

## MACHOS & MIXOS. HENFIL E O FIM DA DITADURA MILITAR (BRASIL, ANOS '80)\*

Marcos A. da Silva

*Depto. de História da FFLCH/USP, Bolsista de Pesquisa do CNPq*

---

RESUMO: Este artigo discute “O Crepúsculo do Mixo”, narrativa quadrinizada humorística de Henfil. Ele aponta a caracterização pelo Autor de uma ditadura disseminada no cotidiano social, inclusive entre setores de oposição política, e a estratégia de combatê-la a partir desse próprio cotidiano. Os recursos visuais da narrativa são especialmente destacados para evidenciar como Henfil explorou códigos da caricatura visando a determinados resultados críticos, como deslizamento e troca de significações.

PALAVRAS-CHAVE: Henfil, Fradim, Baixim, Ditadura Militar Brasileira (1964/1985), Humor Brasileiro.

ABSTRACT: This article analyses “Mêlée’s Sunset”, a comics strip by Henfil. It points out Henfil’s characterization of dictatorship in everyday life, even within opposition groups, and the strategies to fight it. Narrative visual resources are specially highlighted to demonstrate how Henfil explored caricature codes aiming some critical results as slide and change of meanings.

KEYWORDS: Henfil, Fradim, Baixim, Brazilian Militar Dictatorship (1964/1985), Brazilian Humour.

---

“Nunca fomos tão felizes.”

(Título de filme de Murilo Salles, adaptado do conto “Alguma Coisa Urgentemente”, de João Gilberto Nöll)

“Nunca conheci quem tivesse levado porrada.”  
(Álvaro de Campos, *Poema em Linha Reta*)

\* Este artigo faz parte da pesquisa *Rir das Ditaduras – Os Dentes de Henfil e Millôr*, iniciada em 1992 (Henfil), interrompida em 1996 e retomada em 1999 (Millôr). O trabalho tem contado com o apoio financeiro do CNPq.

A fila de ônibus executivo antecipa o destino de seus usuários: três deles possuem pernas próprias a móveis de escritório, ao invés de membros em carne e osso; o quarto tem pernas de ave de rapina; todos são gordos, adiposos mesmo, mal-encarados e incommunicáveis em sua triste sizzudez, carregando malas de executivo ou pasta para documentos.

Claramente, o quarteto configura tipos representativos de uma parcela do Brasil no final dos anos '70. Eles não são executivos, como, indiretamente, poderiam ser designados a partir da placa de transporte: executivos brasileiros não vão (nem iam, nos anos '70/'80) de ônibus para o trabalho, bem como não compravam imóveis através do BNH, conforme exibido orgulhosamente por um deles. Antes, funcionam enquanto amostras do fascínio que riqueza e poder desempenham junto a parcelas brasileiras de classe média, mesmo que sejam migalhas dependentes do poder de outrem - a polícia, como se verá. Certamente, essa dependência também significa uma espécie de contrato social para poucos, ao custo da simultânea coisificação desses privilegiados.

A imponência de seus paletós, gravatas e portes não esconde a consistência adiposa e gelatinosa dos corpos, o inchaço que encobre uma estrutura desproporcional ao volume aparente.

Já no primeiro quadro, a entrada em cena do Baixim evidencia um profundo contraste com aqueles quatro: ele demonstra descontração facial e se encontra em movimento, cumprimenta os homens na fila de ônibus executivo; esses outros, pelo contrário, ostentam total indiferença (os três primeiros) ou um reage ao "Bom Dia!" do Baixim com grunhido e expressão sonolenta - essa pessoa é a única que se apóia em quatro pernas, mesclando a identidade de mesa de escritório à de quadrúpede.

Os olhos do Baixim se arregalam quando se identifica para os outros pelo nome. Seu interlocutor, enquanto isso, mantém a expressão facial de sono e ausência para indicar dados burocráticos e impesso-

ais (RG, CPF, profissão, renda, patrimônio, financiamento pelo BNH).

Esse contraste se transforma em pleno conflito a partir da torrencial fala do Baixim, que libera a pessoalidade naquele contexto, falando não só de idade e origem, como também de idiosincrasias, preferências sexuais e mesmo funcionamento do intestino. Tanta intimidade exposta publicamente produz o desmontar daquela aparente solidez dos homens na fila do ônibus executivo: os olhos do último se arregalam, os traços de todos os corpos se tornam sinuosos e desequilibrados, o que se manifesta especialmente em bocas (espaço da fala) e braços - instrumentos para a ação, ligação entre mãos e troncos.

Por que a menção do Baixim à preferência erótica por pés de mulher e ficar por baixo no coito - traços confessionais do próprio Henfil<sup>1</sup>? Isso deixa o leitor diante de mero exibicionismo pornográfico de personagem e Autor?

Tais temas, com certeza, fazem parte de uma intimidade pessoal que o Baixim (e Henfil mesmo) expõe/m para aqueles outros seres tão mecanizados a ponto de terem a parte inferior do corpo transformada em pernas de mesa ou de ave. Do lado desses últimos, cabe pensar sobre a perda da metade inferior do corpo como índice da inexistência de baixo ventre, onde se localizam maior parte do aparelho digestivo e genitália. Daí, a contrapartida do Baixim sobre o funcionamento desses seus atributos.

Baixo ventre, aparelho digestivo, genitália: esses elementos de materialidade corporal foram evocados por Mikhail Bakhtin para caracterizar o riso popular de Idade Média e Renascimento, onde morte e vitalidade, nutrição, gozo, reprodução e secreções coexis-

<sup>1</sup> Uma boa apresentação biográfica de Henfil, que não analisa essa narrativa, é: MORAES, Dênis de. *O Rebelde do Traço - A Vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

tiam como faces de identidade humana e bases de um poder popular<sup>2</sup>.

É bem possível que Henfil não tenha lido Bakhtin, mais difundido no Brasil após o agravamento do estado de saúde e a morte do artista (1988). Observa-se, todavia, certa proximidade entre aqueles temas e características de seus personagens nos planos de linguagem (vocabulário e gestos chulos, força crítica) e permanente busca de sentido para as práticas sociais cotidianas como formas de enfrentar a dominação política na ditadura, questões já presentes em sua produção anterior a essa narrativa<sup>3</sup>.

Os interlocutores do Baixim naquela fila de ônibus representam o pleno avesso dessas posturas, optando pelo mínimo poder empertigado, absolutamente catalogados pelas referências institucionais apresentadas, destituídos de falos - um dos lugares corporais de onde nasce o novo.

Diante da postura do Baixim, cabe aos homens da fila - mantidos sem nome, ao contrário de seu oponente - taparem os próprios ouvidos, amordaçarem aquele personagem e um deles (com rodas nos pés de mesa, podendo deslocar-se mais rapidamente) providenciar um policial fardado e armado para impor controle sobre a eclosão de personalidade, que os desmontou.

A chegada do policial é saudada pelo leve sorriso de um dos homens na fila e a recomposição de todo o grupo, com rostos menos tensos e reequilíbrio de

corpos, enquanto o Baixim olha para o leitor e gesticula com as mãos, sem poder falar - mas continuando a tentativa de se expressar. O policial é homem alto, aparenta força e conduz um gotejante falo-cassetete na mão direita, símbolo de uma autoridade que já se esparra, ao mesmo tempo que, como falo, está separado de seu conjunto original. Ele exhibe, mais que um símbolo fálico, um falo tornado objeto, representando um poder de que os outros estão destituídos pela carência de baixo ventre - mas sendo, como aqueles, uma coisa.

O policial, imponentemente autoritário, identifica-se impessoalmente (numeração, delegacia de origem) e pede para o Baixim indicar dados semelhantes. A resposta do personagem retoma questões anteriores (nome, idade) e desdobra informações sobre saúde (artrose crônica), preservando um ar relaxado na expressão facial. Já seus interlocutores reagem muito mal: o homem da polícia recua, com o corpo reduzido a traços elípticos, como se fossem molas, e o pênis-cassetete radicalmente encolhido; dois dos quatro usuários de ônibus executivo (o quadrúpede e o com pernas de ave) também retrocedem, muito assustados, tapando desesperadamente os próprios ouvidos, enquanto o terceiro (pernas de cadeira com rodas) cai fora do quadro. Observa-se que a personalidade do Baixim é grande arma contra esses poderosos, cujas forças visíveis - rendas, posses, o falo-cassetete - se revelaram muito mais frágeis do que se poderia prever.

A continuação confessional do Baixim (fixação em pés femininos com chulé e esmalte claro) agrava ainda mais a redução do corpo do policial a mero rabisco, que tem por prolongamento sua apavorada face e os encolhidos corpos de dois daqueles homens - o quadrúpede e um outro não-identificável.

Apesar desse acuação, o policial dispara dois tiros para o ar com pistola que ocupou o lugar do falo-cassetete, enquanto um dos executivos de ônibus cruza as quatro pernas e o outro esboça um sorriso. Mas as declarações crescentemente detalhadas sobre fon-

<sup>2</sup>BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: EdUNB, 1987.

<sup>3</sup> Ele começou a desenhar os Fradim em 1964, para a revista *Alterosa*, de Belo Horizonte, passando a divulgá-los no carioca *Pasquim*, de alcance nacional, a partir de 1969. Sobre a última publicação, consultar: KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários - No Tempo da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991; BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os Anos 70*. Brasília: EdUNB, 1991.

tes preferenciais de tesão para o Baixim (lamber sola de sandália, mulher sentar em sua cara) impõem ao armado policial disparar contra o próprio ouvido; enquanto o personagem complementa seu auto-retrato com informações sobre o medo de falhar sexualmente por considerar seu pênis pequeno, dirigindo-se diretamente ao leitor, via olhar e gesto com a mão direita, os usuários de ônibus executivo fazem fila para serem executados pelo soldado suicidado, que, nessa condição, exhibe face risonha e satisfeita, ao mesmo tempo que o quadrúpede, prestes a receber seu tiro no ouvido, gira um dedo na outra orelha, simulacro de pistola e indicação de loucura. Nesses termos, os poderes de conformistas e polícia se realizam no próprio auto-aniquilamento.

Essa seqüência de narrativa se encerra com o Baixim observando a chegada de novo grupo (sete pessoas), que carrega cartazes com exclamações, enquanto, no outro canto de página, registram-se três tiros executores dos executivos.

Tal etapa inicial da narrativa “O Crepúsculo do Mixo”<sup>4</sup> utilizou apenas personagens masculinos. Vale recordar que o próprio título da história paródia o ensaio *O Crepúsculo do Macho*, de Fernando Gabeira, que se seguiu ao grande sucesso editorial de *O Que É Isso, Companheiro?*, do mesmo Autor, correspondendo à sua maior vigência como intelectual de grande destaque no panorama brasileiro de fim da ditadura<sup>5</sup>.

Até a capa da revista opera paródia gráfica do livro de Gabeira, introduzindo pequenas alterações próprias ao gênero: a capa principal daquele livro contém desenho representando homem forte, destituído

de face, no modelo de suporte para fotografias em parques de diversões, estando, entretanto, em decomposição material - rasgões visíveis -, numa clara alusão à crise do machismo; Henfil retomou esses temas e sua configuração gráfica, invertendo a ordem da cena (da esquerda para a direita), colocando o rosto do Baixim no espaço para face do suporte e apresentando um pênis – o do personagem - que voa como passarinho, piando qual pinto. A expressão facial do personagem se situa entre o gozo e o escárnio, com olhos esbugalhados, língua pendurada e dentes à mostra diante do peniano vôo. Ao invés de objeto de uma crítica externa à obsolescência do macho (o troglodita na capa de Gabeira), observa-se a alegre auto-crítica frente ao falo que se vai - para onde?

Se o machismo foi discutido por Gabeira como dimensão cotidiana de múltiplos poderes, Henfil desdobrou essa análise sob o signo do humor, articulando-a intensamente à temática da ditadura em crise no Brasil. Os deslocamentos verbais entre a própria designação do regime - ditadura - e suas conotações falocráticas foram uma referência para o narrador procurar indagar sobre lugares de poder: nos imponentes pseudo-executivos, destituídos de falos? no policial, exibindo ostensivamente supostas força e pujança fálicas e perdendo rapidamente a extensão do cassetete para reduzi-lo a arma auto-destrutiva? no próprio Baixim, apresentando sua cândida personalidade, retomando a argumentação reprimida, afirmando a força de sua fraqueza - medo de ter pênis pequeno e falhar, p. ex.?<sup>6</sup>

O Baixim participa desse mundo masculino de forma muito especial, funcionando como membro crítico do grupo que, enquanto tal, induz nos outros in-

<sup>4</sup>Frédéric. Rio de Janeiro: Codecri, 29, set 1980.

<sup>5</sup>GABEIRA, Fernando. *O Crepúsculo do Macho - Depoimento*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

IDEM. *Que É Isso, Companheiro? - Depoimento*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

<sup>6</sup>Esse medo é comentado como importante traço do ser homem no livro: BLY, Robert. *João de Ferro - Um Livro Sobre Homens*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

tensa vontade (frustrada) de controlá-lo, ao mesmo tempo em que expõe a mentira daquele poder. Nesse sentido, o mixo/macho em crepúsculo é parte da ditadura, cuja potência se revela bem menor do que aparenta. Tal crepúsculo é motivo de prazer para quem não comunga de seus projetos de poder e já exerce poderes alternativos, profundos e eficazes.

O Baixim ouve os disparos finais do policial suicidado contra os usuários do ônibus executivo quando novo grupo (seis pessoas) entra em cena, conduzindo cartazes com exclamações. Ele os encara com olhos arregalados, braços um pouco erguidos, dando início a nova etapa da narrativa.

Desta vez, os protagonistas representam um universo humano identificado a juventude, inovação, ruptura, ousadia e revolução. A fila dos seis jovens manifestantes inclui rapazes com longos cabelos e barbas, moças usando cabelos afro ou longos e cacheados, vestindo batas floridas, todos esguios ou com uma leve gordura jovial, um contexto de contracultura, manifestação estudantil, hippies, evocação dos grandes movimentos de jovens nos fins dos anos '60 (maio de '68, em Paris, Berkeley, Praga, etc.).<sup>7</sup> Condensam, portanto, uma radical esperança no porvir, aparente avesso daqueles seres tão congelados e assexuados da sequência narrativa anterior.

O Baixim entra sorridente no segundo quadro dessa fase da narrativa, quando um dos jovens se des-

tacou do grupo, subiu num degrau e pigarreou. O personagem de Henfil foi recebido pelo grupo com um ruidoso pedido de silêncio (“Psssssss...”), em nome de garantir a palavra do orador.

Quando a voz do último surge, os tipos humanos (cinco pessoas) mudam abruptamente, transformam-se em idosas senhoras de coque e xale, homens velhos, barrigudos e corcundas, todos extremamente enrugados, com murchas bocas, que sugerem escassos - ou nenhum - dente(s). Aquela fala é:

“Companheiros! A proposta que se coloca, certo? é fundamentalmente de tirar uma resolução pautada pela proposta de luta, certo? de repúdio, certo? articulando no fundamental as propostas que elevem o nível de consciência...”

No quadro seguinte, os quatro velhos ex-jovens repetem, palavra por palavra, o discurso que acabara de ser pronunciado e o orador, com a mão em concha na orelha, escuta esse eco postiço de sua própria voz<sup>8</sup>. Enquanto isso, a cara do Baixim, que começara risinha quando de sua entrada - apesar do pedido de silêncio com que foi saudado -, foi-se transformando, com

<sup>7</sup>No início dos anos '80, a série de livros de divulgação “Tudo é História”, da Editora Brasiliense, publicou boa síntese sobre movimentos de '68: MATOS, Olgária. *Paris 1968 - As Barricadas do Desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981 (Tudo é História - 9). Em alguns volumes, anunciou-se outro livro da série com o simétrico título *Brasil 1968 - O Desejo de Barricadas*, de Marcos A. Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda, posteriormente publicado com o título *Cultura e Participação nos Anos '60*. São Paulo: Brasiliense, 1982 (Tudo é História - 41)

<sup>8</sup>Em 1969, durante apresentação da música “É Proibido Proibir”, de Caetano Veloso, na etapa paulista de um Festival Internacional da Canção, houve conflito entre cantor e público, que gerou discurso do primeiro, iniciado com a pergunta “Mas é isso a juventude que pensa em tomar o poder?”, desdobrado em acusações como “Vocês estão por fora! (...) Vocês não estão entendendo nada, nada!”. VELOSO, Caetano - “Ambiente de Festival”, Rio de Janeiro: Philips, 1968. No caso dessa narrativa, Henfil, que manteve tensas relações com Veloso no episódio das “patrulhas ideológicas” e denunciou a existência de uma “patrulha odara” (referência a título de uma canção de Veloso), também colocou os jovens/velhos em conflito com o projeto que eles mesmos anunciavam, embora numa situação diferente daquele exemplo anterior. Sobre as patrulhas ideológicas, consultar: PEREIRA, Carlos Alberto M. e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas - Arte e Engajamento em Debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

o deslizamento da curva de sorridente boca para a posição de contorno facial, articulada à postura mais caída do cabelo (terceiro quadro da página), culminando na desaparecimento daquela linha, que reforça a aflição expressa nos olhos do personagem.

Levantando o braço para falar, já na página seguinte, o Baixim informa ao grupo sua virgindade até os vinte e um anos e prática de masturbação desde os dois, quando se excitava com os pés de irmãs e tia. Aquele público reage muito mal a tal conteúdo, com visível irritação, empregando expressões próprias a assembleias estudantis e similares do período: “Questão de ordem, companheiro!”, “Olha a pauta!”, “Vamos encaminhar!”, “Inscrições por núcleos...”, mais a interjeição de aborrecimento “Tsk! Tsk!”, emitida pelo orador. Pode-se observar que três dessas falas e a interjeição foram exclamativas, retomando a mensagem que eles anunciaram, desde o início dessa sequência, nos cartazes que conduziam - puros pontos de exclamação.

Esses ex-jovens, manifestando-se mecanicamente através de código fixo, crescem graficamente na página, em contraposição a um Baixim cada vez menor. A parte inferior dos corpos deles, no entanto, tende a se tornar menos visível, o que se configura no quadro final dessa passagem narrativa numa eliminação de baixo ventre e pernas de três dos personagens, enquanto todo o grupo canta o hino nacional (bocas muito marcadas em termos gráficos), com a mão direita sobre o peito esquerdo e expressão facial compungida.

Nesse trecho da história, a vitalidade dos jovens, a partir da fala, revela-se senilidade política, de cunho autoritário<sup>9</sup>. Mesmo antes da verbalização, toda-

via, as placas exclamativas e o pedido de silêncio ao Baixim já evidenciavam um tom imperativo dos jovens, sua dificuldade para conviverem com vozes externas ao grupo, o que se aproxima muito da atitude desinteressada ou desesperada dos homens na fila de ônibus executivo diante da personalidade do Baixim.

A mecânica repetição do discurso original pelos ouvinte-liderados é outro ponto em comum entre esse grupo e aquele que o antecedeu na oposição ao Baixim: também aqui, o pensamento se paralisa em águas congeladas ou se move automaticamente, fora de qualquer liberdade e de contato com o imprevisível. O autoritarismo significa, aí, força e falta de criação, violência e medo em relação aos poderes desconhecidos. Supreendentemente, práticas autoritárias se evidenciam na ação daqueles que parecem a própria essência do anti-autoritarismo: repetir a fala de outrem significa não produzir pensamento próprio e encarar a diferença como abominável transgressão.

Nessa descoberta, Henfil parodiou procedimento habitual a passeatas, assembleias e atividades semelhantes de estudantes, sindicalistas e outros atores sociais que lutavam contra a ditadura, ao menos até a Campanha das Diretas: um orador se manifestava e o público, em nome de ampliação de volume para aquele conteúdo ser conhecido por todos, repetia o que fora dito. O resultado se assemelhava perturbadoramente a vasta reza mas a intenção de seus praticantes era fortalecer a sociedade civil diante do monopólio de fala (censura, controle sobre eleições e congresso, etc.) e de tecnologia (telecomunicações, em especial) pela ditadura.

Essa narrativa desfaz tal pretensão crítica, identificando-a ao seu demoníaco objeto: a ditadura não estava apenas nos senhores com maleta modelo executivo, alguns de seus procedimentos podiam ter sido incorporados até pelos seus mais visíveis opositores. Não é ocasional que a sequência se encerre com o grupo cantando ruidosamente o hino nacional, enquanto o Baixim evoca a voz noturna que identificava

<sup>9</sup> Um livro de Daniel Cohn-Bendit, importante liderança do 1968 francês, publicado no final dessa década, tinha por título *O Esquerdismo - Remédio Contra a Doença Senil do Comunismo*. Esse episódio de Henfil associou certo esquerdismo jovial a senilidades de esquerda. COHN-BENDIT, Daniel. *Le Gauchisme: Remède a la Maladie Senile du Communisme*. Paris: Seuil, 1968.

masturbação a pecado: nação, reza e autoritarismo se revestem de diferentes sociabilidades para funcionarem adequadamente e obterem seus efeitos uniformizadores ou violentamente excludentes.

A praia do Baixim, falando de seu eu em precária construção, é muito outra: contra os mandamentos, ele apresenta o universo da diferença como forma de se existir autenticamente no mundo da uniformidade. Ao mesmo tempo, a ditadura aparece enquanto sistema de vida dotado de muito mais faces que se imagina, impregnando-se num cotidiano invisível para seus próprios críticos porque profundamente internalizada. Superar a ditadura significava, então, enfrentar aquele cotidiano e sua internalização.

Na etapa seguinte da narrativa, o Baixim encontra com moça que usa curtos cabelos modernos, calça bufante, colete e camisa de mangas curtas. Ao contrário dos interlocutores anteriores, essa companheira de percurso cumprimenta amistosamente o personagem, que a recebeu com simpatia, com certa dose de provocação a partir de sua própria modernidade (“Ôi careta, qualé a sua?”).

Tal pergunta retoma fórmula dos meios jovens da contracultura brasileira em fins dos anos '60 e começo da década seguinte. A resposta do Baixim atende literalmente à demanda, expondo-o intimamente à moça e dando continuidade às anteriores informações sobre relação erótica com pés femininos (cheirar “sapatos de mulher que encontrava”), o que deixa a interlocutora surpresa, com olhos arregalados e boca encolhida, o corpo sugerindo algum acunamento.

Demonstrando crescente desestruturação física (um dos pés levantado, mão esquerda erguida e espalhada, gotas de suor na testa, boca muito aberta, olhos esbugalhados), ela repete outros tantos chavões verbais daquele contexto contracultural (“Cara, sem essa, numa boa, tipo é isso aí...”), enquanto o Baixim fala sobre sua inicial preferência por sapatos fechados e pés suados, seguida de informação a respeito da descoberta dos tornozelos, aos cinco anos - o últi-

mo dado foi transmitido pelo personagem com o olhar voltado para o público leitor.

Durante a fala do Baixim sobre tornozelos, sua ouvinte começa a fumar cachimbo de onde saem fumaça e imagem de flor, repetindo exclamativamente as palavras “Ying” e “Yang”. Se a pontuação articula essa passagem à anterior - os imperativos cartazes e palavras de ordem dos jovens manifestantes -, seu conteúdo explícito diz respeito a orientalismo e cultura de drogas, importantes componentes da contracultura no período assinalado, desdobrado na transformação da jovem em flor e borboleta (todo o corpo, exceto tornozelos e pés), que sai voando.

A moça vira flor e borboleta mas o Baixim continua a falar sobre sua formação, registrando a excitação que a marca das tiras de sandálias gregas lhe provocavam e a “fase da batata da perna”.

A narração pelo personagem obedece a critérios de minúcia e cronologia para cada etapa, com direito a estabelecer relações passado/presente<sup>10</sup>, apontar dificuldades e conquistas. Cada tipo de interlocutor (homens na fila de ônibus executivo e guarda, jovens em passeata, moça representativa da cultura lisérgica) se mantém contra o universo pessoal exposto pelo Baixim, optando por algumas estratégias de (auto-) repressão e fuga - amordaçar o outro e se matar, cantar o hino nacional ou se transformar em flor e borboleta para não ouvir o que ele fala. Há uma obsessiva continuidade na postura do Baixim, que não se esqui-

<sup>10</sup>A respeito desse problema na discussão filosófica e historiográfica, ver: BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História”, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

LE GOFF, Jacques. “Passado/Presente”, Tradução de Bernardo Leitão, In: LE GOFF, Jacques, et al. - *Memória/História*. Porto: Casa da Moeda, 1984. p. 293-310.

SILVA, Marcos A. da. *História - O Prazer em Ensino e Pesquisa*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

va de expor as entranhas mais profundas e dificultosas, antes o faz como algo necessário e dotado de certa beleza, donde a força do personagem para continuar enfrentando novas situações.

A próxima oportunidade de diálogo para o Baixim é fornecida por dois homens grandes e fortes, que usam óculos escuros, coturnos, roupas muito fechadas, como dólman, pino para dar corda nas costas - totalizando corporalmente a coisificação - e braçadeiras com a inscrição “Civil!”.

O universo exclamativo, portanto, continuou preservado como atributo desses seres com quem o Baixim se deparava em seus trajetos. No último caso, as exclamações surgiram não apenas naquela braçadeira, como também na fala de um dos homens (o que está de pé) para o outro - agachado, incendiando banca de jornais -, culminando na auto-identificação de ambos, já com chamas no fundo e braço erguido em saudação nazi-fascista: “Falange Pátria-Nova!”.

Contra essas exclamações, as falas do Baixim continuaram a produzir o mesmo efeito devastador de antes: apesar de fortes (seus corpos são altos e volumosos) e violentos - incendeiam bancas de jornais -, eles estremecem e tapam os ouvidos diante daquele personagem, apelando para sua central de comando e cobrindo todo corpo do Baixim com grande saco. Antes disso, o personagem já informara que só aos quatorze anos identificara esfregação na cama com o termo masturbação, ficara surpreso ao descobrir que o ato sexual não era com os pés e sentira nojo sabendo que ele articulava o pênis à vagina.

Nesse exemplo, os interlocutores do Baixim explicitavam muito claramente o uso violento da força física. Certamente, o policial, na primeira etapa dessa narrativa, já o anunciava com seu gotejante falocassetete e o sucedâneo revólver auto-aniquilante. No último caso, todavia, o exercício da violência física serviu o tempo todo de base para essa ridicularizada dupla de terrorismo oficial - basta pensar no codinome de um deles: galinha verde, designação pejorativa dos

integralistas<sup>11</sup>. Os grandes pinos para dar corda, em suas costas, evocam a condição de brinquedos ou joguetes, que participam de uma carnavalização de autoridade e sua força<sup>12</sup>. Ao mesmo tempo, eles atestam vínculos entre esses terroristas oficiais e comandos (quem dá corda em tais agentes), invocados através de aparelho de rádio transmissor-receptor, evidenciando o alcance institucional muito mais amplo daquelas ações, que não se reduziam a gesto de seres ridículos, antes englobavam uma estrutura de ação muito mais ramificada.

A banca de jornais incendiada, no primeiro quadro da página, abriga exemplares de *Pasquim*, *Movimento*, *Repórter* e um quarto título que não se identifica. Em seu interior, há um assustado homem. As chamas aparecem no segundo quadro e os três seguintes prescindem de qualquer elemento de cena que não seja manipulado diretamente pelos incendiários - rádio transmissor-receptor e saco para encobrir o Baixim.

<sup>11</sup>Diferentes interpretações sobre o integralismo estão contidas nos ensaios: CHAUI, Marilena. “Apontamentos para uma Crítica da Ação Integralista”, In: CHAUI, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e Participação Popular*. São Paulo/Rio de Janeiro: CEDEC/Paz e Terra, 1978. p. 17-149 (CEDEC/Paz e Terra - 3); TRINDADE, Helgio. *Integralismo - O Fascismo Brasileiro na Década de '30*. São Paulo: DIFEL, 1974; CHASIN, José. *O Integralismo de Plínio Salgado - Forma de Regressividade no Capitalismo Hiper-Tardio*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978. O trabalho de Chauí se destaca entre eles pelo cuidado de situar criticamente o tema diante de tradições historiográficas brasileiras que privilegiaram o estado no debate político e supuseram a existência nacional de classes sociais “frágeis”.

<sup>12</sup>Sobre carnavalização e crítica dos dominantes, ver:

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Edição citada.

Antes de Bakhtin, há importantes discussões a respeito de riso e convívio com autoridade em: FREUD, Sigmund. “O Humor”. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu, In: *O Futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização e Outros Trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p 189-174 (Edição Standard das Obras Completas - XXI).



Nesses três últimos quadros, os pinos para dar cor da deixaram de aparecer nas costas dos incendiários. É verdade que as posições corporais de ambos impossibilitavam tal aparição nos quadros 3 e 4 - eles estão de frente para o leitor. Na última imagem da página, todavia, o que encobre o Baixim com o saco ficou de perfil para o leitor sem mostrar o pino, o que demonstra o abandono daquele recurso alegórico por Henfil, ao contrário da braçadeira de “Civil!”, preservada até o fim.

À aflição dos incendiários, contrapôs-se um Baixim que manteve continuidade em relação às falas anteriores, expondo sua vida pessoal com clareza, envolto mesmo numa aura de pureza que reforçava o contraste entre ele e seus interlocutores. Não se trata de abordar a vida sexual por ela mesma, embora esse seja o conteúdo mais visível em suas falas. O Baixim se dedica também a relações gerais entre homem e mulher, homem e homem, crianças, adolescentes e adultos, filho e mãe, irmão e irmãs, homem e deus, etc.. O corpo é um permanente referencial nesse fazer do Baixim, inclusive porque ele é pequeno e fraco, cheio de falhas ou receios sobre seu alcance: além de ninguém ser perfeito, fora do corpo não se vê solução; apesar de seus limites, esse corpo e seu pensamento continuam a assustar, incomodar, produzir fúria e desejo de vê-lo silenciado.

Depois de ensacado pelos incendiários, o Baixim reaparece na cela de uma cadeia, diante de um preso em cuecas, que fuma, uma ratazana, uma barata e um vaso sanitário com tampa erguida, parecendo exalar péssimo cheiro (espirais sugerem graficamente gases saindo dali) e concentrar insetos.

A entrada do Baixim na cela foi marcada visualmente por maiores detalhes no primeiro quadro, como grades em porta e janela, linhas de rodapé e canto de parede. Procedimentos gráficos paralelos também figuraram nas anteriores etapas da história: placa de ônibus executivo, cartazes e escadaria e a banca de jornais foram elementos usados no primeiro quadro da primeira, da segunda e da quarta fase narrativa - a exceção é o episó-

dio da moça lisérgica, que prescindiu de qualquer ambientação. A continuação da narrativa, nesses casos e naquele específico, concentrou-se crescentemente nos corpos e diálogos entre personagens.

Na cela, o Baixim exibiu olho e face direito com hematomas, resultantes da violência exercida por seus carcereiros. Após um momento inicial, dedicado a contemplar aquele quadro, ele se dirige ao outro preso, que se encontrava de pé, perna cruzada, mão direita no quadril e a esquerda espalmada na parede.

O Baixim se identificou novamente pelo nome, enquanto seu interlocutor indicou um número (devia ser seu registro como preso) e artigos penais em que estava incurso. Durante dois quadros, esse diálogo foi marcado pela temática pessoal do Baixim - idade, mentir na confissão sobre desejo pelas irmãs, achar-se “anormal, feio, doente e incapaz de conquistar uma mulher forte e má...”, enquanto o outro preso, visivelmente irritado, continuava a falar de penas que cumpria e dos itens do Código Penal a que correspondiam, com voz cada vez mais alta (as letras de suas falas crescem), boca escancarada e barulhentos golpes de caneca no chão.

Até esse momento, o outro preso parecia tentar impedir a continuidade da fala do Baixim, sem o conseguir - pelo contrário, as manchas na face e no olho do personagem desapareceram, ao mesmo tempo em que ele falava e falava. Diante disso, o outro preso deu forte cabeçada na parede, confundida com a margem direita do quadro, vendo estrelas e círculos de dor.

O Baixim manteve, paralelamente à cabeçada e aturdida queda do outro preso, suas lembranças sobre sentimentos de culpa e pecado em relação a masturbação. Depois daquela queda, todavia, toda a situação dessa narrativa se alterou: o homem caído, reduzido a rabiscos e vendo círculos, levantou-se e começou a conversar num plano de pessoalidade com o Baixim, estabelecendo um diálogo em que ele e o interlocutor figuraram como silhuetas - situação gráfica que aparece num só quadro, com três diálogos entre os dois - e trocaram confidências.

Assim, descobriu-se que aquele preso se chamava Sebastião, mamou na mãe até os dez anos, tinha vergonha disso e era levado a jogar pedras em meninas devido a tal situação, conviveu com a tuberculose da mãe e passou a sentir nojo de qualquer mulher. Paralelamente, o Baixim falou sobre sua identificação inicial entre esperma e pus, donde ter espremido o pênis quando ejaculou pela primeira vez, passando o iodo na glândula e confundindo a situação com tumor, até tendo pensado em espetar o membro com agulha para fazê-lo drenar.

Esse contato de efetivo diálogo entre as personalidades de Baixim e Sebastião é de extrema importância no conjunto da narrativa. Ele significou que a fala do Baixim ia além de uma interminável confissão, podendo contribuir para atingir um patamar transformador dos outros e suscitar nestes a recuperação de uma identidade não-burocrática. Também Sebastião conseguiu tornar-se pessoa: isso não foi fácil mas era a única forma de ele sair do mecanicismo que o aprisionava uma segunda vez - a prisão na prisão<sup>13</sup>.

Paradoxalmente, foi na prisão que o Fradim convenceu alguém a quebrar a cabeça condicionada e refazer tudo. Agindo assim, Sebastião assumia estar num mundo de pessoas com problemas e dotadas de vida - o outro mundo era o da classificação universal, via siglas, números e chavões (como o dos homens na fila de ônibus executivo, dos jovens manifestantes de esquerda, da moça lisérgica e dos incendiários de bancas), sem qualquer abertura para criar. Fradim e Sebastião se desco-

braram como iguais num mundo de seres com dificuldades, traumas e sobrevivência, cujo sofrimento também significava poder enfrentar adversidades.

Longe de diferentes pretensões “campeões de tudo”<sup>14</sup> (os da fila de ônibus, os que participam de passeata e comício ou assembleia, a jovem da contracultura e os terroristas oficiais), estamos diante de dois homens que, entre fracassos e fracassos, podiam fazer algumas coisas muito importantes: o Baixim conseguia expor sua trajetória na construção de um corpo próprio e a sensibilidade que o revestia de doçura e pureza sem pieguices; Sebastião era capaz de se encontrar com o Baixim, num efetivo diálogo (troca de experiências), e encontrar-se consigo mesmo, com um nome próprio e uma história; ambos podiam, quer dizer, eram dotados de potência, que não se confundia com um poder instituído e emasculador (homens sem baixo ventre nem pernas), com um poder dependente de outrem (os homens na fila de ônibus trazendo o policial, os teleguiados incendiários) nem com um poder supostamente alternativo mas repositor do mesmo - os jovens na passeata-comício-assembleia ou no lisérgico, repetindo *slogans* e fugindo.

Pessoalidade e identidade nascendo na prisão: isso não é um elogio do cárcere! Pessoalidade e identidade nasceram *apesar* da prisão, *contra* a prisão. Visto de outro ângulo, a prisão é incapaz de controlar tudo, persistência e entrega de si são armas muito fortes - quer dizer: poderes - dos fracos e oprimidos, como o Baixim amordaçado, ameaçado por falo-cassetete e revólver, quase silenciado pelo caquético hino nacional, abandonado pela lisérgica flor-borboleta, ensacado, espancado e preso pelos incendiários.

O fato de Baixim e Sebastião estabelecerem um efetivo diálogo sobre partes cruciais de suas vidas não significa identidade absoluta de conteúdo entre eles

<sup>13</sup>Comentando Guimarães Rosa, Walnice Nogueira Galvão caracterizou a reiterada imagem da coisa dentro da coisa que o escritor criou, remetendo para múltiplos níveis de realidade e experiência de personagens: GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972 (Debates -51). Desconheço menção explícita de Henfil a esse ensaio de Galvão mas Rosa era uma referência importante no meio cultural de formação do desenhista (Minas Gerais e, a partir dos anos '60 Rio de Janeiro).

<sup>14</sup>A expressão figura no “Poema em Linha Reta”, de Álvaro de Campos, citado em epígrafe.

porque nenhuma personalidade se reduz a outra. Possuem em comum, entretanto, dificuldades, preconceitos (de que são vítimas, portadores e superadores) e tensões na construção da própria intimidade, englobando relações de amor e medo com o outro sexo. Ser homem, portanto, aparece como trajeto pleno de dificuldades, donde a falocracia se revelar uma falácia de seres mecanizados - os homens sem pernas, os incendiários com pinos nas costas para se dar corda - e o falo amoroso, representado na continuidade de Baixim, malgrado as dificuldades que enfrenta, ser uma conquista de toda a vida.

A seqüência dessa narrativa se deslocou do interior daquela cela para uma visão externa do presídio, incluindo um guarda, a quem se atribuiu uma fala de mulher (“Marília Soares, 59 anos e 36 de casada”), explicitando tensão com o aspecto do pênis adulto - “Quando vi a coisa cabeluda parecendo cobra sem cabeça...”. Como se vê, Henfil não está pensando apenas num *Men’s Liberation Movement*: na flutuante identidade do guarda Marília, tornar-se mulher é tão complexo quanto os percursos masculinos até então abordados.

Nessa página da narrativa, com exceção do guarda, não se vê quem fala. Na parte superior da torre direita, o diálogo dá continuidade aos temas de Baixim e Sebastião: o primeiro ainda comenta sua educação sentimental (primeiro beijo aos dezoito anos e vômito após o contato com a língua da parceira) e o outro explica que passou a mastigar sabão “pra tirar o gosto tuberculoso da minha mãe”.

Noutros pedaços do prédio, mais seis pessoas falam de seus trajetos e somente o último mantém indefinido o sexo - todos os demais são homens. Eles contam histórias de fetiches (“apanhei muito da professora que usava lenço na...” - Lourival Silveiro), traumas (“Aos 6, fui estuprado por um tio... Começou uma prisão de ventre,” - Milton Lúcio; “Odeio meu nome, na escola os colegas falavam Creuza...” - Creuzo Luiz); lembranças e descobertas constrangedoras (“obrigaram a comer espinafre. Não posso ver

cabelo que começo a cuspir...” - Jacó Salim; “vai levar ser irmãozinho doente pra fazer xixi! Eu pegando naquela coisa mole...” - Mário Renato; “Enquanto papai me batia eu notei o volume crescendo nas calças dele...” - anônimo).

São recordações difíceis, pesadas mesmo mas, enfim, ditas. As identidades dessas pessoas estão marcadas por trajetórias sofridas, que podem ter sido objeto de vergonha mas, agora, pronunciadas e aproximadas umas das outras, sem perda da individualidade, revelam-se faces do viver, sem auto-piedade. Ao invés da superficial força exibida pelas diferentes figuras anteriores (usuários de ônibus executivo, jovens agrupados em passeata ou assembléia, figura da contracultura, incendiários de bancas), observa-se uma potência diferente, que vem de fardos, enfim, desfeitos porque revelados como pedaços de pessoas reais, capazes de virem à tona num contexto em que, aparentemente, a liberdade mais inexiste - a prisão.

Torno a repetir: Henfil não está fazendo qualquer apologia de prisão nem, metaforicamente, de ditadura e repressão. O que ele constrói nessa narrativa é o avesso da auto-condescendência deslumbrada, própria a parcelas de vanguardas - certas esquerdas, algumas contraculturas - e uma reflexão imprevisível sobre espaços e práticas de poder. Pouco a pouco, o desenhista mostra que fraquezas paralisantes são patrimônios de todos, em nada inferiorizam para sempre e que o poder em espetáculo vale muito menos do que alardeia ou do que é internalizado por seus objetos - os que não se tornam pessoas.

A cena seguinte à visão externa do presídio mantém essa edificação no centro da página mas engloba novos prédios, com aparência de apartamentos residenciais, de onde saem mais comentários sobre diferentes libidos.

No caso da cadeia, duas falas ainda se ligam aos assuntos de Sebastião e Baixim: o último estabelece ligação direta entre sujeira nos pés da parceira e intensidade de seu tesão, o outro indica o poder afrodisíaco

de perfume. Uma terceira fala, naquele espaço, anonimamente, associa tesão exclusivamente a “xereca raspada”.

Em alguns dos demais prédios, que espriam pela cidade aquele temário, pode-se identificar perfis de homens (bigodes) e mulheres (longos cabelos - mas era moda masculina, nos anos '70, também usá-los). Na maior parte dos casos, todavia, os vultos são muito esquematizados, impossibilitando qualquer definição de gênero, o que reforça aquela ampliação da problemática tratada para todos os sexos.

As próprias falas, todavia, contribuem para identificações em alguns casos. Numa delas, consta: “Se eu ver alguém comendo macarrão, fico molhada...”. Outra, comenta-se: “Eu fecho os olhos, penso que sou mulher e ela é homem e a tesão é doida”. As demais, tornadas anônimas, em continuidade ao mesmo procedimento do último comentário na página anterior da narrativa, participam de uma identidade entre esses discursos e um universo coletivo que não é massificado.

Isso significa que ideais de ego apoiados em sucesso socialmente sancionado por múltiplos setores da população<sup>15</sup>, como exemplificado pelos diferentes cortejos ou indivíduos com que o Baixim se deparou antes de ser preso, funcionam apenas enquanto amostras do mundo unidimensional<sup>16</sup>, contra o qual, a ação do personagem se deu. Uma vez que as faces do mundo podem ser muitas, falar sobre traumas e dificuldades é enfrentar sua realidade e superação. Expressar o reprimido, assim, significa também iniciar sua desrepressão e potencializar o sujeito que ele oculta enquanto atuante.

<sup>15</sup>FREUD, Sigmund. “Psicologia de Grupo e a Análise do Ego”, In: *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego e Dois Verbetes de Enciclopédia*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (Pequena Coleção das Obras de Freud - 15).

<sup>16</sup>MARCUSE, Herbert. *Ideologia da Sociedade Industrial*. Tradução de Giasone Debuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Um tema que se impõe nesse quadro é a legítima pluralidade dos tesões - choro, macarrão, unha grande, rir, pés sujos, perfume, xereca raspada, nariz grande fino, troca imaginária de sexo com a parceira... A última frase dessa página introduz a periodicidade do fenômeno: “Mas tô uns três anos que não tenho tesão...”.

Essa periodicidade é objeto de múltiplas marcas no presídio e na cidade: “Faz 5 anos”, “desde o ano passado”, “uns 10 meses sem tesão”, “tem uns sete anos que não”, “há 6 anos”, “8...”, “ano e meio”, “uma vez por ano”, “faz dez anos” e, recorde absoluto, “E eu tem 16 anos...”, fala proveniente do Palácio do Planalto (Brasília, DF).

A declaração do Planalto provoca a pergunta escandalizada, graficamente destacada pelo tamanho das letras, proveniente da cidade: “16 ANOS???”. O Palácio confirma. Diante disso, com letras ainda maiores, a cidade se expressa em clamor e exclamativamente: “Tesão! Tesão! Tesão! ABAIXO A DITADURA!!!”. Restou ao Planalto, em aparente constrangimento (sua legenda goteja, sugerindo suor), aderir à palavra de ordem geral: “Tesão! Tesão! Tesão!”.

Esse desfecho da narrativa introduziu, em seus últimos três quadros, o Palácio do Planalto como personagem que contracena com a cidade e serve de ponto de chegada para a onda de falas que o Baixim desencadeou desde metade - e preparou desde o início - de “O Crepúsculo do Mixo”. A data de assinatura no final do último quadro da narrativa é 18.8.1980. Subtraindo-se 16 anos (período sem tesão do Palácio do Planalto) dessa data, obtém-se o ano de 1964.

O clamor da cidade já indicara a identidade entre luta contra a ditadura e reconquista do tesão, gritar por tesão era, também, bradar “Abaixo a Ditadura”<sup>17</sup>. Há um efeito humorístico extraído da pró-

<sup>17</sup> Há um livro de Roberto Freire, posterior a essa narrativa, que parte de título similar ao tema explorado por Henfil:

FREIRE, Roberto. *Sem Tesão não Há Solução*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

pria designação política “ditadura” quando associada a falta de tesão: facilmente, aquela palavra pode ser dobrada em duas outras - dita e dura; por isso mesmo, era trocadilho corrente entre setores que faziam oposição ao regime o neologismo “ditamole”<sup>18</sup>.

No comentário sobre essa narrativa, observei que o poder de homens na fila de ônibus executivo, policial (militar) e incendiários de bancas de jornais (falsos civis) era muito mais aparente que outra coisa: a livre fala do Baixim os abalava profundamente. Ao mesmo tempo, jovens em passeata e moça lisérgica apenas encenavam diferenças - seu poder - em relação àqueles outros e também não suportavam a voz perturbadora do personagem.

O Palácio do Planalto sem tesão entre 1964 e 1980 torna palpável essa situação do poder simulado: ele concretiza a ditadura como impotência que contamina a silenciosa cidade. A voz em liberdade, abordando dificuldades como patrimônio em comum da população, é o instrumento mais vivo contra aquele quadro, introduzindo uma modalidade de tesão que se constrói a partir de múltiplas práticas que não podem se garantir em relação a traumas, dificuldades e incertezas.

Essa narrativa de Henfil, já na etapa final de edição do *Fradim*<sup>19</sup>, faz um balanço de temas que o desenhista construiu ao longo da produção de Baixim e Cumprido, com especial ênfase para a questão das relações de poder.

Algumas dessas referências foram mantidas no decorrer de toda a narrativa. O Baixim, nos diversos episódios, fez menções à idade nos momentos de fala (homens na fila de ônibus executivo, moça lisérgica,

incendiários de bancas, prisão) ou indicou a idade quando ocorreram episódios marcantes de sua vida (início de masturbação e fim de virgindade, no trecho de passeata e discurso; descoberta de tornozelos, na etapa da jovem lisérgica; ligação entre prática e nome da masturbação, falando com incendiários; primeiro beijo, conversando com Sebastião).

Dessa forma, as referências aos períodos que as pessoas vivem sem tesão, culminando com a declaração do Palácio do Planalto, fazem parte de explícita relação com o tempo social, expressa nos atos de narrar e rememorar<sup>20</sup>. Trata-se de questão especialmente interessante porque colocada nos quadros de uma produção narrativa, evidenciando seu caráter autorreflexivo, quer em termos da linguagem usada para expressão (quadrinhos), quer no contexto político brasileiro, dizendo respeito também às significações de revista e personagem nesses último espaço.

A crítica à ditadura surgiu como expressão de poderes contra uma impotência, metáfora da pluralidade de vozes no contexto de combate ao regime<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Sobre narração e memória, ver as clássicas reflexões de: BENJAMIN, Walter. “O Narrador - Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov” e “Sobre o Conceito de História”, In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Edição citada, p. 199-221 e 222-232. O caráter coletivo e plural de memórias, oposto ao teor individual e unitário do conhecimento histórico, é salientado por: NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984 (1 - La République). V. também: MENESES, Ulpiano Bezerra de. “A História, Cativa da Memória?”. In: *Revista do IEB*. São Paulo: IEB, 34: 9-24, 1992. Discuto Memória, suportes documentais e identidades sociais, noutras perspectivas, em: SILVA, Marcos A. da. *História - O Prazer em Ensino e Pesquisa*. Edição citada.

<sup>21</sup> Sobre esses poderes anti-ditatoriais, disseminados na sociedade brasileira na passagem dos anos '70 para a década seguinte, consultar: CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia - O Discurso Competente e Outras Falas*. São Paulo: Moderna, 1982. IDEM. *Conformismo e Resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986. SADER, Eder. *Quando Novos Personagens Entraram em Cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

<sup>18</sup> Trata-se de lembrança pessoal sobre trocadilho que circulava em meados dos anos '60 em Natal, RN, onde eu morava.

<sup>19</sup> O último número da revista, 31, foi lançado em dezembro de 1980, quatro meses após a publicação de “Crepúsculo do Mixo”. Quatro anos depois, foi publicado, na forma de livreto: HENFIL. *Fradim de Libertação*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

O balanço sobre a ditadura através de alguns de seus personagens, p. ex., refaz avaliações presentes em muitas narrativas anteriores de Henfil com os Fradim e outras criações desse artista. Dentre esses

temas problematizados, o da identidade masculina se destaca como referencial, a partir do próprio título e das falas confessionais do Baixim, e como metáfora do poder que se supera enquanto tal.













