

## LAERTE ENCONTRA HENFIL (QUEDA E ASCENSÃO DAS DITADURAS)\*

Marcos Silva\*\*

### Resumo

Este artigo discute a história em quadrinhos *A queda dos países do leste*, de Laerte. Este artista homenageia Henfil e analisa aquele tema através de aspectos da sociedade brasileira do fim da ditadura militar. A narrativa de Laerte permite entender como autoritarismo, miséria e violência são faces de um mundo que muda para ficar igual. O fim da ditadura aparece como continuidade.

### Palavras-chave

Laerte; Henfil; quadrinhos brasileiros; ditadura militar; Brasil (1990).

### Abstract

*This article discusses the fall of east countries, a comics by Laerte. This artist does honor to Henfil and analyses that subject through aspects of Brazilian society in the course of the end of military dictatorship. Laerte's narrative enables us to understand how authoritarianism, misery and violence are sides of a world that changes to stay the same. The end of dictatorship arises as continuity.*

### Key-words

*Laerte; Henfil; Brazilian comics; military dictatorship; Brazil (1990).*

*“Ride, Ridentes!  
Derride, Derridentes!”*  
(Vladimir Khlébnikov, “Encantação pelo riso”,  
Trad. Haroldo de Campos)

Na capa interna do n. 5 da revista *Piratas do Tietê*, Laerte, seu autor, desenhou-se no ato de “incorporar” Henfil: um canto de sala com instrumentos ligados à atividade de desenhar (mesa técnica, esquadro e régua na parede, luminária), configurado com detalhes de perspectiva e sombra, é invadido pelo espírito do humorista mineiro, guia físico das mãos do outro artista, espalhando um traço de tinta descontrolado, que sai da folha, passa pela própria mesa e ocupa boa parte da parede. Nesse vôo, o corpo de Laerte derruba estante baixa, com papéis, tintas e canetas. O descontrolo do traço teve por contrapartida o largo riso do fantasmagórico Henfil.<sup>1</sup>

Esse desenho anunciou a narrativa *A queda dos países do leste*, divulgada naquela edição da revista, exercício de criação de Laerte a partir de traços estilísticos de Henfil, abordando um tema daquele momento: o fim do bloco soviético e de seu suposto socialismo.

*Em A queda dos países do leste, a idéia era brincar com o modo de fazer do Henfil. Aconteceu uma coisa meio engraçada mesmo, porque eu assumi esse modo de fazer, de um jeito meio sério. Foi muito estranho, uma experiência pessoalmente estranha. Eu me via tendo idéias como se não fosse eu. Aí, eu entendi algumas coisas do sistema do Henfil – não é que eu nunca tivesse entendido, mas é diferente quando você pratica como uma arte marcial: eu aprendi os golpes dele. Por que eu não poderia continuar a fazer coisas assim? Porque também eu não reconheci naquilo a minha maneira pessoal mais cara de tratar o assunto.<sup>2</sup>*

A revista era integralmente produzida por Laerte, que evocou, a respeito dessa experiência:

*Tive a revista autoral Piratas do Tietê. Não está mais saindo nem vejo possibilidades. Uma revista autoral, de um cara só, não vejo mais possibilidade. Ninguém faz isso no mundo inteiro, porque é completamente enlouquecedor; você faz quatro ou cinco números e não consegue mais fazer nada com qualidade, que começa a cair muito. Então, a idéia é de fazer livros, álbuns, até idéias inéditas ainda me animam, acho que ainda vai dar, não estou com muito tempo, mas é uma coisa possível. Agora, fazer revista periódica é completamente impossível. Não dá mesmo.*

No próprio editorial daquele número de *Piratas do Tietê*, batizado de “Carta à mãe” – quase o mesmo título de Henfil para colunas de *IstoÉ*, depois reunidas em livro<sup>3</sup> –, Laerte

recordou o convívio com o outro humorista, indicando as polêmicas do autor dos *Fradim*, que “tinham um toque de provocação criativa (...), mesmo quando eram ranzinzas”, e concluiu: “Talvez seja essa a dificuldade entre nós: como defender posições sem ser ranzinza? E evitar a tentação de abandonar toda e qualquer posição?”.<sup>4</sup>

Um tenso afeto ilumina as duas perguntas, sublinhando os riscos e prazeres de ser ranzinza no assumir posições e de “abandonar toda e qualquer posição”, antítese do mais que explícito engajamento político de Henfil e, também, índice de uma historicidade do final do século XX, que não permitiria a este artista sequer se manter igual a si mesmo naquelas atitudes:

*Henfil falava sobre o caráter quase artesanal do trabalho do humorista e do controle sobre o produto, o desejo de que seus personagens não virassem algo parecido com os do Schulz (Charlie Brown e outros). Se estivesse vivo, sofreria uma grande decepção com tudo. Quando ele morreu, já estava muito amargo e negativista em relação a tudo, ao jeito que o Brasil estava indo, ao jeito que os humoristas estavam, segundo ele, entregando o ouro, entregando a rapadura, e em relação ao povo também, ele estava achando que era um povo de bundões, que não sabiam sequer votar. Ele estava bem amargo...*

O respeitoso cuidado de Laerte na paráfrase de Henfil vai do traço ao ritmo narrativo (cada etapa em, no máximo, três páginas, cortes bruscos), passando pelo tipo de letra em títulos e pelo estilo dos curtos diálogos. Há, também, o trabalho com uma tensão temática que escancara determinadas questões sociais, sem aderir a qualquer pieguismo. Esta homenagem convida a pensar sobre dimensões de tradição humorística no Brasil, que não se restringem a uma obra individual e percorrem diferentes estilos de crítica no “defender posições”.

*A gente trabalhou muito junto. Muito no sentido mais de intensidade do que tempo expandido. A gente ficou pouco tempo, foi um ano ou menos de um ano que a gente fez o trabalho na casa do Henfil. Foi muito intenso por que ele era uma pessoa muito intensa e acho que o que eu aprendi, aprendi mesmo. Coisas como essa vieram na discussão de um programa de televisão, nada dessas idéias se perdia para o Henfil. O programa de televisão que a gente estava pensando em fazer no coletivo não deu certo, mas as idéias daquele programa, de alguma forma, estavam presentes também no “TV Homem”, que a gente gravou durante um tempo, que foi incrível, maravilhoso. E uma das coisas do método dele era usar coisas inusitadas, como desmistificar as grandes conquistas da TV; por exemplo, o fato de ser a cores: ele fazia ficar preto e branco para lembrar às pessoas que o país continuava preto e branco.<sup>5</sup>*

A rememoração de Laerte sobre Henfil e a narrativa que fez em sua homenagem passa, portanto, por uma reavaliação do engajamento e da produção de humor político:

*Neste dia de hoje, segunda-feira, 19 de junho de 2000, tem uma minientrevista na Folha Ilustrada com o Ziraldo. O Ziraldo está indo comemorar o aniversário da Bundas. Está girando em torno da idéia da Bundas uma polêmica que é do tempo da morte do Henfil. O próprio Henfil desencadeou uma polêmica dessas com o pessoal da Casseta & Planeta. É quase a mesma polêmica que o Ziraldo (que não compactuava todos os pontos de vista com o Henfil) está agitando com o pessoal da Casseta & Planeta: a idéia de um humor que discute idéias e um humor que está só para avacalhar, despolitizado.*

Não sei bem o que dizer sobre isso; acho que existem as duas coisas, elas não se excluem: é possível fazer uma coisa ou fazer outra. Eu, pessoalmente, me sinto dividido ou motivado para ambas as coisas, em diferentes ocasiões.

Charge política, para falar a verdade, eu acho que precisa ser reinventada, talvez. Às vezes, tenho a sensação de que a *charge* política ou o humor político, tal como se tem praticado hoje em dia, está um pouco inócuo. Não acho que se deva parar de fazer isso, muito pelo contrário, mas tenho muitas dúvidas de que tenha alguma eficácia, tanto como humor quanto como arma política. Porque esse tipo de piada se propõe também a ser uma arma política, não só fazer rir como também mudar coisas. Eu acho muito discutível o poder do humor para mudar politicamente realidades. Por muito tempo, ocorreu essa ilusão, se incorreu nessa ilusão por conta de fatores políticos mesmo, dos humoristas estarem incluídos na parte da intelectualidade brasileira que estava envolvida numa luta contra a ditadura. Então, eu acho que rolou muito de confusão aí. Na verdade, eu acho que *charges* não mudam realidades políticas e o humor, de um modo geral, também não muda a realidade política. Acho que as piadas trabalham em cima de territórios já marcados, elas chovem no molhado sempre, elas não regam nada. Essa que é a idéia. São coisas que já estão claras. Elas servem como argamassa, como cimento de grupos que já estão do mesmo lado. Nunca vi, jamais vi uma piada ganhar uma consciência, mudar uma consciência, jamais, em toda a história da humanidade.

Nunca desenhei para folhas editoriais. Até rola esse tipo de tema, mas, para mim, é o limite que eu não quero mais, já passei. Até é uma coisa que me preocupa bastante da minha participação na revista *Bundas*, porque é claramente uma revista editorial, mesmo política. Quase tudo que se põe lá é mirando, de alguma forma, o governo – ou os governos. Eu tenho dificuldade com isso. Mas eu aceito como desafio: estar pensando, tentar maquirar coisas. Para mim, a idéia é sempre alguma coisa como fugir do óbvio, mas, por outro lado, é difícil você fazer uma piada que não fale o óbvio.

No caso da *charge* política, tem que comentar o que está rolando, mesmo. A proposta é fazer um editorial, fazer política. Nesse sentido, eu acho que o Angeli inovou bastante na linguagem das *charges*, de alguma forma, misturou a linguagem dos quadrinhos dele com a linguagem editorial.

Essas considerações revelam a preocupação com a dinâmica do campo humorístico a partir de sua produção, incluindo os riscos de raciocínios excludentes em debates entre humoristas: o humor que discute idéias é politizado, o que avacalha, não – como se avacalhar não pudesse, também, ser modalidade de discutir idéias e se politizar. Fugindo de certo messianismo humorístico próprio do momento ditatorial – que Henfil tão bem representou, sem renunciar a vieses autocríticos sobre funções dos intelectuais na

sociedade –, Laerte insiste sobre um papel modesto do humor na vida social (reforçar posições de grupo, sem chegar a mudá-las), embora seu trabalho com níveis de linguagem humorística faça pensar sobre mudanças na própria realidade do humor, que, afinal, também é face de sociabilidade. Além disso, a produção de Laerte é clara evidência de um humor que faz enxergar a política onde não se espera, alargando, certamente, a percepção de quem acompanha suas imagens e seus textos.

Dênis de Moraes se refere ao trabalho de Laerte com Henfil e outros humoristas, nos anos 70 e 80, na Oboré, uma espécie de cooperativa de jornalistas de esquerda, ligados ao PCB e a setores críticos da Igreja Católica, que oferecia produtos à imprensa sindical, no espaço político do novo sindicalismo que se consolidara a partir dos anos 70. Incluía desenhistas como Nilson, Chico Caruso, Paulo Caruso, Angeli, Jota, Petchó, Milton e Jaime Prates, além daqueles dois. Paralelamente a essa atividade, todos estes artistas trabalhavam na imprensa empresarial. Um posterior desdobramento dessa experiência foi Henfil dividir um apartamento e escritório com Nilson e Glauco, em São Paulo.<sup>6</sup>

Rememorando aquela narrativa, Laerte aborda a dimensão política do trabalho humorístico noutras perspectivas, incluindo o espaço sindical de organização da categoria:

*Eu já fui sindicalizado, mas há muitos anos. Não vejo muita vantagem nessas coisas, ficaram muito confusas a partir de um momento, partidariizou-se muito; especialmente o sindicato dos jornalistas, excessivamente partidariizado. Fiz questão de ficar longe deles. Hoje, não sei, nem sei como está mais. Eu, honestamente, não vejo nenhuma vantagem. Eu dou apoio, vou sempre que for necessário para discutir alguma coisa. Não tenho visto muita discussão. Coisas de elaboração de tabelas, de preços mínimos, participo, dou idéias. A gente é um trabalhador muito especial, especializado, tende a trabalhar sozinho. É difícil de se pensar em termos sindicais. A gente faz parte da categoria dos jornalistas, mas também dos trabalhadores de televisão, de artistas gráficos, vários lugares. Qual é a nossa categoria?*

Essas indagações e mudanças não significam, todavia, um abandono de projetos e percursos anteriores, indicando – isto sim – novas historicidades que um cartunista crítico como Laerte identifica a partir das experiências políticas e sociais em andamento.

*A queda dos países do leste* apresenta uma reportagem de televisão, com o apresentador Bóris Karloy – mescla dos nomes de Bóris Casoy, conhecido jornalista brasileiro, atuante desde os anos 80 na televisão, e Boris Karloff, ator de clássicos do cinema de terror. O título da narrativa ocupa graficamente quase metade da página, funcionando, também, como parte da fala de Karloy: “com vocês nesta que será a primeira transmissão de H Q acompanhando diretamente... A QUEDA DOS PAÍSES DO LESTE!”.

Laerte articula os quadrinhos à televisão e a certa reportagem humorística, outras referências ao trajeto do próprio Henfil, o que transforma a narrativa numa seqüência infinita de vozes parodiadas – Henfil, Casoy, noticiário das agências internacionais, filmes de terror, o próprio Laerte como guia nesse mosaico... Faz parte dessa mistura entre quadrinhos e televisão a advertência do apresentador sobre a “natureza controversa” do que seria mostrado, donde o convite para retirar as crianças da sala – vale lembrar que o programa televisivo de Henfil, “TV Homem”, era transmitido pela manhã e devia contar com um bom público infantil.

Junto com isso, o desenhista transforma os países do leste em paráfrases de estados brasileiros, quer pelos nomes – Sãopauslováquia, Riomênia, Aleminas Oriental, Paranakis-tão, Albahiânia, Santa Catarônia, Hungriande do Sul –, quer pelos temas e personagens abordados, evidenciando que a referida queda é aqui. O desfecho da narrativa, sem identificação de estado ou região, sintetiza o trajeto feito como panorama de Brasil.

Apresentando a Sãopauslováquia, Bóris Karloy aparece desenhado sobre fundo de prédios fabris, com chaminés lançando fumaça em que se encontra o próprio nome do país. Karloy anuncia “uma tremenda crise na indústria humanobilística!”, passando a detalhar suas facetas: “Falta combustível...” (homem adulto, exibindo bolsos vazios), “faltam peças” (criança negra e magra, mostrando enormes falhas nos dentes) “e os pátios estão abarrotados de mercadoria encalhada!” (no vão de um viaduto, muitas pessoas estão, literalmente, amontoadas, enquanto automóveis transitam na parte superior daquela obra de engenharia).

A narrativa se inicia, portanto, pelo Brasil supostamente mais moderno e dinâmico, São Paulo. Ela evidencia como essas características paulistas se expressam na coisificação dos seres humanos, tratados, ainda por cima, de forma extremamente descuidada (sem condições de funcionamento, tendo em vista a falta de combustível e peças). Há uma espécie de inviabilização do humano nesta paródia, situação que tem por contrapartida a prioridade atribuída às coisas, uma vez que os automóveis transitam livremente, devendo contar com peças e combustível.

O narrador Karloy figura como observador da cena que descreve, condição manifesta tanto pelos cenários que percorre (o perfil das enfumaçadas chaminés e o canto de viaduto, ocupado pela humana *mercadoria encalhada*) quanto pelos olhos arregalados que dirige para os produtos humanos – o adulto sem dinheiro nos bolsos e o menino sem dentes. Sua função de demonstrador introduz esses vieses interpretativos da cena como informação, traduzida, desde a origem jornalística, por uma dose de assombro, que aqueles olhares, a boca arqueada para baixo e o tronco caído configuram visualmente.

Essa primeira apresentação da Sãopaušlováquia se dá numa página de numeração ímpar (p. 9), tendo continuidade nas duas páginas seguintes. Toda a faixa superior da p. 10 é ocupada por um automóvel que atropela Karloy, acontecimento indicado graficamente pelo corpo suspenso do jornalista, que grita “Ai!”, seu microfone em queda, a onomatopéia referente ao próprio impacto (“PLÉU!”), as estrelas que registram a dor provocada e fragmentos de algo que se quebrou na pancada.

Karloy, derrubado e ainda vendo estrelas, chama a polícia, que aparece no corpo de outro automóvel, acompanhando o veículo atropelador – este, registrando queixa contra o atropelado: “Me arranhou a lataria e me quebrou a lanterna!”. Também aqui a prioridade das coisas sobre as pessoas fica patente.

Na página seguinte, o repórter aparece rastejando, com língua de fora, clamando por “Gente... Gente...”, num cenário dominado totalmente por automóveis muito uniformes, estacionados lado a lado. Karloy enxerga, enfim, um exemplar de gente entre dois carros e corre, com entusiasmo, em sua direção, mas o entrevistado se desloca daquele lugar e informa que estava “Guardando vaga”, enquanto outro carro estaciona.

As três páginas sobre a Sãopaušlováquia são marcadas pelo cuidado com a continuidade narrativa, que enfatiza a onipresença dos automóveis e a inferioridade dos humanos, tanto pelas funções que cada um de seus grupos desempenha como pelas ligações estabelecidas no momento de corte das páginas: um dos automóveis que transitam sobre o viaduto atropela Karloy (passagem da p. 9 para a p. 10), que sai do atropelamento para a busca por gente se arrastando no chão (passagem da p. 10 para a p. 11).

Essa última cena também remete o cenário da Sãopaušlováquia a uma condição desértica, marcada pela ausência humana e pela esterilidade do infinito número de automóveis, atores principais daquele mundo. O guardador de vaga, por sua vez, nada rompe naquela situação, submetendo-se às regras com entediada expressão facial, em contraste com a ansiedade e posterior decepção de Karloy.

O trecho da reportagem sobre a Riomênia se inicia sob o signo do medo, com o jornalista olhando, apreensivo, a partir de uma porta, referindo-se ao passado *maravilhoso* daquele país, eco da “cidade maravilhosa”, para, afinal, e saindo às pressas daquele abrigo preliminar, concluir que ele se encontra “entregue aos... / ... VAMPIROS!” – nesse mesmo momento, Karloy sofre ataques desses personagens.

Laerte trabalha tal abertura numa mesma folha (p. 12), criando um contexto de concisão gráfica e expectativa. A parte superior da página é subdividida em três fragmentos, cada um definido por um traço com quebras, que situa o repórter à espreita, até sua saída. A outra metade serve para a alegre chegada dos sedentos vampiros, um deles portando garfo e faca, e a derrubada de Karloy.

A maravilha do país no passado acaba reduzida a esse cenário vazio e ao deleite dos vampiros, com o resto da população transformado em repasto destes privilegiados consumidores. Se a Sãopaulováquia era o universo da coisificação humana no reino produtivo em crise, a Riomênia aparece como mundo da diversão daqueles que a detêm – os vampiros.

Ao contrário do desértico silêncio pauslovaco, um vampiro riomeno, que aparece consumindo sangue diretamente de um crânio humano, através de canudinho, presta loquaz entrevista sobre seu universo, parafraseando resposta atribuída a Jânio Quadros<sup>7</sup> (chupa sangue “Porque é líquido! Se fosse sólido, comê-lo-ia!”) e indicando os projetos administrativos voltados exclusivamente para a satisfação dos interesses de sua comunidade vampiresca minoritária, orientando a técnica (encanamento do sangue, adição de flúor “pra fortalecer os dentes!”, recursos médicos para dar acesso ao consumo de sangue) e o lazer (turismo, Cristo Redentor – na referência mais direta à paisagem carioca, com o monumento já devidamente sugado – e sangódromo) à perpetuação daquele poder, através de seu constante fortalecimento via uso alimentar do corpo dos demais.

Essa passagem da narrativa se encerra com o anúncio, pelo vampiro entrevistado, da construção de um sangódromo. O tema é apresentado visualmente numa página inteira, com a parte superior ocupada pelos privilegiados vampiros, numa espécie de arquibancada (como no Sambódromo carioca), devorando pessoas, comendo-as com *ketchup*, observando-as através de binóculos, pescando-as na multidão, jogando fora seus ossos já devidamente chupados, disputando um corpo, deglutindo outro, enquanto mais um já se encontra preso pelos cabelos para ser engolido... A outra metade do desenho apresenta o cortejo dos devoráveis, corpos encurvados, tristes, amorfos, alguns até enxergando o animado mundo dos seus devoradores, sem qualquer reação mais eficaz, todavia.

O fechamento do bloco narrativo sobre a Riomênia com uma espécie de Carnaval antropofágico reforça os laços paródicos com o Rio de Janeiro, evidenciando o deslocamento da festa para o universo do poder e a redução dos demais seres humanos à condição de matéria-prima deste universo, sob o signo da tristeza e da inação. O panorama do Brasil como “países do Leste” desdobrou-se, portanto, da coisificação humana no mundo do trabalho (Sãopaulováquia) para sua redução a pasto no contexto do prazer alheio (Riomênia). Ao mesmo tempo, os vampiros riomenos têm a identidade ampliada para a prática antropofágica, indicando radicalização de sua trajetória anterior, numa espécie de vampirismo selvagem, e associação com um percurso nacional – a autêntica exploração brasileira dos mais fracos...

Dando seqüência a essa paródia dos países do Leste nos principais estados brasileiros, a narrativa aborda a Aleminas Oriental, indicando seu antigo “muro de silêncio”



(informação sussurrada, como se observa pelo interrompido traço do balão da fala), um dia derrubado, o que permite a descoberta da verdade: “O país estava todo em cima do muro!”.

Sãopauslováquia mereceu três páginas, espaço repetido na abordagem da Riomênia. Aleminas Oriental ocupa duas e cada um dos demais países recebe apenas uma.

No caso alemão, as primeiras informações (p. 15) são subdivididas em três colunas, salientando o tema do muro, que figurou na totalidade da primeira coluna, e sua derrubada, fruto da ação de Karloy. O resultado da demolição, apresentado na página seguinte, contém ícones de mineiridade em livre queda: locomotiva com seus vagões, o cadáver de Tancredo Neves num caixão, um profeta do Aleijadinho, uma faca e seu respectivo queijo, uma vaca leiteira, um casal com aspecto rural e conservador (ela de cabelo preso e saia comprida, ele com chapéu), uma igreja colonial, Milton Nascimento empunhando seu violão, e um banquinho, um automóvel, um rato e um tocador de tuba...

O desenho trabalha com imagens mineiras que remetem a tradição e identidade nacional. Nesse ponto, alguns mitos da mineiridade, como um especial patamar de tradição cultural, o trabalho em silêncio e a sabedoria política, são situados “em cima do muro”, sugerindo inocuidade e fachada. No panorama de Brasil que *A queda dos países do leste* traça, esse caráter se diferencia apenas aparentemente da pauslovaca violência do trabalho e do escárnio na riomena exploração do povo: a ética alemãoneira do silêncio e da tradição faz coro àqueles outros percursos, neles introduzindo facetas nobilitadoras e um assustador vazio. Outro discreto toque dessa contribuição mineira àquela harmonia dos países em queda é o guarda-chuva empunhado por Karloy, que evoca a logomarca do Banco Nacional – originado em Minas Gerais e, posteriormente, falido.

Essa etapa narrativa sobre a Aleminas Oriental contribui para ampliar o leque das violências abordadas. Se os exemplos anteriores evidenciavam muito diretamente o tratamento dispensado a trabalhadores e população em geral, o caso alemão enfatiza mais o peso da violência simbólica, que será retomada ao redor de diferentes valores sociais nos outros países/estados.

No Paranakistão, as principais questões abordadas são certo isolamento do país e sua especialização como campo de teste para novos produtos.<sup>8</sup> O próprio Karloy conduz diversificado número de embalagens, entregues ao consumidor (entrevisto apenas pelas mãos), que emite diferentes opiniões/*slogans* (“M-mm! Sabor inconfundível! Uau! Maravilha! Emoção pra valer!”), sempre exclamativo, para, na despedida do repórter/pesquisador, revelar seu aspecto: um ser monstruoso, mistura de diferentes partes de vários animais, situação resultante daquela atividade como cobaia de novos produtos.

Esse trecho de *A queda dos países do leste* se caracteriza, também, pela concisão informativa, restringindo a cena a um mesmo espaço: a porta por onde Karloy entrega os novos produtos, de onde são lançadas embalagens e outras sobras e onde, no final, aparece a deformada cabaia dessas experiências. Os vestígios do consumo, esparramados no chão a partir do segundo quadro, complementam a visão do consumidor paranakistanês, indicando outros desdobramentos daquele consumismo – sujeira pura e simples, poluição ambiental, novas ameaças à integridade humana. É esse diálogo entre abundância da oferta para consumo, por um lado, e efeitos destrutivos do processo consumista sobre as pessoas, por outro, que o Paranakistão assustadoramente exhibe.

Boris Karloy comporta-se como uma espécie de pesquisador de mercado, fornecendo os produtos para teste e fazendo anotações, tanto durante o consumo (hora das exclamações da cabaia) como se despedindo, sem nem sequer dirigir o olhar para aquele ser animalizado. Esta identificação momentânea do repórter com o pesquisador de campo evidencia a indiferença em relação à pessoa pesquisada, mera referência ocasional para que a produção se expanda.

Depois do Paranakistão, três outras “Repúblicas” são abordadas, sem que a figura de Karloy se faça presente de forma explícita.

Na Albahiânia, uma entediada Iemanjá aparece sobre a superfície do mar, com estrela na testa, deixando cair outras estrelas menores sobre a água, cheia de flores, mais uma lua nova no fundo da cena. Tudo isso é filmado por equipe de televisão, com um irritado diretor, refletindo em voz alta e dando ordens àquela personagem, através de um megafone: “Tá pensando que tá onde, minha filha?! Vai tirando a roupinha, senão dá traço no Ibope! Quero ver peito! Quero ver bunda!”.

A mescla de Albânia e Bahia, com vaga evocação do nome e da imagem de Maria Bethânia (conhecida cantora baiana e participante, à época, de cerimônias públicas de religiosidade próximas do Candomblé), trata de caracterizar o lugar do sagrado no mundo da mercadoria: uma vulgaridade, dentre tantos outros peitos e bundas, à mercê dos índices de audiência. A pergunta do diretor possui um alcance muito especial: estabelecer o lugar de onde se fala! A Albahiânia é a televisão, é a produção de mercadorias, é peito e bunda em função do Ibope. Não há grande diferença entre a coisificação de sua gente – aqui representada pela deusa em degradação – e o que fora visto antes sobre pauslovcos, riomenos, alemãoneiros e paranakistaneses.

Nesse contexto, não é descabido identificar nas estrelas que escorrem das mãos de Iemanjá e nas flores que cobrem o mar outras faces do lixo que o consumo paranakistanês produzira, malgrado a aborrecida beleza da deusa, que pode ser apenas nuança daquela monstruosidade consumista anterior.

Santa Catarônia traz dois homens tomando chope em mesa de bar, conversando, com sotaque germânico, sobre a unificação da Alemanha, fato merecedor de brinde. Durante todo o episódio, um dos homens lê jornal, que lhe encobre o rosto. Quando seu interlocutor comenta “um bruto zaudade do mãe pátria... / ... mas que se pode fazer?”, ele revela ter rosto de Hitler, declarando “Pem, eu tive um idéia...”, frase recebida com entusiasmo pelo outro, que conclui: “Sou toto oufidias!”.

A seqüência é trabalhada sobre um mesmo plano (os dois homens na mesa do bar), com pequenas variações em expressão facial e gesticulação, culminando na revelação do rosto hitleriano. É uma etapa narrativa fortemente construída sobre estereótipos catarienses – germanidade, tardo-nazismo –, como as demais também o foram sobre outros clichês estaduais. Uma estratégia usada por Laerte é levar os lugares-comuns às últimas conseqüências, a ponto de desmontar suas bases, articulando-os nacional e internacionalmente. A aparição de Hitler após a queda dos brasileiros países do Leste é um exemplo desta exacerbação do estereotipar, lembrando perturbadoras continuidades entre o antes e o depois da ditadura militar, entre o antes e o depois do socialismo dos países do Leste. Os chavões temáticos sobre os países/estados (trabalho, Carnaval, astúcia política, consumo, religiosidade afro, tradições nazistas, machismo gaúcho) têm por contrapartida sua diluição nacional no espectro de ditaduras que continuam exatamente quando seu fim é anunciado.

O último país do Leste abordado na história foi Hungriande do Sul. Nesse caso, escolheu-se o mote do separatismo gaúcho, justaposto ao machismo. Um gaúcho, empunhando faca como se espada fosse, levanta palavras de ordem para outros três companheiros, que respondem em coro: “Chega de federação! / Chega!! // Aqui tem macho!! / ...Pois tem!! // INDEPENDÊNCIA OU MORTE! / ...MORTE!! // ... // ...Por que não independência? / ... Porque aqui tem macho! / ... Que foi? ... Te borraste? / ... Te fresqueia!”.

Também aqui o quadro é repetido com pequenas variações sobre o mesmo grupo humano, através de deslocamentos no corte do desenho: no primeiro, aparecem as cabeças e o braço que empunha a faca; o segundo contém os troncos humanos e as cabeças dos cavalos; o terceiro apresenta cavaleiros e animais inteiros; o quarto – a surpresa diante da opção pela morte – retorna aos bustos masculinos; e o último reintroduz os homens inteiros e os cavalos na altura das ancas.

O machismo hungariandense é brilhantemente sintetizado, sob o signo da crítica, na pulsão de morte revelada pelo coro de cavaleiros. Ao invés da coerência com o lema do combate à federação, escolhe-se a morte para melhor exibir força, capacidade de luta,

virilidade. Laerte constrói um paradoxo fascinante: esses valores podem existir fora da vida? A resposta do riso é: eles existem *contra* a vida. A tensão que resta deste universo reside em sua capacidade de sobreviver e até conquistar adeptos.

Finalizando seu percurso, Boris Karloy retorna para anunciar “as cenas mais chocantes: ... / ... o destino que tiveram os líderes políticos de uma época de ditadura e trevas!”. Os dois quadros seguintes, separados da introdução de Karloy e de sua saída final de cena por traços, apresentam Maluf, Amin, Toninho Malvadeza, Delfim e Marchezan – importantes lideranças civis brasileiras durante a ditadura de 1964-84 – carregados efusivamente nos ombros de populares, um deles com pistola na cintura (grupo de Maluf), três outros com língua de fora (um dos carregadores de Maluf e dois de Delfim) – um pouco pelo cansaço, mais um tanto pela semelhança com cachorros e outros animais –, gritando os nomes de seus guias, *slogans* e palavras de ordem, como “Vai dar Malu-fê! // Já ganhou! / Abença, dotô! / ...Faz um milagre?”.

Como de praxe, *slogans* são exclamativos – a exceção delfiniana funciona como súplica. Os populares aparecem como novos Zé Povo, tão comumente cavalgados pelos poderosos – mas o Zé Povo do início do século XX reclamava disto!<sup>9</sup> Os “líderes políticos de uma época de ditadura e trevas” surgem na condição de um Amigo da Onça desejado e amado por suas vítimas – o personagem de Péricles podia produzir vontade de ser como ele, não de sofrer sua ação.<sup>10</sup> Tudo é como antes, mesmo que tanta coisa mude ou tenha esse passo anunciado.

A saída de Karloy evidencia o profundo desânimo que essa história do mesmo provoca: de perfil, o abatimento de seu corpo e do rosto é profundamente salientado e o cumprimento “Boa noite” soa dolorosamente formal, para não dizer que até parece uma afronta.

Os políticos derrubados figuram nos ombros de populares: eis uma tração humana que remete aos desastres das grandes mudanças anunciadas – fim das ditaduras, redemocratizações. Ao mesmo tempo, essa tração evoca moendas do Brasil colonial, ou mesmo anteriores, movidas pelo trabalho humano, uma nota de outro tempo no mundo da indústria e de múltiplos adereços da modernidade.

Millôr Fernandes, num desenho anteriormente publicado (anos 70 do século XX) em sua coluna da revista *Veja*, apresentou situação semelhante: vários homens movem moenda e reclamam do diretor do presídio, que cisma de mostrar o computador, alimentado pela força que eles geram, para as visitas.<sup>11</sup> A modernidade ditatorial é estreitamente associada pelo grande desenhista e escritor carioca a esses resquícios da senzala e quem paga o preço daquele exibicionismo é o pessoal do porão.

Laerte, Henfil e Millôr Fernandes, importantes nomes do humor brasileiro, com poéticas pessoais e, por vezes, distanciadas umas das outras, podem ser aproximados por um

momento para que se apreendam tradições de humor crítico, que comentam espectros das ditaduras no cotidiano, e não só nos momentos formalmente antidemocráticos. Junto com o riso que suas produções provocam, há sempre um susto trágico produzido pela descoberta de que quem continua são as ditaduras.

Relembrar essas tradições do humor crítico no Brasil, descontínuas e até contraditórias, não significa diminuir a importância de cada um de seus produtores. Antes, procura ampliar a força de seu trabalho para além de uma iniciativa individual – que conta muito, é claro –, pensando que também as lutas contra as ditaduras continuam.

*Recebido em agosto/2004; aprovado em setembro/2004*

### *Notas*

\* Este artigo retoma trecho de minha tese de livre-docência: SILVA, Marcos. *Rei das ditaduras – Os dentes de Henfil*. São Paulo, FFLCH/USP, 2000.

\*\* Professor livre-docente da FFLCH/USP, com pós-doutorado na Université Paris-III.

<sup>1</sup> LAERTE. *Piratas do Tietê*. São Paulo, Circo Editorial, set. 1990. Não obtive autorização para reproduzir nenhuma imagem desta narrativa. O leitor deve procurar consultá-la.

<sup>2</sup> LAERTE. Entrevista a Marcos Silva. São Paulo, 19 jun. 2000. Gravação em fita e transcrição editada e digitada. As demais falas e referências biográficas de Laerte foram extraídas da mesma entrevista, exceto quando houver indicação de outra fonte.

<sup>3</sup> HENFIL. *Cartas da mãe*. 4 ed. Rio de Janeiro, Record, 1986. Ver, também: “Henfil” (entrevista). *Versus – Quadrinhos*. s/1, s/ed., s/d, pp. 20-24.

<sup>4</sup> LAERTE, op. cit., p. 3. Moraes reporta o convívio de Laerte, Angeli e outros jovens desenhistas de humor com Henfil, em São Paulo, e as tensões decorrentes de cobranças políticas do desenhista mineiro.

MORAES, Dênis de. *O rebelde do traço. A vida de Henfil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996, pp. 301/ ss.

<sup>5</sup> Essa dimensão do programa televisivo de Henfil na TV Globo lembra o próprio desenho por ele produzido, predominantemente em preto e branco. Dênis de Moraes indica as discussões sobre o programa aludido por Laerte, que teria o título “A canalha de Canudos”. MORAES, op. cit., p. 311.

<sup>6</sup> Id., p. 303.

<sup>7</sup> Embora tenha chegado à Presidência da República (1961), este político teve sua trajetória muito associada a São Paulo. Tal paráfrase, num contexto narrativo que remete ao Rio de Janeiro, sugere, portanto, a circulação de caracteres entre os estados brasileiros parodiados nos países do Leste de Laerte.

<sup>8</sup> Nos anos 70 e 80, Curitiba, capital do Paraná, era freqüentemente citada na imprensa brasileira como cidade preferida para lançamento de diferentes produtos, espécie de amostragem nacional de classe média, palco ideal para a realização de testes de consumo e pesquisas de mercado.

<sup>9</sup> Cf. SILVA, Marcos. *Caricata República. Zé Povo e o Brasil*. São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1990.

<sup>10</sup> Cf. id. *Prazer e poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

<sup>11</sup> Cito este desenho de memória, donde não identificar edição da revista.