

O HUMOR COMO FORMA DE RESISTÊNCIA À DITADURA EM CRÔNICAS E CARTUNS DE HENFIL

Luiza Helena Oliveira da Silva¹

Rute da Silva Santos²

Sara Cristina da Silva Ribeiro³

Resumo: O artigo integra pesquisas do Grupo de Estudos do Sentido, GESTO (CNPq/UFNT), que articula semiótica discursiva e estudos literários na análise de obras sobre a ditadura civil-militar brasileira. No contexto deste trabalho, analisam-se, mais especificamente, crônicas e cartuns de Henfil sob a perspectiva dos estudos em torno do testemunho e da memória, considerando produções que funcionam como arquivo e denúncia das violências cometidas pelo Estado sob regime de exceção. Ao mesmo tempo, salienta a importância de Henfil no contexto das lutas democráticas, valendo-se de crônicas e cartuns que narram o cotidiano do país sob a repressão dos anos 1970 e 1980. A releitura dessas produções permite compreender estratégias de resistência que mobilizaram o humor, tendo em vista seu caráter subversivo, driblando o silêncio imposto pela censura.

Palavras-chave: Henfil; semiótica discursiva; ditadura civil-militar.

HUMOR AS A FORM OF RESISTANCE TO DICTATORSHIP IN HENFIL'S CHRONICLES AND CARTOONS

Abstract: This article incorporates research from the Grupo de Estudos do Sentido (GESTO—CNPq/UFNT), a group that integrates discursive semiotics and literary studies to analyze works concerning the Brazilian civil-military dictatorship. Specifically, this study examines chronicles and cartoons by Henfil through the lens of testimony and memory studies, focusing on works that serve as both an archive and an indictment of state-perpetrated violence under the regime of exception. It also highlights Henfil's significance within the struggle for democracy, drawing on his columns and cartoons to depict daily life in the country amidst the repression of the 1970s and 1980s. Re-examining these works reveals resistance strategies that harnessed humor—leveraging

1 Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). E-mail: luiza.silva@ufnt.edu.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5064863441344644>

2 Redes Estaduais de Educação do Maranhão e do Tocantins. E-mail: s_rute@hotmail.com Lattes : <http://lattes.cnpq.br/2195655973432504>

3 Rede Municipal de Educação de Imperatriz/MA. E-mail: sararibeiro.jornalista1@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/1445429014306551>

its subversive nature—to circumvent the silence imposed by censorship.

Keywords: Henfil; discursive semiotics; civil-military dictatorship.

Introdução

O Henfil foi uma pessoa crítica no Brasil da mesma forma que o García Lorca na luta contra o fascismo espanhol, aquilo que a gente descobre em alguns poemas do Drummond durante a ditadura Vargas, a crítica que o Neruda fez aos diversos regimes autoritários da América Latina. Ou seja, usou o código da arte para abrir um clarão num tempo escuro.

Frei Betto

Nos últimos anos, principalmente a partir dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade – CNV –, iniciados em 2012 e finalizados em 2014, observa-se tanto o aumento das produções literárias relativas à memória da ditadura civil-militar (1964-1985), quanto o crescimento do interesse teórico sobre essas produções, formando o que podemos denominar como um trabalho conjunto de resistência da memória e que assume diferentes perspectivas para sua abordagem. Simultaneamente, enquanto a CNV mobilizava o país para trazer à luz depoimentos que revelavam ações criminosas cometidas por agentes do Estado no governo de exceção, agitavam-se aqueles que se incomodavam com os depoimentos e possíveis implicações, ainda que os trabalhos advindos da CNV não tivessem como objetivo julgar ou punir os responsáveis, mas esclarecer os fatos, identificar estruturas de repressão, reconhecer as vítimas e formular recomendações para evitar a repetição dessas violações.

Depois de poucas décadas de consenso em torno da defesa de ideais democráticos, o país acenava novamente com nova guinada à direita e a presidenta Dilma Rousseff, que criara pela Lei nº 12.528/2011 a referida comissão, será logo após, em 2106, destituída do cargo por um golpe parlamentar. Até recentemente, não se concebia possível defender o retorno da ditadura, a diminuição da carga horária das aulas de história nas escolas públicas com o controle ideológico dos conteúdos escolares adjetivados de “doutrinadores”, a demonização de um educador popular como Paulo Freire, a explicitação de adesão a bandeiras da extrema direita como a do nazismo. Para complexificar o quadro, esse acelerado processo de confirmação de discursos e políticas de cunho fascista segue acompanhando rumos da política internacional, mais acelerado ainda com a vitória do presidente norte-americano Donald Trump, em 2025. Essa orientação se intensifica pela forte presença de seus defensores em redes sociais, que redesenham por algoritmos o que deve ou não ser lido e, nesse sentido, para muitos, a ditadura no Brasil vai sendo confirmada como tendo inexistido ou, ecoando a expressão que emerge em um editorial do jornal Folha de São Paulo, como tendo sido uma “ditabranda”¹. Em nome da “liberdade de expressão”, gritam as mesmas vozes que pregam censura a livros e filmes e deslegitimam governos democráticos. A ameaça à democracia se faz, pois, bastante presente, o que certamente em muito contribuiu para o engajamento em torno do testemunho e da memória pelo viés da literatura, das artes e também da pesquisa acadêmi-

ca. Mais especificamente no campo da semiótica, onde diretamente atuamos, mobilizam-nos pela orientação de uma “semiótica implicada” (Schwartzman; Silva, 2022), acompanhando, como expressa numa apresentação oral Diana Barros (2026), o fazer de uma “semiótica preocupada”.

Diante desse quadro, dedicamo-nos à análise de produções literárias que tematizam a ditadura, tomando como corpus obras que podem ser ou não classificadas propriamente como “literatura de testemunho”. Em nosso horizonte, segue inclusive o objetivo de definir pelas regularidades enunciativas o que seria essa modalidade de literatura no contexto das obras produzidas por escritores nacionais e que se distinguiria, a nosso ver, em alguns aspectos frente ao que se classificou como tal no contexto europeu (Cru, 2016 [1929]) e de outros países latino-americanos (Achúgar, 2002). Até então, os trabalhos se concentraram nas produções mais contemporâneas que tematizam a ditadura no Brasil privilegiando autores da região Norte e que tratam da Guerrilha do Araguaia (1972-1975), mas, para esta apresentação, recuamos no tempo em nome do esforço mesmo de memória, elegendo para análise produções de um dos militantes da resistência à ditadura, o cartunista Henrique de Sousa Filho, o Henfil (1944-1988).

A escolha desse autor se deve à hipótese de que as gerações mais novas possam ignorar sua produção, assim como leva em conta que a maioria dos trabalhos de análise hoje priorizam produções mais emergentes. Assim, para os mais jovens, Henfil pode ser apenas um estranho nome que aparece em um verso da canção *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, gravada por Elis Regina, em 1979, soando como um substantivo exótico em meio a muitas metáforas.

Inscritos nas dinâmicas da cotidianidade, os trabalhos de Henfil podem ser clas-

sificados como arquivo, como “documentos da memória” (Figueiredo, 2017) e que remetem pela voz de quem viveu aquilo que narra o que foram os anos finais da ditadura, na denúncia de problemas sociais inscritos na ordem da continuidade, como os relacionados à seca no Nordeste, à permanência das eleições indiretas, à saudade dos exilados, à presença da censura, ao risco permanente da prisão enunciado pelo autor, à forte presença da televisão nos lares brasileiros, à luta pela anistia aos presos políticos, entre muitos outros temas. Conforme Eurídice Figueiredo,

O arquivo não pode ser visto como algo simples e único, pois ele pode ser usado de maneiras diferentes, dependendo da situação, já que a enunciação deixa sempre vestígios em livros, documentos de toda ordem como cartas, inscrições, anotações, material de arquivo a ser explorado pelo historiador. Assim, o arquivo é uma estrutura aberta onde se acumulam práticas descritivas; cada nova inscrição ou descrição é um novo traço do arquivo. O próprio homem que trabalha os arquivos é ele mesmo, um arquivo, pois o sujeito é um efeito discursivo. (Figueiredo, 2017, p. 31)

Nessa direção, são aqui objeto de análise duas crônicas reunidas no livro *Cartas da mãe* (1980) e dois cartuns organizados no livro *A volta da graúna* (1993). Tanto ao (re)ler *Cartas da mãe*, crônicas políticas sobre o Brasil inicialmente publicadas semanalmente na revista *Isto É* entre 1977 e 1980, quanto ao (re)tomar cartuns publicados em jornais com personagens como Zeferino, Bode Orelana e Graúna, o leitor é levado a recuperar acontecimentos que marcaram a ditadura, confirmando o lugar do humor como forma política de uma poética de resistência.

Como fundamentação teórica, mobilizamos categorias da semiótica discursiva relativas ao nível discursivo e de estudos literários que envolvem a resistência na literatura. Além desta introdução e das considerações finais, este artigo se organiza em três seções. Na primeira discorreremos sobre a produções do testemunho, mobi-

lizando categorias da semiótica discursiva para observar a heterogeneidade das escolhas enunciativas e efeitos de sentido, diante de gêneros e propostas testemunhais distintas. Na segunda, apresentamos o autor e, em linhas gerais, elementos que caracterizam sua produção. Na terceira, apresentamos as análises considerando as escolhas enunciativas para o gênero carta, figuratividade e a tematização dos cartuns de Henfil.

1. A heterogeneidade das produções do testemunho, diferentes projetos e escolhas enunciativas

Considerar aqui a produção de Henfil pela denominação de literatura de testemunho certamente apresenta alguns riscos. Inicialmente, porque pode ser contestado o caráter propriamente literário, já que as “cartas” que selecionamos podem ser qualificadas como crônicas de viés político, gozando de uma natureza que pode aproximá-las mais – ou menos – do campo do jornalístico. Todas as crônicas têm, afinal, esse perfil híbrido. Um outro problema emerge quando se enquadram na relação os cartuns, esses indiscutivelmente inerentes à esfera jornalística e de natureza verbo-visual. A isso se acresce a pertinência do emprego do adjunto adnominal (de testemunho), quando, no Brasil, uma boa parte dos trabalhos dedicados à produção teoricamente assim qualificada se voltou para obras estrangeiras, na maioria relativas aos documentos produzidos por vítimas da II Guerra Mundial, como judeus na *Shoah* ou membros da Resistência Francesa (Duras, 1987 [1985]). Uma importante exceção a esse respeito é a produção de Wilberth Salgueiro (2013; 2012).

Sob a perspectiva do que se denominou como literatura de testemunho no contexto europeu o trabalho mais representativo dessa produção é o livro do italiano Primo Lévi, *É isto um homem?* (1988), com suas memórias sobre o que sofreu em campos de concentração. Além disso,

pesquisadores de obras que tratam da ditadura civil-militar no Brasil optam por denominações (Figueiredo, 2017; Gomes, 2020).

Com relação às produções relativas à ditadura civil-militar brasileira, teríamos, pelo menos: a) as produzidas por militares e que buscam legitimar as ações empreendidas pelo regime ditatorial; b) as produzida por atores perseguido(a)s, impactado(a)s e vitimado(a)s pelo regime, estivessem ou não atuando na linha de frente de movimentos de resistência como os que se vincularam a grupos da guerrilha rural ou urbana; c) as produções mais recentes e que se valem de testemunhos e documentos, escritos por quem não foi diretamente implicado, mas que assume a necessidade de fazer resistir e ecoar a memória, tendo um caráter mais jornalístico ou mais literário; d) as produções ficcionais que tematizam a ditadura, insistindo na necessidade de falar dela, por uma espécie de compromisso político. Henfil se enquadraria como um dos fortemente impactados pelo regime, tendo seu irmão Herbert de Souza (1935-1997) na condição de dissidente político obrigado ao exílio.

O testemunho, compreendido como gênero, de que *É isto um homem?* seria o modelo, emergiria como tal após a II Guerra Mundial. Charlotte Lacoste, ao discutir os trabalhos de Jean Norton Cru em *Témoins* (1929), primeiro pesquisador a se dedicar a um enorme *corpus* de documentos e obras advindos da I Guerra, indaga por que, a despeito do compromisso assumido pelos soldados que lutaram nas trincheiras em 1914-1917, os *poilus*, estes não teriam dado origem ao gênero testemunho. Em linhas gerais, como sistematiza, a pesquisadora compreende o testemunho como:

[...] en tant que genre littéraire, le témoignage est un document comportant le récit véridique, en prose et à la première personne, des souffrances physiques et morales endurées par un survivant qui endosse le rôle de témoin et décrit, clairement et sobrement, ce qu'il a vu, entendu, senti ou pensé au contact de la mort et sous les tortures qui lui furent infligées par l'homme, afin que les générations à venir, mieux instruites, en soient épar-

Nesse sentido, o testemunho implica que aquele que narra tenha efetivamente vivido aquilo de que dá testemunho, movido pelo dever ético de narrar. Como sobrevivente, compromete-se com aqueles que não podem mais contar o que sobreveio, porque estão mortos. Seguindo a condição de testemunha, deve dizer o que viveu, com clareza e sobriedade, a despeito dos sofrimentos implicados, conferindo, pelas escolhas enunciativas que produzem tais efeitos de sentido, efeito também de verdade. A narrativa “verídica” deve dar provas de verossimilhança, sustentada pela confiança na crença daquele que enuncia, o que extrapola a esfera imediatamente textual, remetendo ao *ethos* do enunciador. O enunciador, que projeta no texto um narrador de primeira pessoa, deve esclarecer, pois, de antemão que não se trata de ficção, ainda que se levem em conta as complexidades que envolvem a memória e tudo que comporta a narração do vivido. Não só o relato precisa dar provas da pretendida “veracidade”, pelas escolhas que a enunciação acolhe e projeta, como também o leitor deve atribuir ao enunciador um *ethos* de sujeito confiável. Há, pois, mais do que uma avaliação do texto propriamente dito, uma avaliação moral do autor, instaurada por um “regime de crença” (Fontanille, 2019). Sob semelhante raciocínio, escreve Hugo Achúgar ao tratar do testemunho na produção latino-americana:

Essa função exemplarizante do discurso parte da convicção que se é possuidor da “pura e única verdade”. Escrever ou falar é, de certo modo, uma manifestação do

4 Tradução livre: “como gênero literário, o testemunho é um documento que comporta o relato verídico em prosa e na primeira pessoa, dos sofrimentos físicos e morais suportados por um sobrevivente que assume o papel de testemunha e descreve, claramente e sobriamente, o que viu, compreendeu, sentiu ou pensou no contato com a morte e sob as torturas que lhe foram infligidas pelo homem, a fim de que as gerações futuras, mais bem instruídas, sejam poupadas”.

caráter messiânico do intelectual. Ou seja, daquele que, por sua profissão, crê que a palavra, sua palavra, a palavra da verdade, pode mudar a humanidade. Verdade que pode salvar a alma do próximo, ou que, mesmo por seu caráter incontestável de verdade, o documento pode desmascarar a falsidade e a contradição de outras verdades tidas como absolutas até esse momento. (Achúgar, 2002, p. 73)

Nem sempre, porém, a pretendida sobriedade é o que se reconhece na narrativa. Veja-se o que Marguerite Duras desvela em *A dor*, relato breve no qual a autora registra passionalmente os sentimentos intensos e contraditórios que marcaram o tempo de espera por informações sobre seu então companheiro da Resistência Francesa, o escritor Robert Antelme, preso em campo de concentração. Duras não escreve como quem rememora o acontecimento, pondo-se à devida distância, mas como quem escreve enquanto vive o acontecimento. Num texto de apresentação de *A dor*, escreve Duras:

Encontrei este diário em dois cadernos, nos armários azuis de Neauphle-le-Château.

Não tenho lembrança alguma de tê-lo escrito.

Sei que o fiz, que fui eu que escrevi, reconheço minha letra e os detalhes do que relato: revejo o lugar, a Estação de Orsay, os trajetos, mas não me vejo escrevendo o diário. Quando foi que escrevi, em que ano, em que horas do dia, em que casa? Não sei mais nada. [...]

Encontrei-me diante de uma fenomenal desordem do pensamento e do sentimento, que não ousei tocar, e comparada à qual a literatura me envergonha (Duras, 1987, p. 8).

Como antecipa nesse texto de abertura, mal se reconhece como autora, tomada de um estranhamento. Revela-se ali o que ela denomina como “desordem do pensamento e do sentimento”. E sente demais ou, ao menos, é disso que dá provas pelo modo como se revela o sentir de quem enuncia, as escolhas que opera. O relato não se orienta pela contenção, atributo qualificativo da razão, mas pela exposição do sofrer e seu desconcerto, seus excessos. Teríamos ali um exemplo do que os estudos da semiótica das pai-

xões trazidos por Jean-Claude Coquet (2013) denominariam como referentes à instância do não-sujeito. Quem fala é a dor, intensa, fragilizando o sujeito enunciador/narrador que tenta dar sentido ao viver pela escritura. O relato de Duras corresponderia ao que Mariana Barros (2011) denomina como “memória-acontecimento”⁵, atualizando no texto o sentir da experiência na sua intensidade no momento da escrita.

Correspondente às configurações que caracterizariam a forma canônica conforme Lacoste, o testemunho se enquadraria antes como “memória do acontecido”⁶ (Barros, 2011) e é com esse tom mais objetivo reconhecido como inerente ao gênero que o próprio Antelme relata o que sofreu no campo.

A morte ali ocupava o mesmo patamar da vida, a cada segundo. A chaminé do crematório fumegava ao lado da chaminé da cozinha. Antes de nossa chegada, tinham servido os ossos dos mortos dentro da sopa dos vivos, e o outro da boca dos mortos há muito era trocado pelo pão dos vivos. A morte estava tremendamente entranhada no circuito da vida cotidiana (Antelme, 2013 [1957], p. 23).

Nas seções breves da espécie de diário de Duras, predomina o uso de verbos no presente do indicativo, com frases curtas que registram impressões contraditórias, transitando entre a esperança de retorno do amigo e a certeza de sua

morte: “Adormeço junto dele todas as noites, na vala escura, junto dele morto” (Duras, 1987 [1985], p. 14). Em Antelme, como em Levi, está lá todo o horror, mas, traduzido pela memória, escrito num momento posterior, os verbos então no pretérito imperfeito traduzem a rotina dos campos, a morte anunciada pela fome e pela fumaça do crematório, pela degradação física, pelo absurdo. Duras e Antelme, enfim, narram o mesmo acontecimento da guerra, cada qual vivendo uma experiência singular (aquela fora, este dentro do campo) e com o respectivo modo de saber/poder dizer.

Nos trabalhos que vimos desenvolvendo há alguns anos, privilegiamos como objetos de análise as produções relativas à ditadura civil-militar brasileira, narradas por sujeitos que participaram de movimentos de resistência democrática. Seriam essas produções correspondentes ao gênero testemunho no contexto brasileiro. No caso de escritores do Norte, um dos autores a que nos dedicamos é Pedro Tierra, pseudônimo de Hamilton Pereira da Silva, poeta, preso durante a ditadura (1972-1979), quando era estudante secundarista e membro da Aliança Libertadora Nacional (ALN). Tierra inicia sua produção literária na prisão, tendo seu primeiro livro, *Poemas do povo da noite*, publicado inicialmente no exterior e em italiano. O lançamento de seu livro no Brasil, na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, em 07 de dezembro de 1979, seria acompanhado de perto pelo Serviço Nacional de Inteligência, o SNI, conforme se lê em documento do órgão (Brasil, 1979). Tierra é ali qualificado como “ex-presos subversivo, condenado pela justiça militar”.

O documento do SNI, que recebe em suas páginas o carimbo de “oficial”, não registra a autoria de quem relata a investigação, mas, além de dar provas de que o poeta era acompanhado de perto pelo serviço de inteligência do governo militar, traz a indignação do relator, na condição de leitor sancionador, inconformado

5 Na memória-acontecimento “não é apenas o passado que vem à tona, mas a presença de um sujeito no passado. As sensações e emoções são (re)vividas na linguagem pelo enunciador e pelo enunciatário. É este o domínio da experiência sensível. A memória-acontecimento é, então, potência, que pode desestabilizar a diferenciação entre os níveis do protagonista, do narrador e do enunciador” (Barros, 2011, p. 269).

6 Na memória do acontecido “a vida lembrada é elaborada de forma a revelar uma coerência que confirma tanto a competência do enunciador, capaz de bem organizá-la enquanto texto, como a do ator do narrado, que é mostrado como alguém que conseguiu viver de forma harmoniosa, desviando-se pouco de seu programa de busca, iniciado muitas vezes já na infância” (Barros, 2011, p. 269, 270).

com as escolhas estéticas e políticas de Tierra: “Será que alguém já publicou nestes dez últimos anos de poesia de dia e de noite, no BRASIL, um livro de poemas mais verdadeiros, versos mais comprometidos com a vida, com a morte, com o povo?” (Brasil, 1979, p. 1-2). No mesmo documento, são anexadas entrevistas de Tierra, com partes que são transcritas no corpo do texto. Nelas Tierra informa que começou a escrever quando cessaram as sessões de tortura.

Décadas mais tarde, em entrevista (Testa; Marinho, 2018), deixa clara a preocupação estética que orientou essa escrita, modo de resistência ao terror vivenciado nos muitos anos de prisão. Assume, pois, ao mesmo tempo, a dimensão política sem renunciar à dimensão estética do dizer. Não se aproxima dos pressupostos trazidos por Lacoste (2007) relativos ao gênero, mas é possível reconstituir os acontecimentos, testemunhando o que foram aqueles anos da história do Brasil para parte dos que militavam pela democracia e pagaram, por isso mesmo, dada a truculência do período, um alto preço.

Nesse sentido, em 2019, Tierra publica em prosa a coletânea de contos *Pesadelo: narrativas dos anos de chumbo*. Introduz a coletânea com uma advertência, informando que se trata de ficção. Sendo ficção, não corresponderia, assim, ao gênero testemunho do modelo europeu, mas, na medida em que indagamos sobre os relatos, Tierra vai confirmando que as narrativas partem de experiências vividas nas prisões pelas quais passou. Assim, no conto “O filho do alfaiate”, que fala da figura do traidor, o “cachorro”, Tierra narra a traição sofrida, levando seu aparelho à queda e a mortes de companheiros; no conto inicial, em que narra o terror da tortura, remete às sessões a que foi submetido, ainda que não tenha se realizado a vingança empreendida pelo personagem; com relação ao conto “O leitor do livro do Apocalipse”, em que fala do líder camponês José Porfírio, Tierra revela que de fato o encontrou na prisão e que é desse en-

contro que emerge a narrativa.

Mesmo que não tivéssemos tido acesso a essas informações que nasceram de diferentes momentos de conversa com o escritor, reconhecemos nas narrativas o compromisso com o vivido, retornando mais uma vez ao que foram os anos de chumbo, mesmo que tantos anos mais tarde, principalmente levando em conta as ameaças que se insurgiam no horizonte do país com apelo forte a uma nova ditadura (Silva, 2021). Pensamos, assim, que, no contexto brasileiro, o testemunho se reveste tantas vezes com o rótulo ficcional como meio de narrar o que de fato aconteceu, aliado ao interesse em dar tratamento estético e literário ao acontecido, mesmo que já à devida distância, mas ainda fortemente impactado pelo vivido. Para isso se pode servir de gêneros diversos, assim como de crônicas e cartuns.

2. Henfil: breve biografia e atuação artística e política

Conhecido artisticamente como Henfil, Henrique de Souza Filho, nasceu em 5 de fevereiro de 1944, em Ribeirão das Neves, Minas Gerais, e tornou-se um dos mais importantes cartunistas, cronistas e chargistas do Brasil. Irmão do sociólogo Herbert de Souza, que ficou conhecido como Betinho, e do músico Francisco Mário de Souza, com nome artístico de Chico Mário, Henfil, o filho caçula, nasceu e cresceu em uma família marcada pelo engajamento político e social. Os três irmãos nasceram com hemofilia, uma doença genética hereditária que compromete a coagulação do sangue e necessita de transfusões de sangue constante. Por falta de controle sanitário sobre os bancos de sangue da época, os três foram contaminados pelo vírus HIV por meio de transfusões e medicamentos derivados do sangue infectado. Ao enfrentarem inúmeras dificuldades de saúde, inclusive preconceito, a experiência com a doença influen-

ciou na visão crítica e sensível sobre a vida e sobre as desigualdades sociais, cada um expressando suas resistências pela linguagem; Betinho, especialmente, em defesa dos direitos humanos, da cidadania e da conscientização sobre a Aids no Brasil, a partir da militância política de seus estudos sociológicos; Chico Mário e Henfil, pelo tom metafórico da arte.

Henfil ganhou destaque nacional durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, sobretudo no período da ditadura civil-militar brasileira, utilizando o humor gráfico como instrumento de crítica política e resistência democrática. Seu trabalho ficou conhecido pela combinação entre ironia, irreverência e forte posicionamento político ao escrever em importantes veículos da imprensa alternativa da época, como, por exemplo, o jornal *O Pasquim*.

Entre seus personagens mais conhecidos estão os Fradinhos (Baixim e Cumprido) que satirizavam comportamentos sociais, religiosos e políticos. Também criou personagens marcantes como a Graúna, símbolo do povo nordestino marginalizado; o Bode Orelana; e os integrantes da chamada *Turma do Alto da Caatinga*. Suas produções criticavam a censura, a repressão, a desigualdade social e os abusos de poder, tornando-se referência na cultura política brasileira. Além de charges e cartuns, Henfil produziu crônicas, textos autobiográficos e obras voltadas para reflexões políticas e sociais. Entre as principais, destacam-se: *Diário de um Cucaracha*, *A Volta da Graúna*, *Henfil na China*, *Cartas da Mãe*, *Diretas Já! Fradim*, *Os Fradinhos* e *Como se Faz Humor Político*. O artista também trabalhou na televisão, em programas humorísticos e colaborando com projetos culturais voltados à crítica política e à democratização da comunicação.

Assim como o irmão sociólogo, Henfil engajou-se intensamente na campanha pelas Diretas Já, na década de 1980, defendendo eleições diretas e a redemocratização do país.

Sua atuação artística reforçou a ideia do humor como uma poderosa ferramenta de participação política para a construção do pensamento crítico social. Infelizmente morreu jovem, aos 43 anos de idade, em 4 janeiro de 1988, por complicações causadas pela Aids. Sua obra tornou-se um legado cultural e político que merece ser sempre revisitado.

3. *Cartas da mãe: um diálogo entre resistência, afeto e testemunho*

Essas letras cheiram a pólvora, me rodilham o coração. Era o dito da velha. Agora, passados os tempos, aquele papel era a única prova do seu Ezequiel. Parecia que só pelo escrito, sempre mais desbotado, seu filho acedia à existência.

Mia Couto

Principiamos essa análise a partir da epígrafe retirada do conto *A carta*, de Mia Couto. No conto, o personagem Ezequiel se faz presente na vida de Mamã Cacilda por meio de uma carta que ele havia escrito quando partira para uma guerra. Embora composta por poucas palavras, a carta adquire um valor imensurável: relida inúmeras vezes, permite reconstituir a presença do filho ausente. Para a mãe, aquele pedaço de papel transforma-se em um objeto de valor, supostamente trazendo dizeres do filho distante. Os sentidos multiplicavam-se, porém, a cada leitura, porque aquele que lê a carta inventa um texto que não estaria lá, como modo de proteger a velha mãe saudosa da objetividade da mensagem de Ezequiel e do descuido com seus afetos. Ezequiel, dadas as condições da escrita e numa suposta adesão aos valores que motivavam a guerra, finaliza o texto com um lema político: “Unidade, trabalho e Vigilância.

A carta de Ezequiel cheirava a pólvora, figura que, metonimicamente remete à guerra. Também é por metonímias que se recompõe o

contexto dos confrontos políticos nas cartas de Henfil.

As cartas são crônicas do Brasil mobilizando em nome da redemocratização. A escolha do gênero permite um tom confidencial e íntimo na escrita, com efeitos de afeto e proximidade, atravessados pelo humor e por diferentes paixões, como a da indignação e da saudade. Na “carta” a seguir, por exemplo, o tema que motivaria a escrita para a mãe seriam as sensações conflitantes relacionadas ao futebol, haja vista que a vitória do país na Copa do Mundo poderia gerar lucros políticos para o governo militar, como ocorrera em 1970.

Natal, 7 de junho de 1978.

Mãe,

Aí, na hora que a coisa tava indo, tava indo... chega a Copa do Mundo e leva tudo pra lá. É sempre assim: não conseguimos fazer duas coisas ao mesmo tempo. Não sabemos assobiar e fazer xixi ao mesmo tempo, não conseguimos chutar bola e fazer democracia ao mesmo tempo.

Mas sabe o que me dá mais raiva? Vez por outra vêm me perguntar se eu vou torcer pelo Brasil! Só porque a gente tá na oposição, eles acham que tamos contra a seleção também? Sim, porque entre os méritos do último governo sempre acrescentavam: o governo do Tri! Só pra gente ficar com ódio do Tri. E a gente era besta, a gente era bobão, não sabia das coisas e acabou achando que o Tri fosse gol do governo. Gol deles uma pinóia!

Dessa vez ninguém vai me fazer ficar contra a seleção pensando que eu tô contra o Ato Institucional número 5, não. A seleção é do povo, assim como a greve é do trabalhador!

A bênção do seu filho,

Henfil.

A ditadura vale-se da paixão pelo esporte como forma de mobilizar um modo de “patriotismo” que serve a sua continuidade. Diante desse conflito, o narrador busca convencer a si e à narratária mãe a possibilidade de distinguir o amor pelo esporte do apoio ao AI 5. Encerra com uma paródia dos versos de Castro Alves (“A praça é do povo como o céu é do condor”): “A seleção é do povo, assim como a greve é de tra-

balhador”.

Com o tom pessoal, o texto inicia-se com a expressão “aí”, o que indica continuidade, como se antes houvesse tido outros dizeres, uma outra conversa. Não por acaso, Henfil projeta no texto como destinatária de suas cartas a própria mãe. A figura materna, conforme o imaginário social, permite caracterizar o sujeito ideal para o caráter de confiança e proximidade, encenando-se o caráter dialógico e o afeto, pela projeção de uma cena prática das relações familiares. A escolha dessa estratégia discursiva permite ainda a informalidade do texto, que concorre muitas vezes para acentuar o efeito da ironia, que atravessa todas as “cartas”.

As cartas/crônicas são, assim, o registro da memória de diferentes acontecimentos do país: registra-se o tempo vivido em datas; os eventos que se sucedem. Há nela a denúncia de práticas políticas de se apoderar de símbolos nacionais (os títulos mundiais do futebol) para desviar o olhar coletivo de questões políticas, tais como a ditadura militar (porque entre os méritos do último governo sempre acrescentavam: o governo do Tri! Só pra gente ficar com ódio do Tri), o que provoca no emissor sentimentos de frustração e raiva, uma vez que a população não consegue “fazer duas coisas ao mesmo tempo (assobiar e fazer xixi; chutar bola e fazer democracia)”. Ele é um sujeito cujas ações são movidas pela dor, logo é um sujeito da ação e da paixão. “Poder falar de paixão é, portanto, tentar reduzir esse hiato entre o ‘conhecer’ e o ‘sentir’” (Greimas, 1991, p. 22). Ao longo das cartas, nós, os leitores, vamos encontrando os sentidos passionais que estão decodificados no discurso. Conforme Bertrand (2003, p. 367), “o passional pode ser entendido como uma variação dos estados do sujeito, permitindo depreender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua “existência modal” por meio da modalização dos enunciados de estado”.

Ao utilizar a expressão “é sempre assim”,

ele pontua que tal estratégia é comum e que já ocorreu outras vezes. Portanto, recorre à memória para expor e advertir uma prática rotineira de manobras políticas. Assim, Henfil demonstra toda a sua indignação contra o jogo político que manipula a população, fazendo-a de besta, bobona, lembrando-a de que “a seleção é do povo, assim como a greve é do trabalhador!”. E ao mencionar que “ninguém vai me fazer ficar contra a seleção pensando que eu tô contra o Ato Institucional número 5”, ele revela seu estado de cólera — paixão que “exprime a frustração de um sujeito em relação a um objeto do qual ele está privado e ao qual ele crê ter direito” (Bertrand, 2003, p. 360). As palavras de Henfil chegam aos nossos olhos e ecoam em nossos ouvidos como um “brado retumbante”. Isso intensifica seu estado de disjunção em relação ao comportamento de outros que se deixam levar pelas manobras políticas, a saber: o uso do futebol pelos militares, especialmente a apropriação do tricampeonato mundial como meio de desviar o foco das questões políticas graves, como a perseguição política, a perda da liberdade de expressão e o crescimento desenfreado da desigualdade social pela ditadura militar. Nas palavras de Betinho, em seus “escritos indignados”, ao analisar a conjuntura política do Brasil desde a ditadura até os anos noventa:

A vitória da chamada Revolução de Março revela de que lado a corda arrebentou: do General Castelo Branco (1964-1966) até hoje, a internacionalização se aprofundou e com ela a produção e ampliação da desigualdade. Não foi mera coincidência que de 1964 até o fim do período Figueiredo (1984) esse tipo de desenvolvimento se fez às custas da negação da democracia. De Castelo a Figueiredo os governos dos generais promoveram o desenvolvimento do capital no Brasil e conseguiram o milagre de produzir um país rico com uma população pobre, na frase do General Médici, “o país vai bem, o povo é que vai mal” (Souza, 1990, p. 16, 17).

É possível o país ir bem enquanto o povo vai mal? De forma figurativizada, Henfil vai fazendo-nos refletir sobre a vida do povo brasileiro tanto em suas crônicas quanto pelas tirinhas e cartuns de sua criação. Em outro momento,

nesse intenso desejo de comunicar-se com o sujeito confidente (a mãe) e com o público leitor, em outra carta, já datada de 1979, enfatiza não mais sobre as ações governamentais, mas, as consequências delas que resultam em separação, distanciamento, dor e saudade:

São Paulo, 11 de abril de 1979.

Mãe,

Não suporto mais a saudade sufocante do meu irmão Betinho. Minha vida segue sem sentido e sem alegrias. Sai um disco do Chico e não consigo me entregar no canto que gostaria de partilhar com ele e com a Maria. O grito de gol fica preso no peito porque me sinto sozinho no Maracanã mais lotado.

Profissionalmente? Estou bem, muito bem. Mas eu queria que eles também se orgulhassem de mim ao receberem o jornal de manhãzinha na porta da casa deles, aqui, como todos. Faltam duas palmas, duas risadas brancas e quentinhas na hora em que as cartas são lidas ou as gracinhas são feitas na “Revista do Henfil”.

Perdoa, mãe, mas biscoito de farinha só é gostoso se mastigado olhando nos olhos do irmão que sente na mesma hora a mesma delícia.

A bênção de um dos seus filhos,

Henfil.

A carta inicia com a confissão da “saudade sufocante”, que lhe tira a alegria, prende o grito, aprisiona o canto. Separado de Betinho e de Maria, ele relata sobre a dor da separação e do silêncio, bem como o desejo de reviver momentos em família. Privado desses momentos, ele invoca, por meio das figuras “biscoito de farinha, palmas, risadas”, as suas memórias.

O sentimento de saudade é tão intenso que sufoca os detalhes da vida profissional, que mesmo estando bem, não se torna completa, pois os seus não estão ali para aplaudirem seu sucesso; ele se vê privado de viver o reencontro com seu irmão Bentinho, exilado desde 1971, no Chile, depois no México, por conta da ditadura e que retorna naquele ano de 1979. Para esse enunciador, a saudade sufoca e expulsa qualquer possibilidade de alegria. A ausência do irmão, bem como os sentidos que emergem des-

sa separação de corpos, permeiam todo o texto. Assim como na outra carta, o conteúdo é breve e intenso. Breve porque não se pode dizer tudo; intenso porque ao falar de si, do irmão, da família, da nação, ele evoca um misto de paixões.

O pedido de perdão à mãe revela que há uma relação sequencial entre as cartas (crônicas) e que essa sequência parte de uma macro narrativa que se organiza como se cada nova carta fosse um capítulo dessa narrativa. Henfil assume seu lugar testemunha direta, contrapondo-se pelo humor ao monologismo imposto pela ditadura e censura. No fazer subversivo de sua escrita, há duas dimensões que se entrelaçam: a veridictória e a ficcional.

Não mais se imagina que o enunciador produza discursos verdadeiros, mas discursos que produzem um efeito de sentido “verdade”: desse ponto de vista, a produção da verdade corresponde ao exercício de um fazer cognitivo particular, de um fazer parecer verdadeiro que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, de fazer persuasivo (Greimas; Courtés, 2021, p. 530, grifo dos autores).

Diante do contexto vivido, esse enunciador que testemunha e sofre reinventa-se por meio da linguagem, burlando a censura e firmando o contrato de veridicção entre seus enunciatários. É assim que Henfil transita pelas palavras e pelas imagens. Por meio dos cartuns, ele dá vida a personagens, cujos gestos, falas e comportamentos são atravessados pelas experiências do vivido, de forma a expressar-se com humor ao denunciar os dramas sociais do período.

3.1 Os cartuns: o humor que testemunha e resiste à dor

A escolha desse gênero já revela uma intencionalidade peculiar, tendo em vista as pretensões de humor. Conforme Ziraldo, também cartunista, num prefácio ao livro que organiza os cartuns da personagem Graúna, Henfil ti-

nha um traço peculiar, produzindo efeito de “animação”, traduzindo diferentes estados passionais dos personagens: “Seus desenhos eram animados sem precisar de tela ou de vídeo. Seus bonecos corriam, riam, pulavam, dançavam, saltavam, soltavam puns, choravam, cuspiam, abriam os braços para os abraços e para a luta como se fossem vivos. E eram apenas sinais, feitos de linha pura” (Pinto, 1993, p. 7).

Fig. 1



Fonte: (Henfil, 1993, p. 24)

Figura 2



Fonte (Henfil, 1993)

Como é inerente ao gênero, trata-se de uma produção de caráter sincrético, na medida em que os planos da expressão das linguagens verbal e visual se articulam mediante um mesmo plano do conteúdo. Seleccionamos para análise dois cartuns de Henfil (Figuras 1 e 2). Ali, traços mínimos do desenho reconstituem figurativamente atores que seriam emblemáticas do contexto do sertão do Nordeste brasileiro: o cangaceiro, o bode, a graúna. São também mínimos os traços da paisagem, como a imagem do sol, de mandacarus e de carcaças de boi, figuras que se repetem nas diferentes cenas e reforçam estereótipos sobre sujeitos e características da região. A série responde pelo título “Henfil do alto da caatinga” e, como anuncia logo na abertura do livro, pela voz da personagem Graúna, a produção destinava-se a leitores do “Sul maravi-

lha”, modo irônico de reporta-se ao público do Sudeste.

Em ambos, sobre o fundo branco, organizam-se figuras delineadas pela cor preta. Assim como nas cartas, é possível compreender a sucessão dos acontecimentos que marcaram o país, aqui também a sequência das cenas permite acompanhar uma narrativa maior que se desenrola no contexto dos cartuns e da política nacional. Veja-se a esse respeito a impossibilidade de então votar para presidente e, considerando que naquele momento seria permitido eleger políticos para outros cargos, o problema da existência da venda de votos, sustentando o coronelismo que ainda impera no país:

Zeferino: Boas tarde! Eu queria vender meu voto!

Orelana: Você é eleitor direto ou indireto?

Zeferino: Sou eleitor, uai!

Orelana: Cavalheiro! Seu título de eleitor dá direito a votar para presidente? Eleitor indireto... PAM-PAM-PAM! O seu voto vale uma alpercata de pneu!

Zeferino: Uai! Me disseram que valia uma butina!

Orelana: Ah! Voto em branco! Voto em branco vale uma butina, sim! E anulando voto ganha butina de verniz! Eu disse de verniz! (Henfil, 1993, p. 52-53)

A figura do poço (fig.1) remete à ideia de uma fonte esgotada. Sem água, a vida é extinta, e seria um dos principais desafios para viver no contexto da caatinga, dado o recorrente problema da seca. No entanto, o questionamento feito por Graúna – “Será que foi a censura?” – já pressupõe que a secura do poço serve de pretexto para tratar de uma outra questão, a da censura pelo governo militar.

A figura do sol, que na parte superior da página parece distante dos personagens, vai sendo ampliada à medida em que o diálogo se desenvolve, o que remete à passagem do tempo, haja vista que o calor aumenta ao longo do dia, mas sugere também a presença do controle

ou da ameaça. O sol parece personificar, pois, o próprio regime.

Para além da insistente denúncia dos efeitos da ditadura, porém, os cartuns trazem à tona os problemas sociais vividos pelo Nordeste, sem ações e projetos do governo que pudessem reverter a pobreza, a seca, a lógica econômica imposta pelos latifúndios, o coronelismo, a violência. A assimetria de poder dos personagens revela a assimetria no contexto regional, sendo a Graúna a figura menor, mais frágil e que instaura a discussão crítica e política. Como se pode ler em uma outra cena, vemos o diálogo entre Zeferino e Graúna mais uma vez falando do problema da seca e contrapondo o “Sul Maravilha” à caatinga:

Zeferino: Vamos raciocinar com inteligência, soluções técnicas... Lá no Sul Maravilha, quando eles querem água, o que que eles fazem?

Graúna: Abrem a torneira. (Henfil, 1993, p. 36)

Na figura 2, o cenário continua o mesmo, mas sem a presença do sol. Dessa forma, os personagens podem falar sobre a censura aos livros sobre o pretexto de que essa prática seria para defender o público, uma vez que já havia provas de que eles podem produzir um pensamento crítico. O diálogo aponta que mesmo havendo inúmeras tentativas de se paralisar o processo de conscientização dos livros – “Apesar de todo avanço de pesquisa de laboratório” – não se consegue atingir os objetivos, uma vez que isso é incurável, ou seja, sempre haverá aqueles que irão ser “contaminados” e dependentes.

Censurar o conhecimento é o primeiro ato de um governo que quer se manter no poder sem considerar a democracia. Isso explica os ataques violentos que universidades, escolas e docentes vêm sofrendo pela extrema-direita desde 2017. Vimos diversos livros sendo

censurados ao longo desse processo de polarização extremista, onde os grupos minoritários são ignorados e massacrados, tornando a educação cada vez mais fragilizada e desigual. Com o retorno de um governo progressista em 2022, depois de quatro anos de truculência, aqui estamos nós, profissionais da educação, discutindo sobre o assunto, porque isso ainda continua sendo urgente e pertinente. Como já dizia Herbert de Souza, o Betinho, nos anos noventa:

A educação é também um investimento na democratização da sociedade, na medida em que possibilita a cada um integrar-se no processo social, cultural e político. Democratizar o conhecimento, a informação é uma forma de produção social da cidadania. Não investir na educação é também uma opção pelo atraso e o autoritarismo (Souza, 1991, p. 42).

Pela figurativização, o cartunista, portanto, denuncia a escassez de direito, liberdade, conhecimento e informação, por outro lado traz, pela figuratividade, a denúncia da seca nordestina e do descaso dos políticos em resolvê-la. A recorrência das figuras que compõem o cenário intensifica as isotopias da seca e do silenciamento

Considerações finais

Da democracia estamos ainda muito longe, mas estamos a caminho (Souza, 1991, p. 210).

Os estudos em torno da resistência e do testemunho implicam considerar diferentes gêneros, dos literários a outras manifestações de natureza estética, como os cartuns. Pela análise que apresentamos, buscamos demonstrar que as produções de Henfil mantêm significativa atualidade, sobretudo em contextos marcados pela circulação de discursos antidemocráticos e pela relativização das violações ocorridas durante o regime militar. Nesse sentido, revisitar a obra de

Henfil significa recuperar um importante patrimônio cultural e político brasileiro para fortalecer práticas de memória comprometidas com a defesa da democracia e dos direitos humanos.

A esse respeito, as reflexões de Herbert de Souza, o Betinho e irmão de Henfil, contribuem para ampliar essa compreensão ao defender que a democracia deve ser entendida como participação social, exercício pleno da cidadania e compromisso coletivo com a justiça social. Para ele, a ditadura representa exatamente a ruptura desses princípios, pois se sustenta no silenciamento, na exclusão, na supressão das liberdades fundamentais e nas desigualdades sociais. Assim, memória e democracia tornam-se dimensões inseparáveis, pois recordar criticamente o passado é condição necessária para impedir a repetição de práticas autoritárias no presente. E se desde a Constituição de 1988 estamos em busca da democracia e ainda não a alcançamos plenamente, cabe refletirmos sobre ela e continuarmos caminhando para alcançá-la. E não podemos esquecer como esse processo começou. Retomando a fala literal de Betinho:

Como proposta do futuro, a democracia é sempre reflexão e problema, diferentes em cada época e em cada país. [...] A democracia é o igual e o diverso. O encontro de liberdades. A convergência da pessoa e da comunidade. Da sociedade civil e do Estado (administração do bem público). A democracia é o atendimento do básico e do transcendental. Do Pão e da Liberdade. Do finito e do infinito. Do Eu e do Nós. É a afirmação da consciência, no mundo de sua falsificação em relações coisificadas. Democracia é obra sem limites e portanto inacabável. Mas democracia é exatamente aquilo que fizemos dela e por isso é fundamental inventá-la a todos os níveis e a cada momento (Souza, 1991, p. 11-12).

Por fim, este trabalho reafirma a importância de ampliar a análise das produções que operaram como testemunho e resistência. Ao articular semiótica discursiva, literatura de testemunho e estudos da memória, tentamos contribuir para o debate sobre as continuidades entre passado e presente, evidenciando que a resistência democrática também se constrói pela

preservação das narrativas que recusam o esquecimento e recriam a realidade por meio de diferentes projetos estéticos, guiados pela mesma ética de narrar, denunciar, fazer lembrar.

Referências

- ACHÚGAR, Hugo. Historias paralelas/ ejemplares: a historia y la voz del otro. In: BEVERLEY, John; ACHÚGAR, Hugo (org.). **La voz del otro: testimonio, subalternidad y ver- dade narrativa**. 2.ed. Guatemala: Ediciones Papiro, 2002, p. 61 – 83.
- ANTELME, Robert. **A espécie humana**. Trad. Maria de Fátima Oliva do Couto. Rio de Janeiro: Record, 2013 [1957].
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Temas emergentes para a semiótica discursiva. Apresentação oral. **71. Seminário do GEL – Grupo de Estudos Linguísticos de São Paulo**. Unesp, Araraquara, 2026.
- BARROS, Mariana Luz Pessoa de. **O discurso da memória: entre o sensível e o inteligível**. 2011. 309f. (Tese – Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, FFLCH, Departamento de Linguística, 2011.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.
- BRASIL. Serviço Nacional de Inteligência. **Informe n. 069/116/APA,79**. Porto Alegre: SNI, 14 dez. 1979. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp> Acesso em 07 mai. 2025.
- COQUET, Jean-Claude. **A busca do sentido: a linguagem em questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CRU, Jean-Norton. **Témoins: essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928**. Cressé: PRNG Editions, 2016 [1929].

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7letras, 2017.

FONTANILLE, Jacques. **Discursos, mídias, práticas e regimes de crença**. Revista do GEL, v. 16, n. 3, p. 246-262, 2019.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. Dicionário de semiótica. Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes et al. São Paulo: Contexto, 2021.

DURAS, Marguerite. **A dor**. Trad. Vera Adami. São Paulo: Círculo do Livro, 1987 [1985].

HENFIL. **A volta da graúna**. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1993.

HENFIL. **Cartas da mãe**. São Paulo: Codecri, 1980.

LACOSTE, C. L'invention d'un genre littéraire : temoins de Jean Norton Cru. **Texto!** v. XII, n. 3, 2007.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

PINTO, Ziraldo Alves. Henfil. In: HENFIL. **A volta da graúna**. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1993, p. 6-7.

SCHWARTZMANN, Matheux Nogueira; SILVA, Luiza Helena Oliveira da. Apresentação: Romper, desviar, desafiar: reflexões por uma semiótica implicada. **Estudos Semióticos** (USP), v. 18, p. i-ix, 2022.

SILVA, Luiza Helena Oliveira da. Narrativas do tempo da noite: a literatura de testemunho em Pedro Tierra. **Organon**, Porto Alegre, v. 35, n. 70, p. 1-20, 2021. DOI: 10.22456/2238-8915.103924. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/103924>. Acesso em: 11 maio. 2025.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Poesia de testemunho (com doses de humor): Alex Polari, Glauco Mattoso, Leila Míccolis e Jocenir. **Signotica** (UFG), v. 25, p. 35-50, 2013.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Pollari e André du Rap). **Matraga** (Rio de Janeiro), v. 19, p. 284-303, 2012.

SOUZA, Herbert de. **Escritos indignados: democracia x neoliberalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed. IBASE, 1991.

TESTA, Eliane C.; MARINHO, Paulo A. Falando de poesia: entrevista com o poeta Pedro Tierra. **EntreLetras, Araguaína**, v. 9, n. 3, p. 363-371, 2018.

TIERRA, Pedro. **Pesadelo: narrativas dos anos de chumbo**. São Paulo: Autonomia Literária; Fundação Perseu Abramo, 2019.

TIERRA, Pedro. **Poemas do povo da noite**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Publisher Brasil, 2009.

Submissão: junho de 2026

Aceite: agosto de 2026