



WALDOMIRO VERGUEIRO

O humor gráfico
no Brasil pela obra
de três artistas:
Ângelo Agostini,
J. Carlos e Henfil

**WALDOMIRO
VERGUEIRO**
é professor titular
da ECA-USP.

RESUMO

A imprensa escrita só chegou ao Brasil com a transferência da família real portuguesa para o país, em 1808. A partir dessa época, a presença do humor gráfico nas publicações brasileiras foi uma constante, não só por atender às necessidades de um povo iletrado, mas também em função do trabalho de grandes artistas gráficos. Três deles, Ângelo Agostini, J. Carlos e Henfil, podem ser vistos como modelares na formação do humor gráfico brasileiro. Os três são analisados neste artigo, que busca discutir a influência de cada um deles na formação de um tipo de humor gráfico que reflete as características da cultura brasileira.

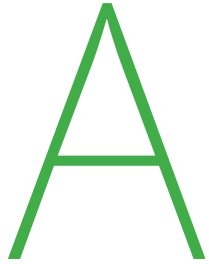
Palavras-chave: imprensa, história do Brasil, humor gráfico.

ABSTRACT

The printing press did not arrive in Brazil before the transfer of the Portuguese Royal Family to the country in 1808. From that time on, graphic humor has been steadily present in Brazilian publications, not only for catering to the needs of an illiterate population but also because of the work of some distinguished graphic artists. Three of them, Ângelo Agostini, J. Carlos and Henfil, can be regarded as exemplary in shaping the Brazilian graphic humor. They are analyzed in this article, which seeks to discuss their individual influence in shaping a type of graphic humor mirroring features of the Brazilian culture.

Keywords: press, history of Brazil, graphic humor.

INTRODUÇÃO



imprensa esteve proibida no Brasil até a transferência da família real portuguesa para o país, em 1808, fugindo das tropas napoleônicas. Ela vinha acompanhada, nos catorze navios que a trouxeram, por várias centenas de funcionários públicos, criados, assessores e pessoas ligadas à corte portuguesa. Com a criação da Imprensa Régia, em maio de 1808, pelo príncipe regente D. João, depois D. João VI, essa proibição foi formalmente suspensa, abrindo-se o país aos benefícios da palavra impressa (Sodré, 2004).

Antes desse evento, registram-se tentativas de instalar tipografias no Brasil entre 1630 e 1655, na época da invasão flamenga, no estado de Pernambuco. No entanto, não há registros contundentes de seu êxito nem vestígios do material veiculado.

Com a liberação da imprensa no Brasil, aos poucos uma forma de humorismo gráfico muito peculiar ao país começou a ser gestada, exercendo grande influência na política e nos costumes nacionais. O impacto da produção gráfica pode ser parcialmente explicado pelos índices de analfabetismo do país e pela pouca tradição de leitura do brasileiro, e também pela contribuição dos próprios artistas gráficos, que desenvolveram um tipo de humor que muito cedo calou fundo entre os leitores. Este artigo busca analisar a obra de três desses autores, considerados modelares para a criação de um tipo de humor gráfico que atendeu plenamente às aspirações dos leitores brasileiros.

O INÍCIO DO HUMOR GRÁFICO NO BRASIL

Pode-se dizer que o trabalho dos primeiros artistas gráficos na imprensa brasileira ocorreu inicialmente nos anos 1830, no Nordeste brasileiro. Dois jornais da cidade de Recife destacaram-se nesse aspecto: *O Carcundão*, de 1831, e *O Carapuceiro*, de 1832, publicações marcantes no campo do humor gráfico brasileiro.

Lailson de Holanda Cavalcanti (2005, p. 21) defende que “*la primera manifestación de humor gráfico impreso en Brasil es de autor desconocido, dado que la situación política no permitía asumir públicamente la autoría de un dibujo crítico con respecto a las autoridades y al sistema dominante*”. Publicada no jornal *O Carcundão (El Jorobado)*, em 25 de abril de 1831,

“[...] *es una alegoría sólo comprensible para los contemporáneos, puesto que no representa específicamente a nadie y por este motivo no puede ser clasificada exactamente como una caricatura ya que no intenta retratar un personaje político específico, sino una situación. En el dibujo, un ser mezcla de hombre y asno intenta sostener una columna que se derrumba sobre él. Una leyenda dice: ‘Aprésemo-nos, o tempo é breve, a existencia do Trono y Altar acha-se ameaçada por esses anarquistas niveladores’*” (Cavalcanti, 2005, p. 21).

Já o historiador Herman Lima (1963) vê a cidade do Rio de Janeiro como o berço de publicação da primeira caricatura no país, tornando-se, posteriormente, o ambiente privilegiado de desenvolvimento do humor gráfico no Brasil. O autor credita a honra de ter feito essa primeira caricatura a Manoel Araújo Porto-Alegre, que em 1937 publicou no *Jornal do Commercio*, litografada por Victor Lareé, uma folha solta intitulada *A Campainha e o Cujo*.

Escritor, poeta, jornalista e professor da Academia de Belas-Artes, Porto-Alegre fundou, em 1844, na cidade do Rio de Janeiro,

o jornal ilustrado *Lanterna Mágica*, que durou apenas onze números. Considerada a primeira revista de caricaturas do país, pode-se dizer que essa publicação ajudou a consolidar a relação imprensa e humor no Brasil, trabalhando pioneiramente com vários tipos de narrativas gráficas, dentro das possibilidades da litogravura.

A primeira revista de humor gráfico a ter regularidade de publicação e atingir grande longevidade no país foi a *Semana Illustrada*, do alemão Heinrich Fleiuss, modelo para as publicações humorísticas brasileiras no século XIX. Iniciada em dezembro de 1860, a *Semana Illustrada* foi publicada até 1876. Nela circulou o primeiro personagem fixo da charge brasileira, o Dr. Semana, criação do próprio Fleiuss, que com ele buscava satirizar o cotidiano político da então capital do Império. Com essa publicação, o humor gráfico passou a participar da realidade política e social brasileira como antes nunca havia feito. Pela *Semana* passaram desenhistas como H. Aranha, Flumen Junius, pseudônimo de Ernesto Augusto de Souza e Silva Rio, Pinheiro Guimarães, A. Seelinger, Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, e escritores como Machado de Assis, Quintino Bocaiuva, Joaquim Nabuco e Bernardo Guimarães.

Fleiuss tinha um bom relacionamento com a família real, contando com sua proteção e até certa tolerância em relação aos gracejos que veiculava em seu periódico. No entanto, embora em um primeiro momento o tenha beneficiado, ao final seu relacionamento com as autoridades imperiais teve consequências que lhe foram desfavoráveis:

“Fleiuss cria uma tipografia que Pedro II transforma em Imperial Instituto Artístico, inaugurando assim essas relações promíscuas, às vezes ambíguas, em todo caso sempre perigosas, entre intelectuais e o poder público. O curioso é que seu ofício – o traço como sátira política – se caracteriza, essencialmente, pela permanente crítica e sistemática oposição a todo poder constituído. Essas relações de amizade e apoio à Monarquia, de resto, custarão caro ao alemão, que será alvo, por todo esse período,

de ácidas críticas dos demais chargistas, sobretudo do principal deles, o italiano “Ângelo Agostini” (Teixeira, 2001, p. 6).

Apesar de poupar a família imperial, a *Semana Illustrada* incorporou-se na defesa de temas candentes ao período, especialmente o da libertação dos escravos. Assim, “[...] a crise do regime escravista se converteria em um pano de fundo da publicação ao longo de toda sua existência. Ainda que se tratasse de uma revista de variedades, que abordaria semanalmente os mais diversos temas e assuntos, era assim no bojo da tentativa letrada de lidar com a escravidão e suas conseqüências que se colocava a nova publicação” (Souza, 2007, p. 6).

A concorrência aumentou significativamente, trazendo muitos títulos que exerciam com muito mais propriedade que o periódico criado pelo imigrante alemão, por meio do humor gráfico, uma crítica permanente e sistemática ao poder constituído. Outros artistas gráficos mais mordazes e críticos vieram, assim, a tirar o destaque de Fleiuss. As quatro últimas décadas do século XIX foram especialmente bem servidas de periódicos ilustrados no Brasil, com destaque para *O Arlequim*, *Ba-taclan*, *Semana Illustrada*, *O Mosquito*, *O Besouro*, *Vida Fluminense*, *Mequetrefe*, *A Comédia Social*, *O Fígaro*, *Mefistófeles*, *O Binóculo*, *O Mefisto*, *Brasil Ilustrado*, *O Tagarela*, *A Avenida*, *João Minhoca*, *A Bruxa* e *Dom Quixote* (Teixeira, 2001, p. 3).

ÂNGELO AGOSTINI: UM ITALIANO NOS TRÓPICOS

O nome de Ângelo Agostini não pode ser esquecido quando se selecionam os mais altos expoentes do humorismo gráfico no Brasil. No entanto, ele não era brasileiro de nascimento. Piemontês de Vercelli, nascido em 1843, chegou ao Brasil em 1860, praticamente ainda adolescente, e aqui viveu a

maior parte de sua vida ativa. Considerado o mais importante artista gráfico a atuar no Brasil no século XIX, Agostini iniciou sua carreira na cidade de São Paulo, na revista *Diabo Coxo*, em 1864, da qual foi o principal ilustrador. Com oito páginas (quatro de texto e quatro de caricaturas) e formato de 18 x 26 cm, a publicação durou até o último dia de 1865. Surgiu pela iniciativa dos jornalistas Luis Gonzaga Pinto da Gama e Sizenando Barreto Nabuco de Araújo e teve duas séries anuais, cada uma com doze números (Cagnin, 2005).

Com o encerramento do *Diabo Coxo*, Agostini, ainda em São Paulo, passou a colaborar em outra publicação marcante do período, *O Cabrião*, bastante semelhante ao primeiro em termos de matérias, ilustrações e pontos de vista. Defendendo uma ideologia liberal, o semanário teve 51 números publicados, “cumprindo inteiramente o seu programa, informando, comemorando com patriotismo os feitos dos nossos soldados na Guerra do Paraguai, divulgando a cultura, criticando, divertindo, mas sem resvalar jamais para a mentira, a injúria ou a difamação” (Santos, 2000, p. xlv). O jornal ilustrado encerrou sua carreira em setembro de 1867, premido por dívidas. Sua popularidade, no entanto, o transformou em modelo para seus contemporâneos, e levou, posteriormente, ao lançamento de várias publicações humorísticas que também adotaram o nome *Cabrião*, tanto na cidade de São Paulo como em outros estados ou províncias do país.

Em 1867 Agostini transferiu-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde permaneceu praticamente até sua morte. Ali, trabalhou inicialmente na revista *O Arlequim* e depois na oficina litográfica de Heaton e Rensburg. Finalmente, em janeiro de 1868, criou a revista *A Vida Fluminense*, em sociedade com seu padrao Antonio Pedro Marques de Almeida e com o jornalista Augusto de Castro. Além de um dos proprietários, foi também o principal desenhista da publicação, nela atuando de forma decisiva.

A Vida Fluminense buscou a inovação desde seus primeiros números. Tinha doze páginas, ao invés das tradicionais oito da

Semana Illustrada. Também trazia na capa “um maciço bloco de informações textuais nas quais estampava os preços de assinatura, do exemplar avulso, o seu endereço e um texto fixo que anunciava: ‘folha joco-séria publica revistas, caricaturas, retratos, modas, vistas, musicais etc., etc.’” (Augusto, 2009). Mas essas inovações não duram muito. Antes mesmo de terminar o ano de 1868, a revista voltou atrás e adotou o modelo comum a suas contemporâneas. Razões econômicas e mercadológicas parecem ter estado por trás de tais mudanças.

A Vida Fluminense tentava agradar a todos os públicos, o que impedia que Agostini mantivesse o mesmo nível de contundência e destrutividade que adotara no *Cabrião*. Assim, a tônica da revista, durante um bom tempo, foi o patriotismo exacerbado nas ilustrações e retratos dos combatentes da Guerra do Paraguai, a narração de fatos do cotidiano (crimes, espetáculos teatrais, atividades das casas de espetáculos, etc.), explorando um humor que divertia os leitores, mas não chegava a ofender seus valores religiosos ou os hábitos socialmente aprovados na capital do Império. Isso garantiu à revista um bom número de assinantes. Isso não impediu, no entanto, que Agostini exacerbasse nessa publicação o máximo de seu talento artístico, expresso na produção de retratos, caricaturas, mapas, anúncios publicitários e narrativas visuais.

Posição política, mesmo, a publicação só tomaria em relação à escravidão. Após o término da Guerra do Paraguai, Agostini encabeçou uma entusiasmada campanha em favor das diversas leis que visavam dar um basta ao processo escravocrata – como a Lei do Ventre Livre, aprovada em setembro de 1871, que dele mereceu várias ilustrações.

Em 1872 Agostini se afastou de *A Vida Fluminense* e assumiu a direção artística do jornal caricato e satírico *O Mosquito*. Em seu lugar ficou o desenhista Candido Aragonês de Faria, que originalmente havia fundado a publicação para a qual Agostini se transferia. Com essa mudança, a carreira do artista italiano tem uma guinada, retornando suas raízes na imprensa paulista e passando

a se posicionar de forma contundente a favor da abolição dos escravos. Ele também deixa muito mais explícita sua ligação com o Partido Liberal.

Agostini foi o grande precursor das narrativas gráficas sequenciais no Brasil, e sua arte pode ser comparada, às vezes com vantagem, à de outros que, como ele, viveram no século XIX. Apesar de Agostini não fazer uso dos balões, seus quadrinhos demonstravam um domínio soberbo da técnica de contar graficamente uma história. Entre 1868 e 1871, “ele cria uma gama variada desse tipo de narrativa que vai desde as que apenas agrupam desenhos para mostrar os diversos aspectos de um tema até histórias fictícias, passando por fatos reais documentados através de imagens” (Augusto, 2009, p. 10). Não é de surpreender, inclusive, que estudiosos brasileiros dos quadrinhos, como Moacyr Cirne (1990) e Álvaro de Moya (1996), considerem sua obra gráfica *As Aventuras de Nhô Quim, ou Impressões de uma Viagem à Corte*, publicada no jornal *A Vida Fluminense* desde 1869, a primeira história em quadrinhos feita no Brasil.

A atuação de Agostini na revista *O Mosquito* é a de um artista maduro, que tem clara sua função social e se entrega totalmente a sua profissão. Isso vai ficar ainda mais evidente se considerarmos tudo o que produziu posteriormente durante mais de trinta anos. Ele foi considerado um modelo para todos aqueles que o seguiram, marcando definitivamente a história da narrativa gráfica brasileira.

Em 1876, Ângelo Agostini fundou a *Revista Illustrada*, que publicaria durante 22 anos, até 1898. Por opção de seu criador, a publicação buscou se manter independente e livre na produção de textos e ilustrações, contrastando com a postura de seus contemporâneos. Dessa forma, Agostini buscava se manter independente do comércio e poder dirigir suas críticas para onde bem entendesse, exercitando um jornalismo não subordinado a interesses externos. Assim, ele se sentiu à vontade para acompanhar de perto uma fase crítica da história brasileira, o final do Segundo Império e o começo

da República, colocando-se, inclusive, de maneira crítica em relação a esta última. A *Revista* foi uma acirrada defensora da abolição da escravatura no país e em muitos momentos demonstrou clara aversão à religião, entendendo-a como sinônimo de atraso e paralisação social. Essa independência permitiu-lhe manter, em relação aos republicanos, uma posição de “crítica logo após a Abolição” (Lopes, 2010, p. 284), ao contrário de outros periódicos da época.

Em 1895, Agostini fundou outra publicação, a revista *Don Quixote*, à qual se dedicaria nos dez anos seguintes, além de uma breve passagem pelo jornal *Gazeta de Notícias*, em 1904. No ano seguinte, participou da criação da revista infantil *O Tico-Tico*, das Organizações O Malho – para a qual já estava contribuindo havia algum tempo –, elaborando o logotipo do primeiro número e se responsabilizando por várias seções, numa atuação que persistiu até seu falecimento, em 1910.

J. CARLOS: A ELEGÂNCIA DO TRAÇO

Na primeira década do século XX circularam no Rio de Janeiro várias revistas humorísticas adultas. Entre essas revistas, duas se destacavam: *O Malho*, criada pelo caricaturista e cenógrafo pernambucano Crispin do Amaral, em setembro de 1902, de propriedade do jornalista Luiz Bartolomeu e do senador Antonio Azeredo; e *Careta*, de propriedade do jornalista e empresário Jorge Schmidt, iniciada em junho de 1908 para fazer concorrência à primeira. A *Careta* era, na realidade, inspirada na publicação argentina *Caras y Caretas*, fundada em 1898, da qual, além da redução do título, aproveita também o *design* das capas, em geral destacando uma grande charge ou cartum. No caso da publicação brasileira, o autor privilegiado das capas era José Carlos de Brito e Cunha, que já a essa época havia assumido o pseudônimo com o qual se tornou famoso, J. Carlos. Já o primeiro

número da revista, além da capa – a imagem do presidente Afonso Pena –, trazia mais seis trabalhos assinados por ele. E isso ainda é pouco, quando comparado à capa e a trinta desenhos que elaborou para o exemplar da revista publicado no carnaval de 1915 (Loredano, 2002, p. 56).

Diretor e mais ilustre colaborador da revista *Careta*, J. Carlos consagrou-se como um dos mais elegantes e inteligentes artistas gráficos do século, sendo considerado por muitos como um sucessor natural de Ângelo Agostini (Fonseca, 1999, p. 230). Com um traço perfeito e uma capacidade expressiva que são, até hoje, objeto de estudo de pesquisadores, artistas gráficos e plásticos, J. Carlos permanece como o traço distintivo do humor gráfico brasileiro na primeira metade do século XX. Ao iniciar sua colaboração na revista *Careta*, ele já contava com seis anos de experiência na área de ilustração, tendo começado profissionalmente nas páginas do semanário ilustrado *O Tagarela*, em 1902. Nascido em 1854, tinha apenas dezoito anos à época em que enviou uma contribuição voluntária à revista, que foi efetivamente publicada, mas com a ressalva de que havia sido produzida por um desenhista ainda principiante (Cotrim, 1985, p. 22). Depois disso, sua carreira deslanchou, constituindo, na realidade, o resultado de

“[...] uma feliz coincidência de uma idade em que a crônica visual tinha que ser feita à mão, com um artista que dispunha de talento, facilidade e tenacidade em doses pouco encontradiças. Tudo isto combinado à longevidade artística que lhe possibilitou a confecção de um gigantesco painel que cobre a República Velha e o Estado Novo, duas guerras mundiais, o entreguerras, a guerra espanhola e, depois, o início da Guerra Fria, tudo o que aconteceu em meio século com a planta do Rio de Janeiro, a substituição da regata pelo futebol na paixão nacional, as transformações das modas no vestuário e no mobiliário, nos costumes, e o advento dos edifícios, do automóvel, da cozinha a gás, do cinema e da televisão etc., etc.” (Loredano, 2002, p. 12).

Além dos títulos mencionados acima, J. Carlos ocupou as páginas de praticamente todas as revistas publicadas no Rio de Janeiro em sua época: *Século XX*, *Leitura Para Todos*, *Eu Sei Tudo*, *Revista da Semana*, *Ilustração Brasileira*, *O Tico-Tico*, *Fon-Fon*, *A Avenida*, *O Filhote da Careta*, *Juquinha*, *D. Quixote*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *Revista Nacional*, *O Cruzeiro*, *Cinearte*, *A Noite*, *Lanterna*, *A Nação*, *A Hora*, *Beira-Mar*, e outras que não vale a pena mencionar no contexto de uma obra imensa, que poucos artistas conseguiram atingir. Inicialmente inspirado pelo traço de Ângelo Agostini e com nítida influência de publicações francesas contemporâneas, o artista havia desenvolvido o seu trabalho ao longo dos anos, passando a adotar uma linha mais fina na reprodução dos tipos da época. Elegante, aliás, é o termo que mais constantemente se aplica ao seu traço tão peculiar.

J. Carlos permaneceu à frente da *Careta* até 1922, quando se afastou para assumir a direção artística das Organizações O Malho, ficando responsável por vários títulos. Desempenhou essa atividade até 1930. Depois disso, colaborou para muitas publicações diferentes, retornando à *Careta* em 1935 e ali permanecendo até três dias antes de sua morte, a 2 de outubro de 1950, depois de um acidente vascular cerebral. Esteve sempre à frente de seu tempo, de certa forma desvendando o futuro com suas charges, por meio das quais é possível verificar como ele anteviu o final da política do café-com-leite, a eclosão da Segunda Guerra Mundial, o final dos países comunistas. Com um traço sintético, criou diversos tipos que se tornaram modelares no mundo gráfico do país. Os mais famosos deles são, sem dúvida, a melindrosa e o almofadinha, um par perfeito que representa como ninguém a volubilidade da burguesia carioca na primeira metade do século XX, estabelecendo uma “crônica visual do seu tempo, um testemunho gráfico de hábitos, costumes e comportamentos” (Fonseca, 1999, p. 231). O artista participou plenamente da transformação do país e “seus modelos chegaram a influenciar até a moda” (Silva, 2009).

A melhor palavra para descrever o humor de J. Carlos é *elegância*. Sua ironia é fina, mesmo quando enfoca as situações mais críticas, mais vergonhosas – caso das charges que elaborou sobre a Segunda Guerra Mundial e daquelas que fez em função da Guerra Civil Espanhola. Em momento algum chega a perder a leveza, a cair na vulgaridade, a perder de vista a dimensão humana dos fatos, consciente de que “os soldados, fossem amigos ou inimigos, eram apenas bucha de canhão a serviço de generais e estadistas não raro desumanos” (Dapieve & Loredano, 2000, p. 19). É como se tivesse um controle interno que lhe dizia até onde podia ir, de certa forma antevendo a frase celebrizada por Ernesto Che Guevara: “*hay que endurecer, pero sin perder la ternura jamás*”.

Vista em seu conjunto, a obra de J. Carlos representa a passagem para a maioridade do humor gráfico brasileiro. Depois dele, outra realidade se vislumbrava para aqueles que no país ousavam se dedicar à caricatura. Isso é descrito de forma perfeita por Cássio Loredano, com cujas palavras pode ser encerrada esta seção:

“J. Carlos pegou a caricatura brasileira literalmente na idade da pedra. Quarenta e oito anos depois, tinha posto o país no mapa, nesta matéria. Começou quando o mundo era todo efervescência, uma usina entusiasmada inventando propostas para o futuro humano. Quando terminou, tinha assistido às maiores tragédias da história da Humanidade. Com sua garra e seu talento incomum, tinha reunido em sua pessoa o caricaturista, o chargista, o ilustrador, o publicitário e, englobando tudo isto, o humorista e o cronista. E assistiu ao nascimento das especializações. Apanhou a caricatura caipira dos corpinhos e cabeções ‘fotográficos’, a figura isolada como uma chaminé de casebre no campo – e construiu o novo cenário, a cidade, e colocou nele o Homem, na multidão, na ebulição da vida moderna. E quando acaba, o mundo está doente. O humorismo vai se tornar cerebral e sardônico, e adeus inocência de J. Carlos” (Loredano, 2002, pp. 14-5).

HENFIL: A FEROCIDADE DO HUMOR

Com a morte de J. Carlos, no início dos anos 1950, começava a morrer a época mais refinada da caricatura brasileira. Alguns meses depois do falecimento do artista, retornava ao governo o presidente Getúlio Vargas, numa temporada rápida de apenas três anos e meio, que terminou em tragédia. Iniciava-se, assim, um período de crises institucionais, que culminariam no golpe militar de 31 de março de 1964, gerador de um ambiente no qual já não havia espaço para a elegância do traço. Eram tempos de medo, em que a voz da crítica, por mais dissimulada, corria o risco de ser rotulada de subversiva. Ousar era preciso.

Muitos artistas se ergueram acima do medo nesse período, mas poucos conseguiram se alçar tão alto quanto o mineiro Henrique de Souza Filho, o Henfil. Mestre incontestável do humor gráfico brasileiro, seu desenho personaliza, ainda hoje, toda a resistência contra os desmandos da ditadura militar, fazendo eco a sua própria vida e suas convicções pessoais. Para ele, desenhar era se colocar politicamente em relação ao mundo. Muito mais do que Agostini e J. Carlos, Henfil, além do humor gráfico, enveredou também pelas histórias em quadrinhos, construindo uma obra de grande apelo social. Nesse sentido, ele respondeu plenamente às exigências de seu tempo. Resistir era preciso.

Nascido na região metropolitana de Belo Horizonte, em 1944, Henriquinho, como era chamado carinhosamente em sua casa, foi um garoto difícil, com uma trajetória escolar bastante irregular, à qual se somava o problema crônico da hemofilia, doença genética hereditária que leva ao descontrole dos sangramentos e comprometimento da coagulação sanguínea. Ele compartilhava essa complicação de saúde com dois de seus irmãos, Herbert José (Betinho) e Francisco Mário.

Tendo se envolvido na juventude em movimentos sociais católicos então

bastante atuantes no país, especialmente a Juventude Estudantil Católica (JEC), Henfil desenvolveu uma consciência social muito forte, que o guiou em toda a sua vida profissional. Com aptidão precoce ao desenho de humor, começou a trabalhar aos dezesseis anos na revista *Alterosa*, sob a direção do escritor Roberto Drummond, inicialmente como revisor e depois como cartunista. Nessa revista, sob pressão de Drummond, criou seus primeiros e talvez mais conhecidos personagens, os Fradinhos, dois personagens “ingenuamente anticlericais e de temperamentos opostos: Cumprido, tolerante, carola e certinho; Baixinho, impaciente, provocador e um tanto sádico” (Moraes, 1997, p. 62). Os dois personagens foram, com o tempo, aprimorados, cada um levando ao extremo suas características definidoras, a marca de seu criador, denotando uma alma sedenta por explorar as situações maliciosas e sádicas que faziam parte do cotidiano brasileiro, mas ao mesmo tempo espalhando uma mensagem de solidariedade em relação às minorias e aos desprivilegiados da sociedade.

A revista *Alterosa* encerrou suas atividades no final de 1964. Depois de um mês desempregado, Henfil transferiu-se para o segundo caderno do jornal *Diário de Minas*, onde fazia tiras diárias. Ali, foi obrigado a refinar o traço, aprender a desenhar depressa, reduzir a sofisticação e concluir os cartuns com poucos movimentos da mão. Deu tão certo, que ele ganhou o Troféu Cid Rebelo Horta como melhor cartunista de 1965, o que lhe possibilitou lançar o seu primeiro livro, *Hiroshima, Meu Humor*, em meados de 1966.

Henfil trabalhou posteriormente para muitas publicações (*Jornal do Brasil*, *Jornal dos Sports*, *O Dia*, *O Sol*, *A Notícia*, *Isto É*, *O Globo*, *Última Hora*, *O Estado de S. Paulo*, entre outros), transformando-se em um baluarte na área de humor gráfico, não apenas por sua luta contra a ditadura militar, mas também por sua defesa intransigente dos quadrinhos nacionais. Sua atuação no semanário *O Pasquim*, do Rio de Janeiro, no qual estreou já no segundo número, ao lado

de autores como Ziraldo, Millôr, Jaguar, Tarso de Castro, entre outros, colocou-o na berlinda do que melhor se fazia no período. Ele se “encaixava feito luva na concepção do jornal” (Henfil, 2008, p. 16). Os personagens por ele criados se tornaram extremamente populares junto ao público leitor, composto principalmente por jovens da classe média. Também chegou a ter uma revista própria, a *Fradim*, que durou trinta números, de 1973 a 1980 (Seixas, 1996). Além dos Fradinhos, outros personagens de sua lavra foram a Graúna, uma ave nativa; o bode Orelana, que comia livros de autores proibidos pela ditadura; Zeferino, típico habitante do Nordeste brasileiro; Ubaldo, o Paranoico, que personificava a classe média temerosa dos rumos da abertura política; Urubu, torcedor-símbolo do Clube de Regatas Flamengo; Orelhão, típico representante dos trabalhadores da indústria brasileira, e vários outros.

O tipo de humor produzido por Henfil recebeu muitas denominações. Márcio Malta (2008) o define como subversivo no próprio título da obra que escreveu como homenagem ao autor mineiro. Mas isso é pouco. Também é pouco afirmar que seu humor era crítico, irreverente, que possuía um estilo caligráfico, como dizia Jaguar (apud Moraes, 1997); ou que era muito ofensivo para os leitores conservadores norte-americanos (Cavalcanti, 2005, p. 190), e que por isso estes rejeitaram a tentativa de distribuição dos Fradinhos pelo Universal Press Syndicate. Seu humor baseia-se na reversão de expectativas, como ele mesmo afirma ao responder a carta de um leitor na revista *Fradim*:

“Reynaldo, a linguagem do humor não tem nenhuma obrigação com o certo e o errado. O reto e o torto. O sério e o palhaço. Ela subverte a lógica. Ela usa o absurdo. O primário no humor é justamente reverter as expectativas. Presta atenção. É na reversão da expectativa, no susto, que o humor se realiza” (apud Seixas, 1996, p. 57).

Para Henfil, seu trabalho humorístico se confundia com sua práxis política,

não havia como separar sua arte de sua vivência. Por pensar assim, chegou a desistir de publicar seus desenhos fora do Brasil e jamais enveredou pela vinculação de seus personagens a qualquer tipo de publicidade ou produto comercial. Seu trabalho artístico, principalmente nos Fradinhos, vocalizava “a revolta contra a censura e a repressão promovidas pelo regime militar, que teve em Henfil um de seus mais extremados opositores” (Lago, 2001, p. 180). Ele foi o artista certo para o momento certo.

A ATUALIDADE DO HUMOR GRÁFICO BRASILEIRO

A decisão de fugir de um relato tradicional do humor gráfico no Brasil representou abrir mão de fazer referência a dezenas de autores importantes, que deram uma inestimável contribuição ao desenvolvimento dessa área artística no Brasil. Mas isso seria repetir uma narrativa já realizada anteriormente e que a brevidade necessária a um artigo de periódico certamente faria incompleta. Nos três autores aqui enfocados pensamos identificar linhas básicas da constituição do nosso humor gráfico, que buscou sempre atender, pela contribuição não apenas desses artistas mas também de grande parte de seus contemporâneos, às características de nossa cultura e do momento histórico que viveram. Nesse sentido, Agostini, J. Carlos e Henfil são modelares de um tipo de humor gráfico que tem a cara do Brasil e que continua a ser exercido por dezenas de artistas do país, com criatividade e qualidade exemplares, de forma alguma inferiores ao que é produzido em outros países. Verdadeiros guerrilheiros do humor, esses artistas gráficos brasileiros, seguindo o exemplo dos aqui analisados, retratam diariamente a visão do país real, aquela que será herdada pelos futuros brasileiros, e não aquela imagem açucarada de uma terra benfazeja e abençoada por Deus.

BIBLIOGRAFIA

- AUGUSTO, José Carlos. "A Vida Fluminense: 'Folha Joco-séria-illustrada'" (1868-1875), in 21^o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2009. Curitiba, Intercom, 2009. 15p. (disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1235-1.pdf>. Acesso em: 2/set./2010).
- CAGNIN, Antonio Luiz. "Foi o Diabo!", in *Diabo Coxo: São Paulo, 1864-1865*. Edição fac-similar. São Paulo, Edusp, 2005, pp. 9-19.
- CAVALCANTI, Lailson de Holanda. *Historia del Humor Gráfico en el Brasil*. Lleida, Editorial Milenio, 2005.
- CIRNE, Moacy. *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*. Rio de Janeiro, Funarte, 1990.
- COTRIM, Álvaro. *J. Carlos: Época, Vida, Obra*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- DAPIEVE, Arthur; LOREDANO, Cássio. *J. Carlos Contra a Guerra: as Grandes Tragédias do Século XX na Visão de um Caricaturista Brasileiro*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2000.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a Imagem Gráfica do Humor*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999.
- LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1963.
- LOPES, Aristeu Elisandro Machado. *A República e Seus Símbolos: a Imprensa Ilustrada e o Ideário Republicano. Rio de Janeiro, 1868-1903*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/23233>. Acesso em: 19/out./2010).
- LOREDANO, Cássio. *O Bonde e a Linha: um Perfil de J. Carlos*. São Paulo, Capivara, 2002.
- MALTA, Márcio. *Henfil: o Humor Subversivo*. São Paulo, Expressão Popular, 2008.
- MORAES, Dênis. *O Rebelde do Traço: a Vida de Henfil*. 2^a ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1997.
- MOYA, Álvaro de. *História da História em Quadrinhos*. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- SANTOS, Délio Freire dos. "Primórdios da Imprensa Caricada Paulistana: O Cabrião", in *Cabrião: Semanário Humorístico Editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Antonio Manoel dos Reis, 1866-1867*. 2^a ed. São Paulo, Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2000, pp. xi-xlv.
- SEIXAS, Rozeny. *Morte e Vida Zeferino: Henfil e Humor na Revista Fradim*. Rio de Janeiro, Oficina do Autor, 1996.
- SILVA, Daniela Cardoso da. "Humor e Ensino: J. Carlos e a Caricatura no Ensino de História", in *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, ano 1, n. 1, jul./2009, pp. 1-11 (disponível em: http://www.rbhcs.com/index_arquivos/Artigo.Humor%20e%20ensino%20J.%20Carlos%20e%20a%20caricatura%20no%20Ensino%20de%20Hist%C3%B3ria.pdf. Acesso em: 21/out./2010).
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4^a ed. Rio de Janeiro, Mauad, 2004.
- SOUZA, Karen Fernanda Rodrigues de. *As Cores do Traço: Paternalismo, Raça e Identidade Nacional na Semana Ilustrada (1860-1876)*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2007. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000408516&fd=y>. Acesso em: 1^o/set./2010).
- TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. "O Traço como Texto: a História da Charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930", in *Coleção Papéis Avulsos*, n. 38. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2001 (disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_LuizGuilhermeSodreTeixeira_A_historia_da_charge.pdf. Acesso em: 30/ago./2010).
- VÁRIOS AUTORES. *Henfil: Filho do Brasil*. São Paulo, Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado de São Paulo, 2008, pp. 17-8.