

“TODO LO HUMANO ME ES AJENO”
SÁTIRA POLÍTICA E VIOLÊNCIA DELIRANTE NOS QUADRINHOS DE
BOOGIE, O SEBOSO (1972-1983)

PRISCILA PEREIRA¹

RESUMO:

A temática da violência tem uma ampla recorrência na história da Argentina e atravessa períodos históricos bastante dissimiles entre si, como as lutas facciosas entre unitários e federais no século XIX ou as disputas encarniçadas entre peronistas e antiperonistas no século XX. Trata-se, talvez, de um elemento constitutivo da cultura política deste país, cuja erupção na sua história não distinguiu a regimes democráticos e autoritários, liberais e conservadores. Neste sentido, o presente trabalho trata do fenômeno da violência na história recente da República Argentina a partir da análise da história em quadrinhos (HQ) Boogie, *el aceitoso*, criada pelo humorista gráfico Roberto Fontanarrosa em 1972. Pretende-se, assim, acompanhar a trajetória do *matón a sueldo* [assassino de aluguel] nas revistas e jornais onde suas histórias foram publicadas, desde a sua aparição em 1972 até o ano de 1983, que encerra o período conhecido como *Proceso de Reorganización Nacional* - a última ditadura militar argentina (1976-1983). Enfim, interessa-nos entender em que medida os quadrinhos de Boogie são expressão dessa violência política e social ou, ainda, em que medida eles contribuíram para a sua espetacularização, reificação ou denúncia, através de textos/ imagens que nos permitem pensar os limites do político.

Palavras-chave: História da América Latina; História da Argentina; História Recente; História Política; Indústria Cultural; Humor gráfico; Boogie.

Sicários e mafiosos na *historieta* argentina

A personagem Boogie, *el aceitoso* surgiu nas páginas da revista cordobesa *Hortensia* em 1972, em um contexto de grande convulsão social detonada pelo

¹ Doutoranda do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob a orientação do prof. Dr. José Alves de Freitas Neto. Mestre em História pela Unicamp e pela Universitat Jaume I, de Castelló de la Plana (Espanha). Email: perecilapp@yahoo.com.br.

Cordobazo (1969) e de revitalização do humor gráfico nacional a partir do interior (MIGUEL, 2008)². Ele é criação de um dos mais bem-sucedidos humoristas gráficos argentinos, o rosarino Roberto Fontanarrosa, conhecido em toda a Argentina pelo apelido carinhoso de “Negro”, e igualmente admirado pela sua copiosa produção gráfico-literária³.

Boogie é um matador de aluguel, sádico, frio, um verdadeiro profissional da violência e que surge como uma paródia do gênero policial norte-americano, particularmente da personagem “Harry, o sujo”, protagonista do filme *Dirty Harry* (EUA, 102 min., 1971), de Clint Eastwood (FONTANARROSA, 2009). Segundo Fontanarrosa, a fonte de inspiração para a criação da personagem está na novela negra e no gênero policial desenvolvido nos EUA a partir da crise de 1929. Porém, diferentemente do policial clássico, na novela negra o fundo não se distingue da forma, já que vítimas, policiais e bandidos se confundem uns com os outros. “Visão crítica da sociedade, a narração é guiada por um novo ponto de vista: o do assassino” (RUIZ ALBACEA, 1989). Não obstante, não se pode perder de vista que Boogie é uma paródia da crueldade descarada de mercenários ao estilo de Al Capone, elevada ao limite do absurdo. É por este motivo que este “monstro da insensibilidade” é um ser absolutamente amoral e individualista, que se move unicamente por dinheiro e pelo simples prazer de matar. Isso faz dele uma criatura desprezível, um *seboso*.

² *Hortensia, la Papa*, despontará no cenário cordobês em 1971 a partir da iniciativa do humorista gráfico e editor Alberto Cognigni, em conjunto com sua esposa Sara Catán. Em pouco tempo a revista tornar-se-á uma das poucas publicações produzidas no interior do país a ter transcendência nacional, convertendo-se em um sucesso de público e crítica. Isso permitirá sua sobrevivência no cenário do humor gráfico nacional durante 19 anos. Em *Hortensia* forjou-se uma linguagem humorística de caráter popular e picaresco, relacionada ao cordobês e ao seu entorno, sem recair num humorismo de corte político militante, nem tampouco num discurso apelativo ao pornográfico. Enfim, a revista foi a única publicação de humor do interior que conseguiu transpor as *muralhas portenhas* de produção de humor gráfico, e por isso marcou época na história do humor gráfico argentino.

³ Fontanarrosa nasceu em Rosario em 1944 e após um início de carreira no campo da publicidade, passou a trabalhar como humorista gráfico na revista *Boom*. Através de seus personagens Boogie e Inodoro Pereyra, o *Negro* se tornará conhecido nacional e internacionalmente, vindo a publicar seus trabalhos em uma dezena de revistas argentinas, além de publicações colombianas, espanholas, italianas, mexicanas e nicaraguenses. Dono de um traço de grande qualidade técnica, Fontanarrosa também é conhecido pela sua paixão pelo futebol, pela sua vinculação com o grupo musical *Les Luthiers* e por ser um dos fundadores da *Mesa de los Galanes*. Em 1994 recebeu o prêmio Konex e, 12 anos depois, o governo argentino o homenageou com a medalha “Domingo Faustino Sarmiento”, pela sua distinta trajetória e por contribuir com a cultura popular deste país. O *Negro* se consagrou como um escritor que soube unir a cultura letrada à popular, bem como pela maneira engenhosa como trabalhou a paródia. Segundo o humorista, seu único objetivo era fazer com que as pessoas rissem. O desenhista morreu em 2007, por causa de uma esclerose lateral amiotrófica, doença degenerativa que foi minando sua capacidade motora. Ver: www.negrofontanarrosa.com.

No nosso país, Boogie, *el aceitoso* foi traduzido nos anos 1980 como Boogie, o sebozo, alcunha que faz jus ao caráter repugnante e repulsivo do sicário (FONTANARROSA, 1988). A personagem pode ser definida como um mercenário, guarda-costas e matador de aluguel, admirador de *Jack, o estripador* e cujo prazer é comprar armas de fogo e disparar em transeuntes da sacada de seu apartamento. O repulsivo *matón a sueldo* vive em Nova York, é loiro, dotado de uma musculatura invejável, possui uma mandíbula de bulldog e sempre está com o cigarro no canto da boca. Incapaz de estabelecer relações afetivas com as pessoas, é particularmente conhecido pela frase “Todo lo humano me es ajeno”. Segundo Judith Gociol, este *duro ao estilo ianque*

É um prófugo da justiça desde o seu nascimento (...), [servindo] com assassina efetividade a quem lhe oferecer o melhor preço: pode perseguir judeus, negros, homossexuais ou chicanos, extorquir a jornalistas por ordem de algum político, protagonizar a campanha publicitária da “44 Magnum de luxe” ou – de maneira mais humana – ajudar a um suicida sem coragem para se matar (FONTANARROSA, 2009: p. 10).

Além disso, Boogie teve sua trajetória marcada pela aventura e pela história, já que ele teria lutado na Nicarágua e no conflito do Golfo, além de ser um veterano da Guerra do Vietnã. Acostumado a transitar em territórios cruzados por negros, *chicanos* e agentes da CIA, paradoxalmente o *aceitoso* nasceu não em solo ianque, mas nas páginas de uma revista argentina. Mistura de gangster com assassino de extrema-direita, destacam-se nas suas histórias a *sátira política e a violência delirante*. Neste sentido, é impossível não associar este personagem com os *matones* e repressores da última ditadura militar Argentina. Segundo Fontanarrosa,

durante o Processo [de Reorganização Nacional] acho que Boogie pode ter aparecido no bar El Cairo [em Rosario]. Aliás, tenho certeza que ele esteve lá. Vi alguém corpulento que desceu de um carro com um cigarro na boca, fechando a porta com violência. Entrou pela lateral como se o lugar fosse seu. Levava o casaco aberto para que as pessoas olhassem seu peitoral. Boogie e seus amigos diziam que El Cairo era um antro de canhotos [comunistas] e com certeza ele estava ali para nos encher de espanto (FONTANARROSA, 2009: p. 14).

Um ponto que merece destaque é que o temerário sicário passou por profundas mudanças, tanto gráficas como do ponto de vista do argumento do quadrinho, com o passar dos anos, e isso está relacionado aos meios em que esta HQ foi publicada⁴. Conforme o tempo passa, Boogie vai se aquietando, e os episódios em que ele protagonizava cenas de extrema violência, diminuem. O mercenário converte-se, assim, em um relator das histórias dos outros, uma testemunha da violência alheia. Enfim, o Boogie dos primeiros episódios, que nocauteia feministas, que fuzila liberais dissolutos, que mata a um negro, enfim, que está sempre metido em um serviço sujo, transforma-se num atento ouvinte de outras histórias, as quais arremata com uma dose caústica de humor. “Boogie amadureceu, psicologicamente, de um modo verossímil (...). Teríamos que pensar, assim, em uma caminhada de Boogie em direção ao redil dos personagens de Fontanarrosa. Este gangster que tinha características tão próprias começou a ser visto pelos seus companheiros, sobretudo pelo caráter de espectador reflexivo que todos nós temos” (*apud* GOCIOLO y ROSEMBERG, 2000: p. 427).

Ora, a transformação do *seboso* não envolveu só as temáticas, mas o próprio traço do personagem. “Faz algum tempo que se percebe que ele está mais gordo; seu pescoço perdeu forma e já não se barbeia com assiduidade: Boogie envelheceu”⁵. Ora, tais mudanças podem ser explicadas como uma necessidade de evitar a reiteração do relato e a previsibilidade de seu desfecho. Afinal, perderia a graça se Boogie terminasse toda história golpeando ou atirando em alguém, motivo pelo qual Fontanarrosa decidiu convertê-lo num interlocutor, que tal e qual *o renegau*, travará um diálogo cada vez mais intenso com a atualidade.

Apesar do caráter violento, inescrupuloso e repulsivo, o facínora exerce certo fascínio sobre as pessoas, e a aversão que ele causa não chega a afastar seus leitores. Quer dizer, “delineado em chave cômica, Boogie exagera a violência até levá-la ao absurdo e é justamente isso o que causa o riso. É um profissional da insensibilidade.

⁴ Boogie passou pelas revistas *Hortensia*, *La Maga*, *Hum*®, e foi publicado no jornal *El Tiempo* e no semanário *Proceso*, respectivamente da Colômbia e do México.

⁵ Na história das histórias em quadrinhos, o envelhecimento dos personagens é um fato de difícil ocorrência, e não são muitos os exemplos de protagonistas de HQs que sentiram a passagem do tempo de maneira flagrante. Neste sentido, a trajetória de Boogie constitui um caso atípico dentro do gênero, já que se preteriu a uma caracterização estável e atemporal do personagem à maneira dos heróis e super-heróis dos quadrinhos, em função de sua humanização. Quer dizer, Boogie envelheceu porque se trata de uma HQ realista, onde *consumir-se no tempo* não compromete a sua narrativa, nem tampouco a torna menos verossímil. Sobre o tema ver: ECO, 1970.

Mas a inteligência e ironia de suas ações o salvam de ser definitivamente odiado pelo leitor” (GOCIOL y ROSEMBERG, 2000: p. 426). Segundo argumentou Fontanarrosa, essa tensão entre asco e fascínio é oriunda da própria natureza humana, já que “todos queremos em algum momento ser como *Boogie*: violentos, ilimitados e impunes” (LA MAGA, 1992: p. 14).

Por outro lado, tal ambiguidade resultou na leitura literal da paródia, pois, conforme conta o *Negro*, durante a publicação de *Boogie*, ele recebia inúmeras cartas que defendiam o sicário. “Era uma coisa horrível, sujeitos felizes porque finalmente aparecera alguém para bater em negros e mulheres”. De acordo com Oscar Steimberg,

Boogie, concebido como arquétipo para denunciar e ridicularizar, termina servindo à apologia e idealização do modelo que tenta ironizar. Algo semelhante acontece com o kitsch; proposta como crítica a uma estética vulgar, como um exagero do mal gosto, é tomado por algumas pessoas como a consagração do belo (...). É produzido assim como um fenômeno de regressão simbólica, pelo qual as coisas são como são, sem possibilidade de vê-las como representação de outra coisa (...). A literalidade ocupa o lugar da metáfora (apud FONTANARROSA: 2009, pp. 30-31).

Para Héctor Fernández L’Hoeste, *Boogie* é uma HQ que desconstrói os grandes mitos do Norte, já que o “politicamente incorreto” mercenário estaria inserido em uma sociedade que prega justamente o politicamente correto. “*Boogie* confronta o público latino-americano com problemas que supostamente não lhes pertenceriam, como o racismo, a homofobia, o consumismo, o desdém pela vida” (FÉRNANDEZ L’HOESTE, 1998, pp. 93-94). Portanto, ao falar do outro o que *Boogie* faz é falar do mesmo.

Em outras palavras, como uma imagem invertida daquilo que o público argentino lhe julga exterior, o *seboso* pode ser lido como uma HQ tão argentina quanto a da personagem Inodoro Pereyra – outra criação do humorista Roberto Fontanarrosa. Cabe perguntar-nos, então, por que Fontanarrosa deslocou sua história de um país para o outro: por que nosso *matón a sueldo* se move na cosmopolita Nova York e não em Buenos Aires? Não seria porque teria sido impossível publicar este quadrinho ambientado numa cidade argentina, tendo em vista o contexto violento no qual o personagem foi criado? Ou seria o resultado de uma habitual característica da América

Latina, de mirar-se sempre em espelhos alheios? Ou, ainda, será que não se pretendia refletir sobre problemas domésticos a partir do contraponto com outras latitudes?

De qualquer forma, e apesar das histórias de Boogie se passarem em outro país, pode-se reconhecer na sua figura uma alusão a tipos sociais “muy argentinos”, como o *compadrito*, o *malevo*, ou o *matón*⁶. Seguindo a pista indicada por Fernández L’Hoeste, “as histórias de *malevaje* constituem uma parte tangível da mitologia sul-americana e são, de certo modo, a descendência urbana da tradição legendária que começou com o arquétipo do gaucho Martín Fierro” (FÉRNANDEZ L’HOESTE, 1998, p. 92).

Em suma, observa-se que Boogie surge como um tipo que tem na violência sua razão de ser, e a personagem dialoga com o *ethos* dos anos 1970 na Argentina. Ademais, Boogie se caracteriza como um prófugo da justiça, caracterizado pela sua condição de anti-herói e pela solidão que o acompanha, decorrente do fato de viver na fronteira, nas margens da sociedade - ele vive no submundo do crime dos subúrbios nova-iorquinos, lugar tensionado por forças babélicas que permite a convivência e aciona as tensões entre diversos grupos sociais. A personagem é também uma sátira política, expressando uma visão crítica de seu autor sobre a sociedade argentina. Enfim, não se pode perder de vista que as histórias de Boogie foram concebidas a partir do apelo ao discurso paródico, como diálogo com o gênero policial.

Neste sentido, o presente trabalho trata de um tema policial relacionado às HQs, o que remete ao fenômeno da violência em seu mais amplo espectro. Assim, este estudo tem como eixo a análise da violência em Boogie, o seboso, relacionando isso com questões de identidade, política e humor. Ora, se a violência é um fenômeno situado às margens da política, e que permite que pensemos os limites de seu exercício (ARENDR, 1994), como analisar os quadrinhos do *Seboso*? Em que medida a violência presente nas histórias expressa uma violência social? O que esta personagem têm a dizer sobre a

⁶ “Compadrito” é o diminutivo pejorativo do termo “compadre”, e na Argentina designa a um tipo popular, “fanfarrón, ostentoso y valentón”. A palavra *compadrito*, que vem do lunfardo, refere-se a uma figura típica dos subúrbios de Buenos Aires, que foram crescendo violentamente devido ao processo migratório interno e externo ocorrido no final do século XIX. Trata-se de uma figura também relacionada aos discursos sobre a nacionalidade, retratada em contos de Fray Mocho, em Roberto Arlt e Jorge Luis Borges, e que está diretamente atrelada à história do tango. Movimentando-se num cenário de pobreza e *malevaje*, este personagem mantém com o *gaucho* uma relação de simetria e identificação, encontrando no homem dos pampas o seu *alterego*. Ver: LÓPEZ PEÑA, 1965 e PRIETO, 2006.

violência? Trata-se de sua justificação, sua análise, sua estetização? O que a representação do ponto de vista do assassino e do fora-da-lei pode indicar?

Este trabalho parte do pressuposto de que a vinculação entre humor gráfico e política permite que abordemos os imaginários e representações que circulam numa determinada sociedade, posto que cartuns, caricaturas, charges e tiras cômicas “pode[m] constituir uma forma mediada pelas peculiaridades da linguagem do humor, e sobredeterminada por sua inclusão no meio jornalístico, de ter acesso ao mundo das representações e dos imaginários coletivos do momento” (LEVÍN, 2009). Quer dizer, acreditamos que o *matón a sueldo* se apresenta como um protótipo que re-encena uma fábula da identidade argentina, levando os seus paradoxos até o limite. Meu argumento é de as aventuras de Boogie se apresentam como um jogo entre imagem e contra-imagem, na qual Fontanarrosa questiona e, ao mesmo tempo, reitera certo discurso. E mais: talvez a violência presente em Boogie aponte para um lado ignorado (ou pouco conhecido) dessa suposta identidade argentina, já que a violência não é um fenômeno alhures e externo à sociedade que padece de seus efeitos.

Violência e Política na História Argentina.

O ano de criação de Boogie na revista *Hortensia* foi marcado por acontecimentos que tiveram ampla repercussão em toda a Argentina, como é o caso da circulação de rumores sobre a volta do exílio de Juan Domingo Perón, proscrito desde a *Revolução Libertadora* de 1955. Na disputa pelo controle do palco de honra que recepcionaria o ex-presidente, ocorrerá o fatídico “Massacre de Ezeiza”, isto é, o enfrentamento entre organizações armadas peronistas. O confronto entre o grupo de esquerda *Montoneros* e o aparato sindical de direita da CGT resultará na morte de 13 pessoas e 365 feridos. O episódio constitui um marco na história do peronismo, assinalando a impossibilidade de seu êxito numa Argentina convulsionada pela radicalização política, e que já não era mais a mesma dos anos anteriores à proscrição de Perón (SVAMPA, 2003).

Tal acontecimento, ilustrativo do *desencontro entre a sociedade civil mobilizada e o líder que voltou do exílio*, também prova que se vivia um clima de recrudescimento da violência política, antes mesmo do início da última ditadura militar argentina (1976-1983). Incrementada pela polarização político-ideológica e pelas lutas facciosas entre

grupos de extrema-esquerda e ultradireitistas, a violência atingirá graus crescentes de normatividade e sistematização, e se configurará como o *ethos* da década de 1970. Segundo Maristella Svampa, eventos como a descolonização da África e da Ásia e a Revolução Cubana abriram espaço para a instalação do debate em torno da revolução, o que contribuirá para a radicalização política do período. Em busca de uma saída revolucionária, passa-se a desacreditar do sistema partidário e das vias democráticas de transformação social. Neste contexto,

a violência foi sendo dotada de uma eficácia maior, pois já não emergia como algo eventual, ritualizado no atavismo e nas contendas entre bandos sindicais, mas como o eixo de uma política organizada e sistematizada para a tomada do poder. Mais ainda, sob um regime autoritário e repressivo, a violência aparecia carregada com um suplemento de legitimidade. Era a 'violência de baixo', uma resposta à 'violência do Estado' (SVAMPA, 2003: p. 433).

De qualquer modo, é preciso atentar que o processo de recrudescimento da violência na Argentina, que culminará na sua aceitação e aquiescência enquanto fenômeno *inerente* à política, envolveu tanto o Estado quando a sociedade como um todo. Isso explica o motivo pelo qual o estudo da violência na história deste país é um tema deveras espinhoso, já que não se trata meramente de entender o autoritarismo como um fenômeno que se impõe de cima para baixo. Afinal, a passagem de um Estado regulador dos conflitos sociais para um Estado terrorista, relaciona-se não somente com o monopólio da violência que lhe é inerente, mas também com o envolvimento das pessoas com este processo. Talvez seja por este motivo que até hoje ainda são poucos os estudos na Argentina que abordam a relação entre os mecanismos de consenso e a repressão, as formas de resistência e a aceitação social da ditadura (AGUILA, 2008).

Mas de onde viria esta violência? Quais seriam as suas origens? O que teria levado a sociedade argentina a tamanha radicalização? Quais as relações entre esta normatividade violenta e aquela que será acionada pelo aparato repressivo do Estado Militar de 1976?

Ao nos debruçarmos sobre a história mais recente da República Argentina, observamos uma reincidência de golpes e contragolpes de Estado, anulação de direitos políticos e sociais e violação sistemática de pessoas através de mecanismos coercitivos,

como torturas e detenções (FUNES, 2007). Entre 1930 a 1983 este país sofrerá seis golpes militares, e sua história se enredará por um errático caminho que oscilará entre a democracia e o autoritarismo. Outro dado curioso é o papel que as Forças Armadas passam a reivindicar neste processo de condução dos rumos da nação, como ilustram os próprios nomes com os quais tais intervenções militares foram designadas: Revolução Libertadora (1955), Revolução Argentina (1966), Processo de Reorganização Nacional (1976) (PINTO FILHO, 1996)⁷.

Neste sentido, pode-se postular que a violência se apresenta como um elemento estruturante da história argentina recente, e se relaciona com complexos processos de constituição político-social, alguns inclusive de longa duração. Para Luis Alberto Romero, é possível estabelecer uma continuidade entre o chamado *Proceso de Reorganização Nacional* estabelecido em 1976 pela Forças Armadas do general Videla, e o período imediatamente anterior a ele. Afinal, nenhuma sociedade chega a este grau de desmesura da noite para o dia, nem tampouco se desvencilha dele num piscar de olhos. Para ele é justamente nos anos de proscrição do primeiro peronismo que se localiza este processo de *naturalização da violência política*, já que é nele que o exercício da violência adquiriu uma dimensão institucionalizada e legítima.

A naturalização da violência política se relaciona com processos de diversas índoles, muitos deles de longa duração. Mas existe um consenso acerca de sua condensação a partir do fim do governo peronista, derrubado por um golpe militar em 1955. A partir desse ano se desenvolvem duas séries de mudanças concorrentes: a crescente e decisiva presença de capital estrangeiro, que dinamiza o funcionamento da economia e altera a relação entre os interesses; por outro lado, a proscrição do peronismo, o que gera grandes conflitos no plano sindical e político (ROMERO, s/ data).

Em 1968, Roberto Fontanarrosa publicará seu primeiro desenho de humor, que tematiza exatamente este processo de normatização da violência política. Tratava-se de um policial mostrando para o seu superior um cassetete manchado de sangue, sob o argumento de que não havia dúvidas, “(...) eran comunistas” (BOOM, 1968). Tal

⁷ PINTO FILHO, Júlio César Pimentel. “Imagens do moderno e do nacional no discurso dos militares argentinos” in DAYREL, Eliane Garcindo, YOKOI, Zilda Maria Gricoli (coord.); *América Latina contemporânea: desafios e perspectivas*: Rio de Janeiro: Expressão e Cultura: São Paulo: EDUSP, 1996.

desenho se explica tanto pela sua relação com o contexto violento instaurado pela ditadura de Onganía em 1966, como pela sátira à tradição anticomunista fomentada naqueles anos.

Todavia, a violência estatal que está sendo ironizada neste desenho humorístico dos anos 1960 não é a mesma que será deflagrada pelo regime militar de 1976, ainda que ambas guardem muitas semelhanças. Segundo Patricia Funes, uma das principais mudanças da década de 60 para a de 70 refere-se à passagem de um conceito genérico de “comunista” para o de “delinquente subversivo”. Isso fica muito claro quando analisamos a documentação contida no arquivo do DIPBA, a ex- *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires*. A partir dos informes emitidos por este serviço de inteligência, é possível avaliar a dinâmica da repressão sobre o campo cultural argentino, uma vez que se pode rastrear o funcionamento da censura em relação às ciências sociais, à imprensa e até mesmo às canções populares⁸.

Seguindo a argumentação de Romero, nos anos anteriores à erupção do *Proceso* se consolidará a idéia de que a violência seria uma legítima forma de ação política, respaldada pela crescente desconfiança nos valores democráticos e na legitimidade dos partidos políticos. O estudo deste historiador “analisa a maneira como a partir de diversos lugares (...) foi sendo legitimada uma modalidade facciosa presente na estrutura ampla da política. Assim, ao relegar ao máximo qualquer negociação e reconhecimento do inimigo, se colaborou num jogo de soma zero ao momento de dirimir diferenças” (CRISTIÁ, s/ data).

Ora, esta incapacidade de negociação e de reconhecimento do inimigo pode ser relacionada com certo *modus operandi* da repressão, sobretudo a que foi acionada pelo terrorismo de Estado instaurado pelos militares em 1976. Primeiramente, trata-se de utilizar a violência política como maneira de disciplinar o corpo social, de modo que sua domesticação se dê através do medo. O segundo ponto diz respeito à negação da repressão, como se se tratasse de uma calúnia difundida pela “subversão apátrida”. Esses dois pontos explicam a declaração que o general Videla faz em 1979 sobre os

⁸ O humorista gráfico e amigo de Roberto Fontanarrosa, Cristobal Reinoso, o Crist, ao lado do diretor da revista *Hortensia*, Alberto Cognigni, foram os únicos humoristas gráficos que foram parar na lista negra da ditadura. Por este motivo, entre 1981 a 1982, Crist se exilará na Espanha. Segundo ele: “No sabía que pertenecía al grupo de `antecedentes ideológicos desfavorables'. Es un gran halago, aunque el criterio era tan arbitrario que podría haber estado hasta Robinson Crusoe. Solo los hipócritas no sentían nada de lo que pasaba, porque la pasábamos mal todos” (*CLARÍN*, 1996).

“desaparecidos”, respondendo à pressão da imprensa nacional e internacional sobre o sumiço de pessoas n Argentina: “enquanto seja desaparecido não pode ter nenhum tratamento especial, é uma incógnita, é um desaparecido, não tem entidade, não está nem morto nem vivo, está desaparecido” (*apud FUNES*, 2001: p. 44).

Em contrapartida, a revelação dos crimes de lesa humanidade e de violação dos direitos humanos que vieram à tona através do informe *Nunca más*, produzido já na transição democrática pela *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), tem o mérito de neutralizar esta negação, embora os 8961 números de desaparecidos apresentados seja muito menor do que os 30.000 reivindicados pelos organismos de direitos humanos⁹.

De fato,

as vítimas foram muitas, mas o verdadeiro objetivo eram os vivos, o conjunto da sociedade que, antes de empreender sua transformação profunda, devia ser controlada e dominada pelo terror e pela palavra. O Estado se desdobrou: uma parte, clandestina e terrorista, praticou uma repressão sem responsáveis, eximida de responder aos reclamos. A outra, pública, apoiada numa ordem política que ela mesma estabeleceu, silenciava qualquer outra voz. Não somente desapareceram as instituições da República, mas foram enclausuradas autoritariamente a confrontação pública de opiniões e sua mesma expressão. Os partidos e a atividade política toda foram proibidos, assim como os sindicatos e a ação gremial; submeteram-se os meios de imprensa a uma explícita censura, que impedia qualquer menção ao terrorismo estatal e suas vítimas; artistas e intelectuais foram vigiados. Somente ficou a voz do Estado, dirigindo a um conjunto atomizado de habitantes (ROMERO, 1994, p. 288).

Entretanto, e ao contrário da avaliação de Romero, acreditamos que houve sim vozes que conseguiram se pronunciar contra a ditadura, apesar da censura e da autocensura que se impôs sobre o conjunto da sociedade. Um exemplo disso é a revista

⁹ Os debates sobre direitos humanos e sobre memória vieram à tona com toda a força no período pós-ditatorial, sobretudo tendo em vista que a temática da ditadura militar nunca esteve ausente desde este momento. Os estudos sobre memória surgiram, assim, como uma demanda política e social, e seu desenvolvimento está relacionado com as vicissitudes da conjuntura política que se seguirá ao final do *Proceso*. Atualmente, o problema da memória tem sido revisado por muitos historiadores argentinos, que tem insistido na necessidade de fazer a crítica do testemunho e de multiplicar as vozes e as fontes para estudar o período. A grande questão é sair do senso comum das proclamadas “narrativas militantes”, problematizando o chamado “dever de memória”. (SARLO, 2007/ CRENZEL, 2008/ JELÍN, 2008).

Humor Registrado, ou simplesmente *Hum*®, que surgiu em meio a euforia futebolística do Campeonato Mundial de 1978 como uma publicação humorística de franca oposição ao regime militar argentino. Dirigida por Andrés Cascioli, esta revista conseguiu transpor os limites da censura através de suas brechas, operando em suas margens. A estratégia desenvolvida por *Hum*® para escapar à férrea censura foi amparar-se numa concepção de humor como algo inofensivo e brincalhão, apelando para o poder das imagens e para sua função polissêmica (BURKART, 2005). O próprio Fontanarrosa publicou alguns de seus trabalhos nesta revista, como os quadrinhos de *Boogie, el aceitoso*.

Enfim, o estudo da violência em *Boogie* atravessa estes inúmeros problemas que elencamos, como de normatização, estigmatização, desumanização e aniquilamento da condição humana através da prática da violência. O estudo da personagem permite também que repensemos a relação entre cultura e política, e entre cultura e violência. Trata-se de uma fonte rica para refletirmos sobre a dinâmica social em ditadura, através da representação das tensões entre censura e autocensura, consenso e oposição. Produzidos num contexto no qual a violência política foi elevada à categoria de terrorismo de Estado, *Boogie* pode ser lido tanto como uma manifestação dessa violência entranhada no tecido social como a sua denúncia. Em suma, a personagem nos permite pensar os limites do exercício político.

Portanto, a hipótese que postulamos é de que a violência se apresenta como um elemento estruturante da história argentina recente, e sua re-encenação nos quadrinhos de *Boogie* permite que balizemos as continuidades e transformações entre a última ditadura militar argentina e seu período imediatamente anterior. Não queremos com isso negar a idéia de que o Processo de Reorganização Nacional significou um corte na história recente deste país, em termos de ruptura com um modelo econômico, político e cultural anterior. É sabido que as ditaduras militares do Cone Sul modificaram profundamente as sociedades onde foram implantadas, não sendo mais possível pensá-las sem abordar a experiência do trauma e do terror na constituição de sociabilidades e identidades políticas. Ou seja, não ignoramos que períodos históricos distintos possuem problemáticas, fontes e abordagens próprias. Contudo, também acreditamos que a articulação entre os anos prévios ao golpe e o período ditatorial de 1976 permitirá que analisemos a presença de uma cultura da violência na história da Argentina, que longe

de figurar como um dado *a priori*, talvez possa ser localizada em outros processos e temporalidades.

Bibliografia.

- ALDANA, Fabiola, “La historieta como traducción cultural” in Lisa BRADFORD (comp); *La cultura de los gêneros*; Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- ARENDR, Hannah. *Sobre a violência*. São Paulo: Relume - Dumará, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio; *Estado de exceção*; São Paulo: Boitempo, 2004
- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BURKART, Mara Elisa; “La prensa de humor político en Argentina, de *El Mosquito* a *Tía Vicenta*” in *Question: La Plata*, N° 15. Invierno 2007.
- COGNIGNI, Alberto “Hortensia y el humor” in *Sexta Bienal 100 años de humor e historieta argentinos*: Municipalidad de Córdoba: Córdoba, 1986.
- ECO, Umberto; *Apocalípticos e Integrados*; São Paulo: Perspectiva, 1970.
- EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*; São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FÉRNANDEZ L’HOESTE, Héctor D. “From *Mafalda* to *Boogie* The City and Argentine Humor” in BUENO, Eva P. *Imagination Beyond Nation Latin American Popular Culture*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- FONTANARROSA, Roberto: *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998.
- _____. *Todo Boogie, el aceitoso*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2009.
- _____. *Boogie, o seboso*. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- FUNES, Patricia. “Nunca más Memorias de las dictaduras en America Latina. Acerca de las Comisiones de Verdad en el Cono Sur” in GROPPPO, B & FLIER, P. (orgs.). *La imposibilidad del olvido, Recorridos de la memoria en Argentina, Chile Y Uruguay*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2001.
- GETINO, Octavio; *Las industrias culturales en la Argentina*; Colihúe: Buenos Aires, 1995.
- GOCIO, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina Una Historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 1999.
- GUTIÉRREZ, José Maria. *La historieta Argentina De la caricatura política a las primeras series*. Ediciones de la Biblioteca Nacional y Pagina/12: Buenos Aires, 1999.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- JELIN, Elizabeth. “La justicia después del juicio: legados y desafíos en la Argentina postdictatorial” In: FICO, Carlos (org). *Ditadura e Democracia na América Latina. Balanço histórico e Perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- LEVÍN, Florencia Paula; “De matones, represores y miembros de la pesada en el humor gráfico del diario

- Clarín – Argentina 1973-1983” *Diálogos de la comunicación*: n°78, enero-julio 2009.
- LÓPEZ PEÑA, Arturo. *Teoría Del Argentino. El Gaucho. El Compadrito. El Porteño. El Argentino*. Buenos Aires: Huemul, 1965.
- MALOSETTI COSTA, Laura. “*Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política*”. *Jornadas en Historia del Arte del Instituto Payró*, UBA, 1994.
- MIGUEL, Mónica; OSORIO, Mauro e PÉREZ, Cristian. *Cuadernos de Investigación Humor e Identidad en Córdoba*: Damián Truccone: n° 01, junio de 2008.
- MOYA, Álvaro de; *Shazam!*; São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy: *Porto Alegre Caricata: a imagem conta a história*. Porto Alegre, EU/ Secretaria Municipal da Cultura, 1993.
- PINTO FILHO, Júlio César Pimentel. “Imagens do moderno e do nacional no discurso dos militares argentinos” in DAYREL, Eliane Garcindo, YOKOI, Zilda Maria Gricoli (coord.); *América Latina contemporânea: desafios e perspectivas*: Rio de Janeiro: Expressão e Cultura: São Paulo: EDUSP, 1996.
- PRIETO, Adolfo: *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.
- RIVERA, Jorge: *Panorama de la historieta en la Argentina*; Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1992.
- _____. “Historia del humor gráfico argentino” in Ford, A.; RIVERA, J. e ROMANO: *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Legasa: Buenos Aires, 1985.
- SASTURAIN, Juan: *El domicilio de la aventura*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1995.
- STEIMBERG, Oscar. “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” in *Signo y Señal*, s/p, Buenos Aires, Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- SVAMPA, Maristella. “El populismo imposible y sus actores, 1973-1976” in JAMES, Daniel (dirección). *Nueva Historia Argentina: violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al Revisionismo Peronista*. Buenos Aires: Ediciones el Cielo por Asalto: Imago Mundi, 1994
- VÁZQUEZ LUCIO, Oscar: *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. Tomo 1e II*; Eudeba. Buenos Aires, 1985a.

Jornais e Revistas:

- Boom*, ano 1, n° 01, agosto de 1968.
- Clarín*, “Intelectuales silenciados”. 24 de março de 1996.
- RANIERI, Sergio: "Fontanarrosa:" O que eu quero é ter as coisas "em La Maga, ano 1, n ° 14 de 15 de abril de 1992.