir do momento em que algo ou alguém sofre uma censura, a possibilidade de novas censuras ocorrerem está aberta e, com isso, as liberdades de imprensa e expressão passam a ser drasticamente afetadas.

No Brasil, a disciplina é vista, muitas vezes, com bons olhos pela população. Mesmo que, usualmente, seja desejada para os outros e nunca para si. Não à toa existe, por parcelas da sociedade, uma identificação com líderes e regimes ditatoriais disciplinadores de retórica agressiva, imbuídos de promessas de moralização dos costumes e (re)instauração da ordem, seja ela qual for. O poder disciplinar, assim como o poder simbólico, é intangível, como explica Foucault (1987, p. 156):

Tradicionalmente, o poder é o que se vê, se mostra, se manifesta e, de maneira paradoxal, encontra o princípio de sua força no movimento com o qual a exhibe. Aqueles sobre o qual ele é exercido podem ficar esquecidos; só recebem luz daquela parte do poder que lhes é concedida, ou do reflexo que mostram um instante. O poder disciplinar, ao contrário, se exerce tornando-se invisível: em compensação impõe aos que submete um princípio de visibilidade obrigatória. Na disciplina, são os súditos que têm que ser vistos. Sua iluminação assegura a garra do poder que se exerce sobre eles.

O poder disciplinar tem como principal função o adestramento. Com o uso direcionado da disciplina, é possível fabricar indivíduos conforme o desejo que o *poder* almeja. Nas engrenagens da censura, encontramos aspectos de dominação pensados por Foucault, o poder discreto e onipresente, que vigia e normaliza. Os indivíduos e/ou instituições (veículos de imprensa, por exemplo) permanecem sob constante vigilância do *poder* (censura). Essa vigilância censora permite qualificar, classificar e punir (FOUCAULT, 1987). Assim sendo, o *poder* demonstra força, estabelece uma verdade própria e oprime seus opositores com a imposição de um pensamento ideológico de mão única e antidemocrático.

3.2. O Surgimento, já censurado, da imprensa no Brasil

A primeira tentativa relevante de advento da imprensa no Brasil data de 1746, ainda colônia de Portugal, no Rio de Janeiro. Antônio Isidoro da Fonseca, que tinha como profissão ser impressor em Lisboa, transferiu-se para o Rio de Janeiro trazendo em sua bagagem um material tipográfico que lhe possibilitou montar uma pequena oficina. Fonseca chegou a iniciar as atividades de seu empreendimento, mas rapidamente teve liquidada a possibilidade de dar seguimento aos seus ofícios. De acordo com Nelson Werneck Sodré (1999), a Corte Portuguesa exigiu que fosse fechada a oficina para impedir a propagação de ideias que poderiam ser contrárias aos interesses portugueses.

A ordem régia²⁰ de 6 de julho de 1747, determinou confisco do material tipográfico de Antônio Isidoro da Fonseca, para que não fossem impressos livros ou qualquer papel avulso, sob ameaça de ser levado preso para o Reino, conforme as leis e ordens vigentes na época (SODRÉ, 1999). O objetivo da Coroa Portuguesa, assim como o de qualquer outro império, era manter suas colônias em ignorância, afastadas dos elementos de uma civilização, fechadas à cultura. Para além disso, outro empecilho à consolidação da imprensa era, de acordo com Maria Capelato (1994), a predominância de uma população rural na colônia, constituída em sua maioria por analfabetos e escravos dispersos em áreas distantes aos núcleos urbanos. Além do mais, boa parte dos portugueses que chegavam também eram analfabetos.

O ano de 1808 marcou a provisória transferência da Família Real Portuguesa para o Brasil - sua colônia mais desenvolvida à época. Com isso, a capital do Reino de Portugal passou a ser a cidade do Rio de Janeiro. A Europa vivia a ascensão do império francês, comandado por Napoleão Bonaparte, que colocava em marcha seu plano de dominação do continente. Portugal se encontrava em trincheiras opostas à França. Em 1807, as tropas francesas invadiram Portugal, o que acarretou na transferência da Corte Real Portuguesa para o Brasil, buscando refúgio.

Na bagagem da Coroa chegou também o material tipográfico necessário para iniciar a imprensa. Durante a fuga de Portugal, foi armazenado no barco *Medusa* tal material que havia sido comprado anos antes pela Secretaria de Estrangeiros e da Guerra. Antônio de Araújo, titular da Secretaria, ao aportar no Rio de Janeiro ordenou a instalação do equipamento em sua nova casa, na rua dos Barbons (SODRÉ, 1999).

3.2.1. Imprensa Régia e o início do jornalismo brasileiro

Nascia a Imprensa Régia, no dia 13 de maio de 1808. A partir dela, teve início o primeiro jornal produzido em território brasileiro: a *Gazeta do Rio de Janeiro*. O início da imprensa no Brasil foi formalmente instituído através de um Ato Real por parte do então príncipe regente João Maria de Bragança²¹, imperador português. Tal Ato marcou a permissão portuguesa para início de uma imprensa na colônia, mas também instituiu paralelamente a censura prévia. Dessa maneira, é possível afirmar que, não só a imprensa

²⁰ Documento oficial comum a monarquias, que determinam ordens diretas por parte do monarca.

²¹ D. João era o príncipe regente de Portugal desde 1799, quando sua mãe, a rainha Maria I, foi declarada impossibilitada mentalmente de governar. Posteriormente, com a morte da mãe, em 1816, viria a se tornar rei de fato, sob o nome de D. João VI.

já iniciou censurada no Brasil, como é uma instituição irmã da censura, com a mesma data de nascimento.

A *Gazeta do Rio de Janeiro* teve o seu primeiro exemplar rodado em 10 de setembro de 1808. O jornal pertencia oficialmente à Coroa Portuguesa, e expunha apenas o que era de interesse de Portugal. Quem dirigia a publicação era o Frei Tibúrcio José da Rocha que, portanto, foi o primeiro redator do jornalismo brasileiro. Conforme Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015), não havia espaço para nada que contrariasse a monarquia; a censura prévia dava conta de garantir sempre publicações do agrado da Coroa. As notícias que estampavam as páginas do periódico eram, em sua maioria, sobre assuntos europeus, extraídas de outros jornais desse continente, quase nunca retratando qualquer acontecimento da colônia. Era o veículo perfeito para exaltar os feitos da monarquia. Sodré (1999) afirma que a *Gazeta do Rio de Janeiro* é consagrada cronologicamente como marco inicial da imprensa brasileira, mas não dispõe de pioneirismo no que diz respeito aos conceitos específicos do jornalismo, o que mais recentemente tem sido relativizado.

Sodré (1999) acredita que tal vanguarda pode ser destinada ao *Correio Braziliense*, de Hipólito José da Costa, criado 3 meses antes da *Gazeta do Rio de Janeiro*, mas concebido em Londres, o que possibilita um debate sobre qual seria o primeiro jornal brasileiro. Segundo Antonio Hohlfeldt (2008, p. 12), qualquer jornal que pretendesse circular no Brasil, impresso nacionalmente ou no exterior, destinava-se a um público incipiente, “as tiragens haveriam de ser, obrigatoriamente, mínimas, a não ser que o impresso viesse a circular também em Portugal, o que, no contexto colonial, era quase impensável”.

Independente de qual seja a definição, o fato é que o *Correio Braziliense* era produzido no exterior devido à censura prévia existente no Brasil, fator que impossibilitava a produção do periódico em solo brasileiro.

Hipólito José da Costa Pereira Furtado era brasileiro, mas morou em Portugal, onde foi diretor da junta da Imprensa Régia em Lisboa. De funcionário, passou a inimigo do governo luso, foi acusado de ser maçom e perseguido pela Inquisição. Esteve detido de 1802 a 1804, quando fugiu da prisão e foi para a Inglaterra (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Sodré (1999, p. 20-21) afirma que:

Teria sido mesmo difícil, senão impossível, manter folha imune à censura, aqui, no início do século XIX. Mas não é isso que suscita a dúvida. Muitos exilados fizeram jornais fora dos seus países, como forma e meio de participar de suas lutas internas. Tais jornais, como o *Correio Braziliense*, entravam clandestinamente onde deviam entrar. O que lhes dava o caráter nacional era a estreita ligação com as condições internas em que procuravam também influir, a impressão no exterior era circunstância.

É verdade que a censura permeia a imprensa brasileira desde o seu grau zero. Mas, para além disso, é interessante levar em conta a falta de recursos existentes no Brasil colônia para a produção de um periódico. Ana Luiza Martins (2002) lembra que, ao contrário das colônias espanholas da América, que tinham escolas, prelos e até mesmo universidades, Portugal nada disso instaurou no Brasil. De acordo com Hohlfeldt (2008), o público brasileiro que, em tese, consumiria tais produtos impressos, apresentava alta taxa de analfabetismo. O ambiente brasileiro não estimulava investimentos no periodismo, que acabou se consolidando com sede no estrangeiro.

3.3. Imprensa no Primeiro Reinado (1822 - 1831)

Em 1815, a censura prévia foi abrandada e teve início tímida liberdade de imprensa no Brasil. Nesse mesmo ano, foi instituído, pelo príncipe regente D. João, o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Em 28 de agosto de 1821, um ano depois da Corte Portuguesa voltar para Lisboa, foi extinta a censura prévia que permeava a imprensa desde 1808. Com isso, afloravam jornais de cunho independentista, que buscavam agitar a colônia contra Portugal. O término oficial da censura prévia não significou o fim dos esforços da Coroa em manter o Brasil sob seu domínio, e isso se refletia nos jornais que foram criados em resposta aos periódicos independentistas. De acordo com Sodré (1999), as oscilações na liberdade de imprensa ocorriam conforme os interesses da classe dominante colonial: primeiro com concessões, buscando mobilizar e unir contra o controle lusitano; depois, impondo restrições à liberdade de imprensa, a medida em que compreendiam a necessidade de limitar os anseios independentistas, centralizando o poder. A imprensa brasileira dessa época se caracterizava por ser doutrinária e pouco informativa: havia uma disputa política sobre a independência do Brasil em curso e os periódicos eram utilizados como instrumentos de campanha.

O *Diário do Rio de Janeiro*, fundado pelo português Zeferino Vito de Meireles, em 1821, é considerado o primeiro jornal informativo da imprensa brasileira. Ocupava-se das questões locais, fornecendo informações do cotidiano aos seus leitores. Foi precursor em fazer um jornalismo como entendemos hoje, com todas as características de

um periódico informativo. Já o primeiro jornal a defender os interesses brasileiros, quebrando os parâmetros da imprensa colonial, ou áulica²², foi o *Diário Constitucional*, a rodar na Bahia, no mesmo ano (SODRÉ, 1999).

Por conta da Revolução Liberal da cidade do Porto, de 1820, D. João VI (já empossado monarca, após a morte de Maria I) e sua Corte voltaram para Lisboa, designando o filho mais velho do rei, Pedro de Alcântara de Bragança, como príncipe regente da colônia.

Antes de retirar-se do Brasil, D. João VI determinou, em uma de suas derradeiras leis firmadas em solo brasileiro, que todo impressor seria obrigado a submeter seus impressos aos censores régios, em busca de um parecer positivo para o conteúdo, que não deveria conter nada que ferisse a religião, a moral e os bons costumes²³ (SODRÉ, 1999). A Corte retornava para a Europa, mas não sem antes reafirmar seu legado censor na colônia.

3.3.1. Independência à brasileira

Com a volta da Coroa para Portugal, havia a ameaça do Brasil regressar a um regime de monopólio perante a metrópole europeia, fazendo com que a classe dominante brasileira perdesse o seu já parco controle, iniciado em 1808, sobre assuntos locais. Tal situação eminente inflamou ainda mais os independentistas a se voltarem contra Portugal. A instabilidade política culminou na Independência do Brasil, ocorrida no dia 7 de setembro de 1822. O príncipe regente foi transformado em D. Pedro I e nomeado o primeiro imperador brasileiro 5 dias depois, em 12 de outubro de 1822. De acordo com Schwarcz e Starling (2015), a Independência criou um Estado, mas não uma nação, à medida que alijou de seu processo numerosas camadas da população brasileira. Diferente de outras independências de colônias americanas, que fundaram repúblicas, o Brasil seguiu em moldes políticos parecidos com o período anterior, dando origem a uma monarquia constitucional representativa.

Durante o processo inicial de Independência, a imprensa gozou de relativa liberdade. No entanto, era uma liberdade concedida, e não conquistada. Passado o processo da Independência, surgiram impasses com relação à construção do Estado.

²² Referente à Corte Real.

²³ Observa-se como é antiga a imposição da *moral e dos bons costumes* no conservadorismo do Estado brasileiro. *O Pasquim* e Henfil combateram esse mesmo conceito mais de um século depois.

Liberais e conservadores, unidos pela independência, agora estavam separados. Com as disputas expostas, rapidamente o cerceamento da imprensa é posto novamente em prática por parte dos conservadores. Sucedem-se atentados contra jornalistas da oposição. Para a corrente liberal, a luta por independência era, naturalmente, uma luta por liberdade. Já os conservadores, temiam um aprofundamento da independência que resultasse em uma perda de privilégios. Seguiram-se os anos de Primeiro Império, com D. Pedro I à frente do Estado brasileiro, governando o país de forma autoritária.

A dissolução da Assembleia Constituinte em 1823, por parte do imperador brasileiro, marcou esse período. Após prender e perseguir opositores e concluir autoritariamente o trabalho que havia sido iniciado pela Constituinte, o resultado foi a Constituição de 1824 - a primeira do Brasil – que instituiu o Poder Moderador, concedendo ao imperador a autoridade absoluta perante os demais poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Segundo Sodré (1999), o Brasil era muito menos independente do que se dizia ser. Na Corte, o desejo era de arrasamento da imprensa de oposição.

O ano de 1827 é reconhecido pela fundação dos primeiros cursos jurídicos no Brasil, mas também pelo impulso da imprensa, que começou a se alastrar pelas províncias. Data desse ano, por exemplo, o primeiro jornal da Província de São Pedro²⁴, chamado *Diário de Porto Alegre*. O referido ano foi, também, o marco inicial de uma aceleração política que culminou na renúncia de D. Pedro I ao trono, em 1831. Sodré (1999, p.110 -111) resume:

Como as forças políticas cindem-se, caracterizando as três componentes principais – direita conservadora, direita liberal e esquerda liberal – a imprensa acompanha a cisão. Na esquerda liberal recrutam-se alguns dos maiores jornalistas da época e surge o pasquim com fisionomia própria. Na direita conservadora alinham-se os órgãos da imprensa áulica, agora conhecida como absolutista, tendo à frente, na Corte, o *Diário Fluminense* e contando com o *Jornal do Comércio* e com *O Analista* como acompanhantes principais. [...] Na direita liberal, vinha à frente a *Aurora Fluminense*. Pregava a monarquia constitucional, o respeito à carta básica, o governo de gabinete, a responsabilidade deste perante a Câmara.

No dia 7 de abril de 1831, após intensa efervescência política, chegava ao fim o reinado de D. Pedro I. Através de uma carta de renúncia, o imperador abdicava do trono em favor de seu filho. Essa foi a maneira encontrada por ele para acalmar a situação e, ao mesmo tempo, tentar perpetuar a monarquia no Brasil. Era o fim do Primeiro Reinado. D. Pedro – já não mais imperador do Brasil - volta para Portugal e assume seu antigo

²⁴ Atual estado do Rio Grande do Sul.

título real português. Sua partida, no dia 13 de abril, foi comemorada pelas ruas: era celebrada *a queda do tirano*. De acordo com Schwarcz e Starling (2015), muito mais do que o *7 de Setembro*, o *7 de Abril* consagrou o espaço público como uma arena política.

3.4. Imprensa na Regência (1831 - 1840)

Após a abdicação de D. Pedro I, o sucessor ao posto de imperador do Brasil era Pedro de Alcântara, filho do antigo mandatário. Porém, ele ainda não contava a idade de seis anos completos, o que trazia instabilidade ao processo político brasileiro. A solução foi eleger uma Regência Provisória, enquanto o menino não estivesse em condição de maioridade. A constituição de 1824 determinava que, para assumir o posto de imperador, era necessário ser maior de idade, ou seja, ter completos 18 anos de vida.

A Regência Provisória foi eleita em 1831, composta por 3 senadores, sendo eles: Francisco de Lima e Silva, Nicolau Pereira de Campos Vergueiro e José Joaquim Carneiro de Campos. De acordo com Schwarcz e Starling (2015), no entanto, outra eleição ocorreu no mesmo ano, com o objetivo de transformar o provisório em permanente. No dia 17 de junho, foi eleita a Regência Trina Permanente, composta pelos deputados José da Costa Carvalho e João Bráulio Muniz, e pelo senador Francisco de Lima e Silva.

Durante a Regência, eclodiram revoltas, conhecidas posteriormente como provinciais, pelos seus caracteres regionais. Podemos citar, como exemplos, a Cabanagem (1835 - 1840), no Pará; a Balaiada (1838 - 1841), no Maranhão; a Sabinada (1837 - 1838), na Bahia; e a Revolução Farroupilha (1835 - 1845), no Rio Grande do Sul. O ambiente do país era de revolta, campo fértil para o surgimento e multiplicação dos pasquins²⁵, o principal produto da imprensa brasileira da época. Eram jornais ásperos, feitos artesanalmente, de linguagem violenta, tanto os de oposição, quanto os oficiais. Os pasquins não tinham uma periodicidade definida, apareciam conforme a verba e a disponibilidade de seus produtores. Um grande número de pasquins não passou da primeira edição. Sua durabilidade era efêmera. Em maioria eram monotemáticos, cada edição apresentava um artigo e era produzido inteiramente por uma só pessoa (SODRÉ,

²⁵ O jornal *O Pasquim* foi batizado em referência a essas publicações, consideradas de menor relevância, em uma auto-ironia.

1999). Os pasquins se dividiam de acordo com as tendências de seus proprietários e do momento político.

Vivia-se um período de desenvolvimento técnico da tipografia na imprensa brasileira. A liberdade de imprensa era, em tese, garantida pela constituição outorgada em 1824. Por esse tempo, para além das ameaças e interdições que pairavam sobre folhetos, jornais e pasquins, o desenvolvimento da imprensa, com aparecimento de oficinas tipográficas, havia atingido um nível significativo. Conforme Sodré (1999, p. 170), “a liberdade constitucional era limitada com a discriminação penal para crimes, entre os quais se colocavam os de ofensa ao imperador e de propagação de ideias contrárias à ordem vigente”. Ou seja, a liberdade de imprensa estava, sim, especificada na Constituição, mas, na prática, havia meios de censurar seu conteúdo e enquadrar, como criminosos, os opositores do Império.

3.5. Golpe da maioria: começa o Segundo Reinado (1840 - 1889)

O período regencial teve fim com o chamado golpe da maioria, que antecipou a ascensão de Pedro de Alcântara ao trono. O príncipe tinha apenas 14 anos, e não os 18 anos exigidos. Por lei, não poderia ainda assumir como imperador do Brasil. Schwarcz e Starling (2015, p.222) elucidam:

Foi em 1840, com a criação do Clube da Maioria, que o projeto tomou forma: os deputados liberais, contrários à Regência de Araújo Lima, vão ao Senado e exigem a posse antecipada de Pedro de Alcântara. Inusitado pensar que, diante das várias rebeliões regenciais, dos projetos republicanos e da radicalização da situação, reforçou-se uma saída simbólica, sustentada num sistema de governo monárquico e liderado pela Região Centro-Sul do país: só o monarca poderia garantir um poder centralizado e de representação nacional.

No dia 18 de julho de 1841, iniciava o período de poder de D. Pedro II, com a sua coroação como imperador do Brasil. O ritual em questão foi um espetáculo sem precedentes no país. Para tal, um folheto especial foi produzido, chamado *Disposições para a Sagração de S. M. O Imperador*, um volume de 10 páginas, amplamente distribuído. Nele, havia normas para o cortejo, a sagração, a recepção e o banquete (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

O golpe da maioria e o período do Segundo Reinado, que o seguiu, iniciaram uma nova fase na vida política brasileira, o que se refletiu, naturalmente, na imprensa. Dom Pedro II reinava e governava com o Poder Moderador. O liberalismo, derrotado pelo golpe, ainda reagia nas províncias. No entanto, vinha sendo dizimado pela perseguição

da Corte. As lavouras de café avançavam com a exportação ascendente, gerando recursos para o governo empregar na repressão e na consolidação de seu poder. O tráfico de escravos encontrava seu ápice: em nenhuma outra fase entraram tantos africanos escravizados no país. Com o desenvolvimento cafeeiro e do tráfico, o predomínio da Corte era absoluto. Para a estrutura que se firmou no Segundo Reinado como elite dominante, “a imprensa deveria estar em suas mãos, deveria servi-la, deveria contribuir para a consolidação da estrutura escravista e feudal que repousa no latifúndio e que não admite resistência” (SODRÉ, 1999, p.182). A ideologia predominante na imprensa era conservadora até a queda da monarquia, e liberal-conservadora após o seu declínio. Juarez Bahia (1990) lembra que no Império e na República convergiam para a imprensa os interesses das famílias dominantes, justamente por estas contarem com o controle acionário das empresas jornalísticas.

O jornalismo político declinava. Poucos foram os jornais que mantiveram suas posturas combativas. Anteriormente, com o avanço liberal e a ânsia por mudanças no Brasil, a proliferação de jornais e pasquins foi nítida. O fato é que essa imprensa combativa foi enfraquecendo pouco a pouco, à medida em que a repressão crescia, por parte do Império e dos latifundiários em ascensão.

No entanto, o que proliferava, na segunda metade do século XIX, de acordo com Sodré (1999), eram periódicos literários, especialmente nas academias de direito de São Paulo. Era uma imprensa acadêmica que se formava. Os jornais oriundos da produção da mocidade acadêmica denotavam os anseios liberais e abolicionistas dos estudantes que seriam, ao final do século, grandes figuras políticas do país, como Joaquim Nabuco, Rui Barbosa e Castro Alves.

3.5.1. A queda da monarquia

O ano de 1865 marcou o início da derrocada do Segundo Reinado e da monarquia que vivia, até então, tranquila vida política. Tem início a Guerra do Paraguai (1864 - 1870), episódio que contribuiu frontalmente na queda da monarquia brasileira, abrindo caminho para a proclamação da República. A guerra durou mais do que o esperado pela Corte e demandou despesas que viriam a endividar o país. De acordo com Schwarcz e Starling (2015), o montante de gastos foi de 614 mil contos de réis - onze vezes o orçamento governamental do ano de 1864. Com esses gastos, o Brasil agravou a

dependência financeira que tinha perante a Inglaterra, além de perder inúmeros soldados mortos nos combates. O Império encontrava-se em crise.

Com o fim da Guerra do Paraguai, em 1870, campanhas em prol da abolição da escravidão e pró-República voltaram a aflorar. Foram organizados três focos de oposição ao Império: abolicionistas, republicanos e o Exército. O Partido Republicano, inclusive, foi criado no início dessa década. O monarca estava cada vez mais afastado da política e era cada vez mais ironizado pela opinião pública, tido como indeciso e inoperante.

A partir dos anos 1850, a imprensa encontrava certa liberdade. Utilizando-se desta, focava no Imperador como alvo. Tornaram-se famosos os jornais ilustrados, com destaque para três desenhistas europeus que alcançaram popularidade – Angelo Agostini, italiano que desenhava na *Revista Ilustrada*; Luigi Borgomainerio, também italiano e responsável pelo *Le Figaro*; e Rafael Bordalo Pinheiro, português e colaborador de *O Mosquito*. O período abundava revistas do gênero satírico que usavam de ilustrações, onde a figura de D. Pedro II era constantemente caricaturada (SCHWARCZ; STARLING).

Durante o ano de 1876, tem início a venda avulsa de jornais nas ruas. A prática foi iniciada pelo *Província de São Paulo*, fundado por José Maria Lisboa, Rangel Pestana e Américo de Campos, em 1875. Posteriormente, essa publicação mudaria de nome, para *O Estado de S. Paulo*. Conta Sodré (1999) que o francês e ajudante de impressor, Bernard Gregoire, anunciava o periódico nas ruas, montado em um cavalo e tocando uma corneta²⁶. A população, em um primeiro momento, não aprovou a novidade e houve repulsa ao novo método de venda. No entanto, com o passar do tempo, outros jornais acompanharam a novidade. Surgiram os jornaleiros e, posteriormente, as bancas de jornal. Estava tomando forma a mercantilização da imprensa, com a divisão do trabalho e o levantamento de capital.

A entrada dos anos 1880 antecedeu a proclamação da República. Surgiam, no Brasil, jornais com tendências republicanas e abolicionistas, produzidos por jovens de famílias abastadas que estudavam na Europa e voltavam com ideias liberais e republicanas. O sistema rudimentar do correio brasileiro dificultava que os jornais produzidos pela Corte - que agiam em defesa de D. Pedro II e da monarquia - chegassem

²⁶ O jornal *O Estado de S. Paulo* segue em atividade até hoje e utiliza a imagem de Bernard Gregoire, montado em um cavalo e tocando a corneta, como seu logotipo.

nas províncias, o que proporcionava aos periódicos do interior certa vantagem em atingir efetivamente seu público local.

Os ideais republicanos tomavam conta da imprensa brasileira: cada vez mais periódicos defendiam a República e a libertação dos escravos. O movimento abolicionista ganhava corpo. A monarquia se encontrava cada vez mais cercada por desafios. Em 1880, foi fundada a Sociedade Brasileira Contra a Escravidão, e em 1883, a Confederação Abolicionista. O ano de 1885 trouxe mais uma má surpresa ao Segundo Reinado: um novo surto de cólera dizimou parte significativa da população da Corte. Enquanto isso, D. Pedro II seguia suas excursões pelo mundo, a despeito do caos vivido em solo brasileiro. O descaso do monarca com a situação do Império era motivo de revolta e combustível para seus opositores.

Em 13 de maio de 1888, é extinta a escravidão no Brasil. A abolição se integrou a um projeto de mudança da sociedade que se completou no ano seguinte, com a República. De acordo com Capelato (1994), a imprensa teve importante participação nesse acontecimento, por meio de seu poder de mobilização. Porém, em suas páginas, não constavam os verdadeiros interesses que levaram à abolição, como “as antigas e constantes pressões da Inglaterra e as exigências dos setores mais dinâmicos da economia (cafeicultores paulistas, em especial), aos quais convinham novas relações de trabalho” (CAPELATO, 1994, p. 42).

3.5.2. O Exército confabula: sai a monarquia, entra a República

O Exército passa a conspirar. Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant, Sólton Ribeiro e Rui Barbosa, juntos a chefes republicanos como Quintino Bocaiúva, Francisco Glicério e Aristides Lobo, estavam dispostos a dar um golpe em D. Pedro II. A monarquia se via cada vez mais isolada, distanciada da Igreja e do Exército. Existia uma disputa política da Coroa com a Igreja desde 1874 e com o Exército desde o final da Guerra do Paraguai, quando foi imposta a proibição de manifestação a oficiais militares, na imprensa, sobre assuntos políticos.

No dia 15 de novembro de 1889, foi concretizado, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, o banimento da Família Imperial e a proclamação de um governo provisório republicano. Chegava ao fim a monarquia, que tinha um prazo de 24 horas para deixar o país. Como não havia mais volta, no dia 17 de novembro, durante a madrugada, a Família Real partiu para Portugal, evitando a luz do dia e o possível escárnio da população. De

acordo com Capelato (1994), coube à imprensa avisar o povo de que o novo regime não se tratava de uma ditadura militar. Os jornais da época buscaram criar uma imagem harmoniosa, unitária e festiva da República. Consumada a expulsão da derrotada monarquia, alteraram-se rapidamente nomes e símbolos, exaltando a nova República dos Estados Unidos do Brasil.

3.6. Imprensa na Primeira República (1889 - 1930)

Apesar de se pretender uma república laica e liberal, em 23 de dezembro, mês seguinte à proclamação, o Governo Provisório, chefiado pelo marechal Deodoro da Fonseca, já tratava de baixar o primeiro decreto de censura do novo regime, que atingia diretamente a imprensa. Era a República da Espada (1889 - 1894) que tomava forma. De acordo com Martins (2002, p.175), o teor de tal decreto era permeado pela exploração do medo, onde “o controle da palavra impressa, contudo, não se limitou ao texto da lei. A repressão do período investiu firme, batendo de frente com formadores de opinião e órgãos de imprensa”.

Em 1891 surgiu, já montado como uma empresa, o *Jornal do Brasil*²⁷, fundado na cidade do Rio de Janeiro. O novo periódico trouxe inovações, como na distribuição - que era feita em carroças - e na ampliação do número de correspondentes estrangeiros. Nesse mesmo ano, o Brasil tinha homologada a nova Constituição. Apesar da tentativa, por parte da imprensa, de passar uma ideia contrária ao fato de que o golpe dera início a uma ditadura militar, como afirmou Capelato (1994), na prática, o primeiro presidente da República brasileira, Marechal Deodoro da Fonseca, agia tal qual um ditador. Em fins do século XIX, a imprensa artesanal começou a ser substituída pela industrial. Em 1900, tanto a República, quanto a imprensa, estavam consolidadas. O que se viu foi uma cada vez maior profissionalização da imprensa, onde os veículos tomaram a forma de empresas estruturadas em um molde capitalista. O jornalismo individual e artesanal da época do Império ficava no passado.

De 1880 até os anos 1930, a sociedade brasileira passou por transformações e viveu o resultado de um crescimento da população. Após a República da Espada, que teve os militares Deodoro da Fonseca e, posteriormente, Floriano Peixoto, como chefes de Estado, começou a República Oligárquica (1894 - 1930), com a sucessão de civis no cargo

²⁷ Jornal brasileiro ainda em atividade apenas em formato digital, funcionando como um portal de notícias *on-line*.

de presidente. Foi um período de forte incentivo à imigração estrangeira, especialmente da Europa, continente que vivia momentos turbulentos como palco da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918). Para a imprensa, de acordo com Sodré (1999), o período após a Primeira Guerra representou uma maior profissionalização.

O modelo de República que ascendeu ao poder, em 1889, dava mostras de estar se esgotando no decorrer da década de 1920. Ficava cada vez mais explícita a inoperância do regime. Os ex-escravos, por exemplo, livres após a Lei Áurea de 1888, não receberam a mínima atenção do Estado para que se integrassem à sociedade e pudessem recompor suas trajetórias. Foram entregues à miséria, excluídos para as periferias que começavam a tomar os contornos do que são as favelas dos séculos XX e XXI.

Em 1º de março de 1930, os homens alfabetizados e maiores de 21 anos escolheram o novo presidente da República. Ou seja, uma parte ínfima da população que representava, naturalmente, a elite brasileira. E mais: o voto não era secreto, precisava ser feito em voz alta, o que proporcionava o chamado *voto de cabresto*, em que o eleitor era coagido em sua escolha.

O então presidente da República, Washington Luís, lançou a candidatura de Júlio Prestes. Um paulista lançou outro candidato paulista, quebrando o antigo trato feito entre Minas Gerais e São Paulo, no que ficou reconhecido como *República do café com leite*, onde se alternavam mineiros e paulistas no poder. Como era de se esperar, essa decisão desagradou as lideranças políticas de Minas Gerais. A chapa de oposição trazia Getúlio Vargas, então presidente do Rio Grande do Sul. Getúlio teve apoio dos mineiros, descontentes com a traição paulista. O vice, escolhido para compor a chapa junto a Getúlio Vargas, foi o paraibano João Pessoa. Juntos, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, formaram a Aliança Liberal.

Júlio Prestes foi eleito, mas as acusações de fraude pairavam sobre a eleição. Inicialmente, a Aliança Liberal não reivindicou uma nova eleição. No entanto, o assassinato de João Pessoa, ocorrido em final de julho, foi o estopim que faltava para que iniciassem os trâmites para um golpe. E assim ocorreu: em 3 de outubro de 1930, teve início uma revolta civil-militar. De acordo com Schwarcz e Starling (2015, p.300), “às sete da manhã de 24 de outubro, a menos de trinta dias do fim de seu mandato, Washington Luís estava deposto; detido e encaminhado para o Forte de Copacabana, seguiria, um mês depois, para o exílio na Europa”. Tinha início o governo provisório e o

prelúdio da era Vargas. O movimento liquidou a imprensa que apoiava a situação. Sodré (1999, p.376) cita o exemplo do *Jornal do Brasil*, que “tivera sua redação invadida e fora forçado a ficar uma semana sem circular”. Momentos de exceção são férteis em silenciar a imprensa e dessa vez não fora diferente.

3.7. Getúlio Vargas e o Estado Novo (1937 - 1945)

O Brasil é um país que tem sua historiografia desenhada sob o signo do autoritarismo, desde a chegada dos portugueses, em 1500, passando pelos períodos já relatados neste capítulo, a partir da vinda da Coroa Portuguesa para a colônia. O que vem a seguir, a partir da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, são os dois períodos ditatoriais da era moderna brasileira - o Estado Novo e a ditadura militar. Os acontecimentos que foram abordados até esse momento, introduzem como foi possível que o país chegasse até esses dois períodos de regimes antidemocráticos. A imprensa brasileira, que já nasceu censurada, tem sua trajetória diretamente vinculada aos governos autoritários, seja sua parcela atrelada ao poder, seja a de oposição, lutando para sobreviver em meio à repressão.

A partir da Revolução de 1930, Getúlio Vargas passa a figurar nacionalmente na política brasileira. Após o governo provisório - que durou até 1934 - temos sua incursão como presidente eleito, até 1937. Nesse mesmo ano, a ditadura do Estado Novo é instaurada, com Getúlio em posição de líder máximo do país. A ditadura de Getúlio Vargas, que perdurou até 1945, não deixa de ser um prólogo para o que ocorreu em 1964. Na História, os elementos se entrelaçam em um mesmo fio condutor, onde os efeitos sofridos no futuro estão diretamente ligados aos ocorridos do passado.

O Estado Novo foi instaurado por meio de um golpe palaciano²⁸, em 10 de novembro de 1937. Conforme Sodré (1999), Getúlio Vargas soube dar vazão à tendência direitista que pairava pelo Brasil, empenhada em deter o avanço democrático que começou com a Constituição de 1934. Fechado o Legislativo, Getúlio Vargas assumiu poderes plenos, assessorado e estimulado pelos chefes militares Góis Monteiro e Eurico Gaspar Dutra. Foi estabelecida, então, uma nova Constituição, inspirada pelos movimentos fascistas totalitários que vinham em forte escalada na Europa, no início do

²⁸ Tipo de golpe de Estado em que o governante é destituído à força por setores do próprio governo.

século XX. Posteriormente, seria apelidada pejorativamente de *Polaca*, em referência à origem da inspiração.

3.7.1. DIP, *Lei monstro* e outros aparatos repressores

Por mais que a Constituição de 1934 garantisse certos avanços liberais, a repressão do Estado perante a esquerda e demais opositores de Getúlio, era implacável. Promulgada em 4 de abril de 1935, a Lei de Segurança Nacional (LSN) definia os crimes contra a ordem política e social e garantia a repressão de maneira constitucional. Valeu-lhe o apelido de *Lei monstro*, o que dá o tom das consequências de tal legislação. Lira Neto (2013) recorda que as prisões de jornalistas e de trabalhadores considerados suspeitos de subversão tornaram-se frequentes. As abordagens aos civis, por parte dos policiais, dispensavam as formalidades previstas em lei.

Para elucidar as práticas do governo de Vargas contra a imprensa de oposição, mesmo previamente ao Estado Novo, verifiquemos o exemplo que nos traz Neto (2013, p.200), a respeito do sequestro de Apparício Torelly - famoso pelo pseudônimo Barão de Itararé - fundador do jornal satírico *A Manha* e diretor do marxista *Jornal do Povo*. O jornalista foi “sequestrado por cinco homens armados, que depois se descobriu serem oficiais da Marinha. Ameaçado de morte, Torelly foi espancado, teve os cabelos tosquiados com máquina zero e depois deixado apenas de cuecas em um local deserto, nas imediações de Jacarepaguá²⁹”. O atentado brutal não foi capaz de reduzir o bom humor característico do Barão de Itararé, que após o ocorrido colocou o seguinte aviso na redação do *Jornal do Povo*: *Entre sem bater*.

Como se observou, o contexto já era repressivo antes da ditadura do Estado Novo. Após sua vigência, naturalmente, foi intensificada a repressão. Com a *Polaca*, a censura à imprensa tornou-se implacável. Jornais foram obrigados a fechar as portas e a abertura de novos periódicos ficou proibida. Era nítido, ao aparato que tomava o poder, que o exercício sistemático e generalizado da censura seria peça fundamental para a supressão dos dissidentes.

Em 1939, a ditadura criou um órgão específico para o controle da mídia, aos moldes do regime nazista alemão, batizado de Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que substituiria o antigo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

²⁹ Bairro do município do Rio de Janeiro, afastado do centro da cidade.

(SODRÉ, 1999). O DIP controlava a imprensa e era responsável por elaborar as listas de assuntos proibidos de serem abordados. De acordo com Neto (2013), o DIP tinha status de ministério, era subordinado diretamente à presidência da República e expandiu consideravelmente o controle do Estado perante as comunicações. Nos estados, foram instalados os Departamentos Estaduais de Imprensa (DEI), que faziam, regionalmente, o mesmo serviço.

A ausência da liberdade de pensamento e institucionalização da censura resultaram em profundas consequências na fisionomia da imprensa brasileira. Uma delas foi, conforme Sodré (1999), a decadência da prática da caricatura, que vinha em considerável progressão, desde que apareceram nas publicações brasileiras no final do século XIX. Tal prática encontrou muitos obstáculos para sobreviver ao totalitarismo instituído após 1937.

Instaurado o Estado Novo, os jornais passaram a viver os rigores da censura. Alguns foram, inclusive, expropriados, como ocorreu com *O Estado de S. Paulo*. Em março de 1940, o periódico paulista teve sua redação ocupada pela Polícia Militar, sob a acusação de que seus proprietários escondiam armamento de fogo em suas dependências. O jornal foi tomado, aparecendo posteriormente subordinado ao DIP e sob nova direção.

Parte dos donos de jornais acabou cooptada pela ditadura varguista. De acordo com Capelato (1994, p.50): “Vargas procurou conquistar os representantes da imprensa de duas maneiras: reprimindo-os e adulando-os”. Os jornais passaram a servir à ditadura, querendo ou não. Sodré (1999) recorda que o DIP distribuía verbas a jornais e emissoras; muitos veículos de mídia enriqueceram e ganharam poder ao aceitar as exigências do Estado Novo. Entre os jornais empresariais, foram raros os que não se corromperam. O *Diário de Notícias*, chefiado por Orlando Ribeiro Dantas, foi um dos poucos representantes da imprensa que manteve sua ideologia e enfrentou as amarguras da ditadura varguista sem deixar-se cooptar pelo poder (SODRÉ, 1999). Para a imprensa livre só haveria uma saída: a da clandestinidade. E assim foi.

3.7.2. Hitler invade a Polônia: o início do fim

Com a invasão da Polônia por parte do exército nazista de Adolf Hitler, em 1º de setembro de 1939, tem início a Segunda Guerra Mundial. Tal episódio teria reflexo profundo no Brasil de Getúlio Vargas. Não era segredo a simpatia do Estado Novo pelos

fascistas europeus. Inicialmente, a posição brasileira no conflito foi neutra. Com as incipientes investidas vitoriosas dos países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), o regime totalitário instaurado no Brasil ganhou certo respaldo.

No entanto, à medida em que o Estados Unidos, parceiro estratégico do Brasil e grande potência das Américas, entrou na Guerra, em 1942, em oposição ao Eixo, o Brasil se viu obrigado a ingressar no conflito ao lado dos estadunidenses. Havia, então, a consolidação de uma mudança no Estado Novo e seu gradual enfraquecimento. No decorrer desse processo, a imprensa passou a ter novamente condições de exercer seu ofício. A ruptura da censura foi lenta e gradual, com cautela os jornais começaram a publicar mais livremente.

A mídia brasileira passou a combater os países do Eixo, aproveitando para criticar também o regime vivido no Brasil. Atacando os Estados totalitários nipo-europeus, a imprensa também estava atacando Getúlio Vargas. A caricatura, tão combatida e censurada pelo Estado Novo, retomou sua força e, aos poucos, voltou à voga. Schwarcz e Starling (2015) acreditam que o desfecho da guerra, com a derrota do totalitarismo encabeçado pela Alemanha nazista de Hitler, criava uma luta global pela liberdade e revelava aos brasileiros a contradição de combater o fascismo na Europa e manter o Estado Novo no Brasil.

Já em 1945, mesmo ano em que teve fim a Segunda Guerra Mundial, Getúlio Vargas sabia que findavam as possibilidades da ditadura iniciada por ele em 1937. No início desse ano, foram marcadas eleições para dezembro, com o intuito de retomar a democracia no país, reorganizar os partidos políticos e instituir um processo de anistia. No entanto, como é comum à história brasileira, mais um golpe de Estado foi posto em marcha. Em 29 de outubro, Getúlio Vargas foi deposto. Com isso, quem assumiu foi o general Eurico Gaspar Dutra, um dos partícipes do próprio golpe que ascendera o Estado Novo ao poder. Naturalmente, construído sob a égide do autoritarismo, o mandato que se seguiu foi apenas um prolongamento natural da então ditadura. Getúlio não teve seus direitos cassados após ser deposto em 1945. Em troca desse favor e para evitar o exílio, apoiou Eurico Gaspar Dutra, que venceria o brigadeiro Eduardo Gomes nas eleições de novembro.

A partir dos anos 1950, a modernização empresarial torna o jornalismo ainda mais industrial. Bahia (1990, p. 227) afirma que: “o jornalismo se amplia e se diversifica como

empresa, sofisticando ao máximo a intermediação que realiza entre produtores e consumidores”. Para se manter antes da industrialização os jornais contavam, além das vendas e assinaturas, com os classificados, que eram pequenos anúncios. Na nova fase que entra o jornalismo após 1950, a unidade de medida de crescimento econômico deixa de ser baseada nos classificados e passa a estar na publicidade.

Em 1950, Getúlio Vargas é eleito presidente e volta ao poder através do voto. A população brasileira optou por *botar o retrato do velhinho de volta no mesmo lugar*, bem como dizia o *jingle* da campanha getulista. De acordo com Capelato (1994), Getúlio venceu a eleição mesmo sem contar com o apoio da grande imprensa, o que demonstrou a grande habilidade do político em seduzir o público. Após eleito, consciente da necessidade de ter uma base de sustentação jornalística, procurou Samuel Wainer e com ele articulou a criação do *Última Hora*, em 1951. A partir de então, o que se viu foi uma disputa entre este jornal e os porta-vozes da oposição: *O Estado de S. Paulo*, expropriado durante o Estado Novo, com motivos de sobra para se opor a Getúlio, e *Tribuna da Imprensa*, comandado por Carlos Lacerda (CAPELATO, 1994).

Em 1954 ocorreu o suicídio de Vargas, *deixando a vida para entrar na História*³⁰. A eleição de Juscelino Kubitschek aconteceu em 1955 e, posteriormente, a de Jânio Quadros, em 1961. Essas efemérides pontuais conduzem o enredo da história brasileira até o golpe militar de 1964. Quanto à imprensa, foram vividos momentos de maior e menor liberdade, sempre com a sombra da censura rondando os jornais, sem dúvida. O fato é que, no decorrer da segunda metade do século XX, ela entrou definitivamente na etapa industrial. Regida pelas relações capitalistas, consolidaram-se as empresas e seus conglomerados de mídia.

3.8. Imprensa e ditadura militar: práticas censórias

A trajetória do golpe executado pelo Exército brasileiro, em 1º de abril de 1964, já foi contada em maiores detalhes no capítulo anterior desta dissertação, empenhado justamente no aprofundamento de tal tema. Assim sendo, o foco aqui será contar a história dos procedimentos de repressão usados pelo Estado de exceção militar, com o objetivo de cercear a liberdade de imprensa e censurar a mídia brasileira.

³⁰ Trecho da carta de suicídio deixada por Getúlio Vargas.

3.8.1. Ferramentas oficiais de repressão

Em meados do mês de junho de 1964, o general Golbery do Couto e Silva criou o Serviço Nacional de Informações (SNI). O órgão teve significativa atuação no controle censório brasileiro, funcionando como um centro de formulação de diretrizes para a elaboração de estratégias de repressão da Presidência da República. O SNI era o centro de um sistema que abrigava o resultado da coleta de informações sobre os cidadãos e suas atividades pelos militares (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Já a Lei de Imprensa, instituída em 1967, garantia a legalidade de prisões arbitrárias de jornalistas que não fossem amigáveis ao regime, com a desculpa de que estariam cometendo crimes de subversão da ordem política e social, por exemplo. De acordo com essa lei, o Ministro da Justiça poderia determinar a apreensão, a qualquer momento, independente de mandado judicial, de qualquer jornal ou revista que tivesse em seu conteúdo propaganda de guerra, promoção da subversão da ordem política e social, ou ofendesse a moral pública e os bons costumes (MARCONI, 1980).

Até maio de 1967, a ditadura ainda fazia uso do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 1924 e aperfeiçoado no Estado Novo. A partir do Ato Institucional Número 5 (AI-5)³¹, em 1968, vieram os Centros de Operação e Defesa Interna (CODI) e os Destacamentos de Operação Interna (DOI).

Branda demais aos olhos do AI-5, a Lei de Imprensa necessitava de outra legislação que lhe fizesse companhia na repressão. Assim, em 1969, era instaurada a Lei de Segurança Nacional (LSN), responsável pela prisão e tortura de inúmeros cidadãos, inclusive os profissionais da imprensa. Em seus artigos, era garantida a detenção de até um ano para jornalistas que não seguissem as cartilhas da censura. Além da apreensão dos jornais, passava a ser permitido ao Ministro da Justiça também suspender a impressão e a circulação dos periódicos. Em caso de reincidência, poderia cancelar o registro do veículo, sem o qual passaria a ser considerado clandestino (MARCONI, 1980). Essas ferramentas foram utilizadas pelo regime para garantir um arsenal legal de perseguição e censura que conservaria a imprensa amordaçada e impedida de informar à opinião pública. A repressão tinha a finalidade de garantir a concretização do regime em seus

³¹ Para informações aprofundadas sobre o que foi o AI-5 e demais Atos Institucionais, ver capítulo 2.

primeiros anos e a radicalização da violência de Estado, após o AI-5. Dessa maneira, as versões dos fatos eram provenientes apenas da propaganda militar.

A censura prévia para livros e publicações foi promulgada em 21 de janeiro de 1970 e determinava que os editores enviassem sempre os originais para Brasília, a fim de serem analisados pela censura oficial. Antes de qualquer publicação, era necessário o aval do regime.

A princípio, os censores eram oficiais das Forças Armadas. No entanto, posteriormente, essa tarefa foi delegada à Polícia Federal, situada em Brasília. Conforme Paolo Marconi (1980), a censura policial, advinda em 1968 com o AI-5, durou nove anos e teve basicamente duas formas de procedimento: a primeira, através de bilhetes e telefonemas que determinavam quais temas poderiam ou deveriam ser abordados pela imprensa; a segunda, era feita através de policiais censores, que revisavam todo o material produzido antes mesmo deste ser publicado (censura prévia). Alguns jornais chegaram a ter censores agindo diretamente dentro das redações. Havia também a pressão econômica, pois a retirada da publicidade estatal significava uma quebra na receita dos jornais, que poderia ser fatal para manter a existência da empresa.

Quando a Polícia Federal assumiu o cargo, a maioria dos órgãos de imprensa já não estavam submetidos à censura prévia. Segundo Marconi (1980), passava a vigorar uma fase da censura que funcionava da seguinte forma: os policiais levavam todos os dias pedaços de papel a serem assinados, que garantiam que o veículo havia recebido as ordens do que podia ou não ser publicado e as consequências de desrespeitar tal ordem. Feito isso, o recado estava dado e a ameaça estava feita.

3.8.2. *Anos de chumbo para a imprensa brasileira*

Mesmo antes do anúncio oficial do AI-5, prisões arbitrárias de jornalistas, diretores de jornal e colaboradores, começaram a ser realizadas, dando indícios do que estava por vir com o posterior Ato (LARANJEIRA, 2014). De acordo com Marconi (1980, p.37-38), “seria exagero afirmar que a imprensa brasileira vinha gozando de inteira liberdade para noticiar fatos após o golpe militar de 1964. O recém criado SNI já ensaiara as suas primeiras pressões junto aos proprietários de órgãos de comunicação”. De qualquer modo, após a edição do AI-5, em 1968, toda a imprensa brasileira foi posta sob a brutalidade censora.

É fato também que determinados veículos de mídia aceitaram ser cooptados pelo regime antidemocrático e se fortaleceram servindo aos interesses da ditadura militar. Juremir Machado da Silva (2014, p.32) afirma que, “sem o trabalho da imprensa não haveria legitimidade para a derrubada do presidente João Goulart”. Auxiliando na implementação do golpe, serviram de sustentação para a farsa de um país democrático.

Assim sendo, é importante ressaltar a não homogeneidade da abrangência da censura sobre os veículos de imprensa. Bernardo Kucinski (2002) lembra que, mesmo depois do golpe de 1964, poucos jornais sofreram controle censório direto e continuado. Foi o caso da *Tribuna da Imprensa*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, na grande mídia; e *Opinião*, *Movimento* e *O Pasquim*, na mídia alternativa. O *Última Hora* e o *Correio da Manhã* foram fechados arbitrariamente. O *Globo* e *Folha de São Paulo*, por exemplo, nunca sofreram atos de censura até a ruptura do AI-5 e consequente censura prévia. Marconi (1980, p. 60) recorda que os veículos da grande imprensa sofreram com a censura prévia, “mas só durante o tempo necessário para que os donos destes órgãos aceitassem se submeter ou a um acordo com as autoridades, ou então a se livrar dos jornalistas que, pela ótica do poder, eram indesejáveis”.

Mais além dos donos (patrões) de veículos da grande imprensa que cooperaram com os militares, Beatriz Kushnir (2004) lembra dos jornalistas (empregados) que atuavam como *cães de guarda* do poder vigente, colaboradores do regime e praticantes da autocensura e do colaboracionismo. Kucinski (2002, p.583) define a autocensura como “um ato consciente e com o objetivo, também consciente, de dosar a informação que chegará ao leitor ou mesmo suprimi-la. Trata-se de uma modalidade de fraude intelectual, uma mentira ativa”. É necessário diferenciar a prática de jornalistas que agiam tal qual policiais dentro das redações - dispostos a coletar informações a serviço do Estado - da posição dos jornalistas censurados, demitidos, perseguidos, torturados e até mortos pelo regime. Por conta disso, não é possível uma afirmação ampla e genérica sobre a atuação da imprensa durante o período da ditadura militar, visto que, dentro dela, foram várias as vertentes de atuação.

Aos periódicos provenientes da imprensa alternativa, a censura era implacável. Qualquer produção jornalística ou cultural estava sujeita ao crivo dos censores oficiais do governo. De acordo com Marconi (1980), advindos desse segmento, deixaram de circular, em decorrência da violência arbitrária da censura, semanários como *Opinião*, *Politika*,

Ex, Bondinho, Mais 1 e Extra Realidade Brasileira. Não suportaram a pressão do regime. Rivaldo Chinem (1995, p.14 - 15) apresenta uma lista completa do que não poderia ser publicado de acordo com as regras da censura, como vemos a seguir:

- 1) Inconformidade com a censura de livros, periódicos, jornais e diversões;
- 2) Campanha pela revogação dos Atos Institucionais, nomeadamente do AI-5;
- 3) Contestação do regime vigente - difere da oposição, que é legal;
- 4) Notícias sensacionalistas que prejudicam a imagem do Brasil e as tendentes a desnaturar as vitórias conquistadas pelo país;
- 5) Campanha de descrédito da política habitacional, do mercado de capitais e de outros assuntos de vital importância para o governo;
- 6) Notícias de assaltos a estabelecimentos de crédito e comerciais, acompanhadas de relato detalhado e instrutivo;
- 7) Referências à tensão entre Igreja Católica e o Estado e à agitação nos meios sindicais e estudantis;
- 8) Publicidade sobre nações comunistas e pessoas do mundo comunista;
- 9) Críticas contundentes aos governadores estaduais, procurando mostrar o desacerto da escolha pelo governo federal;
- 10) Exaltação da imoralidade, com notícias sobre homossexuais, prostituição e tóxicos.

A extensa lista evidencia o desejo dos militares em sufocar a imprensa e manter uma agenda fortemente baseada na defesa do capital privado, da moralidade conservadora e do anticomunismo. O governo militar empregava um grande número de censores destinados a procurar por algum item da lista acima na imprensa ou nas manifestações artísticas. Conforme Marconi (1980), os órgãos de comunicação que se recusaram a aceitar passivamente tais proibições, tiveram que suportar a indesejável presença de policiais-censores em suas redações, a lerem os originais produzidos pelos jornalistas.

É importante lembrar que a partir do AI-5, a grande imprensa também passou a sofrer as agruras da censura e da perseguição do governo militar. No entanto, diferente da imprensa alternativa, sempre dispuseram de fartos recursos financeiros e privilégios que permitiam o contorno da situação. Não estiveram, a não ser em poucas ocasiões, submetidos a censura prévia, contrastando com os veículos independentes. *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal da Tarde*, por exemplo, pertencentes à mesma família Mesquita, foram ativos conspiradores do golpe em 1964. Mas isso não os livrou de, após o AI-5, sofrerem a violência da censura após um editorial chamado *Instituições em frangalhos*, assinado por Júlio de Mesquita Filho. Um bom acatamento das ordens resolveu o problema naquele momento, mas quatro anos mais tarde, em 1972, foi instituída a censura prévia nos jornais da família Mesquita, que durou até 1975. Chinem (2004) lembra que o motivo para tal se sustentou na afirmação de que os jornais publicariam matérias capazes de abalar o regime: os militares acreditavam que a família Mesquita publicaria em seus periódicos um manifesto apoiando a candidatura do general Ernesto Geisel à presidência da República. De acordo com Marconi (1980, p.64):

A polícia federal havia proibido que se falasse de abertura política, democracia, anistia e cassados ou revisão parcial de seus processos, ou se fizessem críticas desfavoráveis sobre a situação econômico-financeira do país ou ao problema sucessório e suas implicações.

Com a proibição de noticiar que estavam sob censura, os jornais brasileiros recorriam a métodos não convencionais de publicação e diagramação para tentar expressar, da maneira possível, que não havia normalidade na vida da imprensa. Sandra Reimão (2011) recorda alguns exemplos como *O Estado de S. Paulo*, que publicava poesias no lugar das matérias censuradas e a partir de 1974 passou a estampar trechos de *Os Lusíadas* nesses espaços; o *Jornal da Tarde* publicava receitas culinárias; a revista *Veja* e o *Jornal do Brasil*, figuras de demônios; *A Tribuna da Imprensa* mantinha tais espaços em branco e os alternativos *Opinião* e *Movimento*, publicavam tarjas pretas.

Para além da imprensa, Marcos Napolitano (2014, p.100) recorda que “uma obra poderia ser proibida por causa do seu título, como ocorreu, por exemplo, com o livro **O vermelho e o negro**, de Stendhal, ou **O cubismo**, de Ferreira Gullar, que nada tinham de comunistas”. Nesses dois casos específicos, o vermelho do título lembrou para a censura o comunismo soviético e o cubismo no título de Ferreira Gullar foi associado a Cuba. Outro episódio simbólico foi quando o mundialmente reconhecido Balé Bolshoi, de Moscou, foi proibido no Brasil pela sua origem soviética. A paranoia era geral e ligada à ignorância resultava em incidentes dignos do *Febeapá* (Festival de Besteiras que Assolam o País) de Stanislaw Ponte Preta, que retratava em suas crônicas episódios como esses, vividos em um país que repudiava o acesso à cultura e venerava a ignorância e o obscurantismo da censura e do totalitarismo. A sociedade brasileira era vítima dos costumes autoritários da elite, insuflada pela onda militar de moralização que se espalhava.

Violência psicológica e intangível, a censura foi utilizada em larga escala pelos militares em sua tentativa de controle sobre o acesso à informação que o público brasileiro receberia através da mídia. Stuart Mill, em **Sobre a liberdade**, escrito no século XIX, desejava que não fosse mais necessária a repetição de um discurso em garantia da liberdade de imprensa perante governos tirânicos e corruptos. Conforme o filósofo inglês, impedir a expressão de uma opinião é como roubar a própria condição humana daquele que foi censurado (MILL, 1991). Mais de cem anos depois, a vida política no Brasil demonstrava que ainda era necessária a luta pela liberdade de pensamento, discussão e, conseqüentemente, de imprensa.

O presente capítulo procurou traçar um panorama da imprensa brasileira e sua antagonista, porém indissociável, censura. Iniciando em 1808, com a chegada da Coroa Portuguesa na colônia Brasil, a imprensa teve seu rumo marcado pelo autoritarismo que é onipresente na construção do país e de sua nação. Golpes de estado se intercalaram e, com eles, o cerceamento à liberdade de expressão da população e o sufocamento da imprensa, que viveu as agruras de um Estado de democracia tão frágil como é o Brasil.

Chega-se ao fim deste capítulo com a produção de uma investigação da censura e da imprensa no Brasil, país permeado por governos de exceção e antidemocráticos. Tal contextualização é necessária, visto que os sintomas da censura à imprensa no Brasil e seus desdobramentos vividos pelo jornalismo alternativo nos *anos de chumbo* encontram suas raízes no século IX e na maneira como teve início a imprensa no país.

4. IMPRENSA ALTERNATIVA: TRAJETÓRIAS DE *O PASQUIM* E HENFIL

Um grupo de jornalistas e cartunistas se reuniu em pleno AI-5 para falar mal do governo. Só tem uma explicação: privação coletiva de sentidos.

(Jaguar)

O Brasil é um país de democracia frágil e recente. O recorte da história brasileira observado neste capítulo é de escassa liberdade e constante repressão e retaliação intelectual aos jornalistas e à classe artística, o que não impediu o surgimento de publicações como *O Pasquim* e seus colegas da imprensa *underground*. Este jornal foi, sobretudo, voltado à crítica de costumes, contraposto ao senso comum e ao moralismo. Tais características também permearam o trabalho do cartunista Henfil, mesmo para além de sua atuação no jornal. As trajetórias de *O Pasquim* e de Henfil dificilmente podem ser contadas sem a participação de um na história do outro. Henfil foi peça fundamental no semanário desde seu início.

Assim sendo, o objetivo do presente capítulo é proporcionar um panorama da imprensa alternativa nacional, onde *O Pasquim* encontra papel de destaque. Para além disso, a contextualização da trajetória de Henfil também se mostra relevante para compreender o indivíduo por trás dos cartuns que compõem o *corpus* desta dissertação.

4.1. Conceituando o jornalismo brasileiro

A imprensa brasileira apresenta subjetividades que são reflexos de sua formação sob o autoritarismo da Coroa Portuguesa no século XIX, tema que abordamos no capítulo anterior. Maria Capelato (1994) recorda que existe, de maneira geral, dois tipos de imprensa: uma que está sempre atrelada ao poder e dispõe de privilégios (grande imprensa); e outra alternativa e marginal, que ameaça os bons costumes e a ordem. Essa separação se apresenta mais explícita no período do regime militar, onde estão bem definidos os lados de oposição e poder, mas se dilui na atualidade, com a fluidez dos processos políticos do século XXI e com as ferramentas que possibilitam um novo alastramento das mensagens pelos meios tecnológicos. Há uma interação entre os agentes da comunicação que faz desse processo um caminho de variadas estradas que se interligam para além de uma simples emissão e recepção de mão única. A partir da

disseminação da internet e suas ferramentas, cada emissor é um receptor, e vice-versa, de um sem número de mensagens, gerando múltiplos fluxos de informação.

Não se trata de definir uma dicotomia de boa e má imprensa, o que existe é uma divisão de atuação. Trata-se do que Marques de Melo (1985, p.70) identifica como a linha editorial dos veículos, evidenciando “a ótica através da qual a empresa jornalística vê o mundo”. No exercício de sua liberdade, um jornal não pode sentir a obrigação de ser apenas agradável. Deve, sim, exercitar a defesa de suas ideologias postas na linha editorial com o direito de ser também desagradável ao poder vigente (BAHIA, 1990).

Os processos jornalísticos refletem diferentes peculiaridades, variando de acordo com a estrutura social, cultural e com o ambiente político e econômico em que estão inseridos. Melo (1985) lembra que o jornalismo é um processo social oriundo da relação entre organizações formais - como editoras ou emissoras - e coletividades, que são os públicos receptores. É um processo que demanda agilidade e atualidade. O fio de ligação entre emissor e receptor é o conjunto dos fatos que estão acontecendo. No entanto, pode haver diferenças entre o que a coletividade gostaria de saber e o que a instituição jornalística está disposta a tornar público. Aí, então, reside um ponto de tensão entre esses dois lados do processo comunicacional.

Os meios de comunicação são produtos da sociedade, participam ativamente da realidade cotidiana e influenciam atores e cenários desta, através de sua atuação. Michel de Certeau (1998) preocupou-se em analisar o que os receptores fazem com as mensagens recebidas da mídia, chamando esse processo de *artes de fazer*. A apropriação de tais mensagens pelo público é uma oportunidade de pessoas comuns subverterem o que os meios de comunicação de massa buscam impor. Certeau (1998) apresenta dois conceitos quando aborda a relação entre mídia alternativa e hegemônica: o comportamento estratégico e o tático. O primeiro se relaciona à grande mídia e mostra um caráter dominante. O objetivo da estratégia é se perpetuar através de seus produtos, buscando uma produção em massa e um público-alvo homogêneo. Já o comportamento tático, onde se encaixa a mídia alternativa, foi criado para confrontar o comportamento estratégico. Explora furos no sistema, se baseia em improvisações, se infiltra mas não tenta dominar. Seguindo por esse raciocínio, podemos afirmar que foram as táticas - a imprensa alternativa - que, infiltradas no cotidiano, buscaram contrapor o discurso hegemônico da grande imprensa, que fazia coro à narrativa unilateral proveniente da ditadura militar.

4.2. Imprensa alternativa de oposição

Imprensa alternativa, nanica, independente, *underground* ou marginal. Diferentes denominações para um mesmo movimento que observou, enquanto cronista de seu tempo, os militares mergulharem o Brasil em *anos de chumbo*. Jacques Le Goff (1996, p.25) chama de “função social da História”, a ciência de estudar, compreender e resgatar o passado como objeto de estudo. Os produtos da imprensa marginal surgida no final dos anos 1960, se encontram no que Georges Didi-Huberman (2013, p. 35) nomeia de *arquivo*: um “vestígio material” do que já não existe mais. Os arquivos se propõem como ponte que leva a outro momento – o passado. A partir deles, é possível remontar a história brasileira deste recorte temporal para além das narrativas amigáveis ao governo militar. Com o que ficou registrado pela imprensa brasileira, especialmente a alternativa, temos textos e imagens que retornam enquanto fenômeno antropológico, significando o contexto social, cultural e político de tal período.

Fernando Jorge (1987) recorda que, no Brasil, o ódio contra a imprensa é antigo e proveniente de instituições e indivíduos anacrônicos que refutam o avanço da democracia. Há uma repulsa aos que registram a História através do jornalismo. Quem esteve no poder entre 1964 e 1985 dedicou forte empenho em apagar oficialmente os vestígios desse período. É esperado que parta desses segmentos um especial ódio contra a classe jornalística que insistiu em documentar os fatos. Tal prática de *apagamento* resultou em um subconsciente comum capaz de, periodicamente, criar narrativas negacionistas sobre o passado. Por consequência, o passado brasileiro é, muitas vezes, tão incerto quanto o futuro. Jeanne Gagnebin (2006) define fragmentos do pretérito como *rastros*, que dialogam com os *arquivos* de Didi-Huberman. Tais rastros têm o poder de comprovar acontecimentos. Compilar os rastros deixados pela imprensa alternativa nacional que, em um ato de protesto e resistência, expôs como pôde os acontecimentos de sua época, proporciona a formação de arquivos de uma sociedade sufocada pelo autoritarismo.

Para existir uma imprensa alternativa, é necessário que exista uma hegemônica e vice-versa. Uma se encontra no verso da outra. Para compreender os periódicos independentes, também é interessante conceituar a atuação dos colegas de profissão que permaneceram do outro lado. Para isso, Rivaldo Chinem (2004, p.15) conceitua de maneira sucinta:

A grande imprensa, como sugere o nome, é ligada àquela classe que a pode manter. Esses jornais podem exercer o papel de esclarecimento da sociedade, porém só até o limite dos interesses de seus proprietários, vinculados à manutenção de um complexo econômico, político e institucional.

Os jornais alternativos eram produzidos com uma periodicidade semanal e o tamanho escolhido pela maioria era o tabloide, menor que o tradicional *standard* da grande imprensa. Daí o apelido *nanica*. Bernardo Kucinski (2018, p. 11) afirma que a palavra *alternativa*, que batiza em maior escala o movimento, contém quatro dos significados essenciais dessa imprensa:

O de algo que não está ligado a políticas dominantes; o de uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes; o de única saída para uma situação difícil e, finalmente, o do desejo das gerações dos anos de 1960 e 1970, de protagonizar as transformações sociais que pregavam.

De acordo com Chinem (2004), a imprensa alternativa sempre existiu no Brasil, mas passou a ser referida dessa maneira a partir da década de 1970. Kucinski (2018) recorda que essa expressão foi usada pela primeira vez na mídia pelo jornalista Alberto Dines, na coluna que escrevia na *Folha de São Paulo*, em abril de 1976. Com poucos recursos técnicos e financeiros, as pequenas empresas jornalísticas formaram, aos poucos, um novo segmento de imprensa, surgida nos anos 1960 e consolidada nos primeiros anos da década de 1970, juntamente ao desenrolar do AI-5. Capelato (1994) recorda que, durante a ditadura militar, foi a imprensa alternativa que, apesar de pequena, demonstrou força e se caracterizou por uma atitude irreverente e corajosa, permitindo que os jornalistas críticos ao regime contassem com veículos de mídia onde atuar.

Tal qual a grande imprensa, que começa a se desenvolver no eixo Rio-São Paulo, no início do século XX, de lá também surgiram os principais expoentes da mídia alternativa. Entre os anos de 1964 e 1980, a imprensa brasileira presenciou o final de cerca de 150 periódicos que, de acordo com Chinem (2004), nasceram e morreram nesse período e se caracterizavam pela oposição ao regime militar. Era a imprensa que fazia perguntas, que desagradava ao poder, por se questionadora. Os jornais dessa imprensa nasciam de discussões dentro de pequenos grupos e depois ganhavam forma, sendo vendidos de mão em mão, ou distribuídos em bancas de jornal. Enfrentaram não apenas os rigores da perseguição censória, mas também a ira de grupos de extrema-direita, que se caracterizaram até mesmo por explodir bombas em bancas de jornal que aceitavam comercializá-los (CAPELATO, 1994). Dessa maneira, os donos desses estabelecimentos eram coagidos a não vender as publicações.

Os temas desses jornais eram variados, transitavam da ecologia ao feminismo. Chinem (2004, p.9) recorda que “os próprios jornalistas se encarregavam de tudo nesses jornais, desde a pauta e elaboração de reportagens até a distribuição”. O trabalho era baseado no modelo faça-você-mesmo, sentimento que permeava a vontade de seguir em frente, mesmo perante as maiores adversidades. Não existiam muitos atrativos econômicos ou profissionais para seguir com uma empreitada alternativa. A coragem era o combustível dos jornalistas que refutaram a opção de acomodação na grande mídia.

Kucinski (2018) apresenta duas vertentes entre os jornais alternativos. Um grupo era predominantemente político e encontrava suas raízes no culto ao nacional e ao popular dos anos 1950, bem como no marxismo amplamente espalhado pelos círculos estudantis dos anos 1960. Era, em geral, pedagógico e dogmático. O outro grupo³² tinha raízes em movimentos contra-culturais dos Estados Unidos, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo. Geralmente rejeitava o discurso ideológico comum aos primeiros e estava voltado fortemente à crítica de costumes e à ruptura cultural. Seu alvo principal era o autoritarismo e a esfera conservadora moralista da classe média. Em comum, ambas as correntes tinham a atuação no plano de contingência política, opondo-se ao regime militar.

O apelo jornalístico dessa imprensa se somava aos anseios revolucionários das gerações de 1960 e de 1970, fazendo dos jornais alternativos, primeiro, um instrumento de resistência e, posteriormente, com os processos de reabertura, um trânsito da política clandestina para a política na esfera pública. Entre 1974 e 1977, a história da esquerda brasileira se misturou e se confundiu com a trajetória da imprensa alternativa.

Outro traço comum a esses jornais era um distanciamento frente à lucratividade, um imaginário recorrente às esquerdas de combate ao que Karl Marx chamava de *acumulação primitiva de capital*. Esse *modus operandi* naturalmente dificultava a expansão dos veículos. Kucinski (2018) recorda que um em cada dois jornais da imprensa alternativa não chegou a completar um ano de existência. A seguir, vamos traçar um panorama sobre alguns dos expoentes desse combativo segmento da mídia brasileira.

³² O *Pasquim* estava inserido neste segundo grupo.

4.2.1. Cenário da imprensa: ascensão e queda dos alternativos

Dedicaremos posteriormente especial atenção ao jornal *O Pasquim*, semanário de onde foi extraído o *corpus* desta dissertação. Mas, antes, outros companheiros de mídia alternativa de *O Pasquim* merecem atenção por suas contribuições na construção da imprensa alternativa brasileira. Muitos foram os jornais criados nesse movimento. Como observado anteriormente, mais de 150 veículos de mídia *underground* nasceram e morreram entre 1964 e 1980.

A revista *O Cruzeiro* foi uma publicação ilustrada de muito sucesso no Brasil, editada pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Desde 1945, a revista contava com uma seção de humor chamada *Pif-Paf*, que Millôr Fernandes assinava sob o pseudônimo de Emmanuel Vão Gôgo. Em 1963, o clima no Brasil já era de intensa polarização social e política entre conservadores e o campo progressista. Foi em outubro desse ano que terminaram os 18 anos do suplemento de humor de Millôr em *O Cruzeiro*, após a publicação de uma seção especial chamada *A verdadeira história do Paraíso*. A brincadeira com os elementos bíblicos foi muito mal recebida e a revista sofreu uma forte pressão por parte de classes conservadoras ligadas à Igreja Católica. Para não gerar maiores complicações para *O Cruzeiro*, a direção da revista achou por bem dar como encerrada a participação de Millôr Fernandes no veículo.

Após esse episódio, Millôr decidiu lançar a *Pif-Paf* como uma publicação autônoma. De acordo com Kucinski (2018, p. 46):

Pif-Paf nasceu sem nenhum esquema profissional de produção. Os humoristas, inclusive Ziraldo e Fortuna, que logo se destacaram pela exuberância de seus desenhos, entregavam suas colaborações, mas não trabalhavam na revista. Millôr Fernandes, com a experiência de *O Cruzeiro*, produzia tudo.

A *Pif-Paf* teve sua estreia em 1964, com o golpe militar já consumado. Tabloide, totalmente ilustrada e em cores, a revista, porém, não durou mais que oito edições - entre 21 de maio e 27 de agosto de 1964. A experiência é considerada precursora da leva de alternativos que surgiriam e juntamente com o *Correio da Manhã* - esse pertencente à grande imprensa - apontou os primeiros sinais de reação ao totalitarismo do golpe.

Em sua estreia, a *Pif-Paf* alcançou 40 mil exemplares vendidos, com impacto principalmente nos meios estudantis e intelectuais. Kucinski (2018) afirma que a revista era voltada principalmente à crítica de costumes e foi recebida como uma resposta ao

golpe, transformada rapidamente em uma publicação política de confronto ao regime militar.

Alguns nomes que fizeram parte da *Pif-Paf* formaram posteriormente *O Pasquim*, como, por exemplo, Claudius, Zivaldo, Fortuna e o próprio Millôr. Inclusive, ao circular a edição número 4 da revista, Claudius foi preso e se tornou o primeiro humorista preso pós-1964 (KUCINSKI, 2018). A revista teve seu fim na edição de número 8, quatro meses após seu início. Ao publicar uma fotomontagem do presidente Humberto Castello Branco como candidato ao suposto título de *Miss Alvorada 65*, a edição foi apreendida e a distribuidora não quis pagar a tiragem (CHINEM, 2004). Millôr, cansado da empreitada solitária, constantemente agredida pelo governo, deu por encerrada a experiência que, mesmo efêmera, abriu portas para a grande leva de alternativos que surgiriam em seguida, tendo em *Pif-Paf* um exemplo a seguir.

O jornal *Opinião* surgiu em 23 de outubro de 1972 e existiu até 1977, quando fechou suas portas. Foi uma publicação pressionada pela brutalidade censora dos militares. Empreendimento de Fernando Gasparian, empresário paulista do ramo têxtil, pecuarista e editorial, *Opinião* chegou a vender quase 40 mil exemplares, um sucesso de público. Kucinski (2018, p. 297) recorda que *Opinião* era “bancado por um empresário, produzido por jornalistas profissionais, protagonizado principalmente por intelectuais e secretamente instruído pelo comitê central da Ação Popular (AP)³³”. Carregava como princípio não aceitar um volume de publicidade que ultrapassasse 20% de sua receita total. Chinem (2004) afirma que “o jornal tinha por objetivo levar seu leitor a entender os fatos mais importantes da política, da economia, do comportamento social e da cultura”. Era uma publicação idealista e acreditava, acima de tudo, no bom jornalismo.

Opinião continha uma linha editorial crítica e politizada. Cobriu os grandes eventos de sua época, tanto os internacionais, como a Guerra do Vietnã (1959 - 1975), quanto os nacionais, como o milagre econômico brasileiro (1968 - 1973). Publicava conteúdos de jornais internacionais como o francês *Le Monde* e o inglês *The Guardian*, procedimento diferente das demais publicações de seu nicho. Mesmo antes de sua estreia, o jornal já recebia ameaças: Gasparian foi convocado pela Polícia Federal a dar

³³ Organização política de esquerda, criada em 1962, a partir de movimentos da juventude cristã, como a Juventude Universitária Católica (JUC). Um dos fundadores da organização foi o sociólogo Hebert José de Souza, irmão de Henfil.

explicações sobre o novo empreendimento que botava em marcha. Na audiência, recebeu *conselhos* sobre o que deveria ou não constar nas páginas do jornal.

A censura prévia começou na edição de número 9 do jornal. Marconi (1980) recorda que, inicialmente, um censor realizava os cortes direto na redação, mas por ser considerado brando demais, foi substituído por uma equipe de outros quatro censores. Em seguida, essa equipe também foi avaliada pouco eficaz na arte de censurar e, como castigo, *Opinião*, que era editado no Rio de Janeiro, ficou obrigado a submeter semanalmente todas as matérias da edição a Brasília. Beatriz Kushnir (2004, p. 27) lembra que “o expediente censório naquele instante seguia alguns passos como: terminar o exemplar, enviá-lo à capital federal, aguardar os cortes e refazer o número”. Esse trâmite minava financeiramente o jornal. O resultado era a perda de anunciantes por conta da queda de qualidade: a publicação ficava cheia de cortes, deixando sem sentido as matérias. Além disso, havia uma perda de atualidade do conteúdo devido a demora do processo de produção. Esse método de censura foi comum a outras publicações alternativas e resultava em uma grande dificuldade de existência. Em 1977, fatalmente atingido pela censura, *Opinião* decidiu encerrar as atividades após 231 edições.

Raimundo Pereira foi editor de *Opinião*. Junto com Gasparian, fundou o jornal, abraçando o convite do empresário para iniciar a publicação. Anteriormente, já havia feito parte da criação do jornal *Amanhã*, nos anos 1960. Um periódico produzido por ativistas políticos, voltado para a classe operária, com uma linguagem facilitada, de manchetes que propunham um diálogo direto com o leitor. Com o passar dos anos, a relação entre Gasparian e Pereira foi se desgastando e a redação rachando. A convivência entre ambos era cada vez menos amistosa e mais estritamente profissional. Gasparian simbolizava, para o grupo de Pereira, um aristocrata. Kucinski (2018, p. 317) recorda que:

Havia entre eles um fosso social e cultural intransponível. O núcleo central do grupo provinha da baixa classe média, filhos de imigrantes, ou de nordestinos como era o caso de Raimundo Pereira. Além de naturalmente provincianos, a maioria, paulistas, haviam se formado no clima das agitações dos anos de 1960, rejeitando os valores da classe média e desprezando as elites.

Por mais que os ideais fossem em sua maioria comuns, uma tensão de classe permeava o veículo. *Opinião* contava com muitos intelectuais em suas páginas, pois assim era o desejo do seu dono desde o momento em que foi fundado. Com o tempo, esses intelectuais se afastaram do jornal. Em 1973, Gasparian comprou a editora Paz e Terra e

também lançou a revista *Argumento*, com o objetivo de retomar as publicações com os intelectuais que acabaram afastados de *Opinião* pelas desavenças com Raimundo Pereira.

Após desentendimentos irremediáveis, o editor de *Opinião* e seu grupo finalmente racharam com Gasparian e fundaram o jornal *Movimento*. A publicação foi censurada desde antes da estreia, em 1975, até o término da censura, em junho de 1978. De acordo com Marconi (1980, p. 73), “foi o primeiro caso de um jornal ficar sob censura prévia antes mesmo de circular sua primeira edição”. A violência preventiva imposta ao jornal visava, como sempre, a manutenção da ordem pública e a defesa dos bons costumes. O objetivo de *Movimento* era criar uma imprensa livre, independente, democrática e combativa. O jornal uniu correntes da esquerda, animando os militantes com um espaço de exercício de ação política. A empreitada de Raimundo Pereira durou 6 anos e meio. O jornal apresentava uma diagramação diferente de *Opinião* - que era elaborada e requintada - adotando uma *estética do feio*, como apontou Kucinski (2018). A impressão que passava era de que as edições eram permeadas por um equívoco estético constante. A censura, que já pairava sobre o semanário desde seu lançamento, contribuiu para isso, mas também se tratava de um manifesto político, em um país permeado pelo grotesco do autoritarismo do governo e da miséria da população. Era como se quisessem demonstrar que o jornal havia sido deformado pela repressão (KUCINSKI, 2018).

De *Movimento* ainda surgiria, em 1977, outra publicação: *Em Tempo*. Tratava-se da dissidência da dissidência do jornal *Opinião*. Um sintoma comum às agrupações da esquerda, de constantes dissoluções. *Em Tempo* teve sua origem no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo e participou ativamente da base de criação do Partido dos Trabalhadores (PT).

Fruto da crescente onda de alternativos regionais, *Coojournal* foi o único produto da imprensa alternativa que alcançou uma circulação nacional e não se encontrava no eixo Rio-São Paulo. Teve seu início em Porto Alegre, no ano de 1976, sob a forma de cooperativa. Foi a primeira do país dentro do jornalismo, com a diretoria eleita em assembleia onde os associados tinham poder de voto. Durou até 1983, quando levou sua última edição às bancas, denunciando a prisão de importantes jornalistas da sua redação. Essa detenção foi o estopim de um processo de deterioração da publicação, iniciado pela censura e pelos rachas internos entre os jornalistas, o que enfraqueceu pouco a pouco o *Coojournal*. Teve uma tiragem inicial de 4 mil exemplares que, após um ano, alcançou 35

mil. Segundo Chinem (2004, p.75), além do jornal, “a cooperativa gaúcha fazia outras 18 publicações, entre revistas, boletins e jornais, para empresas e associações de classe”.

Também em Porto Alegre, teve início, em 1971, o jornal semanal *Pato Macho*. Esse, de circulação apenas regional. De acordo com Aline Strelow (2004), o periódico era fortemente inspirado pelo humor, pela crítica de costumes e pela vertente existencialista de *O Pasquim*. No entanto, “mesmo com sua atenção voltada muito mais para os costumes da cidade (Porto Alegre) do que, especificamente para o cenário político da época, *Pato Macho* sofreu censura prévia” (STRELOW, 2004, p. 69). Uma brincadeira com Aline Faraco, esposa do então reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Eduardo Faraco, na segunda edição, foi a causa da instituição da censura prévia no periódico. O *Pato Macho* ainda duraria mais 13 edições sob os cortes censores, até fechar as portas, em seu exemplar de número 15.

O semanário *Politika* apareceu em 1971, no Rio de Janeiro, retomando uma veia nacionalista e desenvolvimentista que caracterizava os movimentos de esquerda nos anos 1950. Cultuavam velhas personalidades do trabalhismo, como Jango, Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. *Politika* se tornou rapidamente um expoente da imprensa alternativa, alcançando um bom número de tiragens. Durou até 1974, não sobrevivendo por muito mais tempo pelo anacronismo das ideias e a visão de mundo que já não se encaixava nos anseios da juventude alternativa da época. Ainda assim, marcou seu tempo como uma das mais bem sucedidas peças de mídia *underground*.

Bondinho, *Ex*, *Mais Um* e *Extra-Realidade Brasileira* foram quatro projetos jornalísticos de São Paulo surgidos entre os anos 1970 e 1977, produzidos por um atuante grupo de jornalistas organizados em uma espécie de cooperativa. *Bondinho* foi uma revista criada em 1971, voltada para a classe média interessada em cultura alternativa. Teve curta duração e chegou ao fim em 1972, não pela proibição por parte da censura, mas por dificuldades financeiras. A partir dessa experiência, surgiu o *Ex*, em 1973. O nome se deu pelo fato de seus criadores terem sido ex-participantes de inúmeras publicações anteriores. Em 1975, o *Ex* “não estava sujeito à censura prévia e tinha sido o único a publicar tudo sobre o assassinato do jornalista Vladimir Herzog” (CHINEM, 2004, p. 67). Entretanto, no natal desse mesmo ano, teve apreendidos todos os 30 mil exemplares da edição especial, chamada “Natal Extra - o melhor do *Ex*”. A partir de então, foi instaurada a censura prévia no jornal e ele chegou a seu final. Antonio Hohlfeldt

(1999) recorda que, após a proibição, o *Ex* foi substituído por *Mais Um*, que contou com apenas uma única edição, sendo em seguida proibido também. Por fim, em uma última tentativa, ainda surgiria, em 1976, o *Extra-Realidade Brasileira*, uma série de livros-reportagem de denúncia social, que encontraria o mesmo caminho das publicações anteriores, sofrendo a censura prévia e tendo seu final no ano de 1977.

O caso do jornal *O São Paulo*, da arquidiocese de São Paulo, mostra como as relações entre segmentos da Igreja Católica e o governo dos militares entraram em conflito. De acordo com Marconi (1980, p. 72), “era óbvio que o semanário católico não era um jornal político de oposição. Tratava de problemas internos da Igreja e de seu trabalho voltado para a comunidade”. Mesmo assim, teve instituída a censura prévia na publicação. *Brasil Urgente* foi outro periódico católico, este mais à esquerda, lançado ainda antes do golpe, em 1963. Dele saíram jornalistas que colaborariam com outros jornais alternativos no futuro.

Outra publicação a se destacar é o jornal *Repórter*, que teve sua primeira edição em 1977. Segundo Kucinski (2018, p. 289), o jornal inaugurava “uma escola inteiramente nova de imprensa alternativa: naturalista e, no limite, escatológica”. Havia uma preferência pela ruptura com a crítica social elaborada pelas esquerdas e aposta em manchetes sensacionalistas, recheadas de violência e apelos eróticos. A receita do *Repórter* era um jornalismo popularesco ao extremo, retratando, sem filtros, a violência cotidiana das cidades brasileiras, fortemente baseado em reportagens.

Entre 1971 e 1972, surgem jornais como *Balão* e *Grilo*, com seus projetos gráficos baseados em ilustrações e humor agressivo, com origem em cartunistas como o estadunidense Robert Crumb e o francês Wolinski. *Grilo* reproduzia desenhos de artistas estrangeiros, mas *Balão* focava na produção nacional, promovendo uma geração de cartunistas que vinha surgindo, como Laerte, Luiz Gê, Chico Caruso e Angeli.

Em 1975, chega o jornal *Versus*, usando a cultura e a arte como luta contra a repressão. Tinha preocupação com uma boa diagramação e inseria em suas páginas quadrinhos, textos de psicanálise e de escritores, como Júlio Cortázar, Gabriel García Márquez e Eduardo Galeano. Kucinski (2018, p. 253) afirma que essa publicação “diferia esteticamente de tudo o que já havia sido feito antes na imprensa alternativa. Com a capa em clichê e em cores, sempre forte e atraente, *Versus* era também um objeto artístico, uma iconografia da política e da História”. Hohlfeldt (1999) recorda que esse periódico

contribuiu e deu continuidade à popularização das histórias em quadrinhos no Brasil, possibilitando a publicação de quadrinistas que eram ainda inéditos no país. Na redação de *Versus* também funcionou, por curto tempo, o *Nós Mulheres*, feito por um grupo de feministas.

Importante expoente da imprensa alternativa feminista, *Brasil Mulher*, foi lançado em 1975. O periódico era produzido na cidade paranaense de Londrina, mas impresso em São Paulo. A fundadora do jornal, Joana Lopes, levava pessoalmente os originais até a capital paulista, para serem rodados na gráfica do jornal *Folha da Manhã*.

Entre os anos de 1975 e 1976, o padrão alternativo tomou conta da produção jornalística brasileira. Kucinski (2018, p. 140) traz os números estimados e locais de origem dos oito principais periódicos que alcançaram um caráter nacional:

O Pasquim (RJ): 50 mil exemplares; *Crítica* (RJ): 15 mil exemplares; *Ex* (SP): 20 mil exemplares; *Opinião* (RJ): 10 mil exemplares; *Movimento* (SP): 13 mil exemplares; *Brasil Mulher* (Londrina³⁴): 10 mil exemplares; *Versus* (SP): 20 mil exemplares; *Coojournal* (POA): 35 mil exemplares.

Juntos, esses jornais somavam uma vendagem total que variava de 120 mil a 160 mil exemplares. Esse foi o apogeu da mídia alternativa nacional. Porém, a partir de 1980, o que se viu foi a derrocada do movimento. Kucinski (2018) recorda que, naquele período, até mesmo os jornais de maior tiragem nacional acabaram sofrendo um declínio. Foram desaparecendo gradualmente ou, os que sobreviveram, como o próprio *O Pasquim*, acabaram se desviando de suas trajetórias e se distanciando do modelo alternativo. Para além da óbvia pressão proveniente da censura, os periódicos não conseguiram sobreviver no âmbito econômico. Não foi possível criar uma alternativa às abusivas taxas das distribuidoras, que impossibilitavam o lucro.

4.3. *O Pasquim*: Imprensa é oposição, o resto é armazém de secos e molhados³⁵

Seis meses após a emissão do AI-5, um novo jornal humorístico, chamado *O Pasquim*, se apresentou aos leitores brasileiros. Tratava-se de uma publicação de oposição ao regime militar, intrinsecamente debochada e avessa aos bons costumes defendidos pelo governo. Foi concebido após o enrijecimento do controle social pelo Estado

³⁴ Apesar de ter Londrina como origem, *Brasil Mulher* era impresso em uma gráfica na cidade de São Paulo, por isso o *Coojournal* é considerado o único jornal dessa leva de abrangência nacional a existir fora do eixo Rio-São Paulo.

³⁵ Frase de Millôr Fernandes, publicada na capa da edição 300 de *O Pasquim*.

brasileiro, fruto da contradição latente da época. O jornal conseguiu, em sua primeira edição, esgotar uma tiragem de 14 mil exemplares em dois dias. Com isso, uma nova leva de outros 14 mil foi rodada e colocada na rua: mais um sucesso de vendas.

A tiragem inicial de 28 mil exemplares evoluiu para 80 mil na edição 16 do jornal e para 94 mil na edição 19. Seu crescimento foi impressionante para uma mídia alternativa de contracultura que, além do mais, era crítica aos militares. Quando alcançou a edição 22, *O Pasquim* chegou à marca de 200 mil exemplares vendidos (BRAGA, 1991). Com o aumento das vendas, o jornal passou a se preocupar com questões como a publicidade, que era relativamente fraca no início do semanário. No primeiro número do jornal, por exemplo, foram anunciantes amigos que contribuíram para ajudar na estreia. Conforme José Luiz Braga (1991, p.28), “até o número 40 a publicidade continuaria a crescer, chegando a cerca de um terço da superfície do jornal”. É possível que muito desse sucesso tenha se devido às peças elaboradas de maneira humorística pela própria equipe do jornal. Ao contrário dos outros jornais, que recebiam a publicidade já pronta para ser veiculada, a patota de *O Pasquim* personalizava muitas das peças publicitárias que traria no jornal a partir de desenhos, fotomontagens ou colagens.

Em formato tabloide, o semanário teve suas origens no encontro entre jornalistas e cartunistas que não tinham onde publicar suas produções. O embrião de *O Pasquim* veio principalmente de três publicações: *A Carapuça*, *Cartum JS* e *Pif Paf*. O primeiro foi criado em 1968, pelo cronista Sérgio Porto, conhecido pelo pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta, e teve curta duração, finalizando as atividades nesse mesmo ano, após a morte do cronista. Já o *Cartum JS*, foi um suplemento idealizado em 1967 pelo desenhista Ziraldo. Vinha encartado no *Jornal dos Sports*. Acontece que o dramaturgo Nelson Rodrigues, membro da família proprietária do *Jornal dos Sports* na época, desagradou-se com as críticas feitas ao governo militar pelos artistas e decidiu acabar com o suplemento. *Pif Paf*, de seu lado, era o nome da página que Millôr Fernandes mantinha na revista semanal *O Cruzeiro*. O sucesso daquele espaço era tamanho que ele decidiu transformá-lo em uma publicação autônoma após seu fim na revista, como já vimos anteriormente. Braga (1991) definiu as diretrizes iniciais de *O Pasquim* como críticas, ao nível de deboche, do atraso intelectual da classe média e a seus costumes moralistas e cívicos.

Após a morte de Sergio Porto, o jornalista Tarso de Castro e o cartunista Jaguar foram procurados pela Distribuidora Imprensa para darem segmento ao *A Carapuça*. No

entanto, ambos decidiram que o melhor era começar algo novo, do zero. Com isso, iniciaram conversas nos bares da boemia carioca, que deram o pontapé inicial a *O Pasquim*. Imaginado por Jaguar como um jornal praticamente de bairro (no caso Ipanema, na zona sul do Rio de Janeiro), posteriormente, *O Pasquim* se revelou mais amplo que isso, extraíndo daquele contexto uma visão compartilhada por outros segmentos ao redor do país. A Distribuidora ficaria com 50% dos lucros e os criadores do jornal com os outros 50%. Foram estabelecidas as relações entre as partes de maneira precária, destinada de antemão a uma curta experiência, pois não imaginavam que a empreitada se estenderia por tanto tempo.

Kucinski (2018, p. 203) recorda que “à medida que o jornalismo *sério* foi se encolhendo, depois da edição do Ato Institucional Número 2, expandiu-se o humor na grande imprensa”. Após o golpe de 1964, principalmente as charges traziam desconforto aos donos dos jornais da grande imprensa, que temiam problemas com os militares. Kucinski (2018) lembra que os desenhistas migraram de seus veículos para o *Correio da Manhã*, depois da criação do suplemento humorístico *Manequinho*, pelo cartunista Fortuna. Porém, depois do AI-5, o *Correio da Manhã* foi levado a encerrar as atividades por pressões políticas e econômicas. A partir do fechamento de jornais e demissões, parecia eminente a necessidade de um semanário aos moldes da *Pif-Paf*, que abrigasse os humoristas da época.

A primeira redação de *O Pasquim* foi no prédio da Distribuidora Imprensa, na Rua Resende, número 100, centro do Rio de Janeiro. Foi lá onde tudo começou, de fato. Os cinco fundadores do jornal foram: Jaguar, como editor de humor; Tarso de Castro, como editor; Sérgio Cabral, como editor de texto; Carlos Prósperi, exercendo a função de editor gráfico; e Claudius Ceccon, sem função específica.

O primeiro e mais duradouro personagem de cartum de *O Pasquim* foi o Sigmund, logo simplificado para Sig. Tratava-se de um ratinho com patas de elefante desenhado pelo cartunista Jaguar que, posteriormente, quando o tabloide passou a ser colorido, era representado na cor verde. Sig, *o rato que ruge*, foi um personagem originalmente criado para uma história em quadrinhos de lançamento da cerveja Skol. Eram os *Chopnics*, cartum que Jaguar fazia como *merchandising* da marca. Esses quadrinhos aparecem logo na edição de número 1 de *O Pasquim*. O ratinho, batizado em homenagem ao psicanalista austríaco Sigmund Freud, foi transformado em símbolo do jornal. Um fato curioso foi o

período em que Henfil desenhou Sig, por conta da prisão de Jaguar. Apesar de tentar imitar a técnica do companheiro, a diferença entre os dois era nítida, pois Henfil tinha um traço mais grosso de desenho.

Rico em ilustrações, o semanário contava com cartunistas de renome nacional. Braga (1991, p. 30) lembra que, na época, despontava “Henfil fazendo os Fradinhos, Cumprido e Baixinho. Ziraldo ridicularizava os super-heróis das HQ americanas, com os Zeróis. Claudius cartunizava fábulas de transparentes intenções políticas”. Fortemente baseado em imagens, o tabloide não economizava nos desenhos que, por vezes, serviam para cobrir espaços em branco na hora da diagramação. *O Pasquim* nasceu e se fortaleceu durante a ascensão do período mais rígido do regime militar, mas também do início de um novo quadro cultural brasileiro com a Tropicália, a Bossa Nova e o Cinema Novo. O jornal era um ponto de encontro dessa ebulição. A redação de *O Pasquim* se tornou um centro de peregrinação e referência para artistas e intelectuais da época.

Debochado e de redação coloquial, *O Pasquim* trazia o humor e a crítica de costumes como características principais. Estavam em seu cerne. Antes de representar qualquer tipo de ideologia política, a proposta era fazer um periódico com o intuito de divertir o leitor. É possível que, por se tratar de um semanário com essas características, *O Pasquim* tenha conseguido sobreviver melhor aos percalços dos *anos de chumbo*, diferente de outros jornais da imprensa alternativa da época, como *Opinião* e *Movimento*. O ponto fora da curva entre esses três jornais - os mais representativos da imprensa alternativa - era mesmo *O Pasquim* que, ao contrário dos outros dois, políticos e vinculados a movimentos de esquerda, apresentava ao público um humor escrachado e nem sempre politizado.

Entretanto, é importante recordar que *O Pasquim* não era menos contestador por ser humorístico. É possível que, para os censores, suas brincadeiras soassem mais inofensivas que as matérias secas e diretas das demais publicações alternativas.

4.3.1. Codificações de *O Pasquim*

A padronização é uma consequência dos métodos industriais de produção da mídia. São definições técnicas sobre como os produtos devem ser elaborados - em larga escala e com o mesmo padrão para diversas peças. Nesse quesito, *O Pasquim* foi criativo e precursor em muitos aspectos do fazer jornalismo, caracterizando-se pelo avesso às

padronizações. O periódico lançou moda ao substituir os palavrões das entrevistas por asteriscos: a troca era informada logo ao início da entrevista. Assim, o jornal desvencilhava-se de uma censura certa aos termos chulos, mas mantinha o sentido original das frases. A primeira vez em que realizaram essa novidade foi na edição número 22, de 1969, na entrevista com a atriz Leila Diniz, que era conhecida pela liberdade ao se pronunciar. “Cada palavrão dito pela rósea boquinha da bela Leila foi substituído por uma estrelinha. É por isso que a entrevista dela até parece a *via láctea*”, dizia a manchete da entrevista.

Outra inovação de *O Pasquim*, com relação aos palavrões, foi a abreviatura destes. A linguagem do jornal era coloquial e nela eram inseridos palavrões comuns ao cotidiano do povo. Esses contornos visavam um drible nos censores que prezavam pelo moralismo e jamais aprovavam páginas recheadas de termos chulos. Na edição número 29, de janeiro de 1970, está a proposta feita por Ziraldo em um artigo do jornal intitulado *Abaixo o palavrão*. Nele, foram sugeridas alternativas que representassem a expressão de um palavrão e uma nova forma de dizê-lo, sempre brincando com as palavras que compunham a interjeição. *Duca, Pô, Sifu, Mifu*, estão entre as que mais se popularizaram. Essas novas palavras caíram na graça do brasileiro, que passou a utilizá-las no cotidiano.

O Pasquim foi um jornal de desenhistas, que utilizavam de suas habilidades artísticas para explorar as possibilidades jornalísticas dos desenhos. Braga (1991) recorda que as ilustrações frequentemente eram algo mais que apenas cartuns isolados, traziam comentários e opiniões a partir de outros elementos do jornal, como entrevistas ou reportagens. “Assim, apesar de ser um elemento adicional, podiam adquirir uma existência independente” (BRAGA, 1991, p. 167).

A auto-ironia era presença constante nas páginas do semanário. A começar pelo próprio nome, escolhido por Jaguar, que remete a uma publicação jornalística de baixa qualidade. As frases-lema, como denominou Braga (1991), referindo-se aos *slogans* contidos nas capas, mudavam conforme a edição do semanário e constantemente faziam menção ao próprio jornal, de maneira jocosa. Esses subtítulos frequentemente iniciavam-se da seguinte maneira: *O Pasquim: um jornal que...* e a continuação era usualmente alguma piada depreciando a qualidade do semanário. Em tais frases também buscavam, por vezes, passar alguma mensagem política através do humor, como por exemplo na edição 45, que dizia: *O Pasquim, um jornal de oposição ao governo grego*.

O número de páginas do periódico foi um indicador da despadroneização pasquiniana. Não havia uma quantidade fixa de páginas até a edição 55, em julho de 1970, quando se fixou em 32. A quantidade de páginas ainda encontraria certa variação no futuro, principalmente em edições comemorativas do jornal. Braga (1991) aponta que, em *O Pasquim*, não se produzia para cumprir uma tarefa determinada. Pelo contrário, o material produzido pela patota era reunido e publicado, fosse ele muito ou pouco. Chinem (1995) recorda que nunca houve alguém que determinasse o que seria publicado ou pedisse uma matéria. Era um ambiente livre de restrições comuns a uma empresa comercial como são os jornais da grande imprensa.

O texto pasquiniano era permeado pela característica do comentário, da análise e da opinião. O jornal não produzia reportagens. Os temas escolhidos eram definidos pela atualidade dos fatos. Como não havia cadernos com temáticas específicas, cada autor escolhia como bem entendesse o assunto que abordaria em seu espaço. A construção de *O Pasquim* era feita sem pauta, “cada colaborador trazia uma contribuição inteiramente pessoal e independente, sem obedecer a nenhum plano” (BRAGA, 1991, p.179). O jornal seguia o seu caminho, sobrevivendo a cada edição.

As capas do semanário foram um exemplo de inovação e irreverência. *O Pasquim* era competente em gerar capas chamativas e bem-humoradas - por vezes apelativas, com mulheres semi-nuas, ou inscrições que beiravam o absurdo - buscando captar a atenção do público. *O Pasquim* procurava ser um produto largamente atraente e consumível. Suas capas eram diferentes daquelas dos demais periódicos que circulavam à época, pois suas fotos quase sempre produziam impacto e as declarações nelas estampadas eram propositalmente chocantes, debochadas ou provocativas. Para além da capa, as quatro páginas no final do semanário faziam sucesso com *As Dicas*, que eram sugestões culturais bem humoradas.

A primeira edição de *O Pasquim* trouxe, como manchete principal, uma entrevista com Ibrahim Sued, jornalista e colunista social. A patota de *O Pasquim* tinha sorte: a conversa proporcionou um furo jornalístico importante para o futuro do país. De acordo com Sued, o próximo presidente da República seria Emílio Garrastazu Médici. Uma revelação certa sobre os militares, em pleno AI-5, feita para um veículo da imprensa nanica, era realmente algo fora do comum.

Essa seria apenas a primeira de muitas entrevistas históricas de *O Pasquim*. Elas se tornaram característica do jornal e marcaram época no contexto jornalístico. A técnica de transcrever as entrevistas no estilo pergunta e resposta, com vários entrevistadores ao mesmo tempo, surgiu pelo fato de o cartunista Jaguar não ter editado a entrevista com Ibrahim Sued, pois daria muito trabalho e havia pouco tempo para o *dead line* da publicação. O próprio Jaguar (2006, p.8) confirmou que, dessa maneira, totalmente acidental, “*O Pasquim* tirou o paletó e a gravata do jornalismo brasileiro”.

O semanário habitava um patamar definido por Edgard Morin (2011, p. 33) como “zona marginal da indústria cultural”, onde estavam as produções de menor orçamento destinadas a públicos de nicho, localizadas fora da área central. No decorrer dos anos, *O Pasquim* ainda fundou uma empresa especializada em editoração, a Codecri, que publicou alguns títulos importantes para aquela época. Mesmo alternativo, o semanário buscava massificar personagens e figuras do próprio jornal, garantindo como podia sua sobrevivência à margem da grande mídia.

4.3.2. Perseguição, censura e prisão

Millôr Fernandes já havia alertado em seu artigo na primeira edição do jornal: *nós, os humoristas, temos bastante importância pra ser presos e nenhuma pra ser soltos*. *O Pasquim* chamou atenção justamente por nascer oposto ao *status quo*, contestador e irreverente. É claro que não demoraria muito para que as forças repressivas quisessem controlá-lo de perto.

De acordo com Braga (1991), o decreto-lei número 1.077, de 26 de janeiro de 1970, regulamentava o parágrafo 8º do artigo 153 da constituição de 1969 que, basicamente, determinava que a partir daquele momento, caberia ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal, verificar, quando necessário, antes da divulgação, livros e periódicos. Estava proibida qualquer publicação que fosse contrária à moral e aos bons costumes, em quaisquer que fossem os meios de comunicação. O AI-5 viabilizou a institucionalização da censura prévia à imprensa brasileira. *O Pasquim* era um jornal inteiro embasado na crítica de costumes: não havia como escapar da perseguição dos órgãos de repressão.

A edição 39 de *O Pasquim*, de março de 1970, foi a primeira atacada pela censura prévia. A partir de então, a última página do jornal passaria a contar com um aviso no

rodapé: *Este número foi submetido à censura e liberado*. Na capa se observa um Sig vestido de Estátua da Liberdade, suando, com um exemplar de *O Pasquim* como tocha em chamas e se equilibrando sobre uma bomba. Na frase-lema da edição constava: *Sig resiste a tudo, de fio a pavio*. *O Pasquim* despontava como uma voz de oposição, o que demandou uma ação das forças de inteligência do governo federal. A publicação, nessa época, ultrapassava os 200 mil exemplares vendidos por semana. Foram 5 anos de intervenção direta no jornal, que terminou só em 1975, não sem uma última ameaça das autoridades: a partir de então, a responsabilidade pelos conteúdos seria inteiramente do jornal.

A primeira censora oficial do semanário foi Marina Brum Duarte, conhecida como dona Marina. Segundo Braga (1991), dona Marina criou vínculo próximo aos integrantes do jornal, por conta do interesse mútuo em bebidas alcoólicas. Dona Marina terminou por não conseguir criar a distância necessária com os censurados para que certas mensagens críticas fossem barradas. O periódico apresentou para a censora, em outubro de 1970, um cartum com teor humorístico produzido por Jaguar, a partir do quadro *Independência ou Morte*, do pintor brasileiro Pedro Américo, inserindo um balão de história em quadrinhos como se D. Pedro I gritasse: *Eu quero mocotó*. Dona Marina não censurou, liberando a publicação. Na visão do governo federal, a brincadeira atentava contra a segurança nacional, ainda que o quadro de Pedro Américo não pudesse ser incluído entre os símbolos da Pátria, que são, por exemplo, o hino nacional e a bandeira. O episódio custou à censora o fim da sua carreira e aos integrantes de *O Pasquim*, uma ordem de prisão.

Foi no dia 1º de novembro de 1970 que Sérgio Cabral e Fortuna, no momento fora da cidade do Rio de Janeiro, receberam um telefonema avisando que Ziraldo, Luiz Carlos Maciel, José Grossi (diretor de publicidade) e Haroldo Zager (ajudante da equipe), haviam sido detidos, no dia anterior, por agentes do DOI-CODI que invadiram a redação de *O Pasquim*. Paulo Francis e o fotógrafo Paulo Garcez foram detidos em suas casas. Chegando ao Rio, no dia 3 de novembro, Fortuna também foi preso. No dia seguinte, Sérgio Cabral, junto de Jaguar e Flávio Rangel, foi depor, com esperança de que algo se resolvesse. Porém, os três terminaram presos também. De acordo com Dênis de Moraes (2016), todos foram levados para um quartel na Vila Militar da capital fluminense.

O processo para encarcerar a turma de *O Pasquim* já vinha sendo construído anteriormente. No entanto, as reclamações indignadas de generais contra o que consideraram uma ofensa a um símbolo da pátria, levaram o tempo de prisão a se estender das duas semanas inicialmente previstas, para dois meses.

O objetivo dos departamentos de repressão do Estado com a prisão era nítido: desestabilizar e provocar o fim do jornal. Antes mesmo de levarem presos os integrantes da patota, as tentativas de coibir o semanário já haviam acontecido. De acordo com Chinem (2004, p.98):

O jornal sofreu dois atentados a bomba. Uma chegou a explodir, arrebatando toda a fachada do jornal e os vidros da vizinhança na Rua Clarisse Índio do Brasil³⁶, em Botafogo. A segunda bomba não explodiu por milagre: era uma lata de chocolate em pó tamanho família e não detonou porque rompeu o pavio. Se explodisse, metade de Botafogo iria para os ares.

Enquanto mais da metade da equipe de *O Pasquim* estava na cadeia, Millôr, Henfil e Martha Alencar (secretária de redação), continuaram a colocar o jornal na rua como puderam entre as edições 73 e 80, tempo que durou a detenção. Martha Alencar estava grávida, chegou a ser levada para interrogatório, mas foi solta justamente por sua condição. A primeira edição de *O Pasquim* com a redação encarcerada trazia na capa a ilustração de um lobo e um cordeiro com os dizeres: *O jornal com algo a menos*. Como estavam proibidos pela censura de revelar o real motivo da ausência dos membros da redação, a satisfação dada aos leitores foi de uma epidemia de gripe no jornal. O público logo percebeu algo estranho na história e, aos poucos, imaginou o real motivo das baixas na turma. Henfil fez os personagens de Jaguar e Fortuna. Miguel Paiva substituiu Ziraldo. Millôr escreveu textos por Sérgio Cabral, Paulo Francis, Flávio Rangel e Luiz Carlos Maciel. Foi nessa época que os próprios leitores, amigos, jornalistas e escritores demonstraram imensa solidariedade com o jornal, no que ficou conhecido como o *rush* da solidariedade, possibilitando a sobrevivência do mesmo.

Na edição 74 de *O Pasquim*, publicada em novembro de 1970, com a redação ainda na cadeia, Henfil elaborou uma história em quadrinhos com seus personagens Fradinhos recebendo uma série de cestas de órfãos abandonados. Revelavam-se então nas cestas os personagens dos cartunistas presos, que estavam à deriva sem seus criadores.

³⁶ Endereço da redação de *O Pasquim*, após terem se mudado do prédio da Distribuidora Imprensa.

Uma mensagem codificada que procurou passar a verdade aos leitores, driblando a censura.

Após o término desse período, quando a redação de *O Pasquim* foi solta sem maiores explicações, terminava a inocência inicial que permeou a criação do semanário. A impressão era de que a festa das primeiras edições chegava ao fim e o momento demandava maior seriedade. A euforia do sucesso econômico do jornal também havia acabado. *O Pasquim* tornava-se um jornal mais político, que tinha um caminho de reconstrução pela frente. Kucinski (2018, p. 218) recorda:

O Pasquim não terminaria por causa dessas prisões, mas sofreu um baque profundo, especialmente pelos efeitos de longo prazo nas relações pessoais, na vontade de alguns de abandonar o Brasil e de não continuar jogando aquele jogo. As tiragens também caíram drasticamente, devido à censura de muitas das melhores matérias e charges, e à recusa de muitos jornalheiros em exibir e vender o jornal. Ao saírem da prisão de oito semanas, a tiragem havia caído de 180 mil para apenas 60 mil exemplares. A publicidade caiu a zero.

O general Juarez Paz Pinto foi quem substituiu Dona Marina. De acordo com Chinem (2004), o período de censura pelo general ainda foi razoável para *O Pasquim*, porque ele não mutilava o material e permitia, até certo ponto, uma discussão a respeito do que era censurado, por vezes sendo convencido a voltar atrás. A situação se complicou após a realocação da censura para Brasília. Como já foi mencionado anteriormente, com relação a *Opinião*, ao ter a censura deslocada para Brasília, o jornal era obrigado a enviar o material em malote aéreo para ser examinado pelos censores. Como a publicidade era irrisória, o semanário vivia principalmente das vendas nas bancas. Com a censura feita em outro estado, o objetivo era sufocar *O Pasquim*, dificultando a circulação regular. A partir de então, era preciso produzir um jornal e meio por semana, para suprir os cortes feitos e a logística complicada.

4.3.3. Fim da linha para *O Pasquim*

Entre muitos percalços, *O Pasquim* foi o único jornal da imprensa alternativa que conseguiu permanecer em atividade até o final da ditadura militar. Kucinski (2018, p. 220-221) observa que:

Por duas vezes, os jornalistas de *O Pasquim* obtiveram ganhos suficientes para transformá-lo num dos grandes grupos editoriais brasileiros: nos primeiros 18 meses e sete anos depois, quando os livros da Editora Codecri, nova razão social de *O Pasquim*, lideraram, mês após mês, a lista dos mais vendidos do Brasil. Em 1976, com seis títulos, a Codecri vendeu 250 mil exemplares.

As oportunidades foram perdidas por ineficiência empresarial, sintoma que percorria toda a imprensa alternativa. A primeira fase do jornal, desde sua fundação até outubro de 1970, foi muito exitosa. Nesse período, era Tarso de Castro quem administrava o periódico, de maneira caótica e pouco organizada, fazendo com que os ganhos se dissipassem. Após o retorno da prisão, em janeiro de 1971, Sérgio Cabral assumiu a direção, mas por pouco tempo. A partir de setembro de 1972, *O Pasquim* passou a ter Millôr Fernandes como diretor. Esse foi um momento de intensa divisão dentro do jornal, chegando ao que Kucinski (2018) considerou uma semidissolução: Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Fortuna, Luís Carlos Maciel e Martha Alencar abandonaram o semanário naquele momento. Cláudio Prósperi já havia saído. Ao final de 1972, *O Pasquim* era produzido basicamente por Jaguar, Henfil, Ivan Lessa e Ziraldo. Com o afastamento de Sérgio Cabral, Jaguar assumiu a liderança do grupo. Em meados de 1973, a venda avulsa de *O Pasquim* se encontrava em torno de 40 mil exemplares semanais. Nesse período, o jornal vinha perdendo espaço no campo alternativo, com a chegada de outros periódicos como *Opinião*, *Politika* e *Ex*. Com uma crise financeira na classe média, após a falácia do milagre econômico, o poder de compra do público-alvo de *O Pasquim* havia baixado consideravelmente.

Em 1975, chega ao fim a imposição da censura prévia a *O Pasquim*. A partir da edição 301, era possível ler no canto direito da contra-capas: *Enquanto você encontrar esse selo O Pasquim continua sem censura prévia*. Paolo Marconi (1980) recorda que a primeira edição teoricamente livre seria especial, por se tratar do número 300. Comemorando tal fato, mas ainda assim reticente, Millôr lembraria, em editorial, que a liberação não significava muita coisa e nada impediria que o jornal fosse apreendido no dia seguinte. O editorial não agradou aos órgãos de segurança. Mais certo do que gostaria, Millôr tinha razão e o número 300 foi apreendido pela Polícia Federal.

Com o final da censura prévia - o que não queria dizer liberdade total de imprensa - iniciava-se um novo ciclo para o periódico, que dedicaria um especial engajamento pela campanha da anistia, a partir de 1978, personificado na figura de Ziraldo. Mas a verdade é que o jornal já não tinha o mesmo fôlego. Kucinski (2018, p. 226) lembra:

As tiragens foram caindo para 75 mil no ano seguinte, 66 mil em 1980 e apenas cerca de 44 mil em 1982, e com enalhes crescentes, de mais da metade da tiragem. A campanha da anistia deu apenas uma sobrevida ao que já era um processo de decadência temática e funcional. Esvaziado de seu conteúdo constitutivo, dissolvido o grupo histórico que o criou, e mudado o cenário

político, *O Pasquim* apenas se igualava, mimeticamente, aos outros alternativos, e com isso se anulava.

Com o tempo, o jornal foi definhando cada vez mais e, sem se renovar, acabou datado e vinculado a uma época passada. Apesar de livre da censura e da ditadura militar, *O Pasquim*, já em fase final, viu o declínio total das vendas ocorrer em 1988. Nesse momento, a publicação vendia apenas 3 mil exemplares semanais, número muito inferior ao seu auge, nos anos 1970. Jaguar, então, vendeu o título de *O Pasquim* para João Carlos Rabelo, antigo colaborador do periódico. A Editora Codecri já havia fechado. Era o fim de *O Pasquim* que, mesmo nessas condições, ainda durou até o ano de 1991.

4.4. Henfil: trajetória antes de *O Pasquim*

Um dos personagens fundamentais da rica história pasquiniana foi o cartunista mineiro Henfil. Nascido Henrique de Souza Filho, teve o apelido Henfil sugerido por Roberto Drummond, quando começou a trabalhar na revista *Alterosa*, de Belo Horizonte. Segundo Moraes (2016), foi o sociólogo Hebert de Souza, conhecido como Betinho, irmão de Henfil, que conseguiu para ele um emprego de revisor na *Alterosa*. Roberto Drummond era o diretor da revista e um admirador de cartunistas franceses, como Sempé e Bosc. Seu desejo era de publicar na *Alterosa* um desenhista que alcançasse renome nacional. Em maio de 1962, ao ler a versão experimental da revista, Drummond ficou espantado com a quantidade de erros não corrigidos pela revisão do ainda Henriquinho que, ao invés de fazer o seu trabalho, tinha preferência por passar o dia desenhando. Por caminhos do destino, Drummond resolveu chamar Henriquinho para que ele lhe mostrasse seus desenhos, resultando em um contrato como cartunista da revista. Mas ainda faltava um detalhe: saber como Henriquinho assinaria os desenhos. Inicialmente, pensou em assinar apenas Souza, seu sobrenome, ou Henriquinho, o apelido, mas o chefe não aprovou e sugeriu: *Hen* de Henrique, *Fil* de Filho, vai assinar Henfil. A contragosto, ele aceitou, iniciando a trajetória de um nome que viria a ser dos mais reconhecidos do cartum nacional.

Foi na edição de junho de 1962 da revista *Alterosa* que Henfil teve sua estreia profissional. Já apresentava, nesse momento, algumas marcas do que estava por vir em sua carreira, como a noção de velocidade nos seus personagens, marcados por traços finos, e a disposição transgressora intrínseca.

Roberto Drummond exigiu que Henfil tivesse em seus quadrinhos um personagem próprio. Dessa ordem, surgiram os personagens de maior fama: Os Dois Fradinhos, posteriormente chamados apenas de Fradinhos ou Fradim. Conforme Moraes (2016, p. 48), tratava-se do “Cumprido (com U mesmo), magro, narigudo e alto, e o Baixinho, atarracado, bonachão e gordo, ambos vestindo hábitos dominicanos”.

É pertinente recordar a militância juvenil de Henfil em organizações dominicanas, de religiosidade muito politizada e anticapitalista. Grupos como a Juventude Estudantil Católica (JEC) e a Juventude Universitária Cristã (JUC) o influenciaram. Essas juventudes defendiam uma Igreja que libertava, ao invés de oprimir. Betinho, uma referência para o jovem Henriquinho, fazia parte da JEC. No congresso de dez anos da JUC, em 1960, Betinho esteve presente nos debates que resultaram na fundação da Ação Popular (AP), para onde convergiram egressos da JEC e da JUC. O novo grupo mesclava fundamentos do marxismo com o cristianismo e situava-se como uma alternativa ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) no campo da esquerda.

Moraes (2016) recorda que Henfil usou o título de eleitor pela primeira vez em 1962, com 18 anos, votando nos candidatos do PTB. Nessa época, frequentava a Faculdade de Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como se fosse um universitário. Lá, fez amizades. Quando descobriram que desenhava, foi convidado a ilustrar cartazes, folhetos e jornais para o diretório acadêmico.

Com o rumo que o Brasil tomou após o golpe militar, como já mencionado anteriormente, tornou-se comum o fechamento de veículos de imprensa e a *Alterosa* foi mais um dentre tantos. Nesse período, Henfil, já desempregado, prestou vestibular para sociologia na UFMG e foi aprovado. Em 1965, foi convidado a ingressar no *Diário de Minas*, no caderno DM2. Lá, produzia cartuns sobre o cotidiano da cidade de Belo Horizonte. Logo após iniciar o curso, optou por abandonar a faculdade de sociologia, ingressando de vez na vida de cartunista. Foi fortemente instigado pela revista *Pif-Paf*, pelo *Febeapá* (Festival de Besteiras que Assola o País), de Stanislaw Ponte Preta, e pelo humor anárquico do Barão de Itararé.

Henfil alcançou um sucesso incipiente com seu trabalho no *Diário de Minas*. O reconhecimento lhe valeu o convite para publicar um livro com seus melhores trabalhos pela Editora do Professor. Foi nesse ponto que as histórias de Henfil e da patota de *O Pasquim* começaram a se aproximar. O objetivo do cartunista era batizar o livro como

Guerra é guerra. No entanto, leu no *Jornal do Brasil* que Jaguar e Fortuna planejavam lançar um livro exatamente com o mesmo título. Com uma coragem peculiar, Henfil decidiu embarcar de ônibus para o Rio de Janeiro, a fim de reclamar o que considerava um plágio. Fortuna recebeu o mineiro e considerou tudo aquilo uma audácia tremenda. Jaguar relevou e ainda brincou, lembrando que poderiam existir dois livros com o mesmo nome e Henfil teria vantagem porque o dele seria lançado primeiro. Por fim, Jaguar perguntou o nome do rapaz que tinha saído de Belo Horizonte apenas para realizar esse enfrentamento, no que ouviu: Henfil. E ainda teve tempo de uma última graça: Henfil-fil? parece um assovio. A brincadeira deixou Henfil muito irritado, mas acabou por trocar o nome da publicação para **Hiroshima meu humor**, uma brincadeira com o filme **Hiroshima meu amor**, do diretor francês Alain Resnais.

Em 1966, Henfil se demitiu do *Diário de Minas* e passou a colaborar com o *Diário da Tarde* e o *Última Hora* mineiro. Posteriormente, foi convidado a entrar na edição mineira do *Jornal dos Sports*. O salário compensava. Então, deixou os outros dois veículos e se concentrou apenas neste último. Henfil passou a produzir charges esportivas sobre o futebol mineiro. A repercussão foi tanta que a sucursal do *Jornal dos Sports*, do Rio de Janeiro, fez uma proposta para que Henfil se mudasse para lá. O convite também se estendia para trabalhar no jornal *O Sol*, um suplemento cultural do *Jornal dos Sports* que passaria a ser publicado de forma independente. Era uma publicação crítica, tinha pautas criativas e texto coloquial. Os convites foram aceitos e a jornada do criador dos Fradinhos na capital fluminense teve o seu pontapé inicial.

Além das outras duas publicações, Henfil também passou a contribuir com o *Cartum JS*, um suplemento semanal do *Jornal dos Sports*, editado por Ziraldo e que, como vimos anteriormente, foi um dos alicerces para a criação de *O Pasquim*. Em seus primeiros desenhos na imprensa carioca, “a repressão policial ao movimento estudantil, o arrocho salarial, a devastação da Amazônia e as agressões norte-americanas no Vietnã logo despontaram como seus alvos prioritários” (MORAES, 2016, p. 63). Henfil alcançou no *Jornal dos Sports* o início de uma projeção nacional com seus personagens relativos às torcidas dos principais clubes de futebol do Rio de Janeiro. Em 1969, surgiram o Urubu (Flamengo) e o Bacalhau (Vasco da Gama). Posteriormente, vieram o Pó de Arroz (Fluminense), o Cri-Cri (Botafogo) e o Gato Pingado (América-RJ)³⁷. Henfil pulou do

³⁷ Tais escolhas de personagens não foram aleatórias: o Urubu se relacionava com a popularidade do Flamengo entre as classes mais pobres do Rio de Janeiro; o Bacalhau fazia referência à origem portuguesa

rodapé da página para o alto, com chamadas de capa quase diárias. Ainda que desenhando a temática do futebol, Henfil tentava dar um tom político, ao definir que “Urubu e Bacalhau representavam o povão da República Popular de Ramos. Pó de Arroz e Cri-Cri formaram a aristocrática República de Ipanema Beach” (MORAES, 2016, p. 71). Era a maneira de passar alguma mensagem crítica ao leitor em um Brasil fechado pelo AI-5.

Henfil participou ainda de *O Centavo*, a convite de Ziraldo, um caderno humorístico da revista *O Cruzeiro*. Também fez parte do já referido *Manequinho*, suplemento do *Correio da Manhã*, sob o comando de Fortuna. Colaborou com *O Paiz*³⁸, até que esse foi desmantelado pelos militares após o AI-5. Então veio *O Pasquim*, sanando uma necessidade latente dos humoristas e cartunistas que não tinham mais um veículo para se expressar desde o fechamento de *Pif-Paf*, em 1964, e o final dos recentes *Cartum JS*, *O Centavo* e *Manequinho*, entre 1967 e 1968.

4.4.1. Um soco no fígado de quem oprime: o humor de Henfil

Henfil nasceu na cidade de Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte, em 1944. Foi diagnosticado hemofílico, distúrbio que impede a correta coagulação do sangue, fazendo com que a pessoa seja mais propensa à ocorrência de hemorragias. A enfermidade foi herdada da mãe, assim como ocorreu com seus outros dois irmãos, o sociólogo Betinho e o músico Chico Mário. Esse problema de saúde acompanhou o cartunista durante todos os seus 43 anos de vida. Henfil foi um expoente da sua época, onde construiu um legado importante de rebeldia na arte e na vida. Foi no jornal *O Pasquim* que Henfil teve concretizada sua carreira artística e sua luta político-militante de posição marcada contra o regime militar.

O jornalista Tarso de Castro sugeriu que Henfil desse continuidade, em *O Pasquim*, aos desenhos esportivos que fazia no *Cartum JS*, mas o cartunista já não queria mais realizar esse tipo de trabalho, com anseios de temáticas diferentes. Ao invés disso, decidiu dar seguimento a uma antiga dupla de personagens que havia criado: Os Fradinhos. Foi um sucesso que marcou época no cartunismo brasileiro. Eles iniciaram

do Vasco da Gama. Já o Pó de Arroz lembrava uma antiga prática do Fluminense de *branquear* seus jogadores negros com pó de arroz; o Cri-Cri representava a torcida botafoguense que acreditava que seu time era perseguido por tudo e todos; o Gato Pingado brincava com a pequena quantidade de torcedores do América-RJ.

³⁸ Nome em homenagem ao antigo *O Paiz* (1884 - 1930), que circulou no Rio de Janeiro, comandado por Rui Barbosa em seus primeiros anos.

ainda com certo provincianismo da época de Belo Horizonte, relativamente calmos. Mas com o tempo, foram ficando mais agressivos, configurando o *humor porrada* ao qual Jaguar se referia ao citar Henfil. O verdadeiro humor é aquele que proporciona um soco no fígado de quem oprime, essa era uma das máximas de Henfil. Na segunda edição do semanário, quando Henfil fez sua estreia, ele é apresentado como o Don Martin de Minas Gerais, em uma referência ao ácido desenhista da revista estadunidense *MAD*. No primeiro ano do jornal, os Fradinhos rivalizaram com o ratinho Sig, mascote de *O Pasquim*, como os personagens mais populares do semanário.

Henfil havia conhecido Jaguar dois anos antes, quando houve o episódio do desentendimento sobre o título dos livros. O fundador de *O Pasquim* buscava alguém que produzisse um humor agressivo e Henfil se encaixava perfeitamente nesse perfil. *O Pasquim* surgia para preencher um vazio deixado por antigas revistas e jornais que fecharam graças à repressão do AI-5 e eram amigáveis ao trabalho de cartunistas. Henfil não participou da edição de estreia, por se indispor com os fundadores da velha guarda. Kucinski (2018, p. 205) recorda que:

Logo de início deu-se um impasse em torno da forma de prosperidade. Liderando os humoristas jovens, Henfil, de postura totalmente anticapitalista, propunha uma cooperativa, com igualdade de direitos para todos. Millôr achou incorreto que cartunistas ainda desconhecidos tivessem o mesmo ganho dos consagrados, e propôs uma divisão qualitativa: metade das cotas seria prosperidade dos veteranos e a outra metade dividida entre os numerosos artistas mais jovens.

As relações se apaziguaram e, no segundo número de *O Pasquim*, Henfil já estava marcando presença com os seus Fradinhos. O cartunista havia alcançado certo reconhecimento com seus personagens relacionados ao futebol, mas eram de uma abrangência mais específica. Os Fradinhos, publicados em *O Pasquim*, lograram um sucesso nacional. De acordo com Chinem (2004, p. 94), os desenhos “atingiam desde os velhos até as crianças, dos operários aos intelectuais”.

As 53 primeiras edições de *O Pasquim*, publicadas entre junho de 1969 e junho de 1970, configurando o primeiro ano do jornal, contém participações de Henfil em quase todas as semanas, não marcando presença apenas nas edições 1, 13 e 23. Diferente dos demais integrantes da redação, evitava as bebidas alcoólicas, não era boêmio. Mas se identificava plenamente com o clima de gozação e do escracho. Henfil deu uma enorme contribuição ao semanário, seja com sua atuação regular nos anos de consolidação do veículo sob ferrenha censura prévia, seja quando assumiu a presidência e a edição-geral

do jornal, mesmo que por um curto período, no momento de reconstrução de *O Pasquim* em 1972.

Com o passar dos anos, outros personagens passaram a se alternar com os Fradinhos, como a Turma da Caatinga com o Bode Orelana, a Graúna e o Zeferino, criados no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, em 1972. Zeferino já havia feito participações nos cartuns de Henfil no *Jornal dos Sports*, em 1969. Tinha inspiração no pai do cartunista, que nasceu no sertão mineiro, mesclado ao personagem Corisco, do filme **Deus e o Diabo na terra do sol**, de Glauber Rocha. O Bode Orelana se alimentava de livros, em uma crítica aos intelectuais que viviam apenas de teorias. A Graúna veio da admiração de Henfil pelas aves. De acordo com Moraes (2016), enquanto os Fradinhos centralizavam um humor de costumes e comportamento, a Turma da Caatinga, por sua vez, representava uma crítica social feroz.

Surgiu depois Ubaldo, O Paranóico, personagem criado em conjunto com o jornalista Tárík de Souza. Foi lançado em *O Pasquim*, em 1976. Ubaldo, O Paranoico era um retrato debochado daqueles indivíduos que viviam em permanente estado de pânico e sofriam de mania de perseguição. Posteriormente, Henfil criou o polêmico Cemitério dos Mortos Vivos, publicado em *O Pasquim* no auge da repressão do AI-5. Nele, o cartunista *enterrava* personalidades famosas que se aproximavam dos militares. O Cemitério dos Mortos Vivos descendia do Comitê de Caça ao Carecas, uma zombaria com o Comando de Caça aos Comunistas, organização paramilitar de extrema-direita atuante ao longo dos anos 1960 no Brasil. Henfil usava para isso três personagens: o papagaio Pô de Souza, especialista em rastrear carecas, o Chapéu e outro imitando o apresentador de programas de auditório Chacrinha. O Cemitério dos Mortos Vivos dialoga com os cancelamentos de figuras públicas do século XXI, ocorridos especialmente nas redes sociais digitais. Assim como na atualidade, existia certo exagero e muitos foram *enterrados* de maneira precipitada pelo cartunista. O próprio Henfil (1984, p.32) confirma isso em depoimento a Tárík de Souza:

Eu fiquei ferido por cada pessoa que eu feri e essa pessoas, com raríssimas exceções, elas não ficaram tão feridas quanto eu. Então, eu depois fiquei chateado de ter agredido o Carlos Drummond de Andrade. Eu fiquei chateadíssimo porque eu agredi a Clarice Lispector e a Elis Regina.

Na última edição do Cemitério dos Mortos Vivos, Henfil enterra a ele próprio, dando fim a série de maneira definitiva.

Destaca-se ainda a série O Sobrevivente, publicada em *O Pasquim* na mesma época do Cemitério dos Mortos Vivos. Tratava-se de uma alegoria sobre aqueles que compactuavam com o poder vigente, mesmo que indiretamente, sob alegação de necessidade de sobrevivência. Ao protagonizar atrocidades, os personagens dos quadrinhos repetiam a mesma frase: *Tenho que sobreviver, entende?*

4.4.2. Henfil para além de *O Pasquim*

Em 1973, Henfil se mudou para Nova York buscando tratamentos novos para a hemofilia, combinando simultaneamente o anseio de publicar a sua obra na imprensa estadunidense. O jornal *O Dia*, no qual Henfil passou a colaborar com cartuns esportivos a partir de 1973, foi responsável pela credencial de correspondente internacional. A viagem para os Estados Unidos veio de uma série de fatores para além da busca por tratamento: a marcação cerrada da censura prévia, um racha na redação de *O Pasquim* e a falta de perspectiva política permeada por uma repressão descomunal. Era o momento de buscar novos ares, com novos desafios. De acordo com o próprio Henfil (1983), em entrevista a *O Pasquim* concedida antes da viagem, uma das grandes pretensões dele era chegar ao desenho animado e nos Estados Unidos ele acreditava que lograria esse objetivo.

Henfil arriscou tentativas de publicar diretamente nos maiores veículos de mídia dos Estados Unidos, como *The Washington Post* e *The New York Times*, mas sem sucesso. Mais tarde, compreendeu que os jornais publicavam apenas quadrinhos comercializados por sindicatos. Buscando pelo alvo correto, Henfil conseguiu contrato com um sindicato: o *Universal Press Syndicate* (UPS). Inicialmente, logrou algumas vitórias e seus Fradinhos, traduzidos para *The Mad Monks*, foram adquiridos por alguns jornais a partir do UPS e figuraram as páginas estadunidenses por um curto período. No entanto, os bons costumes do *American Way of Life* não demoraram a repugnar o grotesco das tirinhas henfilianas e os contratos começaram a ser cancelados.

A diferença entre a liberdade nos Estados Unidos e no Brasil chamou a atenção do cartunista. Henfil (1983, p.20) relatou em carta datada de outubro de 1973 para seu amigo José Eduardo Barbosa: “Como por encanto sumiu a autocensura que sempre me orientou aí, quando mandava as coisas de *O Pasquim* para a censura prévia”. Na mesma carta, ele ainda acrescentou que a censura havia cortado as últimas 12 charges que enviara para *O Pasquim* em malote aéreo e que precisaria trabalhar dobrado para repor o material.

O cartunista também observou como passou a demorar mais tempo descaracterizando seus personagens, para que fossem passáveis na censura, do que elaborando as histórias em si (HENFIL, 1983).

Em 1975, a experiência com o sistema de saúde absurdamente caro e privado dos Estados Unidos, além do estigma *sick* para os padrões das publicações estadunidenses - que também já estavam engarrafadas demais com os cartunistas nacionais para abrir espaço para estrangeiros - trouxeram Henfil de volta ao Brasil. A viagem rendeu a publicação, em 1976, do livro **Diário de um cucaracha**, compilando cartas que Henfil enviava ao Brasil sobre situações vividas nos Estados Unidos.

Ao voltar para seu país, passou a colaborar com outro jornal pertencente a mesma família proprietária de *O Dia*, tratava-se de *A Notícia*. Nele, criou sua série Orelhão, onde relatava o dia-dia da classe trabalhadora e suas queixas perante a realidade brasileira. Esporadicamente, nessa época também publicou seus desenhos em outro expoente da imprensa alternativa: o combativo *Opinião*.

Em agosto de 1977 o cartunista realizou uma viagem à China, pouco depois da morte do líder comunista Mao Tsé-Tung³⁹. Dessa aventura surgiu o livro **Henfil na China: Antes da Coca-Cola**. Tal obra foi um dos dez livros mais vendidos em 1980 e 1981, segundo o *ranking* da revista *Veja*. A princípio, Henfil teve a viagem para a China custeada pela revista *IstoÉ*, com a promessa de uma sequência de reportagens. No entanto, o molde de publicação em fascículos semanais não seria adaptável à revista. Assim, a série foi concedida para *O Pasquim*, que passou a publicá-la apenas a partir de novembro de 1979, por 26 edições consecutivas, até maio de 1980, dois meses antes de a editora Codecri lançar o livro.

Um grande êxito midiático de Henfil foi sua série Cartas da Mãe, veiculada na *IstoÉ* de 1977 até 1980. A ideia foi originalmente iniciada em *O Pasquim*, em 1970, nas duas páginas semanais que Henfil tinha no jornal. Consistia em cartas enviadas por Henfil para sua mãe, Maria da Conceição, sobre aspectos da vida brasileira da época. A revista *IstoÉ* havia surgido em 1976, como alternativa à revista *Veja*. Em 1977, Henfil foi convidado por Mino Carta, diretor de redação, para fazer parte da equipe. Passou a

³⁹ Mao Tsé-Tung morreu em setembro de 1976.

aparecer na última página da *IstoÉ*, destinada ao humor. Foi sugerido que ele retomasse a série das Cartas da Mãe da época de *O Pasquim* e Henfil gostou da ideia.

Em 1978, teve início a campanha pela anistia ampla, geral e irrestrita, buscando justiça aos perseguidos pelo regime militar. Em 28 de agosto de 1979, foi aprovada a Lei nº 6.683, e começaram a ser libertados os presos políticos e a regressar do exterior os exilados. A série Cartas da Mãe foi um documento histórico sobre esse período. Além de politizadas, as cartas eram bem-humoradas. Posteriormente agrupadas, transformaram-se em mais um livro de Henfil, de mesmo nome: **Cartas da mãe**. É interessante observar como o cartunista conversava com o público usando sua mãe como interlocutora. As cartas eram direcionadas à dona Maria, mas, por tabela, tomavam o endereço de todos os brasileiros que às liam. É importante lembrar que Betinho era um dos exilados pela ditadura militar. Betinho retornou do México para o Brasil no dia 16 de setembro de 1979. Em carta do dia 5 de setembro de 1979, Henfil (1980, p. 165) diz: “Que o dia de chegada de cada um vire feriado, vire festa arrasa-quarteirão. Vamos lambar as nossas crias! Beijos na boca, beijos na nuca de arrepiar! Presos e exilados do Brasil: *I love you, Je t'aime!* Eu te amo!”. Henfil se expressou para além do cartum com a série Cartas da Mãe e com seus demais livros, mostrando-se hábil também na escrita.

Em 1983, Henfil passou a publicar novamente sua série Orelhão, dessa vez no jornal *O Globo*. A participação de Henfil nesse periódico da grande imprensa se estendeu até 1987. Na grande mídia, diferente de sua experiência na alternativa, tinha de enfrentar os dilemas das linhas editoriais das publicações, de alinhamentos políticos diferentes dos seus.

Dando continuidade a suas incursões na grande mídia, Henfil foi contratado pela outrora inimiga TV Globo, em 1980, quando criou o projeto da atração TV Homem, que durou dois anos na grade da emissora. Tratava-se de uma espécie de espelho do TV Mulher, que já existia no canal sob o comando da jornalista Marília Gabriela. É curioso como, ao se aproximar do final da vida e, conseqüentemente, da carreira, as participações na grande mídia foram ocorrendo em maior escala para Henfil. Tornou-se, de fato, um personagem conhecido no *mainstream* brasileiro. De qualquer modo, era popular, mas sem perder as raízes contestadoras que o forjaram, sempre avesso a badalações.

Henfil viabilizou ainda outros dois projetos editoriais: o *Almanaque dos Fradinhos* e a revista *Fradim*, editados pela Codecri. Moraes (2016) recorda que o almanaque foi lançado em 1971. Já a revista *Fradim*, teve 31 edições e foi publicada entre

1971 e 1980, obtendo um enorme sucesso, alcançando em seu auge uma tiragem de 70 mil exemplares.

Foi em 1984 que o movimento pelas eleições diretas à presidência da República tomou força. Henfil foi o responsável pelo famoso *slogan* que marcou a luta pela democracia: *Diretas Já!*. Seu personagem Teotônio vestia um chapéu coco e com uma bengala em punho bradava o *slogan*. O desenho foi muito reproduzido, inclusive em camisetas pelo Partido dos Trabalhadores (PT), do qual Henfil participou da fundação, assinando o manifesto fundador em 10 de fevereiro de 1980. O personagem Teotônio foi criado em homenagem ao político alagoano Teotônio Vilela, muito atuante na campanha pelas eleições diretas e muito próximo de Henfil durante esse período.

Com a campanha pelas Diretas derrotada em 1984, Henfil deixou a *IstoÉ* após 7 anos, quando a direção da revista decidiu não veicular um texto seu na seção Cartas da Mãe, altamente crítico a Tancredo Neves e à opção da Aliança Democrática que se formou com a derrota das Diretas. O objetivo era vencer as eleições indiretas no Colégio Eleitoral. Para isso, foi criada uma grande aliança que contava, inclusive, com José Sarney, antigo político governista e agora líder da Frente Liberal, como vice de Tancredo. A revista considerou o texto de Henfil muito agressivo ao candidato que representava o primeiro passo à redemocratização. A radicalização política à esquerda de Henfil o impedia de apoiar a solução conciliatória, mesmo que fosse o único caminho viável para derrotar o Partido Democrático Social (PDS) de Paulo Maluf, que representava uma continuação da ARENA e da ditadura militar.

Durante os anos de repressão, Henfil demonstrou irrestrita solidariedade com os perseguidos pela ditadura militar, se dispondo a pagar por advogados de presos políticos e a ajudar na manutenção de famílias de presos, exilados e desaparecidos. A militância de Henfil era prática, existia também em paralelo a sua atuação na imprensa. Seu discurso transcendia os traços e se refletia em suas atitudes.

Ainda teve tempo de se aventurar no cinema com o filme **Tanga (Deu no New York Times?)**, de 1987. Um filme humorístico e crítico que retrata uma ilha chamada Tanga, comandada por um ditador, onde 99% da população é analfabeta. Esse foi o último trabalho da vida de Henfil, que faleceu em 4 de janeiro de 1988, em decorrência de complicações da AIDS contraída por ele devido às transfusões de sangue que necessitava por ser hemofílico.

O presente capítulo buscou uma pesquisa documental e bibliográfica para resgatar efemérides e importantes dados relacionados à imprensa alternativa, a *O Pasquim* e ao cartunista Henfil. O objetivo é possibilitar a construção de uma ponte que resulte em uma recordação dos aspectos que compõem esses três elementos, proporcionando forjar uma base de conhecimento para a chegada do próximo capítulo onde, efetivamente, iremos realizar um estudo, através da *análise de conteúdo*, do *corpus* selecionado para esta dissertação.

5. O GROTESCO DOS FRADINHOS DURANTE O PRIMEIRO ANO DE *O PASQUIM*

Ninguém pode saber onde termina o medo dominado e onde começa a alegria despreocupada.

(Mikhail Bakhtin)

Henfil mudou o rumo de sua vida quando aceitou fazer parte da patota de *O Pasquim*. Ao realizar esse movimento, o mineiro de Ribeirão das Neves também marcou o futuro do iniciante periódico carioca. Atuando de forma regular, em praticamente todas as edições de *O Pasquim* que foram às bancas no primeiro ano (1969 - 1970), Henfil apresentou aos leitores brasileiros, por meio de seus Fradinhos, o traço e o estilo humorístico que lhe foram tão peculiares. Chegou, posteriormente, a compor a grande mídia, mas nunca deixou de estar identificado com *O Pasquim*, jornal de diretrizes editoriais que ajudou a moldar e que vamos analisar neste capítulo, tendo como *corpus* os desenhos henfilianos publicados no início da jornada desse importante veículo da imprensa alternativa brasileira do século XX.

5.1 Procedimentos metodológicos e delimitação do *corpus* de pesquisa

Os Fradinhos⁴⁰, para além de suas características grotescas, que terão a devida atenção mais adiante, são humorísticos. Henfil desenhava seus personagens com o objetivo de provocar o riso ao leitor. Com a dupla de frades, Henfil produzia o quê, para Freud (2017), são os chistes⁴¹, utilizados especialmente para possibilitar a agressividade ou a crítica contra os poderosos, ou seja, indivíduos (e seus ideais) que representam a autoridade.

O ser-humano é um animal que, além de rir, faz rir conscientemente (BERGSON, 1983). Essa capacidade nos difere dos demais animais e é intrínseca ao comportamento

⁴⁰ Esta série de quadrinhos de Henfil teve mais de uma nomenclatura no decorrer do tempo. Começou se chamando *Dois Fradinhos* ou *Os Dois Fradinhos*, posteriormente encurtado para *Fradinhos* ou apenas *Fradinho* (mesmo tratando-se de uma dupla). Por fim, ainda foram chamados de *Fradim*, após a consolidação dos personagens. Nesta dissertação, vamos nos referir sempre a ela como *Fradinhos*.

⁴¹ O *chiste*, de acordo com a teoria psicanalítica *freudiana*, demanda necessariamente a existência de três pessoas: o emissor, o receptor e o objeto do riso (FREUD, 2017). No caso dos Fradinhos, como já observado previamente nesta dissertação, Henfil representa a primeira pessoa - aquela que concebe a peça humorística - seguido por um segundo elemento que se pretende criticar (figuras públicas, setores da sociedade, costumes, etc.), personificado pelos Fradinhos. O processo se completa com um terceiro elemento, o leitor, que, ao ler os quadrinhos, identifica e aproxima os personagens ficcionais dos elementos de seu cotidiano que estão ali inseridos como alegorias.

humano desde seus primórdios. Humoristas politizados, como Henfil, aproveitam-se dessa capacidade para difundir suas mensagens. Sendo o direito à livre expressão proibido por lei pela censura do regime militar, o artifício do humor se apresentava como saída para Henfil e seus contemporâneos. Uma contestação explícita ao poder era inviável, abrindo espaço para as alternativas humorísticas que, através da graça, permitiam àqueles que se propunham a combater o autoritarismo da ditadura militar, um viés possível de crítica a ser compartilhada com a opinião pública. De acordo com Freud (2017, p.148), o chiste pode ser elaborado como uma técnica de insulto que busca, através do humor, dirigir alguém (leitor) contra o inimigo: “ao fazer deste (inimigo) uma pessoa pequena, inferior, desprezível, cômica, obtemos, por uma via indireta, a satisfação de sobrepujá-lo – algo que o terceiro, que não fez nenhum esforço, confirma com seu riso”. O chiste permite encontrar algo de ridículo nos desafetos, atingindo-os de maneira perspicaz, para além da violência física ou verbal. Dessa forma, o humor foi a subversão necessária para Henfil driblar a violência censória e seguir produzindo, sem se deixar cair em ostracismo.

A *análise de conteúdo* é o guia metodológico deste estudo, por meio da obra de Laurence Bardin (1977). A autora propõe três fases cronológicas para a aplicação da técnica que utilizamos nesta dissertação. São elas: a pré-análise; a exploração do material; e o tratamento dos resultados obtidos. A primeira etapa consiste em uma pesquisa documental para a escolha dos documentos que consistem no *corpus* do trabalho, além da explanação dos objetivos a serem alcançados, a partir de então, com a pesquisa. Em seguida, é o momento de codificar e explorar o material selecionado na primeira etapa. Por fim, chega-se aos resultados provenientes das atividades de pesquisa anterior: as perguntas são respondidas e os objetivos alcançados.

Nesta dissertação, foram elaboradas categorias de análise de acordo com a sugestão de Bardin (1977) para a criação de unidades de registro, conforme as necessidades da pesquisa e as características do material selecionado como *corpus*. Segundo Bardin (1977, p. 118), “classificar elementos em categorias impõe a investigação do que cada um deles tem em comum com outros. O que vai permitir o seu agrupamento é a parte comum existente entre eles”. A categorização, de acordo com a autora, é uma operação que classifica elementos de um conjunto conforme suas diferenças e características, facilitando assim o seu exame.

Bardin (1977, p. 117) afirma que “as categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (...) sob um título genérico [de análise], agrupamento esse efetuado em razão dos caracteres comuns destes elementos”. Seguindo a metodologia proposta pela autora, para a presente dissertação foram criadas 4 categorias pelas quais estão divididos os cartuns para a análise. As categorias são, em ordem decrescente de frequência nos enredos:

1. Religião;
2. Escatologia;
3. Sadismo;
4. Crítica de costumes e política.

As categorias acima foram elaboradas a partir da exploração do material, por meio da leitura das 53 edições de *O Pasquim* que compõem seu primeiro ano de existência, disponibilizadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional⁴². Após a leitura cuidadosa dos quadrinhos publicados, foram percebidas essas categorias como as principais ao longo do trabalho henfiliano no recorte selecionado. Por vezes, observamos que alguns desenhos se encaixavam em mais de uma categoria, de modo que selecionamos os que focavam mais nitidamente em apenas um segmento.

A religião se faz presente, de uma maneira ou de outra, em todos os cartuns, justamente em função de os protagonistas das histórias se tratarem de dois frades. No entanto, alguns enredos estão mais focados na religião do que outros, de modo que foi possível defini-los como uma categoria específica, para além da óbvia associação com a característica religiosa intrínseca aos dois personagens.

A escatologia⁴³ é encontrada principalmente no frade Baixinho, com o objetivo de escandalizar o frade Cumprido (e, por consequência, todos aqueles que se identificam com os códigos comportamentais desse personagem). Baixinho procura importunar Cumprido com suas peripécias permeadas pelo grotesco escatológico, o que resulta no humor das tramas inseridas nessa categoria. Com a escatologia é possível observar

⁴² Disponível aqui: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=22453>.

⁴³ Na presente dissertação, entendemos *escatologia* como o apreço por excrementos e obscenidades. Não é o caso, aqui, da definição teológica para acontecimentos que hão de ocorrer após o fim do mundo, no juízo final, que é o outro significado que acompanha este vocábulo.

também a infantilidade construída em Baixinho, que se relaciona com excrementos de uma forma semelhante à de uma criança travessa.

O sadismo⁴⁴ é uma característica essencial do personagem Baixinho. Com o sadismo, o frade baixo está sempre disposto a chocar o seu antagonista Cumprido, que se horroriza com a agressividade do companheiro. Assim como na escatologia, o sadismo é proveniente de um personagem para com o outro. Essa é uma constante nos enredos, é a rivalidade dos dois protagonistas que produz o riso.

A crítica de costumes é intrínseca ao trabalho de Henfil e às diretrizes do jornal *O Pasquim*. Os chistes produzidos buscam, de uma maneira ou de outra, desestabilizar a moral e os bons costumes defendidos pelas parcelas conservadoras da sociedade brasileira. Não havia espaço para as atitudes de Baixinho dentro das regras de convívio dessa classe, e sua simples existência já era uma afronta à moral social vinculada a uma perspectiva conservadora.

Por fim, a política também se faz presente, mesmo que em menor frequência, nos Fradinhos. Isso pode se explicar pelo contexto de censura então vivido. Por conta disso, não foi criada uma categoria específica para política, pois acreditamos que o tema está inserido geralmente dentro de um contexto de crítica de costumes, quando o cartunista inseria, por vezes, algumas pitadas de humor político, especialmente referenciando a fome e a pobreza da população brasileira. Há, também, em todas as categorias, a política inserida em camadas menos aparentes das tramas, com insinuações ou conteúdos subliminares e simbólicos, que ficam compreendidos em uma análise mais refinada do enredo do quadrinho, como veremos adiante.

No processo de exploração do material, como dito anteriormente, foram lidas as primeiras 53 edições de *O Pasquim*, que compreendem o período entre junho de 1969, quando teve sua estreia, até junho de 1970, fechando o ciclo inicial. A partir de então, foi concluído que Henfil participou de 50 dessas publicações, durante o primeiro ano do periódico. Dentre elas, foram selecionadas 20 edições com suas respectivas criações, pois assim acreditamos alcançar um resultado de abrangência satisfatória para compreender a atuação henfiliana em tal período de *O Pasquim*. As 20 inserções de Henfil foram escolhidas de maneira a compor igualmente as 4 categorias criadas previamente para

⁴⁴ De acordo com Elisabeth Roudinesco (1998, p. 681), *sadismo* é definido como um “modo de satisfação ligado ao sofrimento infligido ao outro”.

a análise dos quadrinhos, apesar de, estatisticamente, como se viu, elas terem incidências variadas.

5.2. Conceituando o grotesco

Enquanto categoria estética, o grotesco ampara o presente trabalho na tarefa de visitar e analisar a produção de Henfil, com seus Fradinhos, ao longo do primeiro ano do jornal *O Pasquim*. Com seus personagens, Henfil acompanhava, de certa forma, a violência que acometia o país.

5.2.1. O Pioneirismo da análise do grotesco em Victor Hugo

O *grotesco* na arte foi pioneiramente defendido pelo escritor francês Victor Hugo, em **Do grotesco e do sublime** (2007 [1827]), onde é entendido como contraposto ao *sublime*, formando, a partir desse sistema binário, uma relação fundamental para o desenvolvimento da arte. Victor Hugo critica uma restrita noção de *belo* e defende o uso de elementos da natureza na arte (uma escatologia sem filtros).

Hugo (2007) acredita que o sublime não produz contraste quando em relação com o próprio sublime, ele necessita do grotesco para se destacar e vice-versa. Nesse sentido, podemos relacionar as atitudes (aparentemente) bondosas do frade Cumprido com a violência do frade Baixinho. Henfil encontra, com esse antagonismo da dupla, o efeito defendido por Victor Hugo, de contraposição entre o grotesco e o sublime. Muito embora, as aparências não demonstrem a real face dos personagens, analisados a nível mais profundo, posteriormente, neste capítulo.

Victor Hugo trouxe importante contribuição a respeito da concepção de liberdade para a criação artística, defendendo aspectos, até então, renegados pelos moldes clássicos da arte. De acordo com o autor, “o grotesco está em toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo” (HUGO, 2007, p. 30). Seguindo o raciocínio de Hugo (2007, p. 33), o grotesco é “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”. O belo é o resultado de uma simetria harmônica com a organização humana. É completo, mas restrito. Já o feio é algo que escapa a essa harmonização e, por consequência, se distancia do humano, é incompleto e variável. “O belo tem somente um tipo, o feio tem mil” (HUGO, 2007, p. 36).

5.2.2. A evolução do conceito de grotesco por Wolfgang Kayser

Wolfgang Kayser, em **O grotesco: Configuração na pintura e na literatura** (1986 [1957]), preocupou-se em traçar uma linha histórica da evolução do termo e de sua incidência na arte. De acordo com o autor, o grotesco é uma categoria sólida do pensamento científico: “O conceito de grotesco ficou arrastando-se através dos livros de estética como subclasse do cômico, ou, mais precisamente, do cru, baixo, burlesco, ou então, do cômico de mau gosto” (KAYSER, 1986, p. 14).

A palavra *grotesco*, em português, e demais vocábulos correspondentes, em outras línguas, são empréstimos tomados dos verbetes italianos *grottesca* e *grottesco*, que consistem em uma derivação de *grotta* (gruta). Tais palavras foram utilizadas por volta do final do século XV para batizar ornamentações encontradas em escavações feitas, primeiro, na capital italiana, Roma, e depois, em outras regiões desse país (KAYSER, 1986). Tratava-se de uma espécie de pintura ornamental antiga, que se caracterizava por traços animalescos e desproporcionais.

Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, “havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro” (KAYSER, 1986, p. 20). No grotesco, a realidade se dissipa, tornando possíveis os acontecimentos fantásticos, como veremos a seguir nos enredos henfilianos.

Foi no século XVI, partindo da Itália, que o grotesco se expandiu pelos países europeus transalpinos, como Alemanha, Áustria e Suíça, e conquistou todos os campos vitais da ornamentação: desenho, gravura, pintura e decoração plástica. O grotesco passou a ser encontrado na imprensa, nas superfícies pintadas da arquitetura e em utensílios e joias (KAYSER, 1986). Naquele mesmo século, o grotesco, nascido como substantivo, ou seja, um vocábulo utilizado como designação de algo objetivo, tornou-se também adjetivo: a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso que desponta como a característica mais importante do grotesco.

Durante o século XVIII, as reflexões a respeito das categorias estéticas da arte, na Europa, passaram a ter um contorno mais definido frente ao conceito do grotesco, a partir da popularização das caricaturas. A produção de arte, unicamente como reprodução da beleza existente na natureza, dava espaço para a caricatura “com sua reprodução de uma

realidade disforme e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua intensificação da desproporção” (KAYSER, 1986, p. 30).

Kayser (1986) se preocupa essencialmente em separar o *grotesco* do *cômico*, evidenciando que o primeiro não é um subgênero do segundo. A arte grotesca tem como resultado algo monstruoso, que não se preocupa em retratar com verossimilhança a realidade e não habita necessariamente o campo do humor. Pelo contrário, o fenômeno grotesco abarca necessariamente aspectos sombrios e lúgubres.

O grotesco caracteriza, muitas vezes, objetos que apelam para sensações típicas do *rebaixamento*. Os Fradinhos trabalham com elementos como excrementos humanos, dor, sexualidade, violência e outras experiências do ser-humano, apresentadas de maneira não lapidada, crua, valorizando o aspecto animal dos personagens.

Os traços de Henfil conversam com uma concepção de algo inacabado ou mal feito, por apresentarem um aspecto rudimentar e simplificado, deixando-os próximos da estética grotesca. O que não significa algo que tenha dado errado, pois o estilo era proposital, quando o desenhista optava por produzir imagens afastadas de traços realistas, com uma marcante ideia de movimento conferida aos personagens. O grotesco, nesse caso, é voluntário e parte da intenção do artista, não se trata de um acidente de percurso.

5.2.3. A carnavalização no grotesco por Mikhail Bakhtin

Mikhail Bakhtin, em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais** (1996 [1965]), desenvolve um importante conceito a partir do grotesco, que é o da *carnavalização*. Nele, está presente uma característica muito cara aos Fradinhos, que é o intuito de rebaixar figuras de poder, trabalhando com o profano e o grotesco, parodiando com o propósito de remover do contexto uma seriedade instituída. Busca-se rebaixar os poderosos ao nível do cômico, por meio do ridículo que provoca o riso, desenvolvendo uma crítica às camadas conservadoras. O resultado é um tipo diferente de riso, que permite rir do não convencional, daquilo que causa medo ou repulsa.

O carnavalesco insere-se na arte por meio da cultura popular, em que está inserido o carnaval. Ao *carnavalizar* a arte, o riso dessacraliza e relativiza o sério das

pretensamente verdades estabelecidas. Apresenta-se uma *ironia*⁴⁵ voltada aos poderosos e ao que é considerado superior. Desenvolve-se também uma auto-ironia, ao rir de si mesmo, enquanto grupo social.

No mundo carnalizado teorizado por Bakhtin (1996), temos as excentricidades e a desordem como regra. Descobrimos o *rebaixamento*, já citado anteriormente por Kayser, que é a transferência de tudo o que é considerado elevado, de acordo com os padrões dos cânones da arte, para o plano corporal e material. Bakhtin via como positivo esse *rebaixamento* grotesco, pois proporcionaria uma aproximação do ser-humano ao que é verdadeiramente humano, do que não está sujeito a convenções - o parto, o coito, a mastigação, a satisfação das necessidades fisiológicas (BAKHTIN, 1996). O baixo, no realismo grotesco estudado por Bakhtin, está atrelado a uma ideia de renovação. É nesse ponto que encontramos um paralelo com a escatologia dos Fradinhos.

O riso é uma das consequências da carnavalização, de maneira que a *paródia*⁴⁶ é a técnica principal das obras que se utilizam do processo carnavalesco. Ao parodiar as obras sérias, zomba-se do discurso de autoridade, relativizando o poder instituído. A carnavalização propõe um mundo às avessas, excêntrico. Essa excentricidade permite ao reprimido se expressar, transformando o marginal, o excluído, o escandaloso, em figura central do enredo. Uma obra carnalizada não fala dos heróis típicos e sim da contracultura, daqueles que estão à margem. Com o mundo ao inverso, a sociedade perde temporariamente os seus centros clássicos de poder e hierarquização.

O exagero, o hiperbolismo, a profusão e o excesso são os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco (BAKHTIN, 1996). No grotesco, o exagero é levado ao extremo, toma proporções fantásticas, já que a deformidade é seu aspecto essencial.

De acordo com Bakhtin (1996), a imagem grotesca, muitas vezes, reflete um medo ultrapassado. Brinca-se com o que é temível, o terrível acaba sendo ridicularizado e é reduzido ao cômico. É nesse ponto que encontramos um paralelo possível com Henfil: entre os dogmas e os medos nele enraizados durante sua infância católica, e sua produção dos Fradinhos, quando o cartunista satirizava aspectos da religião de maneira herética, crítico mais do que aos preceitos em si, ao que representava a alta cúpula da Igreja

⁴⁵ Compreendemos a definição de *ironia* como um ato que “consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender” (MOISÉS, 2004, p.247).

⁴⁶ Entendemos por *paródia* um processo de aparente imitação textual com intenção de produzir um resultado cômico sobre algo ou alguém (MOISÉS, 2004).

Católica durante a ditadura militar. Bakhtin (1996, p.81) defende que o riso “liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos”.

5.3. A origem dos Fradinhos

Antagônicos entre si, Baixinho e Cumprido são as duas metades que compõem os Fradinhos. O vínculo entre os personagens Baixinho e Cumprido remete a duplas clássicas do humor, que produzem seus chistes a partir do contraste como, por exemplo, nas comédias da dupla O Gordo e O Magro, ou em Dom Quixote e Sancho Pança, dentre outras⁴⁷. A estreia dos Fradinhos ocorreu no dia 25 de julho de 1964, na revista *Alterosa*, de Minas Gerais. Os dois frades constituem personalidades e atitudes opostas: Cumprido é alto, esbelto, comportado, temeroso a Deus e representante do *status quo* - resiliente à moral e aos bons costumes da sociedade conservadora; Baixinho é baixo, gordo, escatológico, sádico, desafiador de toda e qualquer autoridade, e totalmente avesso aos bons modos - um contestador subversivo em estado puro.

Hans Belting (2010) define *imagem* como mais do que um produto da percepção, mas o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Henfil construiu a dupla com base em imagens pré-definidas de um imaginário popular, associando os comportamentos de ambos às suas representações físicas, baseadas em pré-conceitos enraizados no subconsciente massivo como, por exemplo, a dicotomia entre baixo e alto, onde baixo é sinônimo de algo infame; e alto, de algo superior. Essa dicotomia marca a trajetória da literatura como, por exemplo, com os personagens Dr. Jekyll e Mr. Hyde, do escritor britânico Robert Stevenson, em seu romance **O médico e o monstro**, de 1886. Os Fradinhos seguem uma lógica semelhante, pois ambos se complementam com suas atitudes e refletem a angústia interior do ser-humano, que oscila permanentemente entre o *bem* e o *mal*⁴⁸.

Aspecto encontrado nos quadrinhos dos Fradinhos, de importância fundamental para o presente estudo, é o grotesco, definido por Kayser (1986) como representação insólita e absurda, caricaturada e muitas vezes cômica da realidade, em que transparece

⁴⁷ Pode-se citar também, como referência destes personagens, a *commedia dell'arte*, forma de teatro popular originário na Itália, no século XV, que tinha como característica o cômico através da ridicularização.

⁴⁸ Não se trata aqui de um julgamento moral entre o *bem* e o *mal*, fazemos apenas uma referência à constante dubiedade do comportamento humano.

um sentimento de angústia daquele que as produziu. Henfil desenvolvia suas histórias a partir da realidade, com elementos do cotidiano, porém, de maneira fantástica ou absurda. Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p.30) comentam:

Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra *grotesco* presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário de formas – figuras da vida social como discursos, roupas ou comportamentos.

O comportamento dos Fradinhos habita o campo do grotesco, mais do que suas representações estéticas, que não são necessariamente desagradáveis. Ignorando suas atitudes e analisando apenas suas imagens isoladamente, os dois frades estão longe de sintetizar algo grotesco. No entanto, durante seus conflitos, eles se comportam de maneira grotesca e se complementam à medida em que se opõem. Henfil utiliza a imagem de duas figuras sacras e respeitadas no imaginário da sociedade brasileira, como os frades⁴⁹, para desenvolver suas histórias, quebrando paradigmas e demonstrando uma característica crítica de costumes.

Com a série Fradinhos, Henfil construiu uma imagem muito própria do catolicismo, concebida por ele após estreita relação com esse credo. Há muito de grotesco nas histórias em quadrinhos dos dois frades, que continham um tom visceral (HENFIL, 1984). É importante lembrar o quanto a religião católica estava vinculada a uma grande parcela conservadora da sociedade brasileira no período em que Henfil idealizou seus Fradinhos, parcela essa que apoiou o golpe de 1964. Assim sendo, o alvo dos desenhos era, não apenas a religião em si, mas aqueles que estavam por trás do seu uso, em nome de uma pretensa moralidade e dos bons costumes, defendidos pelo regime militar.

Segundo Henfil (1984, p.12), foi no Rio de Janeiro que se criou um clima de repressão para os Fradinhos, fazendo com que a série passasse a existir em um tom contestador. “Em Minas, o Fradinho não pegou. Lá eu lancei em 64, 65 e não aconteceu

⁴⁹ É interessante referenciar que, no âmbito da Igreja Católica, há uma diferenciação entre *frades*, *monges* e *padres*. Será observada em seguida a relação de Henfil com os frades dominicanos, motivo pelo qual seus personagens são frades. É relevante ter em mente que o termo *padre* vem do latim *pai*, e ele representa um líder espiritual de uma certa comunidade. Já o *monge* é aquele que vive uma vida de penitências e orações em mosteiros. Por fim, o *frade*, palavra que deriva do latim *irmão*, diferentemente do padre, não se postula como um líder, mas sim alguém que se dispõe a estar a serviço das atividades de alguma congregação, como, por exemplo, no caso dos frades amigos de Henfil, da congregação dos dominicanos. O frade simboliza um irmão, e assim podem ser vistos os Fradinhos pelo leitor que, com eles, vai se identificar ou não.

nada. Eram uns fradinhos engraçadinhos”. Ainda de acordo com Henfil (1984), ele produzia os Fradinhos para exorcizar os próprios medos. Mas também havia um enfoque nos fantasmas da classe média e seus costumes, afrontados pela agressividade de Baixinho.

Henfil nasceu e cresceu em um ambiente familiar fervorosamente católico. A juventude do cartunista foi baseada em uma rígida religiosidade, permeada por medos e dogmas. Os Fradinhos foram idealizados a partir da amizade do desenhista com os frades dominicanos, inspirados especialmente em dois frades reais com os quais Henfil teve contato. O apreço pelos frades dominicanos, da parte de Henfil, surgiu durante sua juventude, na década de 1950, quando ele teve a oportunidade de conhecer alguns desses religiosos. Henfil tinha certeza de que iria para o inferno, pois não havia escapatória para sua alma pecadora. Porém, conversando com alguns frades dominicanos, em Belo Horizonte, um deles lhe explicou que o *fogo do inferno* - maior medo de Henfil - não existia, argumentando que o referido inferno seria *apenas* a ausência de Deus. A libertação do antigo temor gerou uma gratidão imensa de sua parte para com os frades dominicanos (MORAES, 2016).

Conforme Maria Pires (2006, p. 100), encontra-se “nas práticas e discursos dos personagens o conflito íntimo do autor entre dois universos distintos e complementares: entre a religiosidade repleta de mitos, que o torturou até a adolescência, e a religião politizada apresentada pelos dominicanos”. Henfil esteve sob a influência da religião católica desde que nasceu, principalmente devido a sua mãe, Maria da Conceição, muito ligada à Igreja. Por outro lado, teve também contato com ideais da esquerda, trazidos por seu irmão mais velho, o sociólogo Betinho de Souza. A mescla entre os dogmas da Igreja Católica, enraizados no seu imaginário desde a mais tenra idade, com a luta social por um mundo mais justo, vinda com a adolescência e a idade adulta, deram inspiração aos Fradinhos, que misturavam, em suas aparições, elementos do grotesco, de crítica social, e também de um humor herege perante o catolicismo.

A partir das histórias em quadrinhos, Henfil centralizou sua oposição à ditadura militar na imprensa. Sodré e Paiva (2002, p.71) lembram que, “na longa conjuntura nacional em que a censura imposta à imprensa pelo regime militar era a evidência de todos os dias, uma simples imagem grotesca podia burlar criticamente a repressão à palavra escrita”. O desenhista recorria aos elementos grotescos como característica de

seus personagens. Para os autores (2002, p.25), “o grotesco funciona como catástrofe. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”. Não havia qualquer tipo de suavização dos desenhos que, conforme o próprio Henfil, eram produzidos como se ele estivesse *mastigando pedras*.

5.4. Do Céu ao Inferno: Fradinhos e a religião

Gabriel García Márquez (2014, p. 106) observou, de maneira perspicaz, a relação humana com os mistérios das religiões em seu romance **Do amor e outros demônios**: “Às vezes atribuímos ao demônio certas coisas que não entendemos, sem cuidar que podem ser coisas que não entendemos de Deus”.

Entre fevereiro e abril de 1970, Henfil publicou, nas páginas de *O Pasquim*, uma série de histórias em quadrinhos que narram desventuras dos Fradinhos, desde a morte de ambos, passando por uma breve estadia pelo Céu, até a chegada ao Inferno. Os quadrinhos são carregados de elementos cômicos que satirizam o catolicismo. O contexto histórico dessas publicações tem um Brasil sob o AI-5, período de enrijecimento da violência de Estado na ditadura militar. Avaliamos oportuna a opção de estudar essa série dos Fradinhos na presente categoria de análise, visto que, durante o primeiro ano da produção de Henfil em *O Pasquim*, esses foram os quadrinhos mais significativamente voltados ao tema da *religião*.

A série tem início⁵⁰ com um atropelamento dos frades, após súbito momento de carinho entre eles. O contexto era de um Baixinho que voltava a aparecer nas histórias dos Fradinhos, após um período ausente, quando Henfil simulou um abandono do personagem. O reencontro efusivo acaba resultando na desatenção de ambos para com um caminhão que se aproximava, e que acaba por atropelá-los.

Após essa sequência dramática, começa nossa análise. Na figura 1⁵¹, publicada no número 36 de *O Pasquim*, podemos ver que a dupla vai para uma representação imagética do Céu segundo a crença católica, o que agrada profundamente a Cumprido, que sempre seguiu a cartilha da Igreja Católica. Por outro lado, logo em sua chegada no Céu, Baixinho inicia seus questionamentos a respeito de Deus, inquieto com o fato de que, mesmo

⁵⁰ Tal desenho não foi selecionado para análise, mas se encontra ao final do Anexo para fins de consulta.

⁵¹ Todas as figuras encontram-se em tamanho maior no anexo.

Figura 1 - *O Pasquim* n. 36. 26 de fevereiro a 4 de março de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

estando no Céu, território da divindade máxima católica, não há a possibilidade de enxergar ou tocar Deus. Baixinho passa, então, a desafiar as autoridades do local, ameaçando denunciar aos jornais o que julga uma fraude. O personagem que retrata um anjo, com asas e uma auréola, é designado para interrogar a dupla e passa a temer a possibilidade de que o fato da não existência de Deus chegue até a imprensa, o que o faz assumir um comportamento mais agressivo com relação aos frades. Observamos uma valorização da capacidade da mídia em denunciar as mentiras do poder, quando o anjo imediatamente passa a inquietar-se ao ouvir a palavra *jornais*. A fim de contornar a situação, a autoridade local promete apenas mostrar imagens que representam Deus, não diferenciando em nada das possibilidades oferecidas aos fiéis em vida, o que acirra de vez os ânimos de Baixinho.

A fé cega está representada no sexto quadrinho da figura 1, quando o anjo afirma: “Deus não se vê, não se toca, se acredita! Quem não acreditar, vai para o Inferno!”. A intransigência é usada pela religião para repelir a discordância de ideias. Gilbert Durand

(2004) nos lembra a proibição, presente na Bíblia Sagrada, de criar qualquer outra imagem como alternativa ao *divino*. Oriunda de um processo binário entre verdadeiro e falso, a verdade é uma só, e quem não a segue, sofre com as consequências.

Ainda na figura 1, encontram-se referências ao regime militar que vigorava no Brasil: o cassetete na mão do anjo, a sala para onde são levados os dois subversivos para serem interrogados - que serve como uma alusão a locais como o DOPS⁵² - e a truculência da *polícia* do local. A conduta seguida pelas autoridades do Céu assemelha-se às práticas utilizadas pelos militares na contenção daqueles que, assim como Baixinho, pretendiam uma maior liberdade de expressão e contestação do poder instituído. Cumprido, por outro lado, afirma que *acredita sem ver*, em pânico com a possibilidade de ser excomungado. Nele, estão representados aqueles resignados que aceitam passivamente qualquer tipo de ordem ou dogma, seja de um regime autoritário, ou de uma religião opressora. Nesse contexto, é interessante lembrar o que disse Will Eisner (1995, p. 14) sobre a compreensão das mensagens inseridas nos quadrinhos:

O sucesso ou fracasso desse método de comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. Portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais. O estilo e a adequação da técnica são acessórios da imagem e do que ela está tentando dizer.

Nesse mesmo caminho vai Belting (2010), quando afirma que o sentido a ser percebido em cada imagem varia conforme o contexto em que é apresentada, a cultura, a bagagem de conhecimentos e as experiências de quem lê. Tais elementos, desenhados por Henfil, são produtos de seu tempo. Ele próprio afirmou: “Você pode criar um personagem para defender determinada ideia, mas como você precisa da parceria do leitor, pode o veneno virar remédio e vice-versa” (HENFIL; SOUZA, 1984, p.14).

Nas imagens sequenciais, como é o caso dos quadrinhos, os parâmetros de tempo e espaço são importantes para que se proporcione uma compreensão aos leitores sobre a sequência que está sendo contada em mais de um quadrinho. Especialmente, nessa série, os frades estão em uma situação sobrenatural de vida após a morte. Cirne (1972, p.49) enfatiza que “os quadrinhos conseguem vencer todas as barreiras de tempo e espaço, seja

⁵² Delegacia de Ordem Política e Social, órgão brasileiro de repressão, criado em 30 de dezembro de 1924, aprimorado pela ditadura do Estado Novo (1937 – 1945) e novamente utilizado durante a ditadura militar. Local para onde eram levados presos considerados subversivos.

utilizando surpreendentes cortes, seja estabelecendo novas realidades psicológicas e sociais”. Com relação ao processo temporal, é interessante observar a sequência de tempo que é seguida onde há, primeiramente, a morte dos frades, o que os leva, em um segundo momento, a entrar no Céu. Em um terceiro e derradeiro momento, há a expulsão deles para o Inferno, trafegando assim por três principais momentos temporais nessa sequência de histórias. Essa sucessão de acontecimentos, espalhados por uma linha temporal, transmitem ao leitor uma história com início, meio e fim, seguindo uma sequência narrativa que conta com o preenchimento de seus vazios pela bagagem cultural desse mesmo leitor. Ou seja, como já afirmado pelo próprio Henfil, a parceria entre o produtor do conteúdo e o receptor é fundamental para que se encontre um resultado satisfatório na difusão das mensagens.

Expulsos do Céu pelo ceticismo de Baixinho, os frades vão, enfim, para o Inferno, onde são recebidos por um ser que simboliza o diabo, como podemos ver na figura 2, publicada na edição 37 de *O Pasquim*. Assim como o anjo anteriormente, o personagem apresenta aspectos do imaginário tradicional católico: com chifres, um tridente e o rabo. O imaginário está ligado à consciência e, em consequência, também à sociedade e a imagens de mundo onde se vive uma história coletiva de mitos (BELTING, 2010). Ao contrário do que se espera, a figura diabólica é gentil e carinhosa com os recém-chegados. Temos uma contradição interessante construída pelo desenhista: enquanto no Céu o

Figura 2 - *O Pasquim* n. 37. 5 a 11 de março de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

tratamento despendido aos frades foi agressivo, culminando inclusive com a exclusão dos mesmos do local, no Inferno a recepção é aprazível aos dois, quebrando conceitos pré-estipulados. Por serem religiosos, o senso comum sugeria que os frades fossem logo acolhidos no Céu, mas a quebra grotesca leva-os para o Inferno, o que os desmitifica.

Desde a chegada ao Inferno, Cumprido demonstra o seu pavor em ser cozinhado no *fogo do Inferno*, justamente por não se considerar pertencente àquele local pagão, mas sim ao sacro reino de Deus. Como dito anteriormente, Henfil também temia esse mesmo *fogo do Inferno*, até conhecer os frades dominicanos. Freud (2017, p.203), oportunamente escreve que “a presença de numerosos instintos inibidos, cuja repressão conservou certo grau de instabilidade, fornecerá a disposição mais favorável à produção de chistes tendenciosos”. Ao cair no Inferno, Cumprido lamenta: “Mamãe vai me comer vivo!”. Observamos novamente um aspecto pessoal de Henfil, pois sua mãe era uma pessoa muito religiosa, assim como a do frade alto, que detestaria vê-lo no Inferno. No oitavo quadrinho da figura 2, Baixinho questiona o diabo onde está o tal *fogo do inferno*, quando é prontamente respondido com um chiste que faz alusão às más administrações públicas brasileiras, pois o *fogo* só é ligado na presença de turistas, mostrando descaso com a população local. Desse modo, nessa terceira parte da história, podemos ressaltar a materialização do antigo temor de Henfil no personagem Cumprido, que se desespera por acreditar estar sendo levado para a fogueira infernal, mas também em Baixinho, que em determinado momento se preocupa com a questão do *fogo*, a ponto de perguntar às autoridades sobre o tema.

É possível observar nos quadrinhos da figura 2, que o processo criado em torno dos acontecimentos protagonizados pelos Fradinhos vai de encontro ao que afirma Eisner (1995, p. 26) sobre o *timing* das narrativas gráficas sequenciais, que consiste no “uso dos elementos do tempo para a obtenção de uma mensagem ou emoção específica”. A história vai se desenrolando a partir de uma ação simples que é prolongada, onde o medo de Cumprido de terminar sendo queimado é o plano de fundo que constitui a tensão para a *gag* final. “A habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual” (EISNER, 1995, p.26). A partir dessa habilidade, é possível fazer com que o receptor sinta surpresa, humor, terror, etc. É nesse teatro de emoldurar cenas em quadrinhos que Henfil, enquanto narrador gráfico, demonstra sua arte.

O clímax humorístico nesse primeiro segmento da série vem no último quadrinho da figura 2, com a entusiasmada saudação feita pelo povo do Inferno à chegada de Cumprido, deixando o mesmo atônito. Há uma espetacularização da imagem do frade alto para a população do Inferno. Nesse quadrinho, observamos a construção, por parte das autoridades do local, de uma imagem grandiosa de Cumprido, transformando sua chegada em um grande espetáculo. “As imagens sem palavras, embora aparentemente representem uma forma mais primitiva de narrativa gráfica, na verdade exigem certo refinamento por parte do leitor” (EISNER, 1995, p. 24). É preciso uma experiência comum por parte dos receptores para interpretar a mensagem do autor (emissor), como no último quadrinho da figura 2, onde a expressão no rosto de Cumprido evidencia, sem uso de palavras, o sentimento de perplexidade do personagem. Destaca-se também o aparecimento da clássica onomatopeia *top, top, top* de Baixinho nessa cena. Ferramenta clássica dos quadrinhos, Cirne (1972, p.30) define esse tipo de elemento quadrinístico:

O ruído, nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual. Isto porque, diante do papel em branco, os desenhistas estão sempre à procura de novas expressões gráficas, e o efeito de um *bum* ou de um *crash* - quando relacionado de modo conflitante com a imagem - é, antes de mais nada, plástico.

A recepção feita a Cumprido é consideravelmente mais afável no Inferno do que no Céu. Pela surpresa do diabo ao encontrá-lo no quinto quadrinho da figura 2, fica nítido como sua presença era especial. Podemos dizer que é desenvolvida a concepção de que, nesses quadrinhos, assim como na sociedade, não necessariamente aqueles que defendem uma moral religiosa e puritana são, de fato, pessoas de boa índole. No caso, apesar de todas as aparências de Cumprido e de seu esforço para seguir os preceitos da Igreja Católica, o lugar do frade é no Inferno, onde era esperado e foi muito bem recebido, participando de um desfile verdadeiramente *carnavalesco*, que evidencia a superação de suas expectativas.

Na figura 3, oriunda de *O Pasquim* número 38, temos sequências em que Cumprido apresenta notórios habitantes do Inferno para Baixinho. Aqui, o frade alto já está resignado e aceita o Inferno como um local agradável de se estar.

O primeiro *cidadão notável* a ser apresentado chama-se Duvico, dono de uma rede de supermercados. O personagem é introduzido como um filantropo. Encontramos nele a caracterização de um grande empresário que buscou, em vida, diluir a culpa por más atitudes pessoais com ações de caridade. Os atos de filantropia de Duvico não haviam sido motivados por compaixão, mas pela busca de uma imagem de bom cidadão perante

Figura 3 - O Pasquim n. 38. 12 a 18 de março de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

a sociedade. Baixinho, que não se comove com esse tipo de atitude, desconstrói a suposta benevolência do personagem de maneira agressiva e grotesca, ao narrar o processo de recebimento da caridade por parte das crianças que foram agraciadas pela benevolência do empresário. A encenação de como uma criança miserável morreria vitimada por uma gangrena, após ingerir um sapato doado, realizada pelo frade, não só demonstra como as atitudes de Baixinho são absurdas e desagradáveis, mas também evidencia o fato de que ele é imune às mentiras do empresário que, com sua retórica, engana Cumprido facilmente. Essa característica faz de Baixinho alguém intragável aos representantes do poder, mais ainda do que suas atitudes grotescas. O contexto também expõe a miséria brasileira, onde milhares de crianças não contam com as necessidades básicas de sobrevivência. Nesse caso, ao receber um mísero sapato de um milionário, a vítima morreria ao desenvolver uma gangrena depois de comer o objeto, pela fome extrema em que se encontrava.

Os dois outros *cidadãos notáveis* são um cientista e um comendador, ambos chocados pelas atitudes de Baixinho. No caso do cientista, o frade baixo trata logo de narrar, de maneira grotesca, o episódio da bomba atômica lançada na cidade japonesa de

Hiroshima, durante a Segunda Guerra Mundial. Baixinho, que afirma ironicamente adorar cientistas, discorre sobre essa desgraça humana, ocorrida, de acordo com ele, graças a cientistas e seus esforços. Sadicamente, a narrativa de Baixinho tem o intuito de desmoralizar o trabalho do cientista em questão, que personifica profissionais que atuam independente de questões éticas, com a prerrogativa de que estão apenas exercendo o trabalho designado, assim como os que produziram a bomba atômica que devastou Hiroshima. No futuro, Henfil criaria uma série veiculada em *O Pasquim* chamada *Tenho que sobreviver, entende?*, trazendo justamente esse ponto às histórias.

Por fim, temos o comendador, defensor do combate à indecência e à imoralidade. Personalidades como essa eram alvo recorrente de Henfil, por se tratarem de sujeitos que defendiam o *status quo* e uma falsa moral puritana (PIRES, 2006). O comendador não resiste a um simples aceno sensualizado de Baixinho, revelando o quão hipócrita são as suas atitudes e frágil a sua aparência de casto.

Pode-se observar, a partir da análise dessa série de personagens, que todos pertencem a uma classe social elevada, dispendo de prestígio na sociedade. Entendemos que a carnavalização, teorizada por Bakhtin (1996), está presente nesse segmento dos *cidadãos notáveis*, a partir do momento em que o riso proporcionado é proveniente de uma ironia que atinge os representantes de tal classe superior, *os notáveis*, ridicularizados pelo grotesco dessacralizador de Baixinho. Seguindo a lógica moral de Cumprido, se esses personagens eram realmente notáveis, qual seria o motivo de figurarem no Inferno? Baixinho descobriu, uma por uma, as tentativas de Cumprido para encontrar alguém verdadeiramente *notável* no Inferno, ridicularizando tais personalidades.

Chegamos aos três últimos segmentos da série. Neles, temos o desfecho das histórias dos dois frades após a morte. Iniciamos com os quadrinhos da figura 4, da edição 39 de *O Pasquim*, em que o personagem principal é a *mulher prafrentéx*⁵³, apresentada por Cumprido a Baixinho. A mulher inicia um monólogo, descrevendo suas experiências de maneira a escandalizar seu interlocutor. O período histórico desses quadrinhos se encaixa na segunda onda do feminismo, datada do início da década de 1960, que lutava por mais direitos e liberdades às mulheres. Foi nessa época que surgiu o conceito de *liberação feminina*, aqui presente no personagem da *mulher prafrentéx*, sugerindo as

⁵³ Gíria comum nos anos 1970, para definir algo muito moderno, avançado.

peças negras no Inferno, quando são prontamente informados, por um diabo que passava, de que existia uma renda financeira mínima anual para entrar no Inferno. Quando se discorre a respeito dessa renda mínima, não alcançada por nenhum cidadão negro, evidencia-se a falta de oportunidades e a designação de salários inferiores em proporção aos da parcela branca da sociedade. Podemos concluir que, aqui, há uma denúncia do racismo, mazela permanente na construção do Brasil.

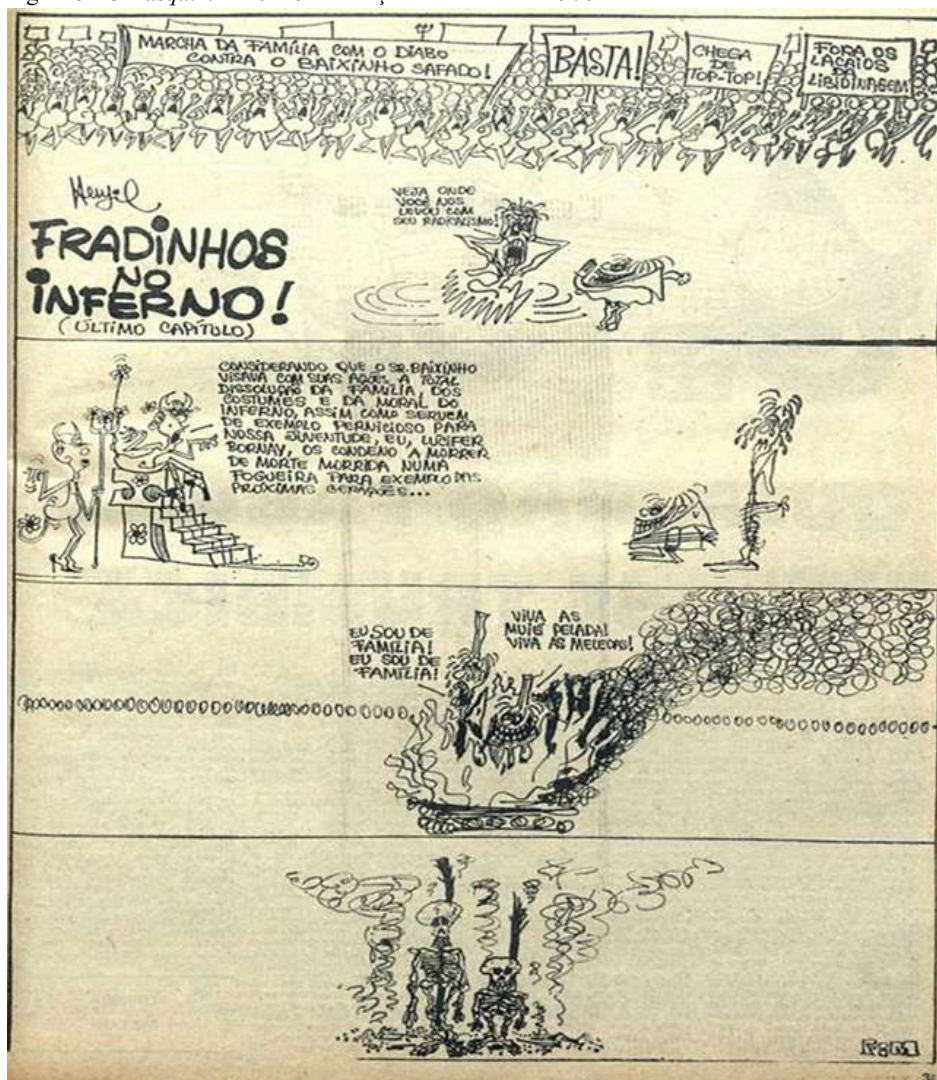
Ao fazer alusão à ausência de negros no Inferno, exclusivamente por conta da renda mínima necessária para se estar no local, os quadrinhos espelham a sociedade brasileira e os seus preconceitos velados. Camuflados atrás de falácias como a proferida pelo diabo, que hipocritamente afirma: “Aqui não há discriminação”. O personagem explica que apenas nenhum negro atingiu a renda anual de 8 mil dólares necessária. Contorna-se o verdadeiro motivo para a situação apresentada - o preconceito racial contra o povo negro, que resulta na sua segregação.

Com o intuito de abismar o diabo, Baixinho passa a desfilar uma série de impropérios racistas. Porém, como surpresa, no desfecho dos quadrinhos, o diabo não apenas concorda com as barbaridades ditas pelo frade, como o beija, em sinal de extrema concordância ideológica, deixando o próprio Baixinho pasmo com a situação. Enfim uma atitude tão absurda a ponto de desestabilizar o frade baixo. Com isso, Henfil demonstra seu repúdio ao racismo dos representantes do poder, fazendo com que seu personagem grotesco e inveteradamente insensível entrasse em choque. E para completar, nesse momento, por um instante, os papéis de invertem, com Cumprido reproduzindo o clássico *top, top, top*.

Após as desventuras dos frades no Inferno, temos os quadrinhos que dão final à série com a figura 5, de *O Pasquim* número 40, onde as autoridades do local instituem julgamento e posterior pena final aos dois frades. No primeiro quadrinho da figura 5, Henfil desenha a *Marcha da família com o Diabo contra o Baixinho safado*, em uma alusão debochada à *Marcha da família com Deus pela liberdade*⁵⁴, ocorrida no ano de 1964, em São Paulo, pouco antes do golpe militar. É um retrato caricaturesco de uma

⁵⁴ Tal evento tinha como objetivo combater e contrapor-se às aspirações consideradas esquerdistas que o presidente João Goulart vinha demonstrando, especialmente após seu discurso do dia 13 de março de 1964, que soou, para muitos, como uma ameaça de implementação imediata do comunismo no Brasil.

Figura 5 - O Pasquim n. 40. 26 de março a 1 de abril de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

realidade que desagradava o desenhista. Por sinal, a presente edição abrangia o período de aniversário de 6 anos da *revolução*, celebrada pelos militares.

O momento final da jornada vem quando a população do Inferno, cansada das atrocidades de Baixinho, apoia que ele seja condenado à morte. Na sentença, o juiz cita a *família, os costumes e a moral do Inferno*, que foram totalmente atacadas pelos comportamentos errantes de Baixinho. É interessante o fato de Henfil denominar o juiz como Lúçifer Bornay, em uma alusão humorística ao carnavalesco e museólogo Clóvis Bornay. Nesse momento, observamos a aproximação do Inferno com o luxo dos bailes de gala cariocas dos anos 1970, visto que Bornay era uma personalidade conhecida nesse meio no Rio de Janeiro. Possivelmente, o contexto dos luxuosos bailes organizados pelo carnavalesco desagradavam a Henfil, que o escolheu como objeto de pilhéria. No entanto, é um paradoxo usá-lo como representação de um juiz moralista, se observarmos a

homossexualidade de Bornay e sua atuação em uma festa pagã como o carnaval, fazendo dele um indivíduo imoral aos olhos da ditadura.

Cumprido, desesperadamente afirma que *é de família*, tentando se distanciar do companheiro que segue fiel às suas concepções até o momento final. Mesmo sem cometer os *crimes* que foram o estopim para a condenação de Baixinho, Cumprido também é posto na fogueira, concretizando seu temor inicial de quando chegou ao Inferno. Ao final de tudo, ambos são queimados e terminam da mesma maneira, o bom e o mau, independente do comportamento anterior de cada um. Verifica-se uma quebra de preceito básico do catolicismo, que consiste em manter-se longe de qualquer tipo de pecado em vida, para livrar-se de um castigo após a morte.

Tudo ocorre apesar de, teoricamente, os personagens já estarem mortos. O que é possível, pois mesmo inspirados nos acontecimentos da vida real, trata-se de um enredo de ficção que se utiliza de elementos fantásticos. Os desenhos dessa série apresentam uma continuidade desenvolvida de edição por edição (da 36 a 40), por meio de uma sequência de eventos, com uma temporalidade bem definida de início, meio e fim (morte, Céu, Inferno), que caminha entrelaçada por um fio condutor inicial (a primeira morte de ambos, por atropelamento) para um desfecho inesperado de uma nova morte para os dois frades. Nem a vida terrestre temerosa a Deus, nem a vida após a morte baseada em contrapor o paganismo de Baixinho, salvaram Cumprido de terminar sua trajetória queimado no *fogo do Inferno*.

5.5. Os excrementos enquanto contestação: Fradinhos e a escatologia

A escatologia foi uma das principais ferramentas henfilianas na construção dos Fradinhos. Nesta categoria, buscaremos analisar de que maneira os personagens foram permeados por chistes escatológicos na busca de um humor grotesco ligado aos excrementos humanos. A escatologia faz parte da carnavalização. Bakhtin (1996) afirma que a projeção de excrementos configura gestos tradicionais de rebaixamento comuns ao realismo grotesco. “Pode-se afirmar que a satisfação das necessidades é a matéria e o princípio corporal cômicos por excelência, a matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo que é sublime” (BAKHTIN, 1996, p.130). Os excrementos ocupam espaço central dentro do cômico proveniente do grotesco escatológico.

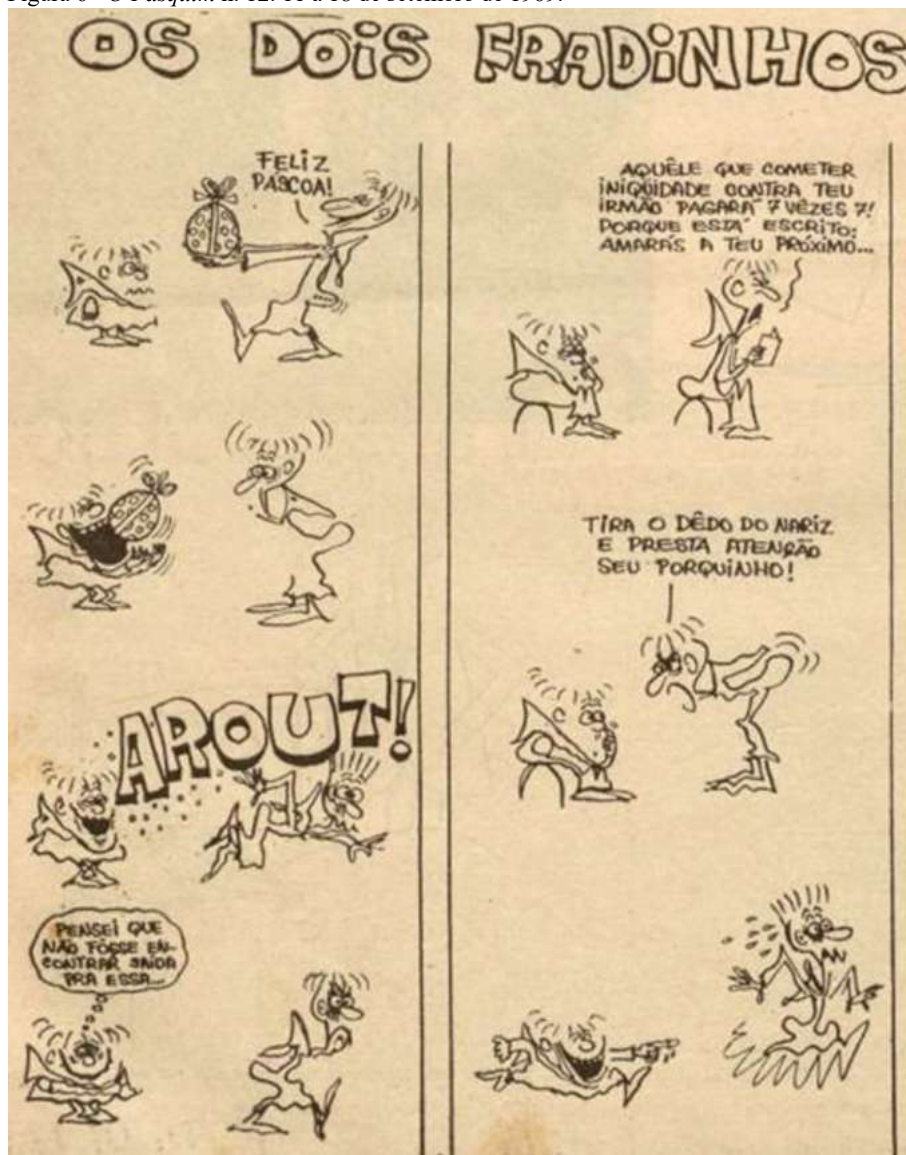
De acordo com Henfil, a equipe inicial de *O Pasquim* era muito intelectualizada e “de repente surge um personagem fazendo xixi, cocô, dando peido e aquelas coisas, e por aí foi *O Pasquim*. Os Fradinhos ajudaram muito *O Pasquim* a ir por esse lado” (HENFIL; SOUZA, 1984, p.37). A escatologia dos personagens henfilianos contribuiu para que o semanário tomasse um rumo mais debochado, dando o tom do que se tornaria uma fórmula de sucesso do jornal.

A projeção de excrementos é algo antigo e documentado pela literatura. Observamos, nesse procedimento, um “rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do *baixo* corporal, da zona dos órgãos genitais” (BAKHTIN, 1984, p.127). Propriamente, é o frade Baixinho que se encarrega das atitudes *baixas* nas tramas. Como já mencionado anteriormente, os personagens não foram batizados de forma aleatória, seus comportamentos estão ligados com seus nomes e representações imagéticas. Kayser (1986) nos lembra que o riso perante o grotesco é, muitas vezes, produto de um escárnio angustiado. Ao desenhar seus Fradinhos se relacionando com excrementos, Henfil quebra o tabu da repulsa a tais elementos, angustiado o leitor, que ri da situação mas, possivelmente, inquieta-se diante do contexto.

Para começar a análise sobre o escatológico grotesco dos Fradinhos, vamos resgatar quatro tirinhas que vemos nas figuras 6 e 7, publicadas originalmente nas edições 12 e 15 de *O Pasquim*. Antes de mais nada, é interessante retomar o conceito de *tirinha*, por Cirne (1972, p. 36): “no jornal, temos a tira, com dois, três ou quatro planos”. Essa modalidade de cartum era recorrente nas intervenções de Henfil no jornal durante 1969. Posteriormente, o artista passou a produzir enredos nos moldes de histórias em quadrinhos mais longas, com mais personagens e mais acontecimentos, recebendo um espaço maior na diagramação do semanário, como na série que estudamos na categoria *religião*, por exemplo.

Começamos pelos desenhos da figura 6. Na primeira tirinha, o contexto é de Páscoa, festa importante para o cristianismo, pois representa a ressurreição de Jesus Cristo. Por se tratarem de frades, naturalmente é um momento importante para os personagens. Cumprido não hesita em presentear o seu companheiro com um ovo de Páscoa, regalo tradicional da data. Baixinho se mostra surpreso e um tanto desconcertado com o carinho. A partir das habilidades gráficas do cartunista, os traços do rosto do frade baixo indicam seu sentimento, mesmo sem o uso de palavras (EISNER, 1995). Ao final

Figura 6 - *O Pasquim* n. 12. 11 a 18 de setembro de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

da história, Baixinho revela mentalmente que estava perplexo por não saber como reagir à gentileza de Cumprido. Ao engolir o presente inteiro de maneira grotesca, e arrotar sonoramente, Baixinho atinge seu objetivo de desagradar o seu parceiro, transformando um contexto de bonitas atitudes em um desfecho agressivo.

Na segunda tirinha da figura 6, Cumprido está lendo um trecho da Bíblia Sagrada muito conhecido, que ensina a amar o próximo. Totalmente indiferente a qualquer tipo de preceito bíblico de fraternidade, Baixinho está sentado em sua pedra, com o dedo no nariz. A resposta a Cumprido e suas passagens bíblicas é a mais infantilizada possível, quando Baixinho ameaça encostar nele com o dedo sujo dos excrementos da cavidade nasal. Esse enredo evidencia, uma vez mais, o caráter herege de Baixinho que,

paradoxalmente, apesar de ser um frade, não se importa minimamente com qualquer preceito católico. A história comprova também sua infantilidade, proveniente de uma alegria maldosa comum às crianças, que costumeiramente produzem humor com determinados tipos de satisfação que já não são comuns aos adultos (FREUD, 2017). Justamente, ao se comportar como uma criança levada, já sendo um adulto, Baixinho desperta o riso do leitor, por meio desse contraste. A contradição humorística também está no fato de seus comportamentos não condizerem com o de uma pessoa religiosa, mesmo sendo um membro da Igreja Católica.

Na primeira tirinha, presente na figura 7, observamos Cumprido admirando a beleza da natureza em uma flor. Encontra-se nele uma tranquilidade que logo será quebrada pelo frade baixo. Ao perceber que o companheiro está feliz ao se envolver com

Figura 7 - O Pasquim n. 15. 2 a 8 de outubro de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

algo belo, Baixinho apela para mais um de seus comportamentos grotescos e escatológicos, ao liberar seus gases fétidos no ambiente. Com o ataque, Cumprido foge da cena e a flor morre. A partir disso, constatamos como qualquer sentimento de bondade incomoda Baixinho, que sempre busca uma maneira de estragar o momento de seu parceiro, demonstrando sua obstinada necessidade de agredir.

Na segunda metade da figura 7, Baixinho mostra como faz qualquer coisa para chocar Cumprido. Após ingerir uma lesma com o intuito de causar repulsa, o próprio Baixinho acaba por vomitar e questionar a si mesmo o quão patológica está a sua necessidade de afirmar-se como o personagem escatológico que suas atitudes vinham construindo.

É proveitoso ressaltar que, nessas duas tirinhas, estamos observando desenhos criados nos primórdios do jornal, que não havia alcançado nem o seu quinto mês de existência. Os personagens estavam em uma fase de apresentação de si mesmos ao público. O cartunista moldava a escatologia da dupla e mostrava aos leitores qual seria o estilo do humor a ser adotado. Henfil afirma que os Fradinhos não eram politizados como Ubaldo, O Paranóico viria a ser, por exemplo. Para ele, “os Fradinhos eram vísceras” (HENFIL; SOUZA, 1984, p.9). Lembremos Bakhtin (1996, p. 140): “Os intestinos são o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida. Ao mesmo tempo, são as entranhas que engolem e devoram”. Dessa maneira, “o grotesco amarra num mesmo nó indissolúvel a vida, a morte, o nascimento, as necessidades, o alimento; é o centro da topografia corporal onde o alto e o baixo são permutáveis” (BAKHTIN, 1996, p. 141).

Ao se questionar até que ponto a escatologia estaria levando suas atitudes, Baixinho instiga o público sobre suas reais motivações para tamanha agressividade. Na primeira tirinha da figura 6, Baixinho já acenava para tais dúvidas, quando encontra dificuldades em impressionar Cumprido. Como o próprio desenhista afirmou, o riso dos Fradinhos se encaminhava por um outro caminho que não necessariamente o político, ressaltando a agressividade escatológica.

Por fim, comparando as atitudes de Cumprido entre as duas tirinhas da figura 7, podemos examinar como ele é um personagem que representa a hipocrisia. Atentemos ao fato de na primeira tirinha Cumprido docemente desfrutar da beleza de uma flor. Já no segundo, proporciona um escândalo ao avistar uma lesma, tão pertencente à natureza de Deus quanto a bonita flor da primeira tirinha. Cumprido desrespeita os preceitos de sua

própria crença, de amar tudo e todos como iguais. Podemos dizer que o frade alto é uma personificação de uma parcela de religiosos brasileiros que, durante o regime militar, não despendiam sua compaixão religiosa aos *subversivos*, permanentemente perseguidos pela Igreja Católica e pelos órgãos de repressão do Estado.

Nas histórias dos Fradinhos é comum encontrarmos os dois personagens em um ambiente praticamente vazio, com apenas pedras em que os dois permanecem sentados conversando, geralmente de costas um para o outro. Nos quadrinhos da figura 8, publicados na edição 46 de *O Pasquim*, observamos como Baixinho se apodera da pedra que pertence a Cumprido. Imediatamente, é criado um clima de tensão entre os dois, pois

Figura 8 - *O Pasquim* n. 46. 7 a 13 de maio de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Cumprido não aceita o fato de ter sua propriedade compartilhada com outra pessoa. Podemos reconhecer, nessa simples relação entre os dois frades, uma *alegoria*⁵⁵ dos processos que ocorriam no Brasil durante o recorte temporal dessa publicação. Aliás, sobre a *alegoria* no trabalho henfiliano, Cirne (1982, p.114) afirma:

A alegoria em Henfil funda-se na mais pura relação do real com o social. Mais do que um recurso estilístico para ludibriar a censura (embora não devamos minimizar esta possibilidade), trata-se de um inteligente recurso formal cujo alcance estético anuncia o semiológico. A alegoria, aqui, fabrica o lugar da ambiguidade e o lugar da tensão significativa, mas o fabrica voltado para o concreto: a realidade política, econômica e social do país é testada a cada dia, através de uma aguda - e densa - escrita do real.

Havia, por parte das elites, um medo constante de que um sistema comunista fosse implementado no Brasil e obrigasse uma divisão igualitária de tudo entre todos, acabando com seus privilégios. Recordemos como o regime militar foi construído (dentre outros fatores) a partir desse medo, que contribuiu para que o golpe ocorresse em 1964, destituindo João Goulart e sua *ameaça comunista*. Henfil burla com essa paranoia, que está personificada nas atitudes de Cumprido, personagem que representa o *status quo*. Por outro lado, Baixinho assume o papel de contestador e desempenha um comportamento de afronta às elites defensoras do capital privado, quando se dirige ao companheiro de quadrinho: “Sinto muito! Tua pedra foi desapropriada pelo povo!”. Nessa frase, temos visível a ideologia de Henfil. O cartunista usa seu personagem para expressar o que desejava: que o povo tomasse o poder e confrontasse os pilares de um regime baseado na segregação.

Prontamente, temos a resposta vinda do outro lado, quando Cumprido desfere um golpe em Baixinho e retoma sua *propriedade* na base da força, não dando oportunidade para que o outro frade resistisse e seguisse com a tentativa de expropriação. “Que o povo respeite a propriedade privada!”. Tal exclamação mostra a ótica do pensamento reacionário de Cumprido, onde tudo deve seguir como está, sem a possibilidade de distribuição de renda, concentrando tudo nas mãos dos mesmos grupos sociais. Ao mesmo tempo, a agressão física em seu companheiro ajuda a desconstruir a bondade e a benevolência de Cumprido. É proveitoso ainda recordar como o raciocínio do frade alto vai, novamente, contra os preceitos da própria corrente católica dos franciscanos, da qual a dupla faz parte, que preconiza uma vida de austeridade. Uma vez mais Cumprido é

⁵⁵ Entendemos *alegoria* como um “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra” (MOISÉS, 2004, p.14).

caracterizado como um falso bom cristão, pois suas atitudes não sustentam as teorias que preconiza.

De acordo com Henri Bergson (1983), o humor está relacionado à quebra do andamento natural da vida, algo que foge ao esperado nas rotinas comuns dos seres humanos. É, portanto, um fenômeno que conversa com o inesperado. O grotesco escatológico vem com o desfecho surpreendente da história, assim como a marca contestadora henfiliana. Após ser expulso da pedra para que seu dono a recuperasse, Baixinho deixa nela resquícios de fezes, indignando Cumprido que, desavisado, acaba sujando-se com os excrementos. Temos, então, os elementos da escatologia que proporcionam o incômodo ao leitor, somados à ideia de que Baixinho pode até ter sido vencido na batalha pela pedra, mas não deixaria de marcá-la com suas atitudes escatológicas de afronta ao que representa Cumprido.

Lembremos que o rebaixamento, característica proveniente do grotesco, apoia-se na escatologia para o combate à tirania do poder instituído. Sodré e Paiva (2002, p.17) afirmam que o rebaixamento é um fenômeno de desarmonia do gosto, “operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos”. As fezes de Baixinho representam, nesse caso, um ato de revolta do oprimido, que se utiliza do que está à disposição para confrontar o seu opressor.

Para finalizar a investigação sobre os desenhos permeados pela escatologia, vejamos as figuras 9 e 10, publicadas nas edições 50 e 53 de *O Pasquim*. Na primeira, diferente das quatro histórias anteriores, não encontramos a escatologia desenhada, pois dessa vez ela é apenas narrada pelos personagens, habitando o campo da suposição, provocando a imaginação de quem lê.

Na figura 9, quando Baixinho se encontra com a mãe, podemos dizer que Henfil explica ao leitor a origem dos comportamentos de seu personagem, espelhados nas atitudes maternas. Em uma competição escatológica sobre quem consegue proferir as maiores atrocidades relacionadas à ingestão de excrementos, Baixinho e a mãe afrontam Cumprido e os leitores, que esperavam um encontro afável entre mãe e filho, especialmente com a saudação inicial proferida pelo Baixinho: “Mamãe querida...”. A

Figura 9 - O Pasquim n. 50. 4 a 10 de junho de 1970.

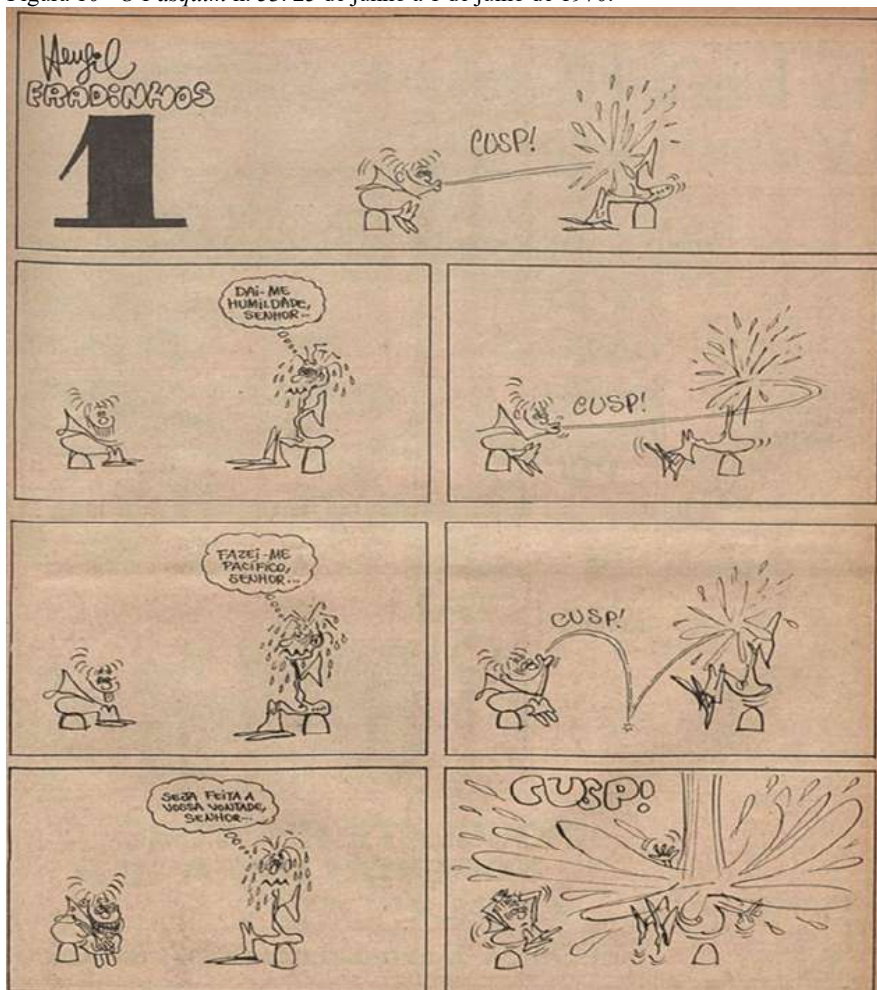


Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

continuação não sustenta o carinho e a frase seguinte, que rima com a anterior, “Vamos lamber ferida?”, quebra o momento afetuosos e prepara para o que está por vir. O resultado é o oposto ao que se imagina e a imagem da mãe, sempre atrelada à bondade e a bons costumes, dispara uma série de impropérios que fazem Cumprido vomitar no final. Kayser (1986) afirma que o grotesco nos traz emoções ambíguas, como o riso perante a deformidade, ou o asco frente ao horripilante. A graça dessa história não está nas palavras em si, mas de onde elas provém, de uma mãe.

A figura 10 recorda-nos a infantilidade de Baixinho, já observada anteriormente, na figura 6. Agora, o que temos é a insistência de Baixinho em cuspir na face de

Figura 10 - O Pasquim n. 53. 25 de junho a 1 de julho de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Cumprido, reforçando sua tendência ao aspecto infantil de comportamento. Em uma agressão totalmente gratuita, a paciência de Cumprido é testada pela escatologia proporcionada por Baixinho e sua saliva. Seguindo os preceitos de sua religião, Cumprido reza e apela ao Divino para que lhe dê serenidade para suportar os ataques do companheiro.

As investidas não cessam e, pior ainda, passam a ser permeados por técnicas elaboradas que dão graça ao enredo. Já exausto pela hostilidade de Baixinho, Cumprido aceita seu destino como algo definido por Deus, mostrando-se um bom cristão, quando reflete: “Seja feita a vossa vontade, senhor”. Então vem a quebra do natural que nos refere Bergson (1983), resultando em um final de humor fantástico. Atendendo ao pensamento de Cumprido, é feita a vontade de Deus, o que Cumprido não esperava é que essa vontade resultaria no próprio *todo poderoso* cuspiendo nele, em um aceno de parceria com Baixinho, rompendo totalmente com a imagem sacra de ser supremo, mostrando-se humano e passível de produzir um momento burlesco como esse.

Já vimos anteriormente, nos quadrinhos inseridos na categoria *religião*, que Henfil constantemente produzia o riso baseado em chistes hereges que brincavam com o Sagrado, aproximando-o do profano. Nesse caso, a pretensa humildade de Cumprido leva à radicalidade de sua desqualificação, pois até Deus resolve humilhá-lo. De certa maneira, a sátira alude àqueles que, durante a ditadura militar, rebaixavam-se perante o poder para dele usufruírem benefícios, e após manipulados de forma útil, eram descartados e humilhados.

5.6. A revanche do oprimido: Fradinhos e o sadismo

Sádico é aquele que sente prazer ao presenciar o sofrimento do outro. Trata-se de um indivíduo que aprecia o mal-estar dos demais (ROUDINESCO, 1998). Essa definição encaixa-se perfeitamente na descrição do procedimento padrão do personagem Baixinho. Nos cartuns que vamos analisar nesta categoria, evidencia-se o sadismo desse frade. É possível definir as atitudes do personagem como grotescas, pois causam repulsa e geram o que Kayser (1986) já chamou de *riso angustiado*. A agressividade do cartunista é posta em prática com seus traços: de acordo com Henfil (1984), ele produzia os Fradinhos para exorcizar os próprios temores. Nesta categoria, analisaremos os mais relevantes exemplos desse comportamento nas histórias dos Fradinhos publicadas no primeiro ano de *Pasquim*.

Cumprido é o alvo da agressividade sádica e grotesca de Baixinho. Nele, enquanto *alegoria*, estão representadas as instituições que detinham o poder e implementavam o totalitarismo no país. No período em que foram desenhados, os comportamentos sádicos de Baixinho necessitavam de alusões indiretas, para que Henfil não fosse constantemente censurado. Se observarmos atentamente os cartuns com essa premissa, podemos compreender o quão politizado foi o trabalho de Henfil, mesmo quando não tratava de política em estado puro.

Nos desenhos que analisaremos a seguir, há uma primeira camada superficial que mostra simplesmente dois frades, relativamente inocentes, e uma agressividade de um para com o outro, algo ingênuo, nos moldes de antigos desenhos animados que narram esse tipo de comportamento entre duplas, como em Tom e Jerry⁵⁶, por exemplo. No

⁵⁶ Desenho animado estadunidense, que narra a perseguição do gato Tom contra o rato Jerry. É uma criação de William Hanna e Joseph Barbera, de 1940. Os enredos dessa animação são famosos pela violência, mesmo que moderada, entre a dupla de protagonistas, além de inverter a ordem natural, pois ainda que seja o gato a perseguir o rato, é o rato que exerce, de fato, a maior violência - sádica - sobre o gato.

Figura 11 - *O Pasquim* n. 7. Agosto de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

entanto, em uma segunda camada mais profunda, é possível atentar para o que está envolvido nas intenções henfilianas de expressão de seu descontentamento com os rumos que seu país tomara. Cirne (1982, p. 23) recorda que “o autor de quadrinhos (...) tem um papel decisivo a desempenhar, como os demais artistas: sua prática estética dá-se em função de uma prática social determinada. Sua arte, mesmo quando aparentemente ingênua, jamais será inocente”. A violência de Baixinho não é gratuita como parece ser, ele não sente prazer com o sofrimento de Cumprido apenas por ser um sádico incurável. A verdade é que sua agressividade é uma espécie de vingança contra aqueles que fazem sofrer os seus. O sadismo de Baixinho é a revanche contra a violência da autoridade estatal.

Começamos nossa investigação perante o sadismo henfiliano com a figura 11, publicada na edição número 7 de *O Pasquim*. Temos nela um formato clássico das

narrativas dos Fradinhos, quando inicialmente algo parece ser o que não é, revelando posteriormente uma virada na situação de onde provém o riso. A ausência de Baixinho alegra Cumprido, que já está exausto das agressividades recorrentes do seu companheiro. Tal desaparecimento produz um sentimento de liberdade no frade alto.

No entanto, a imagem de Baixinho não sai da mente de Cumprido, como uma espécie de fantasma que assombra mesmo sem estar fisicamente presente, podendo à distância a sua liberdade e os seus impulsos naturais. A violência do frade baixo permeia incessantemente os pensamentos de Cumprido. Observamos como o trauma desnorteia um indivíduo, assim como sofriam aqueles que trabalhavam sob censura, ou sofreram violências do Estado, por serem considerados *subversivos*. Ao inserir Cumprido sofrendo com traumas provocados pelo Baixinho, temos uma espécie de revanche contra aqueles que estavam acostumados a traumatizar, e não a serem traumatizados. Percebemos a subjetivação da violência, eis que o opressor violenta mesmo em sua ausência, pelo medo introjetado.

Baixinho ressurge no quadrinho final, aparentemente mostrando uma mudança de comportamento, iludindo Cumprido que, inclusive, acredita que uma pretensa alma pura escondida dentro de Baixinho fora capaz de frear seu sadismo. No entanto, o abraço fraterno dado por Baixinho não era um ato de bondade, como também não era motivado pela saudade, e sim um truque que se revelaria, em seguida, como um comportamento sádico. O objetivo de Baixinho era transmitir catapora para Cumprido, pois havia sido infectado e estava em fase de contágio. Ele possivelmente havia se ausentado anteriormente devido à doença. Com isso, são reveladas as reais intenções sádicas de Baixinho, onde ele busca o sofrimento do outro para o seu contentamento.

Em seguida, temos a figura 12, que nos mostra o trabalho de Henfil na edição 8 de *O Pasquim*. Como era comum nas publicações dos Fradinhos, temos mais de uma tirinha, com histórias curtas independentes entre si. Nesse caso, as duas dialogam com o sadismo. Na primeira, um tom político também é percebido, ao citar o Nordeste brasileiro e sua miséria. Cumprido estava apreciando um momento particularmente agradável em sua vida, sentado à beira de algo que aparenta ser um rio, ou o mar. Ao externar sua alegria, imediatamente Baixinho se dispõe a terminar com o bem-estar do companheiro, lembrando-o de que a vida é permeada por desgraças, como mais uma criança morta no Nordeste, por exemplo.

Descobrimos, na interação entre os dois frades, um sinal do contraponto pensado por Hugo (2007), que analisa o sublime em contraste ao grotesco, e vice-versa, já que ambos existem a partir da comparação, significando suas existências com base no confronto, assim como ocorre com os personagens Cumprido e Baixinho. Para além disso, é interessante ressaltar como Baixinho está lembrando às elites que, apesar dos seus privilégios e suas boas vidas, muitos morriam de fome devido à desigualdade no Brasil. A atitude sádica de Baixinho em terminar com a felicidade de Cumprido está permeada pela reflexão da disparidade de condições sociais existentes na sociedade brasileira.

A segunda tirinha, na figura 12, traz novamente a mãe de Baixinho, figura recorrente nas histórias. Ela é sempre apresentada como uma pessoa tão sádica ou escatológica (como visto na categoria *escatologia*) quanto o próprio Baixinho.

Assim como na figura 9, a mãe de baixinho resulta do propósito de Henfil em chocar as instituições conservadoras, visto que a representação de uma *mãe* - figura de importância central em sociedades latinas - agindo de forma totalmente oposta ao que se

Figura 12 - *O Pasquim* n. 8. Agosto de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

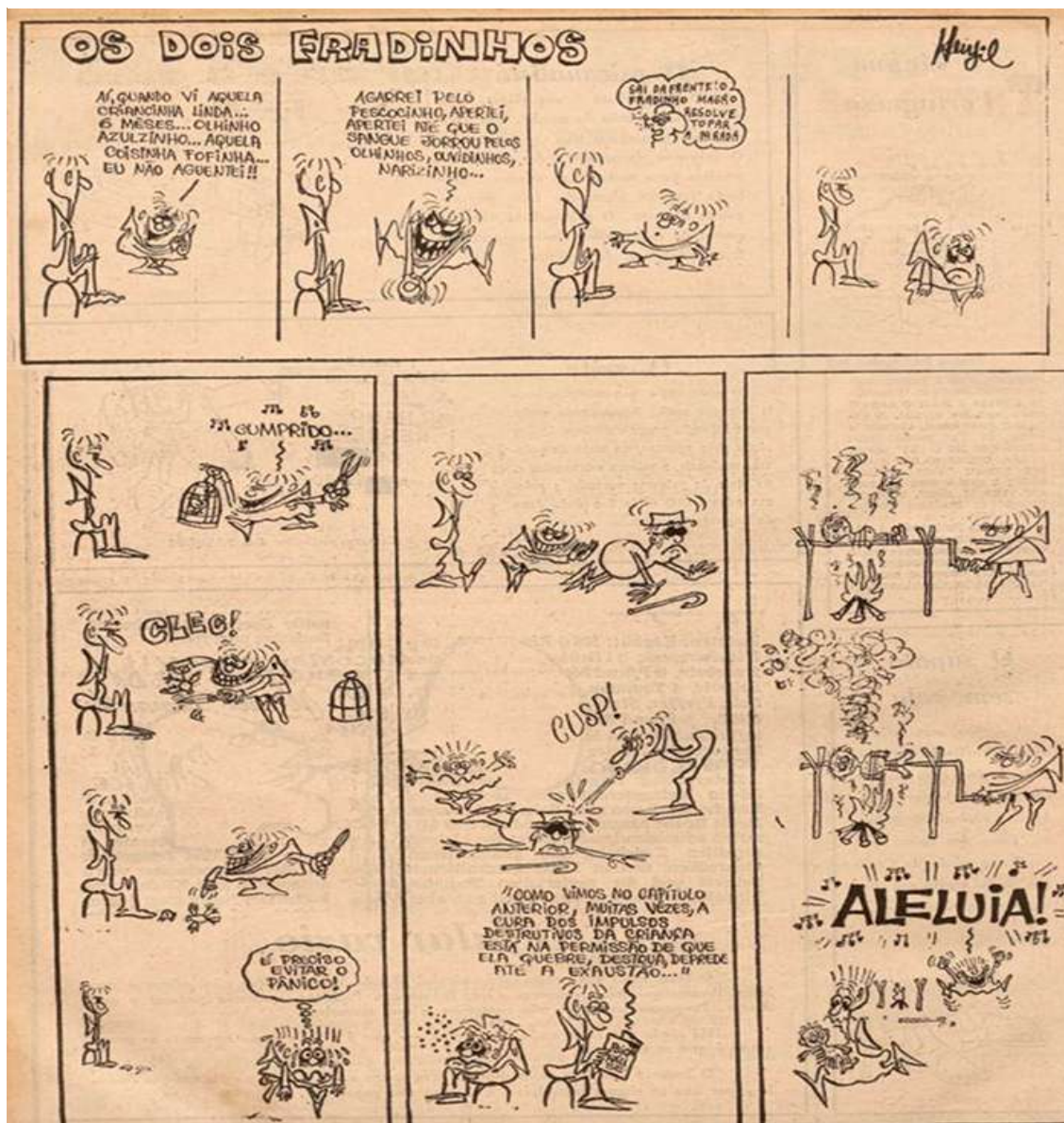
espera dessa entidade e suas concepções enraizadas no imaginário, atinge um resultado impactante. Na história da figura 12, em especial, a mãe de Baixinho se une a ele com a intenção de zombar com os sentimentos de Cumprido, mentindo e enganando o frade ingênuo sobre um suposto câncer que a estaria matando. A deixa para a piada vem do elogio de Cumprido ao conhecer a mãe do frade baixo, afirmando que a mesma ainda teria muitos anos pela frente. Assim como o filho, a mãe não perde a oportunidade de burlar com os demais e imediatamente inventa a falácia do câncer. Ao conseguir proporcionar mal-estar a um terceiro, Baixinho e sua mãe se regozijam em gargalhadas pelo triunfo de seu chiste sádico.

Chegamos à terceira análise desta categoria. A publicação escolhida na figura 13, foi veiculada na edição 17 de *O Pasquim* e apresenta o sadismo em estado puro das histórias henfilianas. Com uma sequência de acontecimentos interligados por um só enredo, temos uma trama que conta uma tentativa de revanche de Cumprido aos comportamentos sádicos de Baixinho.

A história começa como se fosse o desenrolar de um argumento qualquer dos Fradinhos, com Baixinho descrevendo com palavras e gestos uma atitude agressiva e sádica a Cumprido, esperando que o colega se desesperasse com mais uma atrocidade cometida por ele. No entanto, o diferencial vem com a apatia de Cumprido, que escuta com a maior naturalidade todos os absurdos grotescos de Baixinho. Como não conseguiu chocar seu interlocutor, o frade agressivo fica totalmente cabisbaixo, sem entender o que acabara de acontecer. As ações sádicas de Baixinho só encontram razão de ser se forem confrontadas com o espanto de Cumprido, fora isso, não há sentido e o próprio entra em aflição.

Como uma narração de atitude sádica não espantou Cumprido, Baixinho decide começar a praticar a violência sádica pessoalmente em frente ao seu companheiro, iniciando uma sequência de barbaridades que faria qualquer um entrar em desespero. No entanto, Cumprido segue em sua calma, ignorando todo o horror que o permeia. Tal situação expõe a vulnerabilidade de Baixinho, que passa a ter uma aparência frágil, de alguém rendido em seu próprio jogo. Em uma inversão de papéis, em determinado momento, o próprio Cumprido exerce a função de frade sádico, ao cuspir em um deficiente visual que se encontra caído no chão.

Figura 13 - O Pasquim n. 17. 16 a 22 de outubro de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

No sexto quadrinho ocorre uma quebra na narrativa e compreendemos o que estava ocorrendo. Descobrimos que tudo faz parte de uma estratégia para reprimir os estímulos destruidores de Baixinho, tal qual um adulto age com uma criança. Outra vez, a infantilidade entra em cena, confirmando os impulsos do frade baixo. No entanto, novamente, Baixinho dá a volta por cima e consegue, com uma atitude ainda mais absurda, colocando em risco a vida de uma criança, tirar Cumprido da sua pretensa tranquilidade.

Observamos como Baixinho sempre *vence* ao final das tramas henfilianas, por mais que pareça estar derrotado ou reprimido pelo Cumprido. Morin (2011, p.167) nos lembra que “os próprios heróis de ficção são mortais”. Quando observamos com atenção

as tramas dos Fradinhos, é possível entender a construção de Baixinho como um herói (ou anti-herói) permeado pelo grotesco, o que lhe confere um tom cru de natureza humana. As histórias dos Fradinhos não têm finais felizes, estão muito distantes dos *happy endings* dos quadrinhos estadunidenses que permeiam o *mainstream*. Umberto Eco (2001, p.167) acrescenta:

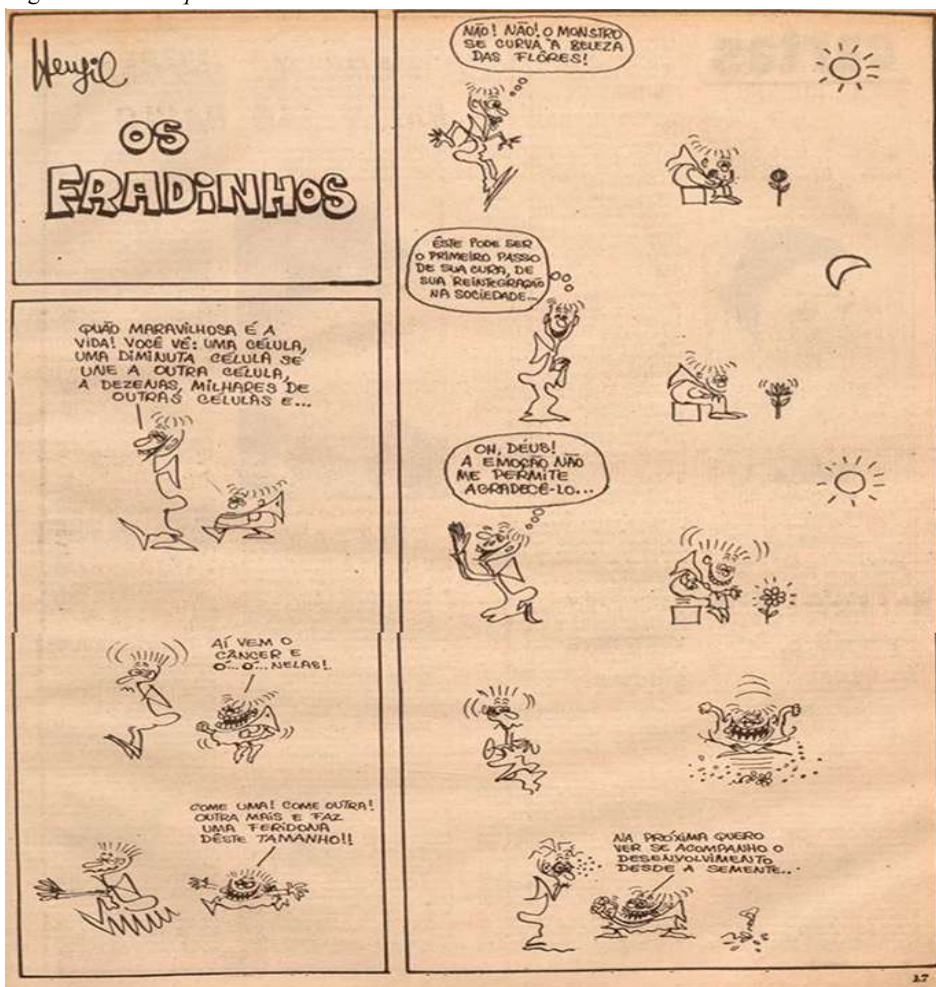
Numa sociedade particularmente nivelada, onde as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia; numa sociedade industrial onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, onde a força individual, se não exercitada na atividade esportiva, permanece humilhada diante da força da máquina que age pelo homem e determina os movimentos mesmos do homem - numa sociedade de tal tipo, o herói positivo deve encarnar, além de todo limite pensável, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer.

Baixinho acaba por ser um herói mortal e absolutamente errante, proveniente de uma carnavalização bakhtiniana, que atrai a identificação dos leitores pelas atitudes *sem censura*, que satisfazem muitos dos desejos reprimidos daqueles que consomem os quadrinhos. Freud (2017, p.207) salienta que “o prazer proporcionado pelo chiste se mostra mais claramente na terceira pessoa do que no seu criador”. Bakhtin (1996) nos recorda que a carnavalização propõe um mundo às avessas e excêntrico, que concede expressão ao reprimido, ascendendo o excluído. Com a carnavalização, os heróis típicos cedem espaço àqueles que estão à margem. O mundo ao inverso desse processo permite que, ao menos temporariamente, invertam-se os centros clássicos de poder.

Seguimos com a figura 14 e os cartuns da edição 19 de *O Pasquim*. Uma vez mais, constatamos uma participação de Henfil no jornal com duas tirinhas que compõem uma página, com enredos separados, mas que conversam da mesma forma com o sadismo. Na primeira, um início recorrente nos Fradinhos: um Cumprido feliz relata bons pensamentos para Baixinho, mostrando esperança e bondade. Nesse caso, ele está positivamente surpreso em como as células geram vida e o quão bonito é todo esse processo. Evidenciando novamente o contraste existente entre ambos (HUGO, 2007), sem perder tempo, Baixinho trata de acabar com a felicidade do amigo, expondo o lado avesso do que estava sendo apreciado por Cumprido, fazendo prevalecer uma perspectiva mórbida. Aqui, ele cita o câncer como exterminador das células, acabando com qualquer alegria de Cumprido, que já está totalmente arrasado por ter sido lembrado das agruras da vida.

Na segunda tirinha da figura 14, encontramos um desenho que trabalha com uma noção de tempo demarcada, bem observada por Eisner (1995), que enfatiza a importância

Figura 14 - *O Pasquim* n. 19. 30 de outubro a 5 de novembro de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

de expressar o tempo através de elementos simbólicos, possibilitando a compreensão do receptor perante o período transcorrido. Henfil sinaliza a temporalidade do desabrochar de uma flor a partir de uma simples referência à alternância entre sol e lua, mostrando como os dias se passaram e aquele acontecimento se desenvolveu por um longo tempo. Essa ideia é que faz o humor desse quadrinho, pois a passagem do tempo mostra Baixinho *apreciando* o crescimento da flor. Cumprido passa a acreditar que o frade agressivo se curvaria à beleza da natureza e, finalmente, apresentaria um comportamento bondoso. No entanto, o que o tempo mostrou foi mais um audacioso plano sádico de Baixinho, que se dispôs a acompanhar todo o desabrochar da flor, apenas para poder destruí-la ao final de seu processo. A apreciação da natureza não passava de uma espera que potencializou o seu prazer sádico de destruição.

Vamos aos últimos quadrinhos desta categoria, com a figura 15. Temos aqui os desenhos publicados na edição 42 de *O Pasquim*, já no ano de 1970, onde podemos observar a diferença de espaço destinado a Henfil no jornal, com uma página dupla do

Copa, era um indivíduo interessante de constar no argumento da história. A fórmula da trama repete as demais, com Baixinho aterrorizando Cumprido com suas descrições grotescas de acontecimentos violentos inventados por ele. A grande diferença, nesse caso, é o personagem atacado, que existe no mundo real e é referenciado pelo seu nome diretamente, sem maiores rodeios. Outro elemento a ser destacado é a conduta violenta que Cumprido assume, ao agredir o companheiro com uma pedra (não é a primeira vez que isso acontece, a agressão física se repete, assim como na figura 8). Por ser sádico, Baixinho aprecia o ato, que apenas inflama ainda mais seus impulsos. Da mesma maneira decorre a segunda história, permeada pela gargalhada sádica de Baixinho ao elaborar mentalmente um acidente que furaria o olho do jogador Tostão, enquanto cabecearia uma bola. Como de praxe, as atrocidades são elaboradas com o intuito de desagradar Cumprido, o que de fato ocorre ao final da trama⁵⁷.

A maneira como a ditadura militar se apoderou da seleção brasileira refletia em Henfil um sentimento dúbio por ser apaixonado por futebol, mas opositor ao regime militar. Podemos constatar como o futebol permeou o trabalho do desenhista nesse momento da Copa do Mundo de 1970, inclusive na categoria seguinte de *crítica de costumes e política*.

Ao rir dessas supostas desgraças contra ícones do futebol brasileiro, algo que lhe era tão caro, no final das contas, Henfil produzia uma auto-ironia, rindo de si mesmo enquanto grupo social (BAKHTIN, 1996), pois talvez não houvesse outra saída naquele contexto.

5.7. Fradinhos, crítica de costumes e política

Segundo Cirne (1972, p. 15), diante das mazelas vividas, “a resposta do terceiro mundo é politizar os quadrinhos”. Henfil foi um cartunista altamente politizado e engajado na militância de esquerda, quanto a isso não há dúvida, estando documentado, inclusive, nesta dissertação. No entanto, os Fradinhos nunca foram personagens onde Henfil evidenciou inteiramente sua ação política, preferindo temáticas mais voltadas ao grotesco da escatologia e do sadismo, deixando a política em camadas subliminares dos desenhos. No entanto, como não poderia deixar de ser, levando em conta o pensamento

⁵⁷ Para o leitor da época, as referências a Pelé e a Tostão não eram mero acaso. Pelé se mostrava próximo ao governo. Em contrapartida, Tostão apresentava um comportamento crítico à ditadura militar. A tragédia imposta a Tostão é proveniente de um atentado, uma bola com um prego, o que faz sentido levando em conta o histórico repressivo imposto aos opositores do regime.

de Bertolt Brecht (1967, p. 207), que enfatiza que toda arte é política, “pois a arte, sendo apolítica, não quer dizer outra coisa senão estar aliada ao grupo dominante”, a política também permeia as histórias dos Fradinhos.

Já examinamos, em cartuns das categorias anteriores, como a política esteve inserida em camadas mais profundas dos enredos, por trás das temáticas mais evidentemente abordadas. No entanto, na presente categoria, temos a *política*, ao lado da *crítica de costumes*, como protagonistas da análise. A crítica de costumes é inerente ao trabalho de Henfil e ao jornal *O Pasquim*. Podemos afirmar, com base em tudo que já foi estudado, que se trata, inclusive, da força motriz do periódico. A obra de Henfil como um todo é crítica aos valores do *status quo*, tornando-se inovadora e corajosa para seu tempo pela busca incessante por uma transformação social, combatendo o atraso proporcionado pelo conservadorismo.

Começaremos o estudo desta categoria com o primeiro desenho publicado por Henfil em *O Pasquim*, na edição de número 2 do semanário. A figura 16 apresenta os Fradinhos em sua estreia fora de Belo Horizonte, onde começaram, na revista *Alterosa*. Henfil é logo apresentado como o Don Martin⁵⁸ de *O Pasquim*, em alusão ao cartunista estadunidense que alcançou fama mundial pelos seus quadrinhos ásperos publicados na revista *MAD*. Com essa identificação, o jornal já acenava com a agressividade que viria a ser a marca de Henfil. Porém, essa primeira aparição que vemos na figura 16, mostra uma trama longe dos momentos mais agressivos dos traços henfilianos.

Na história temos uma zombaria de Henfil com o comportamento masculino padrão. Baixinho deseja ter nascido mulher para poder ser, em suas palavras, “sem vergonha”. Não se esperava de uma mulher, em tal conjuntura, a manifestação de desejos sexuais, sob o risco de a sociedade considerá-la promíscua e indigna de respeito. Tais manifestações, vindas de alguém do sexo masculino, eram mais toleradas, ainda que a moralidade fosse imposta para reprimir esse tipo de conduta em público. Ao desejar ter nascido mulher, Baixinho deixa claro que teria os mesmos comportamentos característicos dele de então, mesmo sendo uma mulher, o que escandalizaria a

⁵⁸ Don Martin foi um desenhista nascido em 1931, na cidade de Paterson, Nova Jersey, nos Estados Unidos. Seus desenhos marcaram época na revista humorística *MAD*, onde ficou conhecido como *MAD's maddest artist*, ou seja, o *mais maluco dos artistas da MAD*. O próprio *O Pasquim* publicou, em sua primeira edição, duas tirinhas de Don Martin, o que evidencia sua representatividade mundial no universo dos quadrinhos da época.

Figura 16 - *O Pasquim* n. 2. Agosto de 1969.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

coletividade. Nesse caso, o humor provém da diferenciação existente na visão dominante sobre os gêneros, definindo o que é permitido e proibido para cada um. A partir dessa premissa, a quebra de um paradigma resulta no riso. É importante pontuar que a visão da época (anos 1960), mesmo proveniente de pessoas progressistas como Henfil, pouco levava em conta questões de gênero e orientação sexual. Fica nítido como para o artista um comportamento feminino seria necessariamente de desejo por um homem, ou seja, heterossexual, ignorando outras possibilidades.

Outro ponto a ser analisado, na figura 16, é o fato de um homem religioso ter impulsos de desejo sexual por outro homem, ao cogitar a possibilidade de ter nascido mulher. A masculinidade de Baixinho é posta em xeque por sua atitude, resultando em um atentado moral ao *status quo* e também em uma crítica de costumes mordaz aos valores da Igreja Católica. Afinal, burla com o comportamento *errante* de um frade, abordando de uma só vez dois temas sensíveis dessa religião: o celibato e a

homossexualidade. Muito provavelmente a estreia de Henfil em *O Pasquim* não foi bem vista em círculos católicos conservadores.

Os desenhos da figura 17, publicados no número 16 de *O Pasquim*, salientam o problema da miséria existente no Brasil. A fome e a pobreza foram conteúdos corriqueiramente abordados por Henfil na sua trajetória, especialmente com seus personagens da Turma da Caatinga, posteriores aos Fradinhos. De maneira bem-humorada e utilizando-se da característica sádica de Baixinho, o cartunista conseguiu inserir um objeto politizado na sua produção sem que o material fosse vetado pela censura que era instaurada à imprensa. Trata-se de um enredo a mostrar inteligentemente como o povo brasileiro sofria com a escassez de recursos, obrigando muitos indivíduos a recorrer ao socorro das esmolas. O desenho é crítico e politizado, mas graças à *gag* proporcionada

Figura 17 - *O Pasquim* n. 16. 9 a 15 de outubro de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

pelo Baixinho ao provocar Cumprido e sua boa ação, a tirinha, aos olhos menos atentos, pode parecer uma história de zombaria entre os companheiros, sem maiores mensagens políticas. No entanto, é possível compreender Cumprido como uma metáfora das classes sociais abastadas, que insistem em idealizar em si mesmos uma aparência de bondade ao praticar boas ações, concedendo, por exemplo, uma esmola a um miserável. Porém, são essas mesmas classes que se opõem, desde sempre, a avanços sociais que possibilitariam que não houvesse alguém suplicando por esmolas nas esquinas.

Ao rebater a ação de Cumprido com sua astúcia peculiar, a sensação inicial do leitor pode ser de um exagero por parte de Baixinho, que não respeita nada, nem ninguém. Afinal, Cumprido estava sendo um bom cristão. Entretanto, ao examinar cuidadosamente a situação, é possível compreender como Henfil joga luz à hipocrisia daqueles que se consideram exemplares pela realização de caridades mínimas, mas são capazes de qualquer coisa a fim de garantir os próprios privilégios, assegurando, de maneira reacionária, a manutenção do *status quo* brasileiro. Capazes, inclusive, de apoiar um regime antidemocrático, imbuído de barrar qualquer tipo de avanço social.

A questão de Baixinho, que confere humor à tirinha, é perfeita nesse sentido: qual quantia de esmola tranquilizaria a consciência do cidadão da alta-sociedade disposto a ajudar (parcialmente) um miserável? Ao finalizar o cartum com o gesto *top, top, top* tradicional de Baixinho, realizado pelo personagem pobre em direção a Cumprido, uma vez mais Henfil insufla a vitória do mais fraco sobre o opressor. Bakhtin (1996, p.81) nos lembra que o riso é uma “arma de liberação nas mãos do povo”, contrapondo o medo, a hipocrisia, a intimidação e as ameaças das tiranias. Ao menos, por um breve momento, com seus traços, o cartunista proporcionava uma virada na conjuntura social. Produzir um humor que resgatasse os de baixo foi o ponto central de sua obra, e aqui isso ocorre na medida em que o pedinte substitui, de certo modo, Baixinho, desqualificando a pretensa boa ação de Cumprido.

A próxima história, que observamos na figura 18, vem de *O pasquim* número 29. Dessa vez, o formato não é de tirinha, e sim de uma história em quadrinhos com mais de três quadros, produzida no período em que Henfil tinha mais do que o espaço de uma tirinha no jornal. Logo em seu início, observamos uma primeira crítica de costumes, direcionada aos intelectuais e suas teorias jamais aplicadas na realidade, propícias em analisar o povo de longe, sem a experiência empírica do contexto proletário. As

Figura 18 - O Pasquim n. 29. 8 a 14 de janeiro de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

expressões em inglês conferem o teor do deboche, evidenciando a distância entre os intelectuais burgueses (mesmo os de esquerda) e a real condição do povo que eles tanto teorizam. Henfil, posteriormente, criaria o personagem Bode Orelana, colega da Graúna e do Zeferino na Turma da Caatinga, voltado exatamente a essa crítica de costumes: o Bode devorava livros (literalmente os ingeria como alimento) e passava seu tempo arrotando teorias, sem nunca realizar o mínimo esforço em uma verdadeira ação prática.

A história analisada na figura 18 faz parte de um período em que Henfil havia retirado Baixinho das tramas dos Fradinhos, sob o pretexto de que ele não suportava mais servir de bode expiatório para os fetiches dos leitores, sempre esperando atitudes agressivas do personagem. Dessa forma, ele entrou em greve e uma série de histórias foram sendo publicadas com a temática do seu afastamento. Na categoria *religião*, inclusive, é justamente a volta de Baixinho para os Fradinhos que acaba acarretando na morte dos dois e no início da série estudada. Aqui, o humor está na personificação de Baixinho em uma cópia de Cumprido. Analisando de maneira profunda a história,

podemos compreender como Henfil assimila os dois personagens em um só, apontando como ambos estão interligados e são duas metades de uma só realidade (talvez o próprio Henfil).

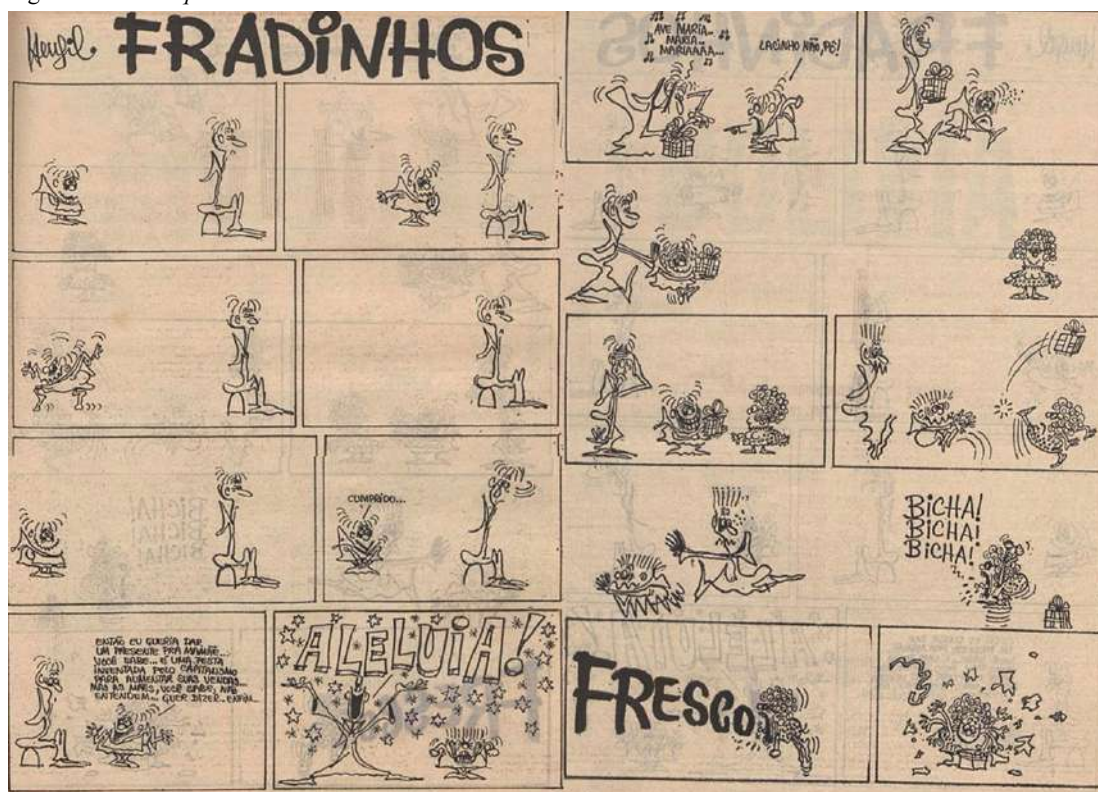
No sexto quadrinho, volta a aparecer o tema da miséria e da situação crítica em que o Nordeste do Brasil se encontrava, permeado pela penúria da fome. A observação sádica provém do sócia de Cumprido, que demonstra todos os comportamentos contestadores de Baixinho. A explicação para tais acontecimentos está nos delírios de Cumprido, que não consegue se livrar do transtorno permanente que o convívio com Baixinho lhe provocou, chegando a, inclusive, personificar seu antagonista em si mesmo. É interessante observar como, uma vez mais, Cumprido viu-se assombrado pelo espectro de Baixinho, assim como ocorreu na figura 11, tornando-se ele próprio um crítico, como decorrência de uma autocensura em que a vítima interioriza em si a figura do seu algoz.

A história termina com o sócia de Cumprido (pretensamente Baixinho) partindo para cima dele, de uma maneira parecida como fez Baixinho na figura 16. Uma vez mais Henfil zomba da intelectualidade ao desenhar o frade alto gritando *não* em três idiomas diferentes. Ainda, por fim, insere a chamada para a continuação dessa trama, onde Cumprido terminará internado em uma clínica por conta das alucinações recorrentes com Baixinho, evidenciando o quão traumatizado realmente ele se encontra.

Com a figura 19, publicada na edição 47 de *O Pasquim*, constatamos mais uma crítica de costumes. Agora o tema principal é o Natal e a maneira como Baixinho lida com essa celebração cristã e sua ressignificação como símbolo de um modelo capitalista ocidental. Surpreendentemente, nessa história, que ocupa duas páginas inteiras do semanário, Baixinho se dispõe a comprar um presente de Natal para sua mãe, contrariando todas as expectativas de Cumprido e dos leitores de Henfil. De maneira alguma tal comportamento seria esperado do frade baixo, visto que, além de ser um herege, ou seja, não ligar a mínima para o significado do Natal, também é um indivíduo que despreza convenções sociais de bom comportamento, mais ainda ações carinhosas como a compra de um presente para alguém.

Para lograr a compra do regalo, muito envergonhado, Baixinho pede ao amigo que lhe ajude nessa tarefa. A reação de Cumprido é de completa celebração, finalmente Baixinho teria se curvado aos preceitos comportamentais tão defendidos por ele. “Aleluia!”, comemora exageradamente Cumprido, o que faz denotar imediatamente o

Figura 19 - O Pasquim n. 47. 14 a 20 de maio de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

arrendimento na face de Baixinho por ter se colocado de maneira tão vulnerável em uma atitude de raro afeto perante seu companheiro. Na concepção de Cumprido, aquele pedido seria um divisor de águas na sua relação com o frade contestador.

Uma vez mais, a mãe de Baixinho participa de uma trama dos Fradinhos. Como já analisamos precedentemente, as atitudes características do frade baixo incorporam muito do comportamento de sua mãe, a julgar pelas aparições dela nas histórias. Seu comportamento grotesco e agressivo contrasta com a imagem ilibada de uma senhora de idade avançada como é desenhada por Henfil.

Ao receber o pacote de presente das mãos do filho, imediatamente a imagem pura da mãe se dissipa e dá lugar à conduta muito similar da que realiza seu filho em outras histórias dos Fradinhos. É interessante como realmente Baixinho pretendia presentear a mãe, demonstrando afeto, e não se tratava apenas de uma artimanha sádica para agredir a Cumprido. O natural seria um desfecho que mostrasse Baixinho se revelando outra coisa que não o que pareceu ser no início da história, no entanto, quem produziu a quebra da ordem natural das coisas nesse contexto foi a mãe do frade baixo.

Em mais uma reviravolta na trama, após agredir o filho verbalmente e chutar o presente, a mãe deleita-se ao abrir o pacote quando se encontra sozinha, afastada do olhar dos frades. Assim, ela demonstra que suas atitudes derivam de uma necessidade de provar-se agressiva perante os demais, a fim de não desmontar as características (violentas) de seu personagem social, processo muito semelhante ao que ocorre com Baixinho que, por vezes, questiona internamente as próprias atitudes grotescas (como visto nas figuras 6 e 7).

Encerrando a categoria de *crítica de costumes e política*, e também chegando ao final deste capítulo, vamos explorar a derradeira imagem deste trabalho, na figura 20, publicada no número 52 de *O Pasquim*. Por se tratar de um desenho oriundo do período da Copa do Mundo de 1970, assim como já analisado na figura 15, o argumento desse quadrinho está imerso no futebol.

Figura 20 - *O Pasquim* n. 52. 18 a 24 de junho de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Cumprido começa a história elaborando sua tese de como o futebol aproxima a todos, independente das diferenças sociais, em um *congraçamento universal*, de acordo com o próprio. Como de praxe em muitos enredos dos Fradinhos, Baixinho permanece quieto no início da história, apenas escutando o que o companheiro tem a dizer, esperando pelo momento de atacar com seu humor grotesco que destrói a alegria e a pretensa bondade de Cumprido. Agora, a oportunidade da afronta surge quando um sem-teto se aproxima da dupla, enquanto o frade alto segue sua explanação sobre como as diferenças são deixadas de lado com o esporte. Ao avistar o personagem miserável comemorando um gol, Baixinho imediatamente parte para o ataque, na busca por desconstruir o amigo, convidando o sem-teto ao *congraçamento universal* de Cumprido, botando à prova seu discurso teórico.

O miserável é desenhado seguindo a concepção grotesca abordada por Kayser (1986), onde a realidade é apresentada de maneira disforme e intencionalmente exagerada para proporcionar a repulsa. Ao perceber o que Baixinho havia feito, Cumprido se vê em uma situação difícil, pois não esperava que teria suas palavras sujeitas a um exame daquela maneira. A busca de Baixinho é sempre escancarar, da maneira mais grotesca possível, a hipocrisia da sociedade.

Ao final da história, com o quadrinho que encerra a trama, Henfil insere um trecho da música *Pra frente Brasil*⁵⁹, cantada pelo homem miserável apoiado nas costas de Cumprido, completando de vez o escárnio. É importante lembrar como essa canção ficou atrelada ao esforço ufanista da ditadura militar em exaltar a seleção brasileira, vinculando-se ao seu sucesso. O clima de *ame-o ou deixe-o* rondava o país, impondo uma paixão patriótica, e aqueles que não seguiam essa linha, eram perseguidos. O fato de constar tal canção no cartum já configura uma pilhéria com a ditadura militar, em um aceno a desconstruir o já citado orgulho patriótico insuflado pelo regime. Ao fazer graça com um aspecto tão caro aos militares, Henfil está diminuindo os poderosos com seu humor, utilizado sua arte, mesmo que grotesca, como combate à tirania, como já foi observado por Bakhtin (1996) anteriormente. Por fim, o famoso aceno com as mãos resultando na onomatopeia *top, top, top* de Baixinho, garante o riso perante o inesperado e o absurdo da cena.

⁵⁹ Canção criada por Miguel Gustavo Werneck de Sousa Martins, com o objetivo de demonstrar apoio à seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970.

A crítica de costumes e a política ocupam importante papel na trajetória henfiliana. Chegando ao final da presente categoria, mostramos como essas temáticas foram inseridas em sua obra desde o início da sua carreira em *O Pasquim*. Junto às três outras categorias anteriormente discutidas, buscamos compor uma síntese do que foi a atuação de Henfil no primeiro ano do jornal. Ao final deste estudo, fica a compreensão da importante contribuição de Henfil para o quadrinho brasileiro, para a imprensa alternativa e, também, para a luta pela democracia em um período de forte repressão.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Pasquim foi um jornal centrado na crítica de costumes, contraposto ao moralismo que imperava no Brasil da ditadura militar. Tal característica também permeou o trabalho do cartunista Henfil, mesmo para além de sua atuação no jornal. Esta dissertação apresentou uma síntese histórica do que foram tais trajetórias, que se encontram cruzadas e devem ser examinadas e compreendidas conjuntamente. Dessa maneira, buscamos proporcionar um estudo sobre a memória da imprensa alternativa nacional, onde *O Pasquim* e Henfil encontram destaque.

Para a realização deste trabalho, utilizamos o método de organização do *corpus* em categorias, conforme defende Laurence Bardin (1977). Foram escolhidos desenhos publicados em 20 diferentes exemplares de *O Pasquim*, dentro dos 50 que continham cartuns henfilianos ao longo do primeiro ano do semanário. Ou seja, uma abrangência de 40% do todo. Neste recorte, acreditamos ter alcançado uma interessante compreensão do material veiculado. Com as categorias *religião, escatologia, sadismo e crítica de costumes e política*, foi possível agrupar por síntese os desenhos e assim efetuar uma análise produtiva das temáticas selecionadas. O primeiro ano de *O Pasquim* contém trabalhos de Henfil em quase todas as edições⁶⁰, que são históricas por se tratarem das primeiras do jornal. Elas abrangem também o início dos *anos de chumbo*, após a promulgação do AI-5, ou seja, um período emblemático para a mídia brasileira.

Henfil contribuiu ativamente para a consolidação e para o sucesso de *O pasquim*. O humor do desenhista auxiliou o jornal a encontrar o seu prumo. Nesse período, todos os seus cartuns foram sobre os personagens Fradinhos. Henfil consagrou a dupla de frades e ligou seu nome a *O Pasquim* de maneira definitiva.

Os Fradinhos foram os primeiros personagens de Henfil a encontrar um reconhecimento nacional, para além dos desenhos esportivos do *Jornal dos Sports*, do Rio de Janeiro. Com a dupla de frades, Henfil deu seu pontapé inicial em *O Pasquim* na segunda edição do periódico, em julho de 1969.

Henfil utilizou a imagem de uma figura sacra e respeitada na sociedade brasileira, como o frade, para desenvolver suas histórias grotescas, quebrando paradigmas e demonstrando sua perspectiva crítica aos *bons costumes* estipulados. Henfil não fazia

⁶⁰ Como já mencionado anteriormente, Henfil não participou apenas das edições 1, 13 e 23.

desenhos tristes e sim agressivos, que retratavam a realidade (talvez ainda mais agressiva) vivida pelo cartunista e por todos os brasileiros, ao final dos anos 1960. Em camadas mais profundas de análise, é perceptível a esperança contida nos enredos, para além do escracho sádico e escatológico. Crença em uma mudança na sociedade, onde o oprimido pudesse ter uma revanche perante o seu opressor.

Analisando os Fradinhos como dupla, encontramos alguns aspectos relevantes de contraste entre eles: Baixinho tem uma estatura acanhada, como o próprio nome já indica, e é gordo; Cumprido é oposto, alto e magro. Henfil utilizou estereótipos de feio e de bonito, do que representa uma estatura adequada aos padrões de beleza, e é uma pessoa mais respeitosa e educada, e do baixo, não apenas no sentido estrito da palavra, mas também nas atitudes.

Os Fradinhos não foram os personagens mais politizados de Henfil. A elaboração desses enredos envolvia a política em camadas internas dos desenhos, como resultado de tensões sociais entre os dois frades, personificados como estereótipos opostos, o que resultava invariavelmente em um discurso político inserido no contexto final. De acordo com Henfil (1984), os Fradinhos exorcizavam seus próprios medos, suas fraquezas, os dogmas que ficaram em seu subconsciente. Mas também atuavam sob um prisma de ataque aos fantasmas da classe média e seus costumes, agredidos sem piedade pelo comportamento grotesco de Baixinho.

Examinando as tramas dos Fradinhos, concluímos que os dois frades representam alegorias de camadas sociais da época em que foram criados. Henfil personificava em Cumprido uma parcela da população atrelada ao regime militar, defensora de seus preceitos políticos e morais. Já em Baixinho, o desenhista usava do grotesco para dar vazão à revolta dos opositores da ditadura militar. Baixinho é um herói frágil, errante e contracultural. Na verdade, o mais adequado é referir-se a Baixinho como um anti-herói, pois suas atitudes absurdas podiam mirar a justiça social, mas percorriam um caminho tortuoso até que encontrassem essa significação. As camadas de entendimento dos cartuns escondem esse heroísmo de Baixinho por trás do grotesco de sua escatologia e do seu sadismo.

Atentamos para como Henfil constrói um panorama em que Cumprido desenvolve sua conduta dentro dos princípios de uma boa educação ocidental, porém, em mais de um momento, isso se quebra. Encontramos um bom exemplo disso nos desenhos da categoria

religião, quando, no Inferno, Cumprido é bem recebido, invertendo totalmente os conceitos pré-estipulados.

Por outro lado, Baixinho é um personagem que, aos olhos do *status quo*, inspira repulsa. Não em primeira instância, pois na verdade trata-se de um frade com a aparência, até certo ponto, agradável. Entretanto, suas atitudes não são palatáveis, e propositalmente geram aversão.

Em uma análise superficial, os enredos dos Fradinhos mostram um frade bondoso e outro maléfico, ou seja, Cumprido é o bem, Baixinho é o mal. No entanto, as observações desta dissertação comprovam como os papéis se invertem ocasionalmente, o que produz, inclusive, o humor de alguns chistes, provenientes de contrastes e da quebra da ordem natural. A dicotomia entre bem e mal é demasiada simplória para definir a dupla criada por Henfil. De maneira perspicaz, o desenhista idealizou os frades de modo que ambos fossem os dois lados de um só personagem, talvez um alter ego do próprio autor.

O grotesco nas histórias provém das atitudes narradas e/ou vividas pelo frade baixo, que atormentava constantemente a Cumprido com o seu comportamento. Baixinho, superficialmente analisado, é apenas um indivíduo grotesco, sádico e escatológico. No entanto, um nível mais profundo de observação mostra como sua agressividade contra Cumprido representa, em última instância, a revolta do mais fraco e a denúncia da opressão.

Os desfechos dos chistes proporcionam quase em sua totalidade a vitória de Baixinho nos conflitos criados, o que evidencia, de certa forma, a vitória do oprimido, por conta de quem Cumprido representa. Por vezes, a mensagem elaborada pelo artista estava codificada em uma atitude de um frade ou de outro, escondida em alguma *gag* aparentemente inocente e despolitizada. O certo é que Cumprido é um falso moralista, enquanto Baixinho é visceralmente sincero.

Os traços de Henfil são simples e econômicos. Não se trata de ilustrações rebuscadas ou voltadas para algum tipo de realismo. Isso o aproxima do grotesco na concepção artística do disforme, como observam Kayser (1986) e Bakhtin (1996). Os cenários dos quadrinhos são sempre simples, com pouco ou nenhum elemento além dos personagens. Os Fradinhos apresentam uma estética minimalista de traços. No entanto,

Henfil conseguia proporcionar uma impressão de movimentos aos seus desenhos, que preenchiam totalmente os espaços dos quadrinhos.

Moacy Cirne (1982, p.110) observou, de maneira perspicaz, que, “depois de Henfil, o quadrinho brasileiro não foi mais o mesmo; com ele aprendemos a descobrir e a inventar, voltados para a saga da nossa miséria social”. De fato, Henfil foi um artista voltado para seu povo e para seu tempo, capaz de sintetizar a angústia de um período, mas sem perder a esperança em um novo horizonte. Infelizmente, sua condição de saúde não possibilitou que o cartunista presenciasse as eleições diretas⁶¹ vindas com a redemocratização, pauta em que tanto foi ativo, pois veio a falecer em 1988. Os quadrinhos de Henfil divertiram e politizaram a sociedade brasileira no difícil período do regime militar, sua produção enquanto artista foi quase integralmente publicada neste recorte. Podemos afirmar que Henfil protagonizou uma documentação dessa época por meio de sua arte, visto que é possível recordar, estudar e compreender tal momento a partir dos *rastros* (GAGNEBIN, 2006) deixados pelo cartunista, assim como buscamos fazer nesta dissertação.

A ditadura militar, contextualizada em uma síntese histórica na presente pesquisa, foi o plano de fundo para as histórias dos Fradinhos aqui discutidas. É indissociável o recorte temporal com a análise dos elementos contidos nas tramas. A imprensa no Brasil já surgiu censurada, em 1808, a partir de uma lei que instituía o seu início e concomitantemente a implementação da censura. Em um linha histórica, começamos no autoritarismo da colonização e, seguindo-a, chegamos até o golpe dos militares, em 1964. A censura permeia desde sempre a imprensa brasileira, em maior ou menor grau. A construção de uma nação, nesses moldes, é complexa e explica o que observamos na mídia nacional desde sempre: poucas empresas detém o poder dos veículos, do jornal impresso à internet. À margem desses, estão aqueles que formaram, ao final dos anos 1960, a imprensa alternativa.

A arte de Henfil é o objeto principal desta pesquisa, mas não seria possível a existência das histórias dos Fradinhos sem o veículo que se dispôs a publicá-las da maneira como foram produzidas, independente de seu teor. *O Pasquim* também recebeu

⁶¹ Henfil criou, inclusive, o famoso *slogan Diretas Já*.

aqui a atenção devida, bem como a trajetória política, profissional e pessoal de Henfil, essencial na compreensão dos elementos inseridos em seus desenhos.

Esta dissertação estudou a arte de alguém que viveu e sofreu todas as dificuldades que o seu período impôs, mas que nunca deixou o humor se perder. Em uma fase tão complicada da política brasileira e da condição social como um todo, entendemos a atuação de Henfil como uma tentativa de antídoto para que práticas reacionárias e anacrônicas deixassem de se sobrepor em nossa sociedade.

O inconsciente social brasileiro apresenta forte sintoma de esquecimento. Podemos dizer que a imprensa e as manifestações culturais assumem certa visão oficial ao contar a história de um Brasil marcado pelo signo do autoritarismo, visto que, em muitos casos, não há acesso aos documentos oficiais, consequência de uma política de apagamento da memória, perpetuada pelo Estado. Quem deu voz às vítimas foram justamente as manifestações artísticas e a imprensa alternativa, espelhos das condições vividas em um passado apagado oficialmente, mas muito marcado nos indivíduos que o sofreram.

Acreditamos que o objetivo geral da pesquisa, de recuperar um trecho pouco estudado da história do jornal *O Pasquim* - o seu primeiro ano - foi atingido, pois com essa dissertação produzimos um resgate desse período e mantivemos vivo o legado do periódico. Bem como acreditamos que o objetivo específico deste trabalho, de compreender o grotesco nos cartuns dos personagens Fradinhos publicados no período referido, foi atingido através do já mencionado processo de análise, utilizando-nos de categorias de estudo perante os quadrinhos escolhidos, possibilitando estudar o grotesco dentro da obra henfiliana selecionada.

Por fim, confiamos que esta dissertação tratou de recuperar um fragmento da combativa obra henfiliana e o legado aguerrido da imprensa alternativa. Tendo em mente a construção autoritária e conservadora da sociedade brasileira, é importante e necessário que dentro da mídia nacional existam segmentos dispostos a trabalhar por uma construção democrática de sociedade. Henfil, por meio de seus Fradinhos publicados em *O Pasquim*, foi produto de seu tempo, determinado a cumprir essa função por meio da imprensa alternativa. Henfil considerava-se um *jornalista do traço*, e nele encontramos a coragem que a profissão jornalística deve ter, como um farol para as novas gerações que se disponham a exercê-la.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR. **O Pasquim**: Antologia (1969 - 1971). Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, vol. 1.
- BAHIA, Juarez. **Jornal, História e técnica**. São Paulo: Ática, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: 70, 1977.
- BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Madrid: Katz, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os anos 70**: Mais pra êpa que pra ôba. Brasília: UnB, 1991.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.
- CAPELATO, Maria Helena. **Imprensa e história do Brasil**. São Paulo, Contexto/Edusp: 1994.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis, Vozes: 1998.
- CHAGAS, Carlos. **A ditadura militar e os golpes dentro do golpe**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHINEM, Rivaldo. **Imprensa alternativa**: Jornalismo de oposição e de informação. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. **Jornalismo de guerrilha**: A imprensa alternativa brasileira da ditadura à internet. São Paulo: Disal, 2004.
- CIRNE, Moacy. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Angra, 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.
- _____. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

- FREUD, Sigmund. “O chiste e sua relação com o inconsciente” (1905). *In: Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, vol. 7.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HENFIL. **Henfil na China: Antes da Coca-Cola**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- _____. **Cartas da mãe**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- _____. **Diário de um cucaracha**. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. **Diretas já!**. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____; SOUZA, Tárík de. **Como se faz humor político**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- HOHLFELDT, Antonio. “A fermentação cultural da década brasileira de 60”. Porto Alegre: *Revista Famecos* nº 11, 1999. p. 38-56.
- _____. “*Correio e Gazeta: Comparações e influências*”. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. Florianópolis, Ano V, n. 2, p. 11-26, jul./dez. 2008.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JORGE, Fernando. **Cala a boca jornalista!**: O ódio e a fúria dos mandões contra a imprensa brasileira. São Paulo: Vozes, 1987.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KUCINSKI, Bernardo. “A primeira vítima: A autocensura durante o regime militar”. *In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). Minorias silenciadas: História da censura no Brasil*. São Paulo, Edusp: 2002, p. 533 – 551.
- _____. **Jornalistas e revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Edusp, 2018.
- KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LARANGEIRA, Álvaro Nunes. **A mídia e o regime militar**. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1996.
- MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. São Paulo: Global, 1980.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Do amor e outros demônios**. São Paulo: Record, 2014.
- MARTINS, Ana Luiza. “Sob o signo da censura”. *In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). Minorias silenciadas: História da censura no Brasil*. São Paulo, Edusp: 2002, p. 155 – 179.
- MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MIGUEL, Luis Felipe. **Dominação e resistência: Desafios para uma política emancipatória**. São Paulo: Boitempo, 2018.

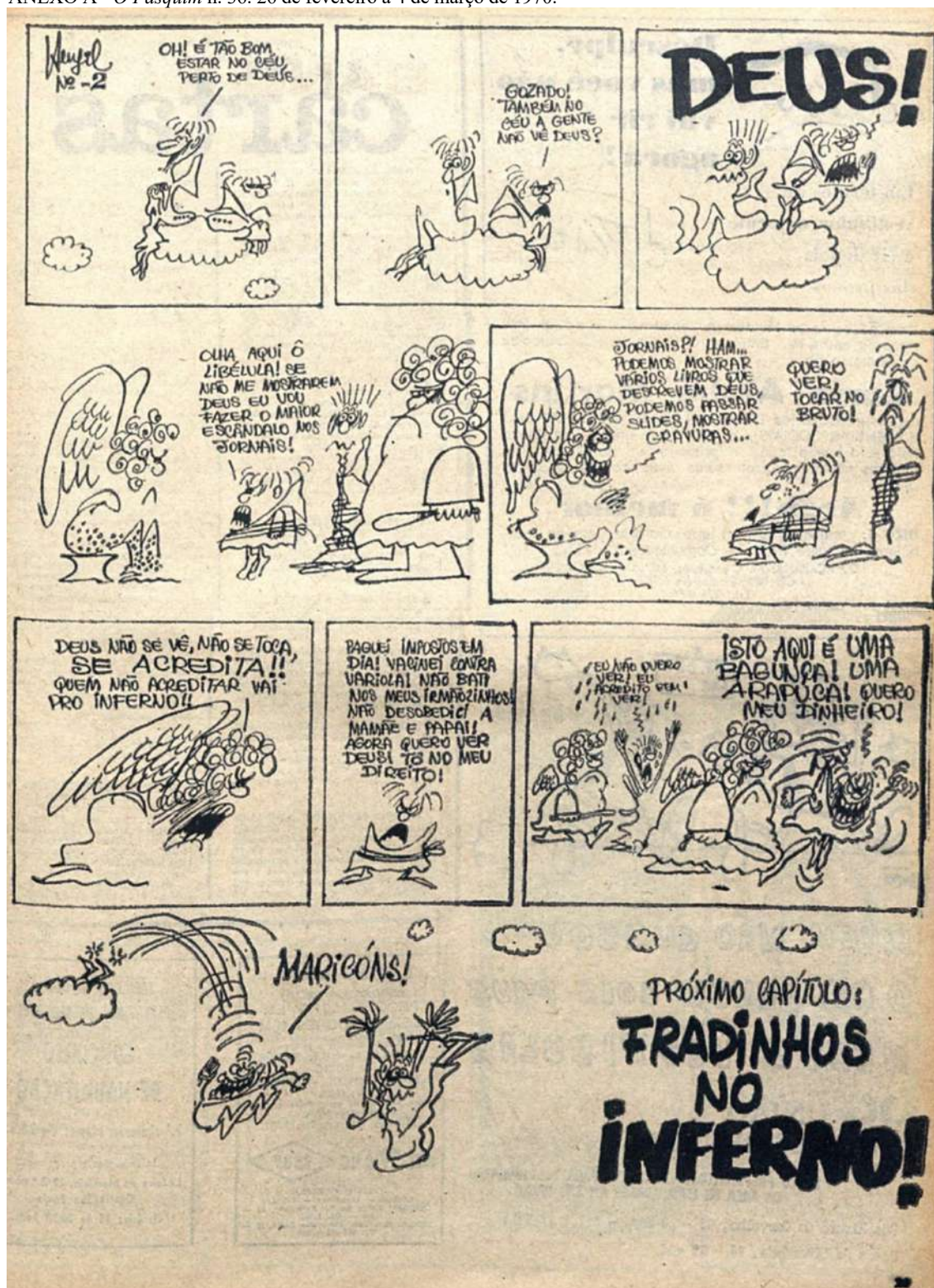
- MILL, John Stuart. **Sobre a liberdade**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Dênis de. **A esquerda e o golpe de 64**: Vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- _____. **O rebelde do traço**: A vida de Henfil. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- MORIN, Edgard. **Cultura de massas no século XX**: Espírito do tempo 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: Utopia e massificação (1950 – 1980). São Paulo: Contexto, 2014.
- NETO, Lira. **Getúlio**: Do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930 – 1945). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- O PASQUIM* (1969 - 1991). Acervo digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=22453>. Acesso em: 25 ago. 2021.
- PIRES, Maria da Conceição Francisca. “Cultura e política nos quadrinhos de Henfil”. *História*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 94-114, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência**: Censura a livros na ditadura militar. Tese (Livro de licenciatura em Comunicação e Cultura) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: Uma biografia. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- SILVA, Helio. **1964** – Vinte anos de golpe militar. Porto Alegre: LePM, 1985.
- SILVA, Juremir Machado da. **1964**: Golpe midiático-civil-militar. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- _____. **Brizola** – Vozes da legalidade: Política e imaginário na era do rádio. Porto Alegre: Sulina, 2019.
- SODRÉ, Nelson Werneck. “1964: A ditadura anunciada”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org). **Golpe de 1964**. Porto Alegre: UE Porto Alegre, 1994, p. 7-18.
- _____. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro, Mauad: 1999.
- SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- STRELOW, Aline. **Pato Macho**: Jornalismo alternativo de humor. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- TOLEDO, Caio N. de. “Os impasses e as ambiguidades do governo Goulart”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org). **Golpe de 1964**. Porto Alegre: UE Porto Alegre, 1994, p. 19 – 26.
- VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WAINER, Samuel. **Minha razão de viver**. Rio de Janeiro, Record: 1988.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: Fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília, UnB: 1999.

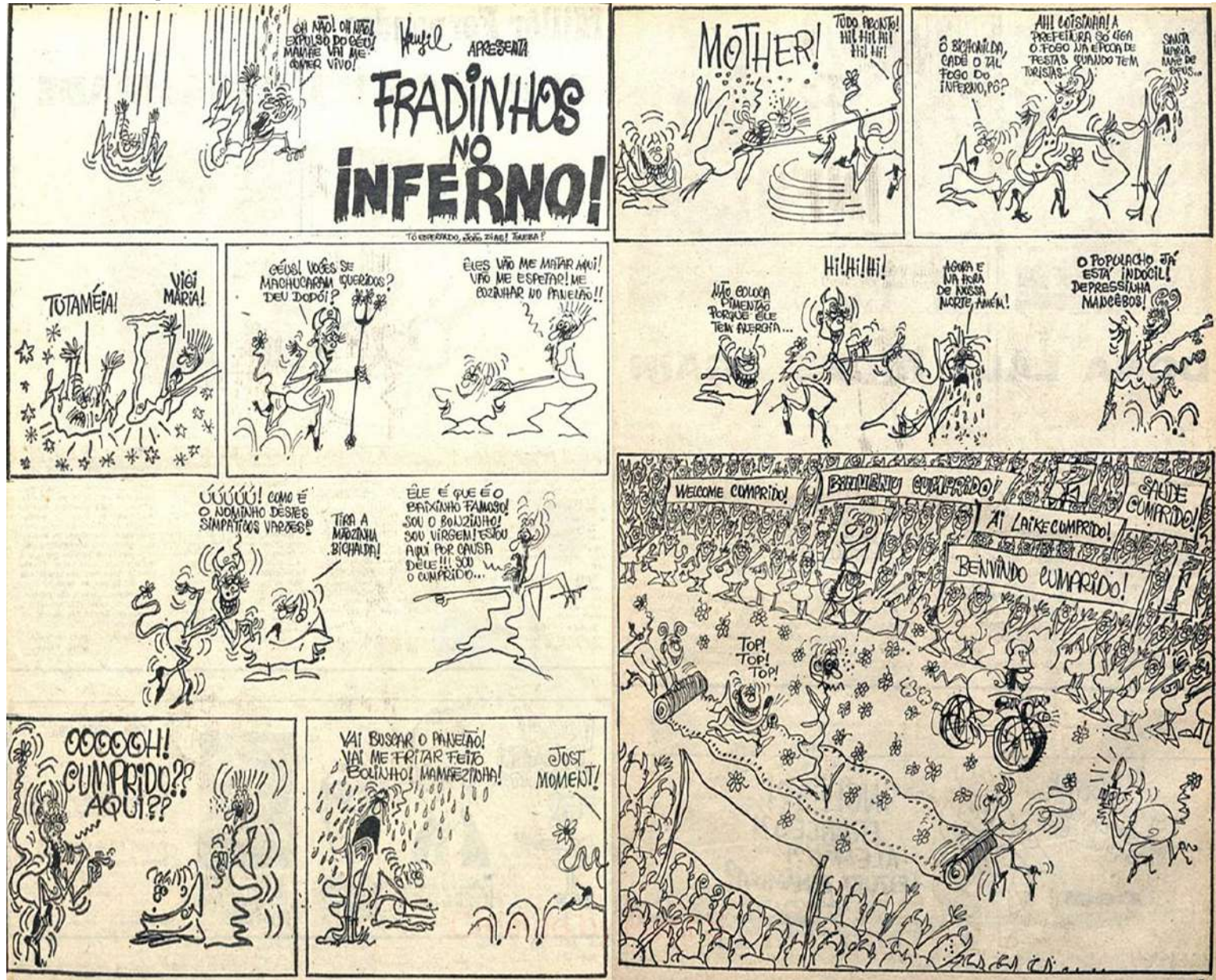
ANEXOS

ANEXO A - O Pasquim n. 36, 26 de fevereiro a 4 de março de 1970.



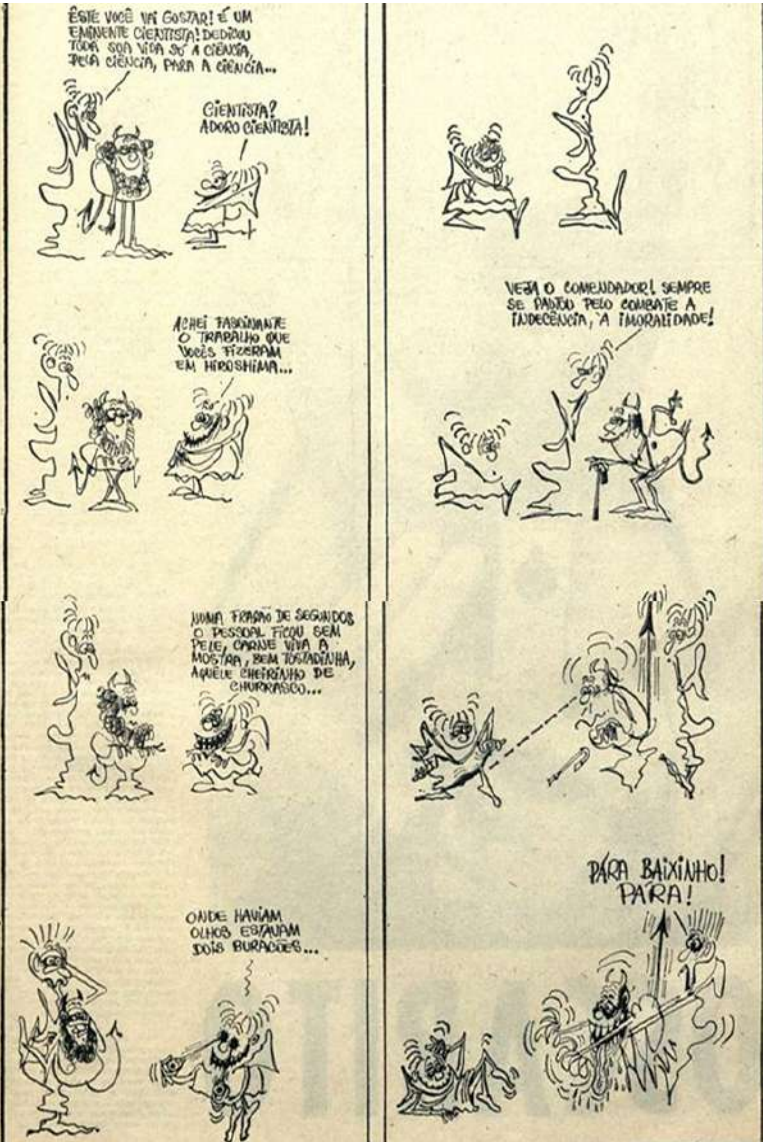
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO B - O Pasquim n. 37. 5 a 11 de março de 1970.

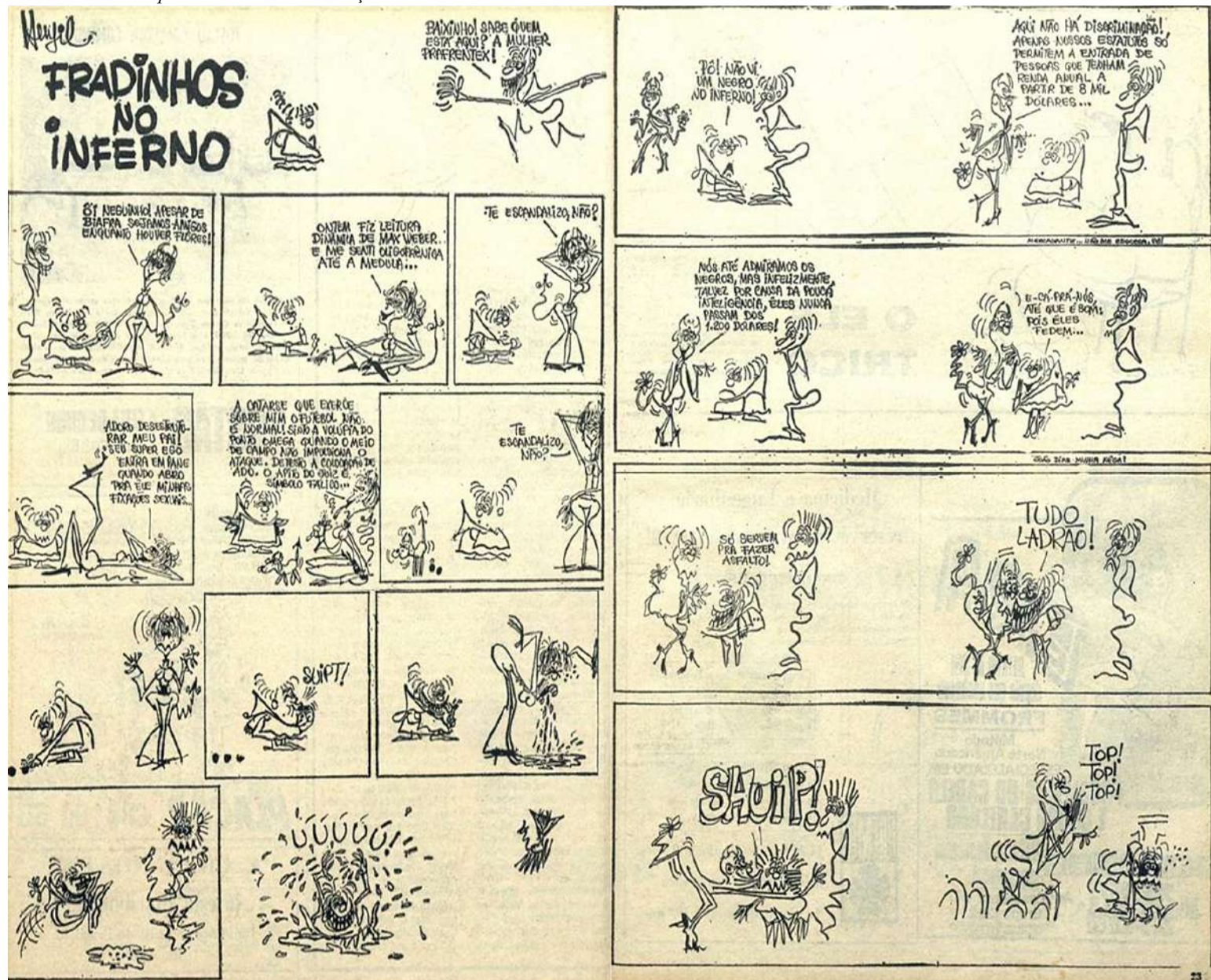


Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO C - O Pasquim n. 38. 12 a 18 de março de 1970.

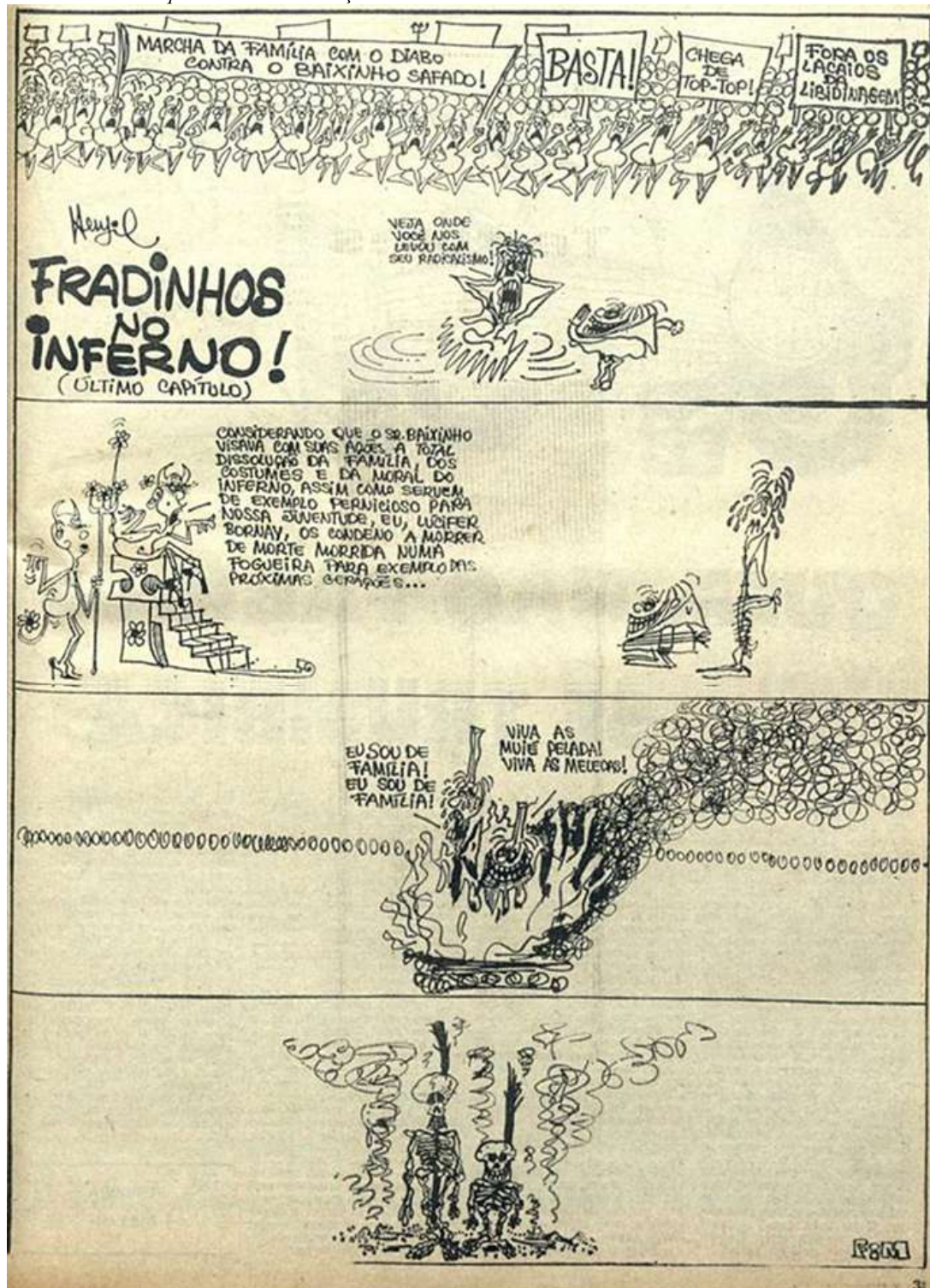


ANEXO D - O Pasquim n. 39. 19 a 25 de março de 1970.



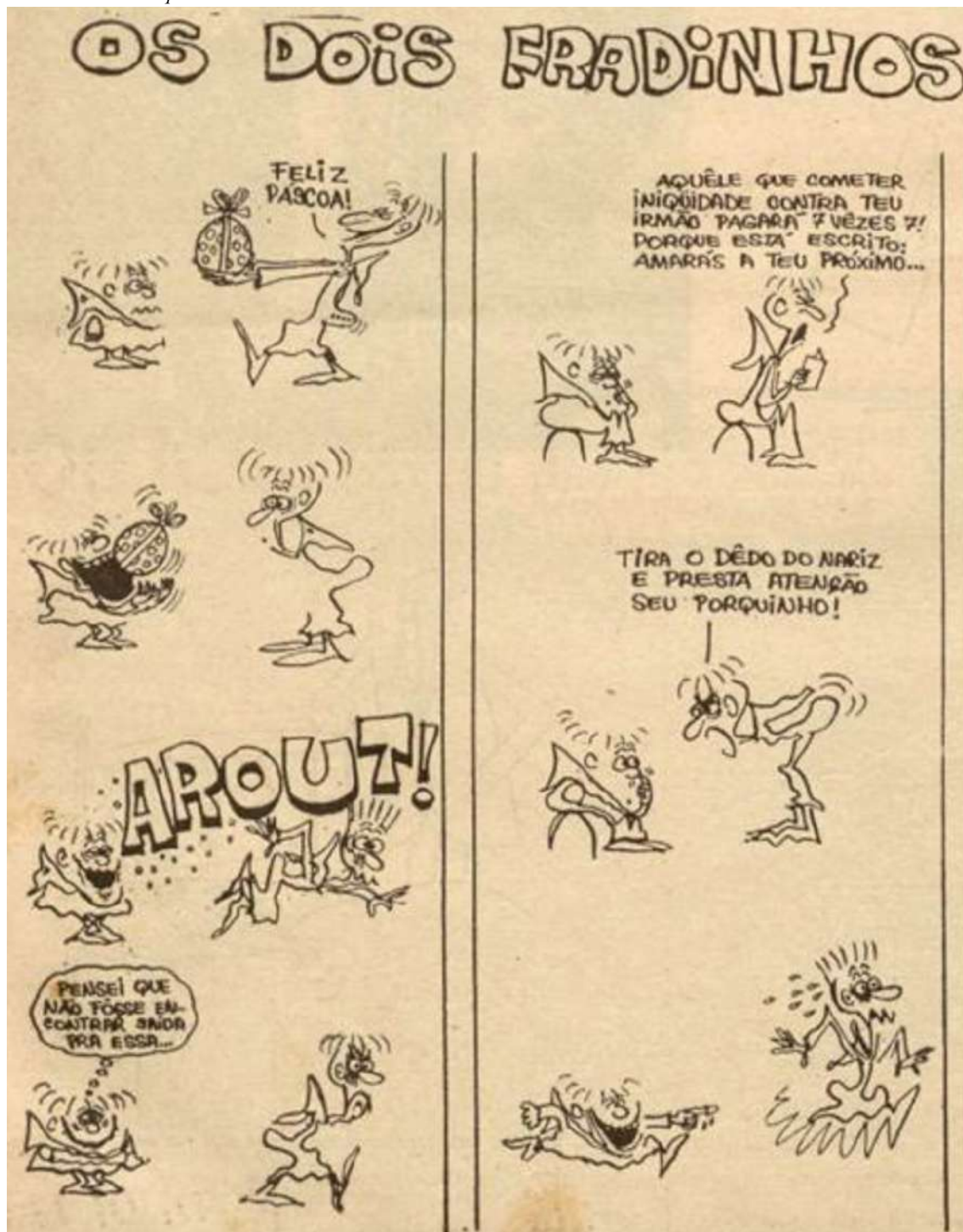
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO E - O Pasquim n. 40. 26 de março a 1 de abril de 1970.



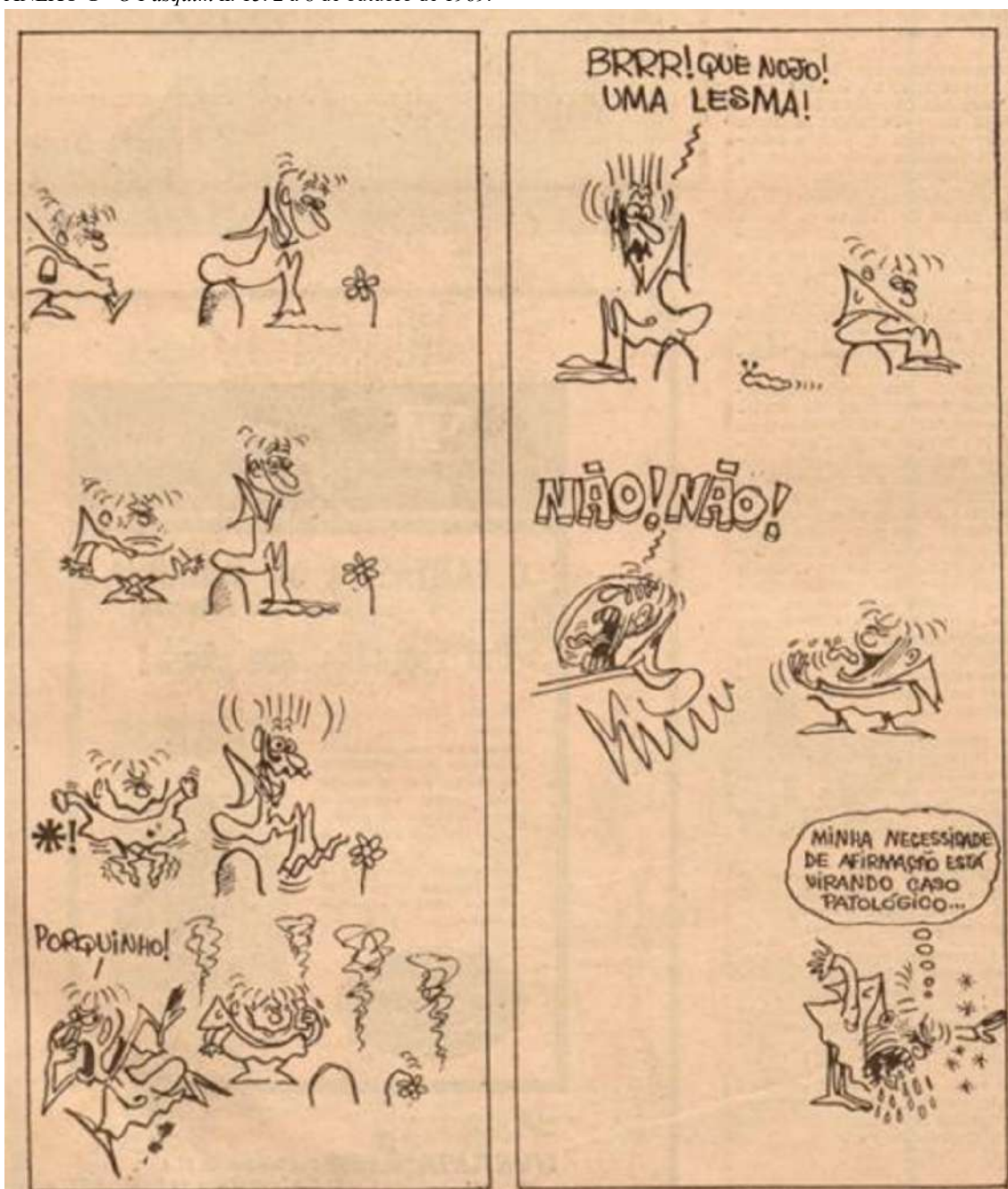
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO F - O Pasquim n. 12. 11 a 18 de setembro de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO G - *O Pasquim* n. 15. 2 a 8 de outubro de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO H - O Pasquim n. 46. 7 a 13 de maio de 1970.



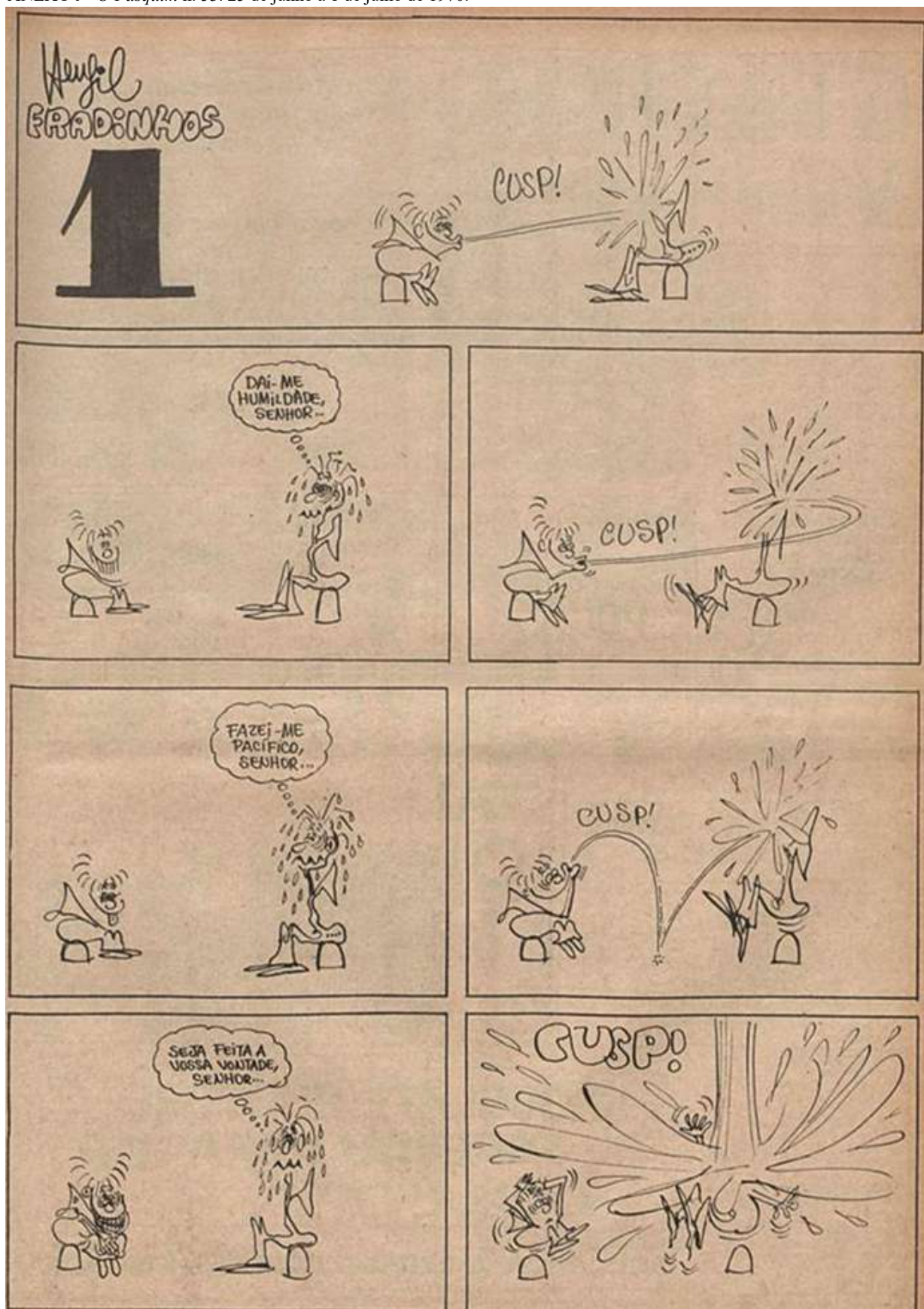
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO I - O Pasquim n. 50. 4 a 10 de junho de 1970.



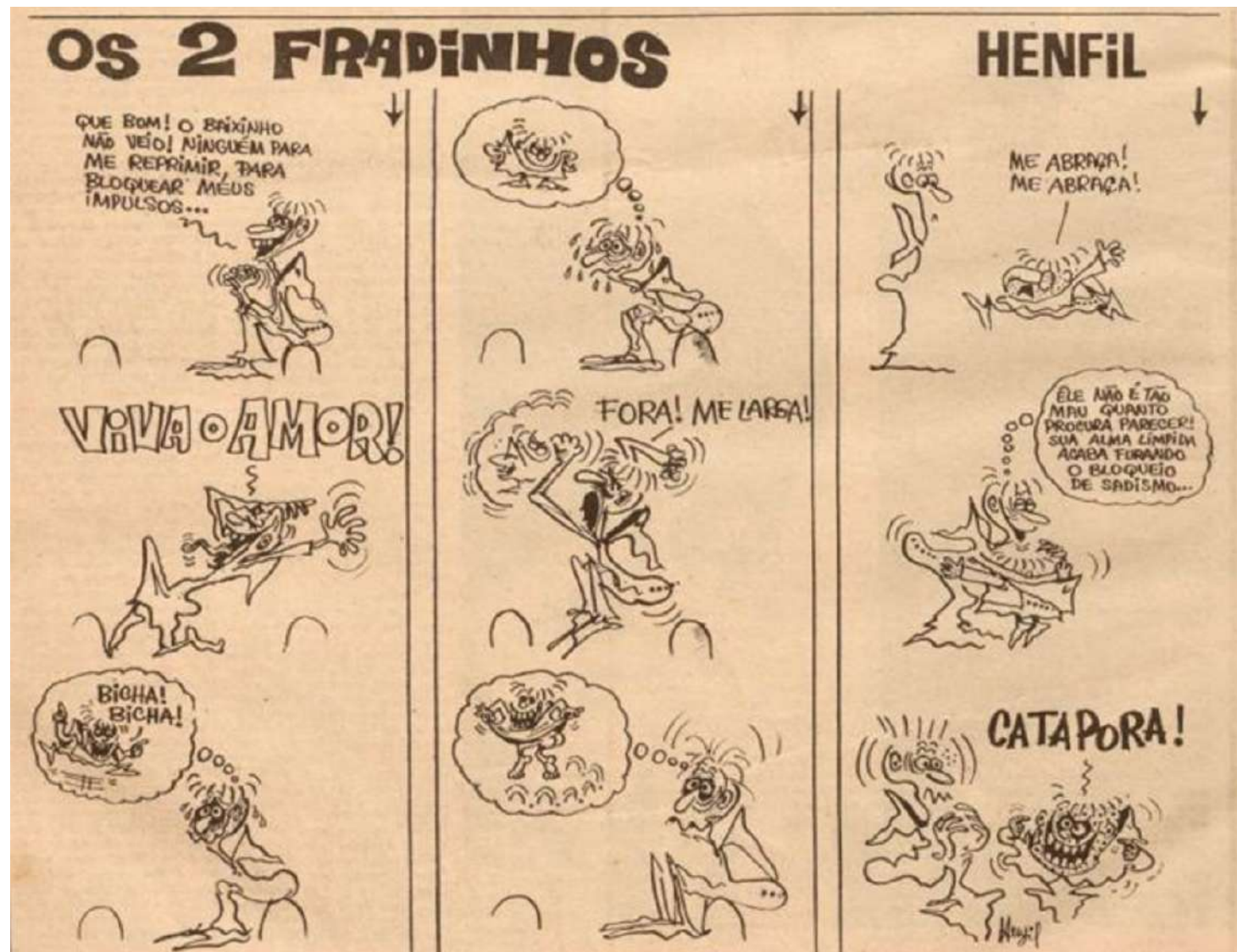
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO J - O Pasquim n. 53. 25 de junho a 1 de julho de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO K - O Pasquim n. 7. Agosto de 1969.



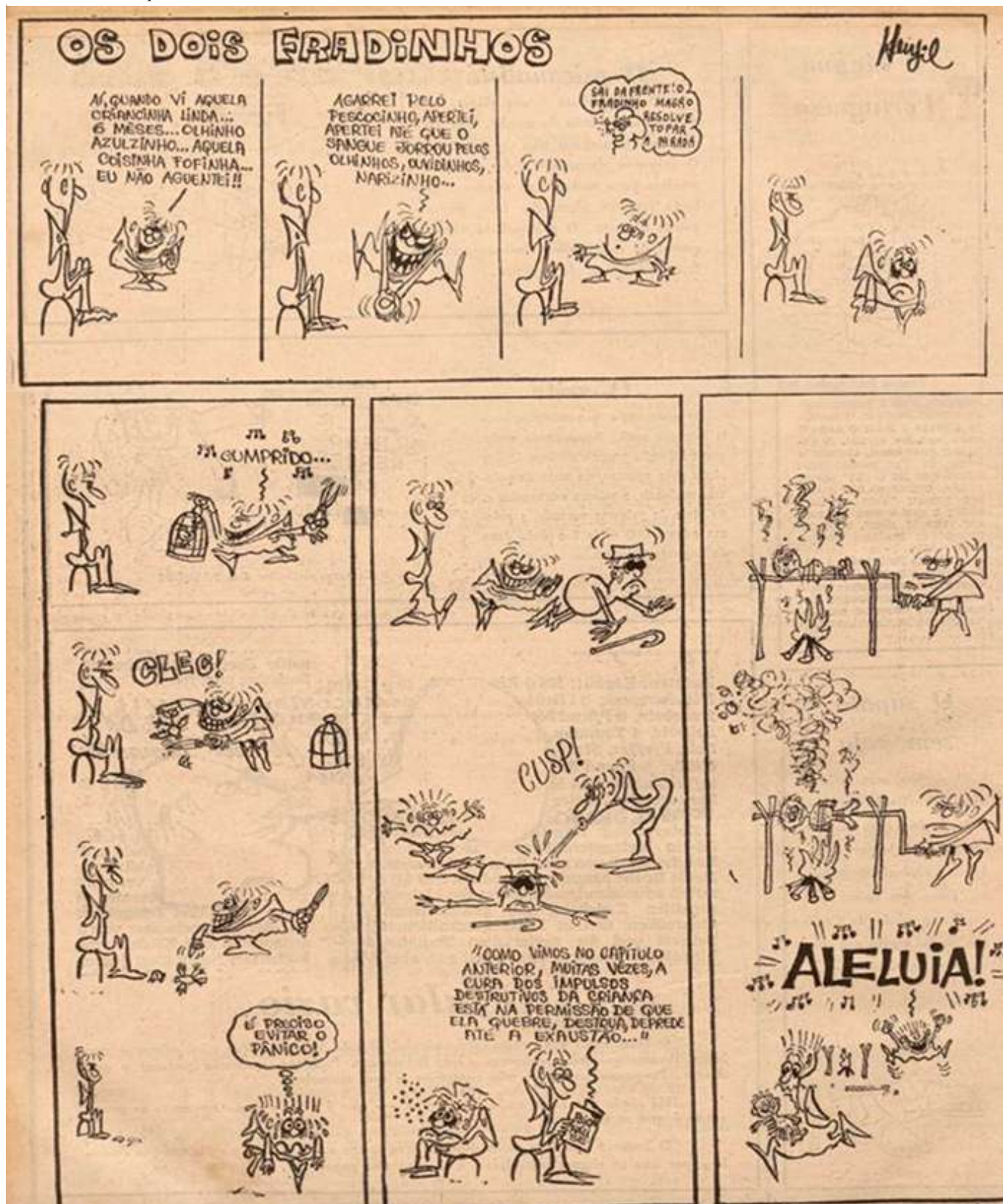
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO L - O Pasquim n. 8. Agosto de 1969.

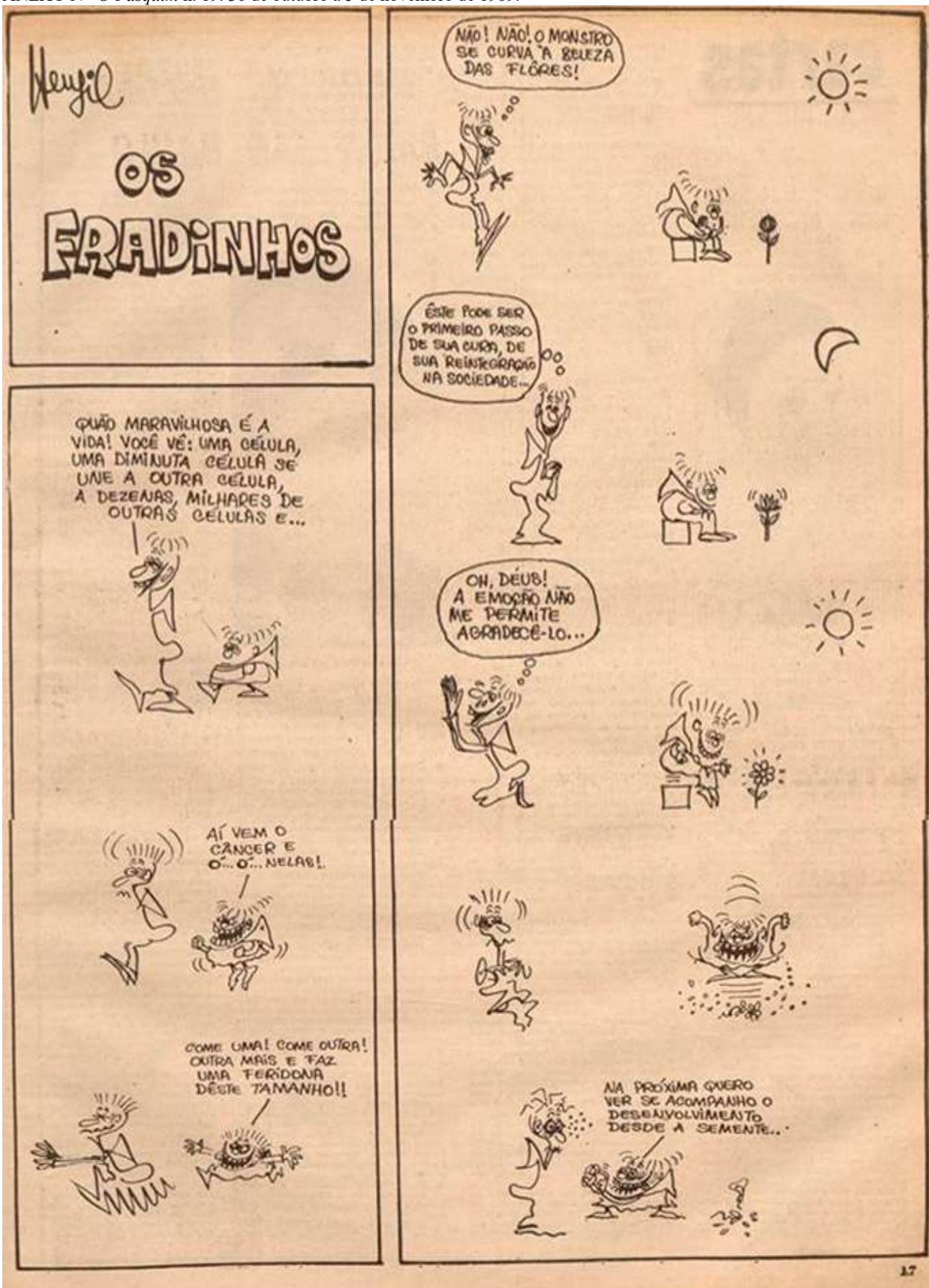


Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO M - O Pasquim n. 17. 16 a 22 de outubro de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



ANEXO P - *O Pasquim* n. 2. agosto de 1969.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO Q - *O Pasquim* n. 16. 9 a 15 de outubro de 1969.



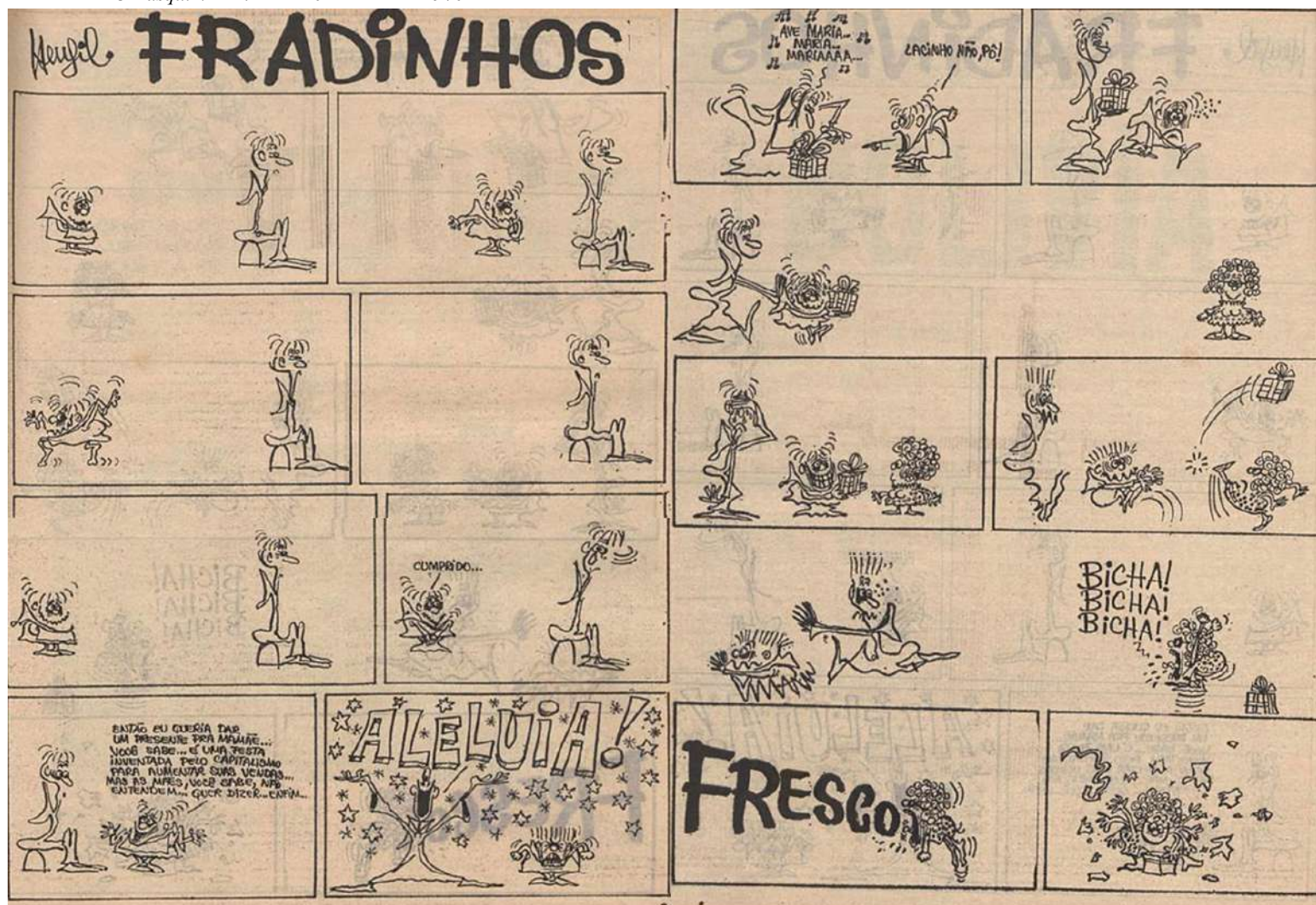
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO R - O Pasquim n. 29. 8 a 14 de janeiro de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO S - O Pasquim n. 47. 14 a 20 de maio de 1970.



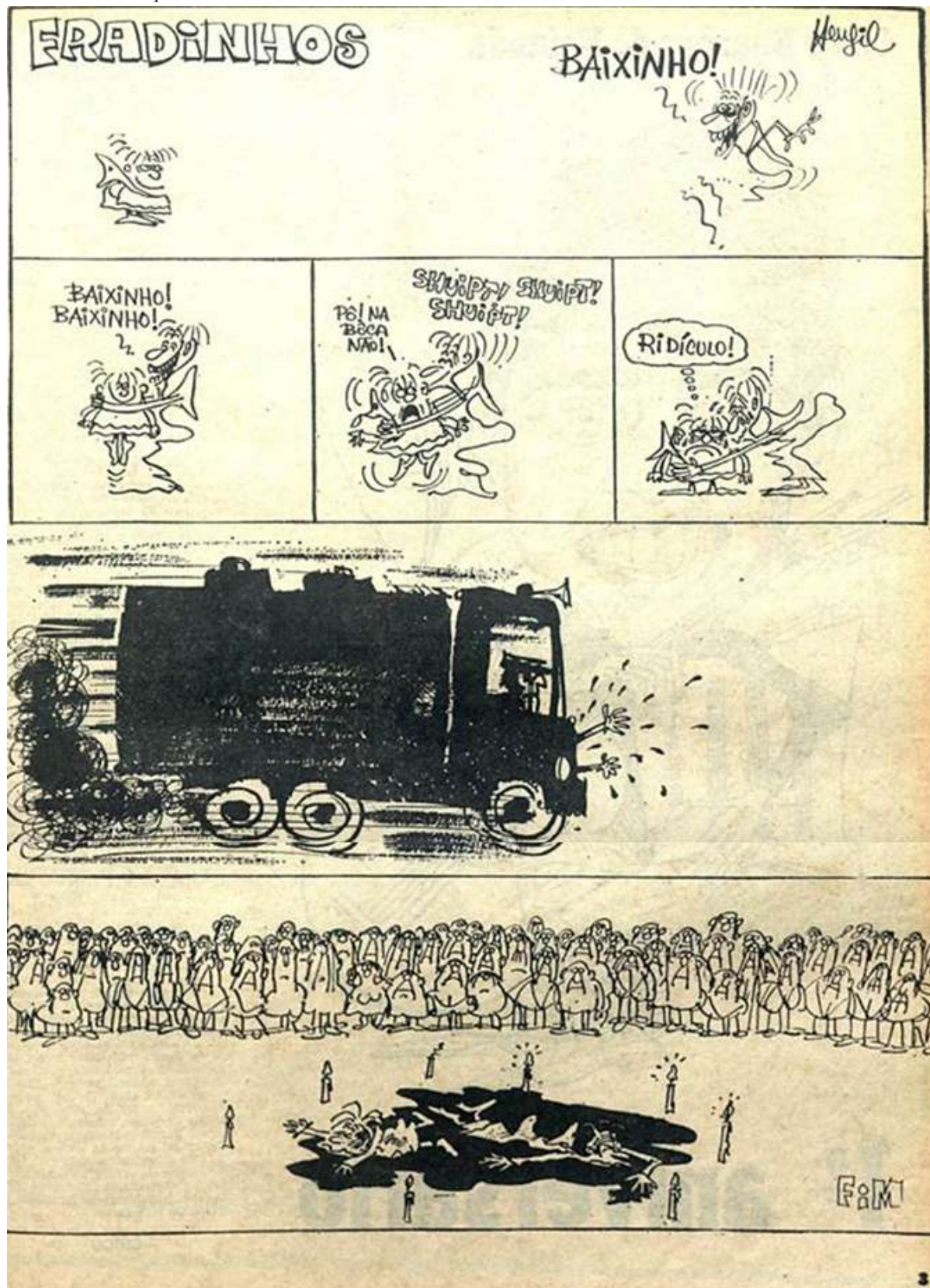
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO T - O Pasquim n. 52. 18 a 24 de junho de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ANEXO U - O Pasquim n. 33. 5 a 11 de fevereiro de 1970.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br