
Entrecruzamentos de narrativas históricas e ficcionais: a desilusão de Henfil em *Tanga* (1987)¹

Márcia Neme BUZALAF²
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR

RESUMO

História, jornalismo e cinema convergem quanto à produção de estruturas narrativas na busca de compreensão sobre diferentes realidades. Imersos em uma arena de embate entre objetividade e subjetividade, realidade e ficção, fato e relato, verdade e verossimilhança, evidência e representação, estas entrecruzadas áreas do conhecimento buscaram, ao longo do desenvolvimento científico das últimas décadas, produzir leituras constitutivas sem igualar a natureza de seus discursos. Esta pesquisa parte do debate sobre o entrecruzamento de narrativas feito por Paul Ricoeur e a análise de um filme que apresenta estes tensionamentos narrativos: a ficção documentarizante *Tanga – Deu no New York Times?*, o único filme dirigido por Henfil em 1987.

PALAVRAS-CHAVE: narrativas históricas; cinema ficcional; Henfil; *Tanga*.

Grande parte do passado que registramos é intermediado pelos meios de comunicação. Toda imagem conta uma história, e toda história representa uma imagem, o que nos leva a considerar a problemática da construção das diferentes narrativas e a relevância metodológica destes estudos como ponto de partida. De acordo com Marialva Barbosa, “os meios de comunicação apresentam nas suas narrativas uma contradição intrínseca: buscam a verdade do passado, quando o que podem oferecer é a verossimilhança” (Barbosa, 2008, p. 89). Licença

História e jornalismo se constituíram como fontes de conhecimento frequentemente associadas a representações mais próximas de uma realidade vivida, com recursos da objetividade que lhes conferiram um rótulo de neutralidade tão questionável quanto ainda latente. Percebe-se o caráter imaginativo destas duas formas de contar o passado, já que o vivido, segundo o filósofo francês Paul Ricoeur, “só pode ser reconstruído pela imaginação” (Ricoeur, 2010, v. 1, p. 140).

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Docente adjunta do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), doutora em História, e-mail: marciabuzalaf@gmail.com

Como se estivesse distante deste efeito de verossimilhança, a ficção seria, então, o lugar imaginário no qual a liberdade de criação reina absoluta, mesmo quando fundamentado em fatos reais. Ainda neste caminho estreito, pode-se sintomatizar que jornal e história estariam isentos desta liberdade de criação, já que seriam, via de regra, áreas fundamentadas em registros escritos ou declarações oficiais, encarados como preceitos objetivos para reconstruções imparciais sobre o passado.

Para além das descobertas de conteúdo, é importante refletir metodologicamente sobre as singularidades destas narrativas e a natureza de seus entrecruzamentos, tomando como base a consistente premissa de Ricoeur: “A temporalidade não se deixa dizer no discurso direto de uma fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração” (Ricoeur, 2010, v. 3, p. 410). Os únicos registros que temos da humanidade são aqueles narrados; sem a narrativa, um acontecimento não vira fato – e um fato pode alçar elevados degraus de importância proporcionais à dimensão de sua narrativa.

Por entrecruzamento entre história e ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra (Ricoeur, 2010, v. 3, p. 311).

Podemos verificar esta premissa prioritariamente nos relatos dos fatos paradigmáticos pela objetividade e/ou neutralidade positivistas, regentes da historiografia e do jornalismo (incluindo a produção audiovisual de documentários). São estas narrativas que reivindicam para si a representação da verdade, não o registro de uma verossimilhança. No outro lado da balança, encontramos os relatos estritamente ficcionais, restritos ao campo da subjetividade, mas que também possuem caráter documentarizante.

Para ponderar sobre as formas com as quais a comunicação se relaciona com a história, é importante transitar, primeiramente, em reflexões sobre o posicionamento da história em relação à comunicação, especialmente no tocante às fontes. A quebra do domínio positivista proporcionada pela Escola de Annales, a partir dos anos 1930, iniciou a ampliação dos conceitos de documento: imagem passou a ser considerada, também, e ainda lentamente, como testemunha da história, como discorre o historiador Peter Burke em seu livro *Testemunha Ocular* (2004).

No final dos anos 60, a consolidação de um caminho metodológico desamarrou os últimos arames: Marc Ferro (1992) defendeu a importância e legitimidade do cinema como fonte da história. Ao produzir filmes concomitantemente à realização de suas pesquisas, debateu os limites metodológicos e mostrou que os recursos cinematográficos são fonte e objeto de investigação crítica. Ferro trouxe uma inovação para as possibilidades historiográficas do cinema nos anos 60 ao ampliar a noção de documento antes dominada pela visão positivista dos registros oficiais, o que teria mudado o estatuto do historiador na sociedade. Se antes o imaginário não era considerado pelo estudo da história, a partir de Ferro, a obra cinematográfica teria informações relevantes para a historiografia.

O cinema traz dicotomias entre o aparente e o latente, entre o visível e o não-visível, entre a história e a contra-história e, neste sentido, produz “lapsos” mais evidentes sobre a temporalidade do que os documentos escritos. Para Ferro (1992), o cinema tem lapsos que independem da intencionalidade de quem o conduz, tornando-se documento do que não é mostrado de forma evidente.

A desilusão em *Tanga*

Tanga, escrito e dirigido por Henfil em 1987, apresenta personagens nada verossímeis, além de uma construção estética tão caricata quanto a própria trama. Entretanto, não há como negar a narrativa histórica que o filme fomenta, justamente por ser um relato feito no fim do regime militar e por alguém que vivenciou o período dentro do jornalismo. Buscaremos discutir o tom documental aferido no fictício *Tanga*, que deriva do caráter biográfico do filme e da premissa de que mesmo o cinema ficcional tem caráter documentarizante.

Tanga, ou *String Land*, é uma ilha com 179 quilômetros quadrados, 3 mil pessoas, sendo 99% analfabetos, sem escola, universidade, medicina, aeroporto ou rádio. Tem apenas um jornal: o *New York Times (NYT)* e apenas um exemplar, que é lido exclusivamente pelo ditador Herr Walkyria Von Mariemblauque no banheiro e, logo depois, incinerado (Figura 1). Com traços caricatos, os personagens do filme, em seus trejeitos e personalidades, parecem ter saído de um cartum. A ilha é localizada no Caribe, a língua predominante é o português mas alguns termos são esbravejados em alemão, uma clara referência ao nazismo, considerando também, que o único livro permitido em *Tanga* é *Mein Luta*.



Figura 1. Mariemblauque lê o *NYT*

Fonte: Recuperado de “TANGA – Deu no New York Times?”, direção de Henfil, 1987, J.N. Filmes, Quanta Centro de Produção, 90 min.

Henfil não poupa ninguém da sua perspectiva sátira e ridiculariza tanto o ditador quanto os militares, o “povo” e os guerrilheiros de esquerda. Ninguém se salva em Tanga, um país sem heróis, nem em *Tanga*, uma narrativa não-maniqueísta. A desilusão do cartunista em relação à chamada abertura democrática fica evidente na construção fílmica e na sua crítica aos grupos que compuseram a esfera pública durante a ditadura civil-militar brasileira.

A premissa imaginativa de *Tanga* é: o que *deu* no *New York Times* é a verdade e precisa acontecer, mesmo que não tenha ocorrido. Os fatos só acontecem em Tanga depois de serem publicados no *NYT*. A inversão do papel do jornalismo, de originar um fato ao invés de reportá-lo após ocorrido, traz um estranhamento que faz sentido ao longo do filme: um acontecimento só se torna um fato a partir do momento em que se torna público – ou seja, a partir da mediação jornalística. Henfil caricaturiza esta premissa jornalística ao mostrar que este poder da imprensa pode ser, inclusive, levado ao extremo da criação de um fato e até da derrubada de governos.

No ano de lançamento do filme, 1987, os censores já não estavam mais dentro das redações dos jornais, embora a censura fosse prática frequente, em todo o meio artístico,

e mais ainda a autocensura, dispositivo mental que evidencia o temor sobre uma possível volta do cerceamento da autonomia jornalística.

Em especial, duas cenas apresentam uma narrativa de humor crítico e uma desilusão em relação ao jornalismo:

1. O suicídio e o atentado: o ditador diz ao general que “deu no *New York Times*” que teria acontecido um atentado à livraria e que um preso honorário teria cometido suicídio, já que não teria resistido à tortura. O general avisa os oficiais. Resultado: o preso aparece “sendo suicidado” pelos oficiais, e a livraria, que é uma casa de palha, é incendiada. O jornal determinou o que aconteceria no país Tanga, o que poderia ser uma maneira de mostrar a visão de Henfil sobre o poder da imprensa. As cenas são uma clara alusão a dois fatos da ditadura civil militar brasileira: o assassinato de Vlado em 1975, que na versão dos militares teria sido um suicídio, e os incêndios às bancas de jornais que comercializavam periódicos da imprensa alternativa.

2. Uma “loja de manchetes”: o personagem *Kubanin*, interpretado por Henfil, vai a uma loja de impressão de jornais personalizados, em Nova York. Na máquina, um cartaz registra “Headlines \$6,00” (“Manchetes 6 dólares”). Henfil imprime uma manchete na capa do *NYT*: “Golpe derruba o ditador de Tanga” (Figura 2). A possibilidade de criação da notícia é clara para pesquisadores, mas mesmo assim ainda paira uma ilusão de conferência com a realidade. Assim como Paul Ricoeur apresenta uma discussão sobre a dimensão ficcional na narrativa histórica, neste trecho de *Tanga*, assim como em outros, percebe-se claramente a possibilidade de leitura crítica sobre a narrativa jornalística que, longe de ser uma transposição da realidade, é construída e, às vezes, barata e ficcionalizada.



Figura 2. Manchetes 6 dólares.

Fonte: Recuperado de “TANGA – Deu no New York Times?”, direção de Henfil, 1987, J.N. Filmes, Quanta Centro de Produção, 90 min.

Percebe-se, neste tipo de narrativa cinematográfica, o que Paul Ricoeur argumenta em seu *Tempo e Narrativa*. Para ele, de uma forma geral, “história e ficção estão às voltas com as mesmas dificuldades, dificuldades não resolvidas” (Ricoeur, 2010, v. 3, p. 311), dificuldades sobre a representância. Ricoeur explica que representância é a representação através de narrativas (temporais), ponderada pela consciência da individualidade – ancora-se nas múltiplas narrativas, já que não toca na recepção nem a ignora, não é só extra nem só intralingüística. Passa longe das análises semióticas puras e das representações sociais estritas.

Ricoeur, nos três volumes de sua obra *Tempo e Narrativa*, define representância como o conhecimento sobre “rastros” (*trace*) a partir da subjetividade implicada no sujeito enunciador. A busca aqui é pelas referencialidades históricas do extralingüístico, já que é a partir dos rastros que se configura a formação de documentos históricos. Para Ricoeur, os rastros têm função de lugar-tenência na representância.

A abordagem sobre o jornalismo apresenta duas matrizes críticas neste filme: uma, sobre o poder da imprensa e, a outra, sobre seus mecanismos de produção, ficcionalização e censura. *Tanga* estimula uma rica reflexão sobre as narrativas jornalísticas a partir do entrecruzamento apresentado por Ricoeur tanto quanto traz a visão de mundo questionadora sobre a abertura democrática de quem trabalhou em jornais durante a

censura prévia. O longa metragem segue a postura autoral de Henfil, que utiliza, assim como em suas ilustrações, o humor como crítica social e política. É um filme que figura, portanto, como uma importante fonte historiográfica sobre o processo de abertura pós-ditadura civil-militar no Brasil ao evidenciar, também, a desilusão no olhar de Henfil sobre as resistentes relações de poder nas esferas militar, militante, da sociedade civil e da imprensa.

Abordagem

Tanga é predominantemente ficcional e, mesmo assim, apresenta uma crítica incômoda ao poder e à credibilidade do jornalismo, não deixando o receptor aceitar o discurso do real como realidade, mas, sim, como construção narrativa.

O cinema histórico reflete a complexidade das aporias que constituem a construção narrativa. Documentários exploram nuances da realidade ao associar pessoas com personagens, e reflexões com trilhas, além de, claramente, dar um sentido lógico de início-meio-fim para o assunto abordado. Tanto as ficções quanto os documentários sobre períodos históricos, na mesma direção, emprestam documentos e registros oficiais para atestar a temporalidade a qual se ancoram e atingirem uma reprodução verossímil daquele passado, daqueles sujeitos, daquela cultura, daquelas imagens. Usam, portanto, de registros oficiais ou jornalísticos para determinar a temporalidade daquela história, dita fictícia ou dita documental, e dar um caráter de veracidade e credibilidade.

Nas relações entre cinema e história, o historiador Marcos Napolitano (2014) aponta três caminhos possíveis de pesquisa: (1) o cinema na história; (2) a história do cinema; e (3) a história no cinema. Focaremos nesta última relação, da história *no* cinema, a partir de duas narrativas distintas produzidas em tempos históricos diferentes para pensar o cinema, tanto ficcional quanto documental, como estruturas documentarizantes, ancoradas a uma determinada temporalidade, e que trazem as narrativas sobre o real construídas em bases entrecruzadas.

Nossa perspectiva aponta para um conjunto de possibilidades metodológicas pautadas por uma abordagem frequentemente enfatizada por historiadores especialistas em fontes de natureza não escrita: a necessidade de *articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu “conteúdo”*

narrativo propriamente dito) (Napolitano, 2014, p. 237 – grifo do autor).

O repúdio a uma oposição conceitual entre documentário e ficção não significa equiparar a linguagem estética e discursiva destes dois tipos de produção. Paul Ricoeur (2010) alimenta a proximidade da natureza das narrativas ficcionais e das narrativas históricas sem igualar seus discursos. Busca discutir, prioritariamente, o entrecruzamento destas narrativas e como elas se retroalimentam, ao aceitar o hibridismo destas construções.

A ficção está fundamentada em uma relação oposta ao documentário, como se dele nada se alimentasse, ao mesmo tempo em que o documentário pode ser constituído como um filme no qual a ficção não é facilmente identificável. Roger Odin (2012) sumariza as aporias sobre os dois gêneros cinematográficos de forma extensiva e, ao determinar um caminho, conclui que todo filme deve ser tomado como documento, independentemente da classificação na qual foi enquadrada.

Diremos que um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a *instrução* de fazer acionar a leitura documentarizante: quando ele *programa* a leitura documentarizante. Essa instrução pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico (Odin, 2012, p. 23).

As pesquisas coordenadas por Cristiane Freitas Gutfreind demonstram a dificuldade de filmar alguns assuntos históricos, como a própria tortura, limitada ao afogamento, cadeira do dragão e pau de arara na cinematografia brasileira. Em termos estéticos, a predominância realista é determinante nesta construção fílmica, demonstrando um fascínio pelo real.

Compreende-se que existe um crescente número de produções cinematográficas brasileiras cujas histórias fazem reiteradas referências à ditadura militar. De forma variada, podemos entender que a leitura dessas imagens nos remete a pensar o castigo físico como o acontecimento mais marcante da negatividade do regime militar. Podemos ainda observar que a maioria desses filmes, tais como *Pra frente Brasil* e *Batismo de Sangue*, optou por um tipo de cinema que utiliza recursos estéticos amplamente reconhecidos por um grande público para caracterizar o sofrimento. Assim, nos parece evidente que

penalidades físicas não são toleradas na nossa sociedade (Gutfreind, Stigger & Brender, 2008, s.p.).

Percebemos que o cinema brasileiro tem buscado cumprir diversas funções ao tratar de temas relacionados com a ditadura: registrar memórias, dialogar com o passado biográfico e autobiográfico, reconstruir fatos deste passado a partir do presente e ampliar a difusão de pesquisas sobre o período.

Enfim, Henfil

Na conjugação entre história e comunicação, vários são os elementos constitutivos que definem as duas áreas separadamente e também tornam-se pontos de convergência e interdisciplinaridade. A utilização, por parte da historiografia, de meios de comunicação imagéticos – do jornal ao cinema – é tão realçada nas pesquisas quanto a necessidade de contextualização sócio-político-cultural na área da comunicação. Interessa discutir o quanto há de elementos historiográficos e documentarizantes na ficção, considerando que toda narrativa carrega em si o mantra da verossimilhança. A questão norteadora é: quais nuances entrecruzam a construção das narrativas históricas, jornalísticas e ficcionais? Analisar a natureza do entrecruzamento destas narrativas, principalmente quando o assunto tangencia a ditadura civil-militar no Brasil, contribui para a amplificação da dimensão historiográfica nos estudos da comunicação e a revelação dos modos de narrar que resultam desta referência cruzada.

A reflexão sobre o papel da imaginação na construção dita objetiva dos fatos torna-se tão relevante quanto a dimensão temporal e, nos termos de Ricoeur, históricas, das narrativas ficcionais. No entrecruzamento entre história, ficção e jornalismo, encontramos a dimensão crítica necessária para analisar a constituição da natureza dos discursos para além do rótulo que estas narrativas carregam, que as definem e certamente as limitam enquanto produção de sentido.

Paul Ricoeur trata o tempo e a narrativa como instituições indissociáveis, apesar de não igualar seus discursos. Apresenta, assim, um consistente posicionamento sobre o papel imaginativo na narrativa histórica, o “ter-sido”. A dimensão imaginativa está ligada à ficção e, em uma diferente organicidade, à história, na busca pela reconstituição do que foi.

No outro ponto deste entrecruzamento, a temporalidade vinculada à narrativa histórica, também alicerça a ficção. Para Ricoeur, as narrativas ficcionais usam a

reinscrição do tempo da narrativa no tempo do universo - e este é o modo referencial da historiografia. A ficção usa da temporalidade para sua construção. Encontra, portanto, o tempo do mundo.

Para concluir, o entrecruzamento entre a história e ficção na refiguração do tempo repousa, em última análise, nessa sobreposição recíproca, com que o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar o tempo humano, onde se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo (Ricoeur, 2010, v. 3, p. 328).

Cinema é, em primeira instância, montagem. Se assim considerarmos, todos os filmes são ficcionalizados neste dado da construção. Entretanto, a montagem em documentários se difere da ficção clássica na medida em que serve apenas de concreto para a junção de partes de uma narrativa, diferentemente da construção completa de personagens, cenas, figurino, trama, locação e trilha. O entrecruzamento teorizado por Ricoeur pode ser utilizado para a leitura cinematográfica porque prevê a concepção de narrativas que não são simétricas, porém, que usam o mesmo modo referencial da temporalidade e a mesma essência imaginativa

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, M. Meios de Comunicação e Usos do Passado: temporalidade, rastros e vestígios e interfaces entre comunicação e história. In: RIBEIRO, A.P.G.; HERSCHMANN, M. **Comunicação e História: Interfaces e Novas Abordagens**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

HERSCHMANN, M. (Orgs.). **Comunicação e história. Interfaces e novas abordagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, p. 83-96, 2008.

DUTRA, R. A. **Da historicidade da imagem à historicidade do cinema**. Projeto História: história e imagem. São Paulo, v. 21, p. 121-140, 2000.

FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GUTFREIND, C. F.; STIGGER, H.; BRENDLER, G. **A Estética realista dos filmes sobre a ditadura militar no Brasil**. Em *Questão*, v. 14, n. 2, 2008.

HENFIL. **Cartas da mãe**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

_____. **Diário de um Cucaracha**. Rio de Janeiro: Record, 1976.

LEME, C. G. **Ditadura em imagem e som**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MALTA, M. **Henfil: o humor subversivo**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

NAPOLITANO, M. A. História depois do Papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, p. 235-290, 2014.

NOVA, C. A. **“História” diante dos desafios imagéticos**. Projeto História: história e imagem. São Paulo, v. 21, p. 142-162, Nov, 2000.

ODIN, R. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, n. 37, p 10-30, 2012.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 3 v. 2010.

SELIPRANDY, F. **A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória**. São Paulo: Intermeios, 2015.

TANGA – Deu no New York Times?. Direção: Henfil. Produção: J.N. Filmes, Quanta Centro de Produção. Rio de Janeiro – RJ, 90 min., 1987.