

Estratégias humorísticas como prática reflexiva no filme *TANGA...Deu no New York Times?*

MATILDE DE LIMA BRILHANTE*

O riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da alegria e eles o acolheram com agrado. No entanto, mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira.

(Bonawentura).

Henrique de Souza Filho, o Henfil, nasceu no dia 05 de fevereiro de 1944, em Ribeirão das Neves (Minas Gerais). Em 1988, com 43 anos, Henfil morreu, após anos de luta contra a hemofilia e a AIDS [que contraiu durante uma transfusão de sangue feita em um hospital público].

Aos 20 anos, se tornou revisor na revista *Alterosa*, em Belo Horizonte. No ano de 1966 lançou o livro *Hiroshima, Meu Humor*, com uma coletânea de cartuns. Posteriormente, se mudou para o Rio de Janeiro e começou a fazer charges para o *Jornal dos Sports*. Colaborou no *Pasquim*, tabloide onde nomes como Jaguar, Tarso de Castro, Ziraldo, Millôr, Paulo Francis, Chico Buarque, Ruy Guerra, Ferreira Gullar, Fernando Veríssimo, dentre outros, colaboraram. Em outubro de 1973, o cartunista foi para Nova Iorque, lá, conseguiu publicar seus personagens, os Fradinhos, rebatizados de *MadMonks*, em vários jornais norte-americanos, através de um distribuidor, o Universal Press Syndicate (UPS). Cerca de 200 jornais, publicaram as tiras de Henfil, incluindo 10 dos maiores em circulação. No início da década de 1980, publicou os livros *Henfil na China* e *Antes da Coca-Cola*. Trabalhou ainda no teatro – realizou a peça *A Revista do Henfil*, em co-autoria com Oswaldo Gabus Mendes – e na televisão, no programa TV Mulher da Rede Globo, onde escrevia e apresentava o quadro TV Homem. Em 1984 escreveu, dirigiu e trabalhou como ator no filme *Tanga - Deu no New York Times?*

* Mestrado em História e Culturas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Foi com um imperativo de análise crítica que o cartunista, jornalista e escritor Henfil produziu um tipo de humor [em diversas vertentes] voltado para a compreensão dos acontecimentos de seu tempo. Nesse texto interessa, mais precisamente, sua produção para o cinema: o longa-metragem *TANGA*, lançado em 1997; premiado pelo III Rio-Cine Festival (RJ, 1997) com os prêmios de Melhor Filme (Júri Popular), Melhor Atriz (Cristina Pereira), Melhor Fotografia (Edgar Moura) Melhor Música (Wagner Tiso) e Melhor Cenário e Figurino.

A narrativa se passa na miserável *Tanga*, uma ilha imaginária, onde a população é formada em sua maioria por analfabetos. A ilha é governada pelo ditador *HerrWalkyria Von Mariemblau* que acabou com a imprensa local. Ele recebe diariamente um único exemplar do jornal *New York Times* e a partir das reportagens publicadas passa a definir o cotidiano de Tanga e sua linha de governo. Depois de lido, o jornal é queimado para não cair nas mãos dos sete grupos guerrilheiros [cada grupo é representado por um único integrante] que disputam o controle político e militar da ilha.

A ilha imaginária criada por Henfil possui 179 km²; três mil pessoas (sendo 99% analfabetas); nenhum médico; nenhuma escola ou universidade; uma livraria, preenchida pelo livro *Mein Luta*, escrito por *Von Mariemblau*; não tem aeroportos nem rádio e um único jornal, o *New York Times*; desprovida de parlamento e tribunais. A pesca fornece peixe à população e lagosta e camarão ao Estado. O governador/ditador de Tanga *HerrWalkyria Von Mariemblau*, se mantém no poder a 37 anos, sendo eleito por onze vezes.

O filme é passível de várias leituras, uma vez que aborda diversas questões sobre o contexto no qual foi produzido, qual seja, o dos anos de 1980, período em que o Brasil saía de uma ditadura civil-militar para um pretense regime político democrático. Portanto, faz-se necessário pensarmos essa produção inserida em seu contexto de criação para entendermos as metáforas e o tipo de argumentação que se apresenta. Interessa perceber de que maneira as construções humorísticas servem de estratégias para contar uma narrativa que é extremamente crítica e reflexiva. A ênfase dessa análise centra-se na visão construída por Henfil sobre a imprensa e os usos que se faz dela.

A década de 1980 representou o resultado das lutas de diversos setores da sociedade contra a permanência de um regime político autoritário (que iniciara em 1964)

baseado em um presidencialismo exacerbado de caráter militar, muito embora, tenha se firmado com a colaboração e auxílio de setores da sociedade civil. Esse período foi marcado por uma crescente discussão e participação da sociedade na vida política. Alguns eventos foram sintomáticos dessa nova cena pública: a Campanha das Diretas Já em 1984, as eleições diretas para prefeitura das capitais em 1985 e para governo estadual em 1986, aprovação de uma nova Constituição Federal em 1988.

Como observador dos acontecimentos de seu tempo, Henfil transformou sua produção em um agir no mundo, na medida em que se apropriava dos acontecimentos e apresentava, de forma pública, suas visões [não conformistas] dos mesmos. Estava assim, significando-os. Portanto, se considerarmos que por meio de uma dada produção cinematográfica se cria, se olha, se ver e se pensa uma dada realidade, então, poderemos afirmar que na narrativa de *Tanga* há uma tentativa de construir esse dizer sobre o mundo. Produzido em meados da década de 1980, o filme lança severas críticas a várias representações política do período, como os militares, os grupos políticos de esquerda, a igreja e principalmente a imprensa.

O filme começa com *Kubanin* (sobrinho do ditador de Tanga) comprando o jornal *The New York Times* na cidade de Nova York com um forte esquema de segurança, dando mostras de que aquele material é algo muito valioso. O jornal representa a origem do poder na Ilha, ou seja, quem possui o jornal mantém o poder. Essa é uma leitura muito interessante que os produtores apresentam sobre o caráter da imprensa, deixando claro que a imprensa é construtora dos fatos e que, portanto, como assevera Maria Helena Capelato, ela se configura como instrumento de manipulação de interesses e intervenção na vida social, ou seja, o jornal não é um transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos. Em outras palavras, não podemos compreender a imprensa sem perceber o conjunto de relações (políticas, sociais, culturais, econômica) na qual ela está inserida, tão pouco é possível negar as diversas práticas que ela sustenta.

Desde os seus primórdios, a imprensa se impôs como uma força política. Os governos e poderosos sempre a utilizam e temem: por isso adulam, vigiam, controlam e punem os jornais. Os que manejam a arma-jornal têm uma variada gama de opções entre o domínio das consciências e a liberdade; os alvos que procuram atingir são definidos antes da luta, mas o próprio movimento da história os leva, muitas vezes, a mudar de rumo. (CAPELATO,1994:13)

Partindo dessa perspectiva, consideramos que a imprensa não só registra e comenta os acontecimentos diários, como também participa deles. Essa participação acontece na medida em que é utilizada como instrumento político e ideológico para conquistar o leitor em nome de uma determinada versão dos acontecimentos. Henfil propôs usar o humor para pensar a imprensa em suas relações mais conflitantes, qual seja a sua condição de constructo social empenhada no controle das versões, que se quer oficiais, dos fatos. Portanto, esta é uma produção que imprime e exprime uma imagem do papel da imprensa na sociedade.

A construção da representação cinematográfica sobre a imprensa, no filme aqui analisado, é também resultado da vivência do próprio autor. Não é apenas resultado de uma imaginação criativa, é antes de tudo, expressão de uma experiência, haja vista a censura e/ou autocensura tão presente no meio jornalístico durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), período em que Henfil atuou nesse meio.

O diálogo a seguir, retirado do filme, é revelador dessa conotação manipuladora do jornal sobre os fatos:

Ditador HerrWalkyria: - *Maine general, tivemos ou não tivemos um atentado terrorista bolchevique contra as nossas instituições democráticas?*

General Guantánamo de Oliveira: - *Tivemos sim, senhor.*

Ditador HerrWalkyria: - *E por que a imprensa não publicou?*

General Guantánamo de Oliveira: - *Porque não temos imprensa, sua maravilha. O senhor mesmo decretou a proibição total, em 1949. Não se lembra?*

Ditador HerrWalkyria: - *A imprensa de Tanga nada publicou? Porque não existe, é lógico. Mas a imprensa americana hã? Porque não deu notícia do atentado terrorista? A imprensa americana não está nem mesmo autocensurada, e, no entanto, ela nada publicou... maine general, se o New York Times não publicar é porque não aconteceu.*

General Guantánamo de Oliveira: - *Mas, sua maravilha, eu juro pela alma da minha...*

Ditador Herr Walkyria: - *New York Times não pu-bli-cou.*

General Guantánamo de Oliveira: - *Juro pelo quarto Reich que aconteceu.*

Ditador HerrWalkyria: - *Mas... Como é que os americanos vão mandar ajuda militar para Tanga, se a nossa democracia ocidental e cristã não está em perigo? Sem atentados terroristas, sem ameaça comunista, virão uis... Não granadas para encher o barrigão, meus generais.*

General Guantánamos de Oliveira: - *Houve um atentado.*

Ditador Herr Walkyria: - *Deu no New York Times?*

Assim, encerra-se o diálogo onde o ditador de Tanga e seu general, deixando claro que o *New York Times* é o único veículo autorizado a se pronunciar sobre os fatos, ou seja, é o dono do discurso “verdadeiro”. O tom de ironia percorre todo o filme, como é possível

observar até nos nomes das personagens. HerrWalkyriavonMariemblau, que é uma paródia do ditador nazista Adolf Hitler, sua indumentária nos leva rapidamente a esta associação. Porém, para efeito de comicidade, a personagem HerrWalkyria aparece com uniforme cor de rosa e, muitas vezes, com atitudes próprias de uma criança (dormir de berço, por exemplo). O humor das cenas é, portanto, construído através da inversão da expectativa. Ou seja, se espera uma postura sempre rígida de um ditador; que ele use indumentária que exalta masculinidade; ninguém espera que um ditador governe o país usando uniforme cor de rosa, no entanto, é assim que o ditador do filme aparece. A inversão da expectativa é uma forma de fazer humor bem própria de Henfil.

Entendo que o humor, muitas vezes, exerce uma função política também. Os acontecimentos podem ser pensados através do riso, ou melhor, do que é tornado risível, funciona tanto para eclipsar ideias e interesses de seus produtores, quanto exagerar uma situação para torna-la evidente.

Embora Gilles Lipovetsky tenha concluído em *A era do vazio* que o humor na sociedade, por ele chamada pós-moderna, exerce apenas uma função de relaxamento, a linguagem humorística no filme Tanga é uma condição crítica. Esse filme não se enquadra ao humor pensado por Lipovetsky pelo fato ser perceptível outras sensações provocadas pelas imagens humorísticas que não simplesmente uma atmosfera alegre, como indica o autor. Ele defende que:

O sense of humour com sua dualidade de sátira e de sensibilidade fina, de extravagância idiossincrática e de seriedade, correspondia à primeira revolução individualista, ou seja, ao desenvolvimento dos valores de liberdade, de igualdade e de tolerância enquadrados pelas normas disciplinares do controle de si; com a segunda revolução individualista conduzida pelo hedonismo de massa, o humor muda de tonalidade, indexando-se com prioridade sobre os valores de cordialidade e de comunicação. Assim, na imprensa e principalmente no humor de todos os dias, não se trata, no fundo, de ridicularizar a lógica, de denunciar ou menosprezar, mesmo que com benevolência, certos acontecimentos, mas, sim de estabelecer um simples clima "relex", descontraído: de algum modo o humor exerce uma função fática. (LIPOVETSKY, 2005:133)

Desta forma, para o filósofo francês, a forma generalizada do humor, na contemporaneidade, retira seu poder combativo e de criticidade tornando-o puramente lúdico. Assim, este humor teria se transformado em produto de mediação do consumo. Esse vazio de sentido cria uma atmosfera em que não mais se acredita profundamente na importância das coisas.

Não podemos negar a existência desse tipo de humor, mas, penso que o humor também não se resume a essa perspectiva. A crítica humorística não é menos severa que a crítica construída nos moldes da chamada seriedade. Assim, cabe o questionamento: o que se entende por seriedade? Será que o humor não é sério? Sabemos que este é um termo que pode assumir vários sentidos, o mais comum é o que se opõe ao humor. Contudo, no dicionário, a palavra *sério* se apresenta polissêmica e pode ser entendida no sentido de grave, sensato, sincero, honesto e realmente. E, todas essas características são encontradas no filme de Henfil, assegurando uma postura reflexiva, por isso a narrativa do filme Tanga nos propõe pensar sobre os fatos, e não simplesmente nos fazer rir. O humor é utilizado para expor instituições, ideias e personagens ao ridículo e fazer ver uma realidade do ponto de vista não conformista. Através do exagero torna visível aquilo que outros se esforçam por ocultar. O roteiro assinado por Henfil em parceria com Joffre Rodrigues emprega o humor como estratégia para a construção de uma narrativa crítica-analítica.

Sabendo que durante os regimes ditatoriais na América Latina da segunda metade do século XX existiram grupos (considerados ilegais pelo regime) que lutaram contra o governo, o filme constrói uma analogia cômica sobre esses setores e nos apresenta sete grupos guerrilheiros que se dedicam a tomada do poder (simbolizado pelo jornal que o ditador recebe). Os grupos guerrilheiros do filme (representados por uma única personagem) são: **Partido Comunista Tanganês, Pentelho Luminoso, Paralelo Zero, Ação Paranoica Radical, Vanguarda da Vodka Sectária, Liga da Mulher Ideal e Ação Insurrecional Democrática Sexual (AIDS)**. Podemos identificar na criação desses nomes uma inspiração nos grupos guerrilheiros que atuaram na América Latina.

Esses guerrilheiros passam grande parte da narrativa desejando obter o jornal e buscando meios de tomá-lo. Há, sim, ênfase na importância desse instrumento, apresentando-o não como um fim, mas um meio para a conquista do poder. Isso fica claro na fala da personagem que representa o grupo guerrilheiro Paralelo Zero: “aquele que tiver o New York Times na mão, terá o poder em Tanga”.

O poder da imprensa era uma questão relevante para Henfil, como se apresenta nessa produção. Ele destacou a manipulação das informações e como isso pode afetar o desenvolvimento dos acontecimentos sociais. Assim, O ditador de Tanga toma todas as suas

decisões somente depois de lê o jornal e encaminha suas decisões de acordo com as notícias publicadas. Quando o sobrinho do ditador, Miguel Kubanin (personagem interpretada por Henfil), responsável por pegar o jornal em Nova York, passa a manipular as notícias, os acontecimentos em Tanga começam a se encaminhar para a tomada do poder. De acordo com o que vai sendo lido no jornal pelas diferentes categorias, os acontecimentos se sucedem, até que os grupos guerrilheiros conseguem o jornal. Toda essa proposta, do jornal como instrumento de poder e manipulação, pode ser resumida na cena em que o Partido Comunista Tanganês, erguendo o jornal para o alto, diz de forma bem enfática: “tomamos o poder”. Interessante que as notícias que haviam sido forjadas, em um primeiro momento, por Kubanin, acabam se tornando matérias de fato do *New York Times*.

No final do filme, o Partido Comunista Tanganês surge com uma indumentária militar [tal qual o ex-ditador] exibindo o mesmo símbolo usado na ditadura de *HerrWalkyria*. A narrativa termina com uma ideia de continuidade, deixando a sensação de que o jornal continuará com a mesma importância na construção dos fatos na Ilha de Tanga.

Esse filme nos leva a pensar que a escrita jornalística se constitui no próprio ato de sua invenção, na medida em que, como resultado de uma construção, elabora um dizer conduzido pelas intervenções de quem escreve. Ou seja, as informações chegam até o público através de uma versão construída por um grupo com interesses a defender. As formas de dizer na imprensa se configuram em um saber criativo, no sentido de elaborado por subjetividades em que, a partir de um fato, se constrói uma narrativa a negar sua condição inventiva, propondo sempre a concepção do realmente acontecido.

Nesse sentido, a escrita que se torna pública por meio da mídia impressa, mais precisamente dos jornais, tem como suporte básico a construção de um discurso, que se faz crer, pautado em conceitos como “imparcialidade”, “isenção”, “independência” e “neutralidade”. Embora sejam categorias menos aplicáveis do que exaltadas, no espaço jornalístico exercem a função de potencializar o dizer profissional. Assim, com receio de ter sua credibilidade afetada, os profissionais da imprensa buscam constantemente incorporar tais conceitos à imagem dos impressos. Em outras palavras, essa condição inventiva fornece à escrita do jornalista a possibilidade de manifestação das subjetividades sob a figuração de

conceitos caros aos veículos de informação como o de imparcialidade, isenção e neutralidades. Porém, é preciso pensar que:

A imprensa, ao invés de espelho da realidade passou a ser concebida como espaço de representação do real, ou melhor, de momentos particulares da realidade. Sua existência é fruto de determinadas práticas sociais de uma época. A produção desse documento pressupõe um ato de poder no qual estão explícitas relações a serem desvendadas.(CAPELATO, 1994: 24-25)

O que Henfil fez em seu filme foi tornar evidente o potencial político desse instrumento. Ele nos faz rir da ideia de verdade que se pretende associar ao jornal. E fazer rir, nesse caso, é suspeitar de tal ideia. A linguagem cinematográfica nunca é neutra, ela constrói um dizer sobre o mundo, nesse caso, o mundo dos discursos jornalísticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Marialva. **História Cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **A imprensa na História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 2ª edição: 1994.

FERRO, Marc. **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento – São Paulo: Paz e Terra, 2010.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**; tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KUSHNIR, Beatriz. Pelo viés da colaboração: a imprensa no pós-1964 sob outro prisma. **Projeto História**, São Paulo, v. 35, p. 27-38, jul/dez. 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. A sociedade humorística. In: **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2005.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

PETRINI, Paulo. **Gêneros discursivos iconográficos de humor no Jornal *O Pasquim***: uma janela para a liberdade de expressão. 2012. 246 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, 2012.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. **Cultura e Política entre Fradins, Zeferinos, Graúnas e Orelanas**. São Paulo: Annablume, 2010.

SOARES, Maria de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A história vai ao cinema**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2006.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

SILVA, Marcos. Henfil no alto da caatinga: Graúna, Orelana, Zeferino e o Nordeste/Mundo (1973/1980). **Ariús**, Campina Grande, v. 13, n. 2, p. 187–195, jul./dez. 2007.

_____. Laerte encontra Henfil: queda e ascensão das ditaduras. **Projeto História**, São Paulo, (29) tomo 1, p. 125-138, dez. 2004

_____. Rir por último: Henfil, a ditadura militar e os contextos. **Projeto História**. São Paulo, v. 24, p. 337-357, jun. 2002.

MENESES, Ulpiano B. Fontes. Fontes Visuais, cultura visual, história visual: Balanço provisório. In: **Revista Brasileira de História: O ofício do historiador**, nº 45. São Paulo, ANPUH, 2003.