



ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253

v. 13, n. 2, jul./dez., 2007

Henfil no alto da caatinga: Graúna, Orelana, Zeferino e o Nordeste/Mundo (1973/1980)

MARCOS ANTÔNIO DA SILVA

Universidade de São Paulo

RESUMO

Este artigo discute os personagens Graúna, Zeferino e Orelana nas narrativas em quadinhos de Henfil. O artigo analisa sua construção de imagens do Nordeste do Brasil como alegorias do país e do mundo.

Palavras-chave: Henfil. Turma da Caatinga. Graúna. Orelana. Zeferino. *Fradim*.

Henfil in high caatinga: Graúna, Orelana, Zeferino and Northeast Brazil/ World (1973/1980).

ABSTRACT

This article discusses the characters Graúna, Zeferino and Orelana in Henfil's comics. The article analyses its Northeast Brazil images building as allegories of the country and the world.

Key words: Henfil. *Caatinga* Fellows. Graúna. Orelana. Zeferino. *Fradim*.

Marcos Antônio da Silva

Livre-docente em Metodologia da História na USP. Doutor em História pela USP. Professor – FFLCH- USP.

E-mail: marcosilva.usp@uol.com.br

Endereço para correspondência:

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Av. Prof. Lineu Prestes, 338, Butantã. CEP 05508-900 – São Paulo, SP – Brasil

"No(r) destino do Brasil".

(Caetano Veloso, "Épico", incluída no disco Araçá azul)

"(...) 90% de minha inspiração para o Zeferino está no Os Sertões,
de Euclides da Cunha."

(Henfil, entrevista para Versus – Quadrinhos).

"O sertão está em toda parte."

(João Guimarães Rosa, Grande sertão: Veredas).

Historiadores tenderam a explorar caricaturas e quadrinhos através de: 1) aproximação temática; 2) identificação com um período; 3) identificação com um periódico ou grupo de periódicos; 4) Identificação com um artista ou grupo de artistas; e 5) Identificação com um personagem ou com um grupo de personagens.

É necessário destacar que caricaturas e quadrinhos não foram valorizados pela pesquisa histórica apenas em data recente, a partir da Nova História francesa ou da História Social inglesa – para evocar duas linhas de debate muito influentes no Brasil dos últimos trinta anos.

O erudito historiador brasileiro Max Fleiüss, em 1916, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, fez um cuidadoso balanço do tema, evocando o trabalho de seu pai, Henrique Fleiüss, e também comentando vários outros caricaturistas brasileiros ou aqui radicados, atuantes no século XIX e no alvorecer do século XX (FLEISS, 1916). Ao mesmo tempo (ou até um pouco antes), ensaístas brasileiros igualmente refinados, como Gonzaga Duque e Monteiro Lobato, teciam considerações de grande interesse sobre o assunto, a partir dos ângulos da Crítica das Artes Plásticas e da Literatura, que não eram estranhas à historicidade (GONZAGA DUQUE, 1929; MONTEIRO LOBATO, 1959). O caso de Pedro Sinzig é um pouco mais restrito ao debate ideológico entre Igreja Católica e Republicanos no Brasil do início do século XX, embora também ajude a entender percepções interpretativas sobre a caricatura, naquele momento (SINZIG, 1911).

Essa tradição interpretativa teve frutíferos desdobramentos na primeira metade do século XX, que culminaram na monumental *História da Caricatura no Brasil*, do jornalista Hermann Lima, já nos anos 60, referência clássica nos estudos brasileiros sobre o tema até hoje e amplamente retomado por Nelson Werneck Sodré, no também clássico manual *História da Imprensa no Brasil* (LIMA, 1977).

O momento seguinte da reflexão sobre a caricatura no país – nosso contemporâneo – já contaria com a universidade e outras instituições eruditas de pesquisa e preservação documental como solo fértil, a exemplo da Fundação Casa de Rui Barbosa, além de diversos pro-

gramas de Pós-Graduação em História do país: FFLCH/USP, UNICAMP, PUC/SP etc.

Neste século XXI, para os Historiadores, a caricatura é um documento dentre outros tantos e infinitos documentos pesquisados por diferentes tendências historiográficas. Vale pensar sobre algumas conseqüências dessa conquista – que pode ser, também, uma diluição ou arrolamento como "exotismo documental", se não for cercada por alguns cuidados de método.

O que é as caricaturas têm que os outros documentos desconhecem? Para responder a essa singela questão, proponho pensarmos sobre algumas características básicas da linguagem caricatural e sobre nossa prática com a cultura visual (artes plásticas, caricaturas, cinema, tv, out-doors, etc), que engloba mais a recepção que a produção, exceto na infância. Nessa perspectiva, podemos citar Nise da Silveira, que desenvolveu belas reflexões sobre memória visual e identidade entre internos em manicômio (SILVEIRA, 1981).

Em primeiro lugar, é preciso considerar que uma caricatura é uma manifestação da cultura visual (SILVA, 1992; JENKS, 1995; MENESES, 2003). Isso significa que as caricaturas contêm tanto o ato de ver (do próprio caricaturista, de seus editores, de seus apreciadores) como o de fazer ver (elaboração, pelo caricaturista, no universo da cultura visual onde atua; possibilidade de circulação ampliada, através da edição; comentários entre apreciadores). Diante de uma caricatura, o desenhista, os editores, os apreciadores e os pesquisadores experimentam aqueles caminhos, que significam a produção de determinadas interpretações sobre o mundo, o contato com essas leituras enquanto interpretações (e não linguagens "naturais" ou espontâneas), as articulações entre essas e outras compreensões.

Como conseqüência, as caricaturas não abordam campos de poder apenas enquanto referenciais temáticos (sua suposta vocação crítica sem fronteiras): ela mesma se constitui como poder de dirigir o olhar para determinadas facetas das experiências humanas, de revelar essas facetas, através de um olhar que pensa.

Um caminho imediato e legítimo na pesquisa histórica sobre a caricatura é evocar debates e conquistas da História da Arte, ramo da Historiografia que, pioneiramente, investiu sobre fontes visuais (ART, 1995).

Se essa via oferece importantes possibilidades de interpretação (recursos de visualização, diálogo com outros níveis de iconicidade), é sempre necessário levar em conta que ela opera, com freqüência, num nível de hierarquização, que situa o caricatural no limiar do que não lhe diz respeito: breves capítulos em finais de balanços, entendimento como diluição de conquistas que a Grande Arte já realizara... Certamente, um Gonzaga

Duque ou um Monteiro Lobato, no Brasil do início do século XX, são animadoras exceções, que, todavia, findam confirmando a regra, inclusive em autores que escreveram muito depois deles¹.

Nesse sentido, pensar a historicidade do caricatural pelos caminhos da História da Arte não exige o Historiador de responder a algumas indagações banais: Quem nomeia a Arte enquanto tal? História de qual Arte? Qual História da Arte? As respostas não são tão fáceis quanto pode parecer.

Associada a essa perspectiva está a necessidade de pensar na dimensão visual das caricaturas. É lastimável encontrar alguns estudos históricos desses materiais que se limitam a descrever temas, esquecendo de sua materialidade imediata – a visibilidade. Pouco se discute, por exemplo, sobre a formação visual dos caricaturistas – variados auto-didatistas, Academias de Belas Artes, Cursos Livres de Desenho, Cursos de Jornalismo... É sempre necessário, no caso do Brasil, lembrar que o periodismo, até os anos 60 do século passado, contava com pessoas formadas em diferentes áreas (Direito, Seminários Católicos – a regulamentação da profissão de Jornalista surgiu naquela década), com razoável conhecimento teórico clássico de Retórica, além dos auto-didatas.

Nesse sentido, este trabalho refletirá sobre esse campo da pesquisa histórica a partir da produção do desenhista brasileiro Henfil (1944/1988), que divulgou sua produção em quadrinhos e cartuns entre 1964 e os anos 80. O desenhista ocupou significativo espaço na Imprensa alternativa, que fazia oposição à ditadura brasileira de 1964/1984. Ele se destacou principalmente no jornal *O Pasquim*, além de veicular materiais na Imprensa sindical, editar a revista *Fradim*, de periodicidade incerta, e ter materiais editados no *Jornal do Brasil*, na revista *Isto é* e em outros órgãos da grande Imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo. Sua formação artística e intelectual² se deu de fora das instituições acadêmicas, principalmente em contato com irmãos e amigos ligados a grupos políticos de esquerda, em Belo Horizonte, e com o meio jornalístico.

Um de seus grupos de personagens mais expressivos é formado por Zeferino, Graúna e Orelana, em andanças pelo Alto da Caatinga. Trata-se de um trabalho com imagens do nordeste (o cangaceiro, a paisagem de caatinga), que aborda aspectos gerais da política e da

cultura do Brasil e do mundo. Sua discussão contribui para um entendimento de problematizações artísticas do regional, mescladas à ação oposicionista naquele contexto ditatorial, sem perder de vista outros níveis de experiência social, como gênero, etnia e classe.³

No presente artigo, comentarei a primeira (1973) e a última (1980) aparições desses personagens na revista *Fradim*, procurando recuperar alguns temas presentes em outras edições da mesma com aquele trio e as articulações estabelecidas pelo desenhista entre região e demais níveis de prática social.

Zeferino, Graúna e Orelana foram introduzidos nesse periódico a partir de seu nº 2, numa narrativa com o título “Assim Nasceu Capitão Zeferino”. A folha de rosto dessa história contém o próprio cangaceiro, deitado em rede pendurada em dois cactos, carabina encostada numa das plantas, risonho e com olhar sonolento. A Graúna, também sorridente, figura sobre o nome de Zeferino. A cena inclui paisagem desértica, com ondas gráficas semelhantes a dunas e mais cactos, além de sol.

Essa página da narrativa apela para imagens “clássicas” de nordeste – desolação da paisagem, cangaceiro, crânio seco de boi, sol causticante –, submetidas, todavia, a referenciais paródicos. Levar em conta dimensões de linguagem como essa é viés fundamental para a adequada compreensão desse construir de nordeste, evitando seu entendimento (também ele homogeneizador) como mero chavão ideológico. Ao apresentar aqueles elementos, Henfil explicitava seu caráter de convenção, levando-os às últimas conseqüências de excesso, que possibilitavam reflexão e riso. Isto não deve ser confundido com representações míticas de nordeste presentes em entrevistas do autor⁴, paralelas às falas sobre políticas culturais (grande tensão com divergências de esquerda), e sempre aquém de suas criações artísticas.

Durante dezesseis páginas, a narração se concentrou no confronto entre Graúna e Zeferino: ele a encontra e identifica, aponta-lhe um revólver, fazendo mira, e suspende a execução por vários quadros, mandando-a fechar os olhos e ficar de costas, sem atirar. No último quadro desse primeiro encontro, Zeferino se retira deprimido e Graúna grita “Bicha! Bicha!”.

Essa primeira aparição dos personagens já define alguns elementos para a compreensão da invenção de nordeste por Henfil: Zeferino é cangaceiro, de acordo

¹ Um exemplo brasileiro: o refinado manual: Zanini (1983).

² Um bom balanço biográfico dessa trajetória é: Moraes (1996); Braga (1991); Kucinski, (1991). Sobre a Imprensa alternativa, consultar: Braga (1991); Kucinski (1991). Estudei aspectos da revista *Fradim* em: Silva (1998); Silva (2002).

³ Ver a respeito do regional, salientando múltiplos vieses de sua construção (estado, interesses sociais dominantes) e exclusão (etnias, gêneros, luta de classes, grupos de idade, etc.): Silva (1992 b). Esse pequeno texto se inspirou metodologicamente em debates de: Chesneaux (1995).

⁴ Um exemplo: “Todo mundo sabe, qualquer economista ou qualquer bom observador vai saber que a realidade do Nordeste é a do século passado.”. “Henfil”. *Versus – Quadrinhos*. Sem local, sem editora, sem data [São Paulo, anos 70], pp 20/24.

com trajes, aspecto corporal e armas, e homem, cuja estatura supera bastante à da Graúna; no pequeno corpo desta, salientam-se os olhos (como ela está de perfil, aparece apenas um), índice de atenção em relação ao outro, contraponto à parafernália visual da outra figura – grande chapéu de couro, cartucheiras, etc..

Há certa concentração na imagem da Graúna, que dá início a muito de sua identidade nessas histórias. Nos seus primeiros sete quadros, que ocupam duas páginas, Zeferino fala em três e a Graúna se limita a lançar seu grito de escárnio no último deles, demonstrando que também o nível verbal participava daquele esforço de síntese.

O conflito entre sexos e estaturas se expressa igualmente nas falas imperativas e na ameaçadora ação de Zeferino, que, todavia, nada conclui e tem sua identidade de força e imposição desmontada. A Graúna não reage às ordens de Zeferino e até parece cobrar dele uma violência que não se concretiza. Nesse desencontro, as identidades preestabelecidas (cangaceiro e macho violento contra frágil e indefesa ave fêmea) entram em crise e mesmo se invertem, com a Graúna a humilhar o Zeferino, incapaz de cumprir suas ameaças.

Os personagens foram apresentados, portanto, como suportes de identidade de gênero e do trabalho com a violência. Tais dimensões da experiência social apareceram, através deles, profunda e reciprocamente comprometidas, menos definidas pelas partes do que uma apreensão esquemática de ser homem e mulher poderia supor.

A seqüência dessa narrativa apresentou as dificuldades de Zeferino para disparar sobre a Graúna (oito quadros), até que um espirro da mesma contribui para um Zeferino, de olhos vendados, atingir seu alvo. Antes disso, a própria ave corrigira a mira da arma, cujo atirador tentava acertá-la com olhos fechados, provocando nele a irada reação: “Sua... Sua pacifista imunda!”.

Até o início do espirro da graúna, já na página seguinte, o vínculo entre ambos se caracterizava pela dificuldade de Zeferino e pela tranqüilidade da Graúna frente àquele. Quando, enfim, o espirro da ave acaba com o estado de tensão de Zeferino e ele a atinge em cheio, a reação da vítima, chamuscada e com o bico partido, foi gritar “Não valeu! Não valeu!”, para um Zeferino orgulhoso de si.

Além de apelar para imagens das relações homem/mulher, ser humano/natureza e universo nordestino, a narrativa apresenta elementos que contribuem para se pensar sobre os mitos da dominação e da violência no contexto ditatorial (a força das armas está longe de ser absoluta, o objeto da ameaça participa ativamente de sua implementação e seu funcionamento engloba certas regras), enfrentando-os pelo ângulo do riso.

Henfil pluraliza as identidades com que trabalha – Zeferino é homem, cangaceiro, violento, medroso e inseguro; Graúna é ave, fêmea, tranqüila, firme, desafiadora –, explorando a necessidade de não se deter à interpretação do mundo em nenhum de seus aspectos mais visíveis e imediatos. Ao mesmo tempo, a história também funciona como metáfora das relações homem/mulher no plano genital, com as cargas de cumplicidade que isso acarreta – o revólver como falo e as balas enquanto ejaculações, por exemplo.

A partir da quinta página da narrativa, Zeferino se libera para disparar continuamente, alterando o comportamento da Graúna, que tenta escapar daquela exuberância, argumentando, com seu caráter de representar a ecologia, como quem carrega “a complexidade do ciclo da natureza...”, cuja eliminação significaria quebra do “equilíbrio da mãe natureza...”, falas respondidas por Zeferino com certo tiro e o comentário: “Esta me emocionou...”. A página imediatamente seguinte a essa apresenta a Graúna perguntando a Zeferino se ele ouvirá falar em Rousseau, *Pequeno Príncipe*, Carlos Drummond, Guimarães Rosa. Ela recebe resposta negativa para todos –, até chegar na Bíblia: o sim do cangaceiro vem como disparo e esclarecimento: “Mas não entendi...”.

Observa-se na relação estabelecida entre os dois a definição de tarefas para cada um: Zeferino fica com a força física, enfim liberada e secundada pela arma, enquanto Graúna se apóia numa argumentação de cunho refinado – Ecologia, Filosofia, Religião. O exercício da violência por Zeferino se revela didático, tendo em vista o eterno retorno de seu objeto: Graúna morre, renasce, remorre...

Os personagens estabelecem um universo de convívio explicitamente ficcional, como se observa nessas encenações de morte e retorno. Graúna expõe pensamento articulado e complexo, enquanto Zeferino repete chavões (“Êta ferro! Pula Graúna! Arrepia Diaba! Sacoleja Mardita...”), silencia, age e fala por monossílabos ou frases conclusivas, depois que já eliminou a oponente. A relação homem-mulher, encenada nessa situação, define um universo de confronto: força liberada para o homem e poder da fragilidade feminina. Não é à toa que Zeferino demorou a usar sua arma-falo e que a aparente ineficácia argumentativa da Graúna não deixa de servir para expor ignorância e brutalidade de seu oponente.

A violência de Zeferino contém doses de ritualização: a imagem do cangaceiro abriga elementos de uma projeção da violência nacional legítima, como identificado por Maria Isaura Pereira de Queiroz, em relação ao pensamento de esquerda nos anos 60 Henfil apresenta essa temática sob o signo da crítica, apontando li-

mites do mito (inibição, ignorância, certa defasagem em relação à modernidade da Graúna – Ecologia, Literatura, Filosofia), mas também participando de sua sobrevivência ficcional, sem renunciar a doses de identificação com algumas de suas faces (QUEIROZ, 1982).

Essa etapa da história – violência liberada de Zeferino e repetidas mortes da Graúna – se manteve em “Assim Nasceu Capitão Zeferino” até o surgimento do Bode Orelana. Por um lado, as alusões ao mito do cangaceiro persistem via referências a Glauber Rocha (“Desafasta Corisco!”, p 36) e à própria imagem do personagem; por outro, a dependência recíproca entre esses personagens faz com que suas ações se complementem, com a Graúna procurando Zeferino para ser baleada, expressando ansiedade e prazer quando está para ser atingida ou acabou de receber novo tiro, inclusive no plano de vocabulário explicitamente erótico (“Me explode... Me fuka!”, p 42), num quadro semelhante ao de uma intoxicação. A receita médica para sua cura passa pela gradativa diminuição das doses de bala...

O contato inicial entre os personagens coloca, ainda, vínculo entre os sexos e o confronto entre violência física e argumentação intelectual como núcleo narrativo. Se a constituição recíproca homem-mulher é mais patente na discussão, o tema da violência física, associado ao anterior, contribui para pensar sobre a experiência da ditadura como universo sujeito a tensões e múltiplas fontes de produção, evitando a visão apenas dos explícitos ocupantes do poder formal como responsáveis por tudo que ocorre.

A entrada de Orelana em cena complementa o conjunto básico de personagens com que Henfil trabalharia ao redor da temática nordestina. Seu primeiro diálogo é com Zeferino, conversa entre machos, como se verifica na própria observação do último sobre o outro (“Cumê o nome deste bode machado que come cactus?”) e na reação de Orelana ao comentário do cangaceiro sobre sua semelhança com Waldick Soriano – ira de dar chifrada, com dentes à mostra, levando Zeferino à conclusão: “Putisgrila! Só dá neurótico nessa historinha...”.

Essa chegada de Orelana desdobra a composição do grupo da caatinga: um macho a mais, um animal a mais. Nesse sentido, ele divide com cada um dos outros uma semelhança e uma diferença, fazendo a narrativa se multiplicar em mais problemas. Sua fúria diante daquela comparação por Zeferino, que tenta acalmá-lo, indicando cantores substitutos mais sofisticados – Roberto Carlos, João Bosco, Chico Buarque –, também situa o bode num parâmetro intelectual incompatível com qualquer possibilidade de semelhança daquela natureza.

Em termos de estatura, Orelana se situa num patamar intermediário diante de Zeferino e Graúna. Se a ave

se aproxima de mulher pelas vias de porte e situação na estrutura de poder, o bode ostenta como padrões masculinos barba, nome e chapéu, além do comportamento, por vezes, explicitamente violento. Enfrentando o cangaceiro, ele estabelece um espaço próprio de existência entre machos. Confrontando a Graúna, Orelana expõe o convívio entre sexos diferentes. Todavia, crescentemente, ele se particulariza como figura muito culta.

Seu encontro com a Graúna foi marcado pela intermediação de Zeferino e pela evidente tensão entre os dois animais, seguida por hostilização explícita, que o discurso do cangaceiro procura controlar. Tal hostilidade recíproca coloca, inicialmente, Graúna e Orelana como semelhantes: além de animais que simulam situações do Brasil, a reação do bode contra a comparação feita por Zeferino demonstra que sua auto-estima está situada num patamar intelectual e artístico refinado, distante de Soriano. Como se viu antes, Graúna apelou para argumentos espiritualizados contra a violência de Zeferino. Daí, a imediata rivalidade entre ela e Orelana.

Os dois últimos se colocam em posição de ataque, um contra o outro, enquanto Zeferino deseja que “coexistam em paz, apesar das diferenças de raça e cor”. Contra esse argumento, os dois bichos se retiram da cena, com a Graúna sugerindo: “Procuremos um terreno baldio longe destes membros do CBA” (possivelmente, Comitê Brasileiro pela Anistia).

Essa atitude de Graúna significa apropriação, por ela, de certa dose de violência que, até então, parecia monopólio de Zeferino. Ao mesmo tempo, o cangaceiro atua nessa cena como apaziguador e o bode como elemento de desequilíbrio de uma situação antes ajustada entre os dois outros.

Aquela assimilação da violência pela Graúna, rapidamente, revela-se simbólica, expressiva de seu universo íntimo de desejo: desafiada por Orelana a escolher as armas para um duelo, Graúna prefere “Tapa na cara!”, justificando, com tremor generalizado e para assombro daquele: “Adoro levar tapa na cara! Mais violento, maior meu prazer!”. Contra essa declaração, Orelana responde: “Olhaqui coisinha! Tô aqui pra lutar e não pra satisfazer seus baixos instintos!”.

A identidade de mulher na Graúna, desde os confrontos com Zeferino, já explicitava o trabalho com desejo, quer manipulando a libido alheia, num complexo jogo de sedução, quer desdobrando a violência simbólica daquele (tiros como ejaculações) em fonte de prazer crescentemente solicitado por ela. Nesse encontro com Orelana, a atitude da Graúna é semelhante à anterior, afirmando um desejo que o outro personagem rejeita e ainda classifica como “baixos instintos”.

O refinado intelecto de Orelana se mistura com um universo masculino para o qual o desejo é baixo! No caso de Zeferino, o desejo, simbolizado pela fállica pistola, demora a se expressar e se transfigura em tédio, colocado a serviço de satisfazer a ave, como vício que se alimenta – daí, a desintoxicação que lhe é receita... Há um desencontro entre macho e fêmea, que preserva para a última a mais clara enunciação do desejo, deixando os machos com o espetáculo de força e saber.

Essa diferença se desdobra em clara superioridade do feminino quando, no segundo desafio de Orelana para que Graúna escolha as armas, ela prefere cuspe à distância: se o lance do bode é ruidoso (observe-se o próprio tamanho da onomatopéia “Cusp!”), desenvolve trajetória descendente, espalhando-se pelo chão com o som “Plé!”, após percurso de traço entrecortado; Graúna desfere cusparada condensada (sua onomatopéia está desenhada em letra menor que a do outro) e muito mais eficaz que aquela, atingindo o canto do quadro e ricocheteando geometricamente em todo o seu espaço, até alcançar e assombrar o próprio Orelana. Ocorre absoluta desproporção entre estaturas dos dois e efeitos obtidos nessa competição, transformando a Graúna em ser dotado de poder muito particular.

A revanche de Orelana se dá na etapa seguinte da narrativa, com ele escolhendo política internacional para nova disputa, o que muito constrange a Graúna, que não consegue responder à pergunta “De que cor era o cavalo branco de Napoleão?”, saindo arrasada da prova e comentando “Preciso voltar a ler a coluna do Paulo Francis...”, enquanto o bode se congratula pela vitória.

É patente o teor ridículo da pergunta feita, exemplo tradicional de idiotice em piadas. Não se trata, todavia, de excluir a Graúna, antes fica evidente a limitação desse tipo de avaliação do outro. No reverso da situação, a saída imaginada pela Graúna – ler Francis – se liga ao prestígio desse jornalista à época (era uma espécie de editorialista e comentarista político n’ *O Pasquim*, além de ser muito conhecido pela atuação anterior no *Correio da manhã* e na *Revista do Dinero*)⁵ e também realça uma perspectiva de panacéia para todos os males da incultura, inerente a esse mundo de imprensa e disputas. Cabe observar que Henfil e Francis foram contemporâneos em *O Pasquim*, além de conviverem pessoalmente, como se observa em depoimentos pessoais de ambos.

Após aquela derrota, Graúna propõe como terreno de disputa a Filosofia, cobrando de Orelana “o conceito do Belo, segundo Kant, Aristóteles e Ivan Lessa” e o “di-

agnóstico da Projeria em Pablo Neruda e Gandhi”, deixando seu interlocutor assustado e, em seguida, irado, o que se expressa em cabeçadas dele na outra e engalfinhamento dos dois, daí sobrando uma Graúna esmagada e um Orelana que comenta: “Cara que mamãe beijou, vagabunda nenhuma vai desmoralizar...”.

Há um permanente deslocamento, portanto, de poderes e ostentação de forças entre os dois, configurando um universo de relacionamento em aberto, onde as alegorias de masculino/feminino e povo/intelectuais conhecem lugares diversificados e móveis.

Essa disputa sobre Filosofia encerra a hostilidade explícita entre Graúna e Orelana. Nas páginas finais dessa edição, figuram duas situações que persistiriam longamente no trajeto dos personagens. Na penúltima, Zeferino chega bêbado, para surpresa da Graúna, espezinhando-a, o que leva o bode a concluir: “Esse negócio entre vocês dois tá dando pra desconfiar...”. A última página da história traz Orelana informando à Graúna que comeu um livro “que dizia terem os americanos bombardeado o Vietnã com tantas bombas desfolhantes que aquilo virou um deserto”, ao que lhe responde a ave: “Escuta Francisco Orelana: a caatinga já entrou em guerra com os americanos?”.

No primeiro caso, as identidades de homem e mulher se tocaram pela transfiguração de violência em prazer e o bode se manifestou sob o signo de uma crítica muito mesclada a ciúme e desejo indefinido por um dos dois personagens, talvez por ambos.

No outro exemplo, as análises e informações de Orelana, sempre corretas e fundamentadas em leituras-alimentos (sugerindo a produção de pensamentos-excrementos), serviram de suporte para a desconcertante conclusão da Graúna, que articulou um tema aparentemente distante ao imediato.

Vale observar que essa informação do bode foi visualizada num quadro sem contorno nem fundo, estando em cena apenas os dois preocupados personagens e o livro meio mastigado por Orelana. No quadro seguinte, quando Graúna fez seu comentário, os animais figuraram num plano geral, onde ocuparam pequena parcela, havendo muito maior destaque à paisagem desértica (semelhante àquela inicial, de dunas com cactos), que serviu de referência para o raciocínio da Graúna. Acrescente-se que a ave transfigurou sua aparente ignorância – tomando a cultura como acúmulo de informações, à maneira do bode – em efetiva sabedoria criadora, articulando temas e agentes que, antes, podiam parecer absolutamente alheios uns aos outros.

⁵ Ver, desse autor: Francis (1970a; 1970b; 1977). Comentei o teor crescentemente preconceituoso e conservador de Francis, desde fins dos anos 80, no artigo: Silva (1994); Moraes comenta relações de amizade e admiração entre Francis e Henfil em: Moraes (1996).

As ligações entre esses três personagens fazem parte de uma imagem do nordeste como agente no mundo, objeto de ações desenvolvidas em outras partes da terra e, também, universo de interpretação e ação sobre nuances daquilo que se passa com diferentes povos – inclusive, o brasileiro.

A última aparição do trio em *Fradim* se deu no nº 31 do periódico, uma narrativa sem título. Ela se inicia com a Graúna saltitante na caatinga, passando perto de caveira de boi, com indicação de terra deserta e sol escaldante, ao fundo. O motivo da alegria é anunciado em sua fala: “O Natal chegou!” e na canção “Natal das Crianças”. Diante dessa euforia, Zeferino pergunta a Orelana: “Como é que ela sabe? Não tem folhinha aqui na caatinga...?”. A própria Graúna responde que a “BEN-FAM suspendeu o controle da natalidade por uma semana... la ter péssima repercussão no exterior se o nascimento de Cristo fosse evitado...”.

Essas duas últimas falas ocuparam dois quadros. Neles, Zeferino e Orelana evidenciaram crescente pasmo, olhos arregalados diante do raciocínio desenvolvido e da forma de acesso àquela informação. Ao mesmo tempo, a tranqüila fala da Graúna estabeleceu ligações entre a data em comemoração e o cotidiano da pobreza (em outras partes do Brasil e do mundo), deixando claro que essas crianças pobres são (ou carregam a potencialidade de serem) novos cristos, como no poema “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto, cuja transformação em espetáculo teatral pelo TUCA, nos anos ‘60, marcou profundamente pensamento e sensibilidade de esquerda no país (MELO NETO, 1978).

A indicação do controle sobre natalidade é especialmente significativa num contexto de comemoração de nascimento sagrado (de Jesus) numa sociedade dita cristã, que esboçava sair de uma ditadura implantada, parcialmente, “em nome de Deus”, identificado o último com o capitalismo. É preciso lembrar que esse número de *Fradim* (31) foi publicado em dezembro de 1980, quando o debate sobre a superação da ditadura se encontrava enriquecido e ampliado pela ação de extensos movimentos sociais (grandes greves no ABC paulista, novo sindicalismo, emergência do PT) e parcialmente travado pela submissão de setores políticos institucionais aos calendários oficiais – governo Figueiredo, mudanças legais etc..

Graúna e seus companheiros de caatinga participaram desse cenário ativamente, refletindo sobre a terra arrasada e a capacidade reflexiva da pobreza brasileira durante a ditadura, cutucando feridas de coerência moral nesse universo da argumentação. A capacidade de Graúna estabelecer nexos inesperados entre temas de conjuntura, tópicos de conversa e experiência assusta seus

companheiros e constitui um elemento de extremo prazer para os leitores de suas histórias. Apesar de uma suposta e anunciada condição simplória, a personagem finda desencadeando processos criativos de pensamento através de seus percursos argumentativos.

A ave se revela detentora de raciocínios e vocabulários que extrapolam as expectativas de seus companheiros de trajetória, inclusive os leitores: na continuação da narrativa, Orelana se admira com a palavra “modorra” e Zeferino a repete, piscando para o leitor, sugerindo a astúcia da fala, que diz mais que o esperado ou o evidente. Assim, ela conclui que a riqueza do sul-maravilha se deve à existência de árvores de natal em todas as casas, uma vez que Papai Noel pendura nelas seus presentes. Diante de sua inexistência na caatinga, Graúna vê como alternativa para afixar os presentes o “rabo do Chico Orelana...”, para extrema irritação do bode, que fica em posição de chifrar, sendo controlado por Zeferino, enquanto ela diz: “Não se abestalhe não, Chico! Você vai ou não vai assumir o seu rabo?”.

O episódio da árvore de natal ocupou quatro páginas dessa narrativa. Observa-se em seu desenvolvimento a abordagem de questões como os argumentos cristãos de ditadura e capitalismo, o acesso à riqueza, o corpo masculino (rabo de Orelana) e a capacidade de descobrir em si mesmo o que se procura noutros lugares.

É assim que a aparente ingenuidade de Graúna recebe por contraponto o argumento de Orelana: “não é preciso imitar os hábitos do sul maravilha”, que faz árvore de natal “porque lá neva”, com o bode concluindo, diante da desconfiança de Zeferino: “Cê acha que eles iam comer avelãs, nozes, perus, pernis, castanhas e soltar papais noéis com suas renas se no Rio de Janeiro não nevasse?”.

Esse confronto define as diferenças entre caatinga e sul-maravilha como partes de um todo igualmente imitador, original, ingênuo, astuto e mítico, remetendo, portanto, para uma avaliação do Brasil enquanto terra povoada por esses seres, problemas e saídas. Nesse sentido, o nordeste de Henfil possui identidades (“nossa cultura, nossos hábitos, tradições, particularidades...”, segundo Orelana), sem se desligar de experiências nacionais e mundiais, questão que o desenhista aprofunda ainda mais a partir da entrada em cena de Papai Noel.

Como pré-requisito para que isso ocorra, a questão de se obter uma árvore de natal foi enfrentada por Zeferino e Orelana no árido território da caatinga, com o regresso desanimado de ambos e a conclusão de Orelana: “É, Graúna! No nordeste só tem árvore genealógica...”. Ela rebate: “Servia! Por que não trouxe?”. E Zeferino arremata: “Mas tu é burro mesmo heim, Chicão?”. Orelana, ombros caídos, olhos quase fechados, parece

encarar desanimadamente o leitor diante daqueles comentários.

Certamente, um efeito cômico dessa etapa narrativa deriva da leitura que Graúna e Zeferino fizeram de “árvore genealógica”. Ao mesmo tempo, aquela original compreensão da expressão ajuda a pensar sobre monopólios de tradições no nordeste e a tentativa de sua reapropriação pelos olhares que procuram alternativas. O saber livresco de Orelana parece não dar conta dessa faceta da situação, mas a liberdade interpretativa de Graúna e Zeferino consegue aproveitá-la de forma inesperadamente criativa.

Essa etapa da história se encerra com uma solução apontada e implementada pela Graúna, atribuindo a Deus o poder de “mandar uma árvore de natal aqui pra caatinga”. Ela assume formato de pinheiro, para o susto de Orelana e Zeferino, explicando-lhes que só eriçou as penas e concluindo: “Olhaí, presidente! Imaginação criadora...”.

É um desfecho que coloca uma saída para o dilema nos próprios personagens (ainda mais, em Graúna, que tanto se angustiava com a falta de árvore de natal) e, de quebra, retoma e supera argumento de João Batista Figueiredo, então presidente da república – a referida imaginação. Tais retomada e superação também significam poderes de Graúna e companheiros de caatinga, deslocando aquela expressão para muito além do universo político institucional, construindo um espaço público, a partir de suas fantasias e recursos – de Deus ao corpo.

O resultado dessa conquista é a vinda de Papai Noel à caatinga, que ocupa seis páginas da revista. Não se trata de final feliz, antes é o caso de se pensar numa caracterização de Papai Noel e Natal como grandes negócios: no lugar das renas, há sacos de dinheiro, identificados por cifrões, que Papai Noel trata pelos nomes de “À vista” e “A prazo”. O uso da expressão “Com mil crediários!”, por sua vez, identifica plenamente o velho barbu-do com o mundo do capital.

Esse personagem, além de se expressar com sotaque e vocabulário anglo-americanos, demonstra ter profundas identidades com o mundo oficial: interpreta a convocação para a caatinga como reforço ao combate contra Lampião, Ligas Camponesas e à necessidade de que “João tem de ganhar eleição...”.

Tanto oficialismo de personagem e evento tem por continuidade o ato de localizar a caatinga: com o auxílio da SUDENE, ele vai parar em modernos edifícios cariocas, comunicando à base: “Graças aos informes da SUDENE estou na caatinga! Uau! É linda!”.

A identificação caótica da caatinga dá conta, simultaneamente, da forma pela qual recursos para o nordeste são desviados para outros fins e regiões do país e da

inserção do nordeste na agenda de temas natalinos. Ao mesmo tempo, ela reforça a dimensão do nordeste henfiliano enquanto parte do país (e do mundo) como um todo, desdobrando-se na imagem do Brasil para estrangeiros (caso de Papai Noel) – Pão de Açúcar, Corcovado, Copacabana, etc.. Não é preciso salientar como Papai Noel e suas renas-granas se sentem em casa naquela caatinga para turista.

Procurando chegar à outra caatinga, sem saber se já o fizera, Papai Noel começa a ser assustado, em pleno ar, por aparentes projéteis, que a base esclarece serem característica do “espaço aéreo da caatinga”: a mortalidade infantil.

Trata-se de momento muito significativo do humor de Henfil no sentido de se pensar sobre seu universo de temas e procedimentos. Os anjinhos são por ele representados com asas, barrigudos e de olhos esbugalhados, mesclando a imagem de infância subdesenvolvida ao negro humor que roça o sagrado para afirmar ainda mais seu fôlego crítico – um sagrado distraído, que corre o risco da convivência com aquela infância.

Papai Noel, num primeiro momento, trata a mortalidade infantil como questão que se supera com vitaminas, leite, carne e vacinas. Em seguida, sob o signo da BENFAM, enfrenta o problema com pílula, diu, gel e diafragma... E assim caminha a região.

O nordeste de Henfil, através de Zeferino, Graúna e Orelana, revela-se síntese política do Brasil, sob a ditadura, e também seu antídoto, realçando a importância de debate e invenção como saídas para a opressão. Se Orelana representa o intelectual mais tradicional, que lê livros, tudo sabe e analisa qualquer questão, Graúna se constitui em claro exemplo da necessidade de se explorar outros horizontes nas experiências sociais, diluindo a identificação do intelecto como exclusivo atributo de determinados agentes. Zeferino, por sua vez, mantém-se como o homem comum, capaz de violência e perdido em seus preconceitos, mas igualmente apto a se aliar à sabedoria criadora.

REFERÊNCIAS

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70 – Mais pra eba que pra oba*. Brasília: EdUnB, 1991.

CHESNEAUX, Jean. *Devemos fazer tabula-rasa do passado?*. Tradução de Marcos Silva. São Paulo: Ática, 1995.

FLEIUSS, Max. A caricatura no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 80, p. 584-609, 1916.

- FRANCIS, Paulo. *Certezas da dúvida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1970a.
- _____. *Cabeça de negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- _____. *Cabeça de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970b.
- GONZAGA DUQUE. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.
- JENKS, Chris. (Ed.) *Visual culture*. London: Routledge, 1995.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: no tempo da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. In: _____. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 73-116.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MONTEIRO LOBATO, José Bento. A caricatura no Brasil. In: _____. *Idéias de Jeca Tatu*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959, p. 3-21.
- MORAES, Dênis de. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do cangaço*. São Paulo: Global, 1982.
- SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- SINZIG, Pedro. *A caricatura na imprensa brasileira*. Petrópolis: Vozes de Petrópolis, 1911.
- SILVA, Marcos. A construção do saber histórico – historiadores e imagens. *Revista de História*, São Paulo, n. 125, p. 117-134, ago. 1991/jul. 1992a.
- _____. Décadence avec (peu d’) Élegance. In: O Poti. Natal, 11 dez de 1994.
- _____. A história e seus limites. *História & perspectivas*, v. 6, n. 6, p. 59-65, jan./jun. 1992 b.
- _____. Machos & Mixos. Henfil e o fim da ditadura militar (Brasil, anos 80). *Revista de História*. São Paulo, USP, v. 39, p. 75-93, 2º semestre de 1998.
- _____. Rir por último. *Projeto História*. São Paulo, v. 24, p. 337-357, jun. 2002.
- ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.
- WERNECK SODRÉ, Nelson. *História da imprensa no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Recebido em setembro de 2007

Aprovado para publicação em novembro de 2007
