

Cintia Lima Crescêncio

***QUEM RI POR ÚLTIMO, RI MELHOR: HUMOR GRÁFICO
FEMINISTA (CONE SUL, 1975-1988)***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHST) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) para a obtenção do Grau de Doutora em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristina Scheibe Wolff.

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Crescêncio, Cintia Lima
QUEM RI POR ÚLTIMO, RI MELHOR : HUMOR GRÁFICO FEMINISTA
(CONE SUL, 1975-1988) / Cintia Lima Crescêncio ;
orientadora, Cristina Scheibe Wolff - Florianópolis, SC,
2016.
361 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Humor gráfico feminista. 3. Cone Sul. 4.
Sujeitos do Humor. 5. Memórias. I. Wolff, Cristina Scheibe.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em História. III. Título.

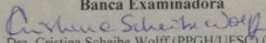
*Quem ri por último, ri melhor: humor
gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988)*

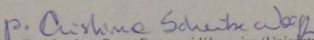
Cintia Lima Crescêncio

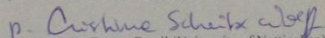
Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de:

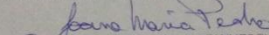
DOCTORA EM HISTÓRIA CULTURAL

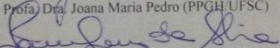
Banca Examinadora

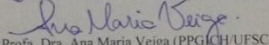

Prof. Dra. Cristina Scheibe Wolff (PPGH/UFSC) (Presidenta e Orientadora)


Prof. Dra. Luciana Rosar Fornazari Klanovicz (Unicentro)


Prof. Dra. Erica Dantas Brasil (University of Nottingham)

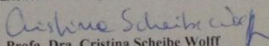

Prof. Dra. Joana Maria Pedro (PPGH/UFSC)


Prof. Dra. Janine Gomes da Silva (PPGH/UFSC)


Prof. Dra. Ana Maria Veiga (PPGH/UFSC)

Prof. Dra. Maria Bernadete Ramos Flores (PPGH/UFSC) (Suplente interna)

Prof. Dra. Marlene de Fávéri (PPGH/UDESC) (Suplente externa)


Prof. Dra. Cristina Scheibe Wolff
Coordenadora do PPGH/UFSC
Florianópolis, 20 de abril de 2016

AGRADECIMENTOS

A pesquisa histórica, embora um trabalho solitário, é também coletivo. Por isso, nada mais justo que pessoas queridas e importantes sejam lembradas.

À professora Cristina Scheibe Wolff agradeço a confiança e generosidade. Serei eternamente grata por todas as reuniões de orientação em que fui tratada com respeito, carinho e incentivo.

Às professoras Joana Maria Pedro, Ana Maria Veiga, Janine Gomes da Silva, Luciana Klanovicz e Erica Brasil por terem aceitado o convite para participar da minha banca. Agradeço ainda a professora Maria Lygia Quartim de Moraes pelas contribuições durante meu exame de qualificação. Relembro ainda o professor Mark Sabine que me orientou durante meu estágio em Nottingham, experiência que contribuiu de maneira definitiva para a construção desta tese.

A todos e todas colegas e docentes da pós-graduação, em particular Lorena Zomer, minha companheira de caminhada. Agradeço ainda às maravilhosas componentes do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH). O LEGH é repleto de sorrisos doces e sinceros, muitas vezes a única coisa que precisamos para seguir.

Às pessoas maravilhosas que tive a oportunidade de conhecer na ilha: Rochelle Cristina dos Santos, Betty Kammers, Gleidiane de Sousa Ferreira, Tamy Amorim da Silva, Elias Ferreira Veras, Misael Correa, Ronaldo Vicente Guimarães, Gabriela Hessman, Soraia Carolina de Mello, Marcos Luã, Elton Francisco. Agradeço o carinho, todas as aventuras e cada conversa de bar. Agradeço especialmente Dona Ieda e seu Nabor que em muitos momentos me receberam no Campeche e fizeram com que eu me sentisse em casa. À Gizele Zanotto, minha eterna professora e amiga.

Agradeço ainda à Elizandra Mafra, talvez a pessoa com quem mais conversei nos últimos meses de construção deste trabalho. Sou grata, Eliz, pelas duas horas semanais que dediquei a inspirar e expirar sob tua atenta e afetuosa observação. Um agradecimento especial também à Heloisa Pereira D'Angelo, a jornalista/quadrinista/cartunista que produziu algumas das tirinhas que compõem minha tese.

À(o)s colegas da Universidade de Nottingham que me acolheram, me apresentaram as maravilhas da comida turca/libanesa/britânica, as cores do outono, o fish and chips, os formal dinners e o melhor cheesecake do mundo. Miriam Grossi, Alberto Marti, Rubem Serem, Rui Miranda, Alexandra Campos, Rino Soares e Manu, obrigada por terem transformado uma experiência acadêmica em afeto. Ao Ricardo

Rubem Rato Rodrigues, o portuga, agradeço o amor e a infinita bondade. Agradecimento especial à Jane-Marie Collins que compartilhou comigo sua sala de aula.

À Erica Brasil que me acolheu em sua casa, em seu escritório, em sua sala de aula, em sua família. Foram infinitas as conversas, risadas e tristezas compartilhadas. Foram infinitos os abraços e beijos recebidos de sua filha, Gabi, uma pequena gigante capaz de conquistar qualquer coração. Erica e Gabi, obrigada pelo amor, um amor que só encontrei na 19, Bramwell Drive.

Agradeço à minha família, especialmente às mulheres, àquelas que me ensinaram o valor da autonomia e da independência. Minha irmã Kendra comemorou como se fossem dela todas minhas conquistas, prova irrefutável de seu afeto genuíno. À minha vó Vilma que há mais de 10 anos informa as amigas do crochê que não sou boba, não vou casar, vou estudar e dominar o mundo. Obrigada por me aceitarem como sou e por acreditarem em mim. Aos homens da minha vida, Francisco e Breno, agradeço a chance de aprender a amar.

Minha mãe Denise é responsável por cada linha deste trabalho. Sua força e coragem é que me permitiram trilhar meu caminho. Sem ela nada disso teria sido possível.

Ao CNPq e à Capes pelas bolsas de estudo que tornaram minha pesquisa viável.

[...] ditadores temem mais o riso do que as bombas [...]
Arthur Koestler

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o uso do humor gráfico feminista produzido, publicado e divulgado em periódicos também feministas dos países do Cone Sul, especialmente, Brasil, Bolívia, Uruguai e Argentina, como ferramenta subversora entre os anos 1975 e 1988, momento de ditaduras civis e militares e de emergência dos movimentos feministas. A partir de charges e tirinhas – entendidas como discursos – que integram os jornais *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres e Mulherio*, do Brasil; *Persona*, da Argentina; *Cotidiano Mujer* e *La Cacerola*, do Uruguai; *La Escoba*, da Bolívia; e de depoimentos de três mulheres leitoras destes jornais, procuro compreender de que modo o humor com perspectiva feminista foi explorado. Para isso, ao longo do trabalho, procuro identificar, através da descrição e análise do humor gráfico feminista, indícios que demonstrem a potencialidade das mulheres feministas na produção do humor e do riso. O humor gráfico feminista e, conseqüentemente, o riso feminista, caracteriza-se por uma abordagem particular no tratamento de elementos culturais, sociais, políticos e econômicos, evitando, assim, a perpetuação de estereótipos comuns ao humor hegemônico. Tal modalidade de humor, contudo, na medida em que não faz uso da violência simbólica e da ridicularização do outro, estabelece uma relação complexa com a memória, o que fica evidenciado por depoimentos que apontam lembranças muito sutis sobre esta vasta produção. Ao mesmo tempo, o humor hegemônico, pautado na agressividade do riso do opressor, deixou marcas nas memórias feministas. Com tais reflexões pretendo problematizar a produção gráfica humorística feminista de autoria de mulheres – mas também de homens –, conteúdos que apontam um esforço feminista de afirmar as mulheres como sujeitos do humor. Por meio de tais reflexões foi possível reconhecer que, ao contrário do que os cânones indicam, as mulheres são responsáveis pela criação de extenso conteúdo humorístico com perspectiva feminista. Em contextos autoritários, a imprensa feminista, através da produção, publicação e divulgação do humor gráfico com teor feminista, contribuiu para a construção de uma cultura do humor e do riso baseada em modelos alternativos de comicidade. As feministas do Cone Sul, entre as décadas de 1970 e 1980, exploraram charges e tirinhas de modo a questionar uma cultura que as colocava como objeto de humor, nunca como seu sujeito. Contrariando visões que ignoram a existência de mulheres, principalmente as feministas, como produtoras de humor, este trabalho demonstra não apenas a habilidade

feminista em fazer rir, como também sua capacidade em construir uma modalidade de humor que pode revolucionar estruturas.

Palavras-Chave: Humor gráfico feminista. Cone Sul. Sujeitos do humor. Memórias. Modelos alternativos de comicidade.

ABSTRACT

This study aims to analyse the use of feminist graphic humour produced, published and released in feminist newspapers in the Southern Cone countries, mainly, Brazil, Bolivia, Uruguay and Argentina, as a subversive device between 1974 and 1988, during civil and military dictatorships and the emergence of the feminist movement. Through cartoons and comic strips – understood as discourses – integrated in the newspapers *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres* and *Mulherio*, from Brazil; *Persona*, from Argentina; *Cotidiano Mujer* and *La Cacerola*, from Uruguay; *La Escoba*, from Bolivia; and through three testimonies of women readers of these same newspapers, I seek to understand how humour, with a feminist perspective, was explored. For that, throughout the study, I identify, describing and analysing feminist graphic humour, evidence that show women's potential in the production of humour and laughter. Feminist graphic humour and, accordingly, feminist laughter, features a special approach in terms of understanding cultural, social, political and economic elements, avoiding, therefore, the perpetuation of stereotypes that are common in hegemonic humour. This sort of humour, however, does not explore symbolic violence and is not used to mock others, while setting a complex relationship with memory, as can be noted in the testimonies noting subtle remembrances about this extensive production. At the same time, hegemonic humour, based on the aggressive laughter of the persecutor, left scars in feminist memories. From these reflections I intend to recount feminist graphic humour production authored by women – but also men –, containing elements that suggest a feminist effort of claiming women as a subject of humour. By means of these reflections it was possible to recognise that women are responsible for the creation of a large humour content with feminist perspective, although the canon insists in ignoring them. In authoritarian contexts, the feminist press, through its production, publication and disclosure of feminist graphic humour, contributed to making a culture of humour and laugh based on alternative comic patterns. The feminists from the Southern Cone, between the decades of 1970 and 1980, explored cartoons and comic strips as a way to interrogate a culture that placed them as objects of humour, never as the subjects. Contrary to points of view that ignore women's existence, especially feminists, as humour producers, this study argues that the feminists did not just have a skill for creating laughter, but also the ability to create a type of humour that can revolutionise structures.

Keywords: Feminist graphic humour. Southern Cone. Discourses. Humour subjects. Memories. Alternative comic patterns.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	19
Figura 2	42
Figura 3	44
Figura 4	45
Figura 5	46
Figura 6	47
Figura 7	48
Figura 8	67
Figura 9	70
Figura 10	72
Figura 11	75
Figura 12	81
Figura 13	94
Figura 14	96
Figura 15	102
Figura 16	103
Figura 17	112
Figura 18	113
Figura 19	118
Figura 20	122
Figura 21	123
Figura 22	126
Figura 23	128
Figura 24	129
Figura 25	131
Figura 26	139
Figura 27	141
Figura 28	144
Figura 29	145
Figura 30	149
Figura 31	150
Figura 32	151
Figura 33	154
Figura 34	158
Figura 35	160
Figura 36	165
Figura 37	167
Figura 38	169
Figura 39	171

Figura 40	173
Figura 41	176
Figura 42	192
Figura 43	194
Figura 44	196
Figura 45	197
Figura 46	200
Figura 47	202
Figura 48	203
Figura 49	204
Figura 50	206
Figura 51	207
Figura 52	208
Figura 53	209
Figura 54	213
Figura 55	215
Figura 56	216
Figura 57	218
Figura 58	219
Figura 59	222
Figura 60	224
Figura 61	226
Figura 62	228
Figura 63	243
Figura 64	245
Figura 65	246
Figura 66	253
Figura 67	254
Figura 68	257
Figura 69	258
Figura 70	260
Figura 71	262
Figura 72	265
Figura 73	268
Figura 74	269
Figura 75	270
Figura 76	272
Figura 77	273
Figura 78	274
Figura 79	278
Figura 80	279

Figura 81	280
Figura 82	282
Figura 83	283
Figura 84	292
Figura 85	297
Figura 86	301

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	19
2. CAPÍTULO 1 - IMPRENSA FEMINISTA DO CONE SUL	39
2.1 BRASIL.....	50
2.1.1 <i>Brasil mulher e nós mulheres</i>	62
2.1.2 <i>Mulherio</i>	78
2.2.1 <i>Persona</i>	89
2.3 URUGUAI	97
2.3.1 <i>Cotidiano Mujer e La Cacerola</i>	100
2.4 BOLÍVIA	106
2.4.1 <i>La Escoba</i>	108
3. CAPÍTULO 2 - O RISO FEMINISTA.....	117
3.1 DO QUE RIEM AS FEMINISTAS?.....	132
3.1.1 Problemas Regionais	136
3.2 O RISO COMPARTILHADO	175
4. CAPÍTULO 3 - ENTRE TRAÇOS FEMINISTAS.....	181
4.1 AS CARTUNISTAS MULHERES.....	189
4.1.1 As Mulheres do <i>Mulherio</i>	191
4.1.2 As Mulheres do <i>Nós Mulheres</i> e do <i>Brasil Mulher</i>	211
4.1.3 As Mulheres do <i>Persona</i> , do <i>Cotidiano Mujer</i> (E do <i>Nos/Otras</i> e <i>La Micrófona</i>)	220
5. CAPÍTULO 4 - OS HOMENS CARTUNISTAS E OS HOMENS NO CARTUM.....	231
5.1 AS MULHERES NO HUMOR GRÁFICO DA IMPRENSA FEMINISTA (por eles)	251
5.2 O MASCULINO NO HUMOR GRÁFICO FEMINISTA DA IMPRENSA FEMINISTA (por elas e por eles).....	265
6. CAPÍTULO 5 - MEMÓRIAS DO RISO.....	285
6.1 DA MEMÓRIA AO RISO.....	287
6.2 MARCAS DA MEMÓRIA	294
6.3 ESQUECIMENTOS.....	308
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	315
8. FONTES.....	321
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	323
APÊNDICE A	335
ANEXO A.....	347

1. INTRODUÇÃO

Em tirinha do periódico feminista *Mulherio*, assinada por Cíça, um pintinho questiona sua mãe: “Mãe, qual é o feminino de ser humano?” Após uma breve reflexão, ao final, a galinha responde: “Pra muita gente, o homem é ‘ser humano’ e a mulher ‘será humana?’” Em expressivo diálogo com o contexto dos movimentos feministas brasileiros do período, o riso que busca ser promovido não só pelo texto, mas pela imagem reproduzida na sequência, surge articulado a uma discussão relevante, da inumanidade das mulheres.

Figura 1



Fonte: CÍÇA. *Mulherio*, Brasil, Junho-Julho de 1981. Edição 2, p. 12.

A constatação de que a mulher “será humana” sinaliza mais do que um jogo de palavras bem humorado. Trata-se do vislumbre de mudanças, mudanças que vinham sendo reivindicadas pelos feminismos das décadas de 1970 e 1980, não só brasileiros, mas latino-americanos. A tirinha, portanto, faz uso do desenho, da metáfora com animais e de uma linguagem simples para provocar o riso e a reflexão.

Essas intervenções humoradas não são raras em periódicos feministas do Brasil e de outros países do Cone Sul, especialmente Argentina, Uruguai e Bolívia,¹ pelo contrário, impressos como o brasileiro *Mulherio* e o argentino *Persona* chegaram a publicar em várias edições colunas de humor em que leitoras e leitores eram contempladas(os) com tirinhas e charges que, por meio do riso, buscavam problematizar questões pertinentes à causa feminista:

¹ Meu recorte geográfico e espacial relaciona-se com as abordagens de pesquisa do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Nele as professoras Joana Maria Pedro, Cristina Scheibe Wolff e Janine Gomes, juntamente a estudantes de graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado, têm desenvolvido trabalhos financiados pela Capes e pelo CNPq em que o Cone Sul é entendido como sendo composto pelos seguintes países: Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Chile e Bolívia.

mercado de trabalho, direitos reprodutivos, participação política, religião, sexualidade, maternidade, trabalho doméstico, educação. É a partir desta verificação que esta tese foi pensada, na medida em que o levantamento da documentação demonstrou um fértil campo de pesquisas ainda inexplorado. Nesse sentido, o objetivo deste texto é analisar essa produção a partir de seu conteúdo humorístico feminista.

Estudos já se dedicaram a refletir sobre décadas de antifeminismo na imprensa que, por meio do humor, do riso, da chacota e da piada, ocupou-se de desqualificar tudo e todas(os) que estariam vinculadas(os) a um dos movimentos sociais mais importantes do século XX. No Brasil, a imprensa alternativa, mais especificamente *O Pasquim* (1969-1991), foi acusado por Rachel Soihet de promover uma espécie de violência simbólica, através de suas charges e entrevistas, contra mulheres que buscavam a transformação social.² A grande imprensa, teoricamente, pouco teria se esforçado para publicizar a causa feminista. Millôr Fernandes, que trabalhou entre 1969 e 1975 no *O Pasquim*, e entre 1968 e 1982 em *Veja*, revista integrante do que se convencionou chamar de grande imprensa, recebeu das pesquisadoras do campo dos estudos de gênero o desonroso título de machista e misógino, em função de escolher o feminismo como um objeto de crítica.

Já a imprensa feminista do Cone Sul, incluída a brasileira, de maneira geral, ainda não foi alvo de reflexão no que se refere a sua exploração do riso, do humor e da piada como instrumentos políticos válidos de transformação. Isto é, as centenas de charges e tirinhas que localizei na pesquisa para elaboração desta tese em periódicos feministas do Brasil, Argentina, Uruguai e Bolívia, nos períodos de ditaduras, cenário de emergência dos feminismos de segunda onda,³ ainda não foram significados em uma historiografia que frequentemente acusou o riso e o humor de serem armas de destruição e desqualificação quando o assunto é feminismo.

² SOIHET, Rachel. Zombaria como arma anti-feminista: instrumento conservador entre libertários. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 13, n. 3, setembro-dezembro, 2005. pp. 591-611, p. 609.

³ Didaticamente a história do feminismo tem sido dividida em dois períodos, chamados de “ondas”. A primeira onda feminista emergiu entre os séculos XIX e XX e tinha como marca a luta por direitos civis. A segunda onda emergiu nos anos 1960 e tinha como bandeira principal a luta pelo controle do corpo sob o mote “o pessoal é político”. Muitos debates são feitos sobre essa cronologia, uma vez que ela pode causar certa homogeneização. Ver, a esse respeito, HEMMINGS, Clare. Contando estórias feministas. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 17, n. 1, 2009. pp. 215-241.

A partir disso, questiono: não teria a imprensa feminista explorado outras possibilidades de humor, de ironia, de riso, para criticar e contestar modelos institucionalizados de política, expectativas de gênero, preceitos de feminilidade, injustiças sociais, trabalhistas e econômicas? Teria sido o humor um instrumento utilizado apenas no combate aos feminismos, estando ele fadado a ser explorado na luta contra os ideais feministas? O uso do humor gráfico pelos periódicos feministas não é um sinalizador do potencial político e transformador do humor?

Penso que os periódicos feministas, combatentes de uma ordem social e cultural estabelecida, ao contrário de muitas outras publicações, fizeram uso do humor e do riso como arma de liberação, de reflexão, e não como castigo e insulto a serem imputados a adversários. Nas charges e tirinhas feministas o humor e o riso assume seu potencial político e é este potencial que pretendo explorar, visto que o contato com as fontes denuncia seu amplo uso como ferramenta mobilizadora. O humor gráfico feminista, de maneira pioneira, colaborou para a construção de uma cultura do riso cuja base era a subversão, na medida em que não explorava a violência simbólica e o estereótipo para fazer rir.

Minha problemática foi pensada a partir de pesquisa que empreendi em minha dissertação de mestrado, intitulada *Veja os Feminismos em Páginas (Re)Viradas* (1968-1985), trabalho que me propus a refletir sobre *Veja* como divulgadora dos feminismos no Brasil. Ao abordar as variadas colunas da revista, a coluna de humor assinada por Millôr Fernandes incomodou-me de maneira especial, em função da historiografia ter tratado o cartunista como um dos grandes inimigos das reivindicações feministas. Em minha análise dei um tratamento singular à coluna de Millôr, cedendo sentidos distintos a seus textos e charges que abordaram o tema feminismo, compreendendo-o também como divulgador dos movimentos feministas. Depois de quatro anos da defesa de minha dissertação, acredito que minha análise sobre o cartunista tinha relação direta com meu desejo de defender o senso de humor feminista. A partir de tal experiência a reflexão sobre o potencial político do humor e do riso corporificou-se diante do levantamento de charges e tirinhas que busquei nos periódicos feministas, objetivando (des)construir modelos sisudos e mal-humorados que acompanham as mulheres envolvidas nas causas feministas há décadas.

Na busca por textos que pudessem colaborar na escrita deste trabalho, percebi que ainda não existem pesquisas dedicadas a refletir sobre o potencial político do humor e do riso em se tratando da

emergência dos feminismos no Brasil e no Cone Sul. Quando tal mote foi pensado, primou-se por privilegiar as possibilidades “negativas” de charges e tirinhas de impressos como *O Pasquim*, publicação pouco afeita às bandeiras feministas. Pretendo, portanto, explorar as potencialidades que identifico na imprensa feminista do Brasil e de outros países do Cone Sul no que se refere à produção e divulgação de humor gráfico, no intuito de ceder novos sentidos ao humor e, ainda, ampliar nossa visão sobre um período que, como aponta Carlos Fico “[...] não se restringe à ditadura militar”.⁴

Em tempos de discussão sobre os politicamente corretos, neste trabalho em que pretendo mapear e compreender a exploração do humor como gesto político, o riso assume uma performatividade transgressora, caráter que pode apontar para a construção de novos caminhos a serem trilhados pelos movimentos feministas atuais. Se o riso do opressor incomoda e castiga, é tempo de promover o riso do oprimido.

Um olhar lançado aos três impressos feministas de maior circulação no Brasil, o *Brasil Mulher* (1975), o *Nós Mulheres* (1976) e o *Mulherio* (1981), me possibilitam construir a hipótese de que o humor gráfico feminista, que resultava em um riso subversivo, serviu às mulheres que buscavam contestar a ordem vigente com um olhar feminista, o que permitiria uma percepção transformada da própria forma de entender a política. O mesmo ocorre quando lançamos este questionamento aos periódicos publicados nos países vizinhos. *La Cacerola* (1984) do Uruguai e *La Escoba* (1987) da Bolívia são exemplos de impressos que exploraram o humor gráfico como ferramenta de reflexão, assim como os periódicos brasileiros. Dessa maneira, construí o problema de pesquisa baseada nas ricas possibilidades que as fontes anunciam.

Cristina Wolff e Lídia Possas salientam que a história dos movimentos feministas no Brasil tem frequentemente buscado seus princípios junto a resistência à ditadura e aos movimentos de esquerda.⁵ Assim como a existência de uma imprensa alternativa estava vinculada ao próprio contexto nacional, a imprensa feminista, integrante do nicho intitulado alternativo, não só está articulada à emergência de uma forma diferente de fazer jornalismo, como também à efervescência feminista

⁴ FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004. pp. 29-60, p. 36.

⁵ WOLFF, Cristina Sheibe & POSSAS, Lídia M. Vianna. Escrevendo a história no feminino. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 13 (3): 320, setembro-dezembro/2005. pp. 585-589, p. 587.

pela qual passava o país. Ana Alice Alcântara Costa estende tal característica à América Latina, afirmando que os movimentos feministas distantes de países como Estados Unidos e França desenvolveram um tipo bastante específico de feminismo, aliado a movimentos de oposição a governos autoritários.⁶ Tais impressões, expressadas por estudiosas inseridas no campo dos estudos feministas e de gênero, confirmam-se quando periódicos feministas do período são folheados e a causa feminista apresenta-se relacionada a problemas de ordem social, política e econômica, tanto no Brasil como em países vizinhos.

Apesar de reconhecer rupturas e permanências que podem ser evidenciadas quando pensamos nos feminismos brasileiros e aqueles que se desenvolveram na Argentina, Bolívia e Uruguai, bem como Chile e Paraguai, para esta pesquisa foi importante que o centro irradiador da análise fosse a imprensa feminista brasileira, principalmente em função do melhor acesso à documentação, da maior extensão bibliográfica e do maior número de fontes. É também em função da centralidade do Brasil na análise que o recorte temporal inicia-se em 1975, embora o periódico argentino *Persona* tenha começado a circular em 1974. Obedecendo a sugestão de Clare Hemmings que alerta para os perigos da homogeneização quando se trata das “estórias feministas”,⁷ julgo importante estabelecer o diálogo com a imprensa feminista do Cone Sul, na medida em que não só a bibliografia, bem como as fontes permitem tal relação dialógica.⁸ Portanto, neste texto não são contemplados apenas os periódicos feministas brasileiros, mas também os produzidos na Argentina, Uruguai e Bolívia, que constantemente entravam em contato com os movimentos feministas brasileiros. Charges e tirinhas idênticas, não raro, foram reproduzidas em jornais de diferentes países do Cone Sul. Dessa maneira, compreendo como essencial a sugestão da história regional que destaca a relevância da relação entre a parte e o todo,

⁶ COSTA, Ana Alice Alcântara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. In: *Gênero*. Niterói, v. 5, n. 2, p. 9-35, 1 sem, 2005. pp. 9-35, p. 13.

⁷ HEMMINGS, Clare. Contando estórias feministas. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 17. n. 1, 2009. pp. 215-241, p. 215.

⁸ Não desconsidero as relações estabelecidas entre os feminismos brasileiros e os feminismos de países como Estados Unidos e França. Ver, a esse respeito, BORGES, Joana Vieira Borges. *Para além do tornar-se: ressonâncias das leituras feminista de O Segundo Sexo no Brasil*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2007.

afirmando-se como de suma importância para estudos comparados.⁹ Exploro ainda pequenas amostras de impressos do Paraguai e do Chile. Ambos países contaram com interessantes publicações feministas, no entanto, é difícil analisar estas fontes em função de ter tido acesso a apenas uma publicação de cada país – *La Micrófona* e *Nos/Otras* –, sendo que os exemplares são muito dispersos, além de temporalmente deslocados, não configurando uma coleção de fontes significativa. As duas publicações, portanto, não são objetos diretos de análise, mas eventualmente são acionadas para colaborar com minhas reflexões.

No que se refere ao recorte temporal o foco são jornais feministas publicados entre os anos 1975 (lançamento do brasileiro *Brasil Mulher*) e 1988 (encerramento das atividades do brasileiro *Mulherio*), período de ditaduras nos países selecionados para análise, mas também de emergência dos movimentos feministas no Brasil, Argentina, Uruguai e Bolívia. Os golpes e regimes autoritários tiveram temporalidades diferentes, contudo, os países citados passaram por contextos semelhantes em termos de acontecimentos políticos – ditaduras civis e militares – e de fortalecimento de movimentos sociais – movimentos feministas. O jornal alternativo *Persona* foi fundado em 1974 e integra minha análise, contudo, uma vez que o periódico teve suas atividades interrompidas pouco tempo depois de sua fundação, tenho o ano de 1975 como referência. Sendo o Brasil o centro irradiador da análise a datação justifica-se também em função deste país.

Nesta tese invisto em uma perspectiva comparada como tentativa de articular a emergência dos feminismos brasileiros ao feminismo dos países vizinhos. Sônia Alvarez identifica a existência de feminismos latino-americanos híbridos, heterogêneos e multifacetados.¹⁰ Nesse sentido, proponho a construção de uma rede que, a partir do uso do humor pela imprensa feminista brasileira, se estenda por outros países do Cone Sul, países que, assim como o Brasil, fizeram amplo uso do humor para problematizar questões caras aos movimentos feministas que se organizaram na segunda metade do século XX.

O problema de pesquisa que apresento foi pensado em sintonia direta com meu contato com as fontes que, quando interrogadas, sinalizaram a existência de um universo rico em metáforas, em

⁹ RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti. História Regional: dimensões teórico-conceituais. In: *História: debates e tendências*. Vol. 1, n. 1. Passo Fundo, Junho de 1999. pp. 11-22, p. 21.

¹⁰ Ver, a esse respeito, ALVAREZ, Sonia. Feminismos latinoamericanos. In: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 6 (2). 1998. pp. 265-284.

criatividade e em imaginação. As fontes levantadas demonstram mais do que o engajamento político-feminista de periódicos editados em uma fase conturbada da história de Brasil, Argentina, Uruguai e Bolívia. Elas mostram que, para além dos estereótipos, as mulheres engajadas na causa feminista propuseram-se a combater velhos modelos e estruturas com humor, estruturas que foram alvo de vários impressos feministas.

O humor costuma ser levado em consideração em vista de seu potencial danoso, capaz de construir estereótipos e fortalecer-se sobre eles, fazendo rir por meio da chacota, da piada, da ridicularização de algo ou alguém. Quentin Skinner destaca que por meio do riso podemos arruinar a causa do adversário e persuadir a audiência por meio do insulto.¹¹ Na perspectiva do autor o humor é compreendido como ferramenta eficaz no combate a certas posturas políticas, sociais, culturais e etc., questão relativamente conhecida, na medida em que não chega a ser novidade os alcances do riso na desqualificação de acontecimentos, pessoas e ideologias. Rachel Soihet, em sua pesquisa sobre os preconceitos (re)produzidos nas charges do *O Pasquim*, alia-se a Skinner, ao apontar o semanário construindo imagens de feministas como feias e homossexuais.¹² Na mesma linha de pensamento, Henri Bergson destaca o riso como um gesto com significação e alcance sociais que, ao final, serve como castigo que se estabelece por meio da humilhação.¹³ Apesar de visões que insistem em apontar o riso como um desqualificador, nesta tese tenho como objetivo principal analisar o uso do humor, por meio de charges e tirinhas, produzidas e publicadas pela imprensa feminista do Cone Sul, como ferramenta de crítica de temas importantes à causa feminista. Considero tal inovação a responsável pela construção de um riso diferenciado, um riso que não se apóia no estereótipo e na zombaria dedicada ao outro. Seguindo as sugestões de Nancy Walker, entendo o humor feito por mulheres e, especialmente feministas, entre os anos 1970 e 1980, como um ataque aos privilégios e

¹¹ SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2002, p. 9.

¹² SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo. In: *Articultura*, Uberlândia, v. 9. n. 14. p 39-53, jan.-jun. 2007, p. 50.

¹³ BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978, p. 98.

a liberdade monopolizada pelos homens.¹⁴ O riso fruto do humor feminista é, portanto, subversivo e revolucionário.

A imprensa alternativa, compreendida como o fenômeno de jornais surgidos durante as ditaduras em oposição aos regimes políticos vigentes, segundo Anne-Marie Smith, tinha alguns interesses de cobertura: “Entre as matérias cobertas pela imprensa alternativa contam-se a política, cultura, humor, ficção, questões raciais, feminismo, direitos dos homossexuais e assuntos comunitários”.¹⁵ Apesar dos temas inovadores que preenchiam as páginas das mais diferentes publicações alternativas, boa parte dos impressos alternativos abandonava o humor politicamente desafiador em benefício do humor absurdamente racista e sexista. Esse humor, pautado na provocação do riso que insulta e castiga, como apontam Quentin Skinner e Henri Bergson, contudo, não é o mesmo que pode ser localizado nas diversas publicações feministas do período, notadamente, do intervalo entre as décadas de 1970 e 1980, momento de ditadura nos países do Cone Sul e também de emergência dos feminismos. O humor, em tais periódicos, é explorado politicamente, como gesto subversor.

Mikhail Bakhtin, ao dissertar sobre a cultura popular medieval, destaca que o riso “[...] jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém jamais conseguiu torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de liberação[...]”.¹⁶ Seguindo a perspectiva proposta pelo autor, penso que os periódicos feministas, combatentes de uma ordem social e cultural estabelecida, ao contrário de muitas outras publicações, fizeram uso do humor gráfico e do riso como arma de liberação, de reflexão, e não como castigo e insulto a serem imputados a adversários.

Articulada ainda ao papel intervencionista do humor feminista, proponho uma breve discussão sobre as memórias do riso que marcaram as lembranças de três mulheres brasileiras e feministas, notadamente: Ana Alice Alcântara Costa, Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo e Iara Beleli. A decisão de explorar também fontes orais tem relação com a necessidade de refletir sobre o riso, o resultado – possível – da

¹⁴ WALKER, Nancy. *What's so funny? Humor in American Culture*. American Visions: United States, 1998, p. 183-184.

¹⁵ SMITH, Anne-Marie. *Um acordo Forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 64.

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2002, p. 81.

produção humorística. Nesse sentido, a categoria memória é útil especialmente no último capítulo.

Minha iniciativa buscou evidenciar os modos que diferentes risos marcaram as memórias feministas. Esta reflexão é construída no quinto capítulo da tese e serve como um elemento de crítica muito conveniente a todos os outros capítulos, na medida em que as leituras que podem ser feitas dos documentos impressos, com muita frequência, entram em choque com os depoimentos das entrevistadas. Na construção das memórias sobre o riso, as marcas que emergem são do esquecimento – do riso feminista – e de uma certa mágoa – do riso machista praticado pelo *O Pasquim*, o que colabora para reforçar a hegemonia do humor masculino, inclusive nas memórias feministas. As mesmas fontes que, de certo modo, questionam a potencialidade do humor gráfico feminista, também servem para legitimar a hipótese de que charges e tirinhas foram fruto de um esforço de construção de uma cultura do riso que contempla as mulheres, ao invés de usá-las como objetos

Busco nos estudos de gênero ferramentas analíticas que julgo importantes para a construção de uma história feminista que privilegie o humor e o riso como instrumentos de intervenção política. Consciente das colaborações de Joan Scott para a compreensão do gênero como uma construção cultural,¹⁷ dos alertas feitos por Linda Nicholson no que se refere aos perigos do essencialismo,¹⁸ e das considerações de Judith Butler ao solicitar cuidados com o uso da categoria gênero,¹⁹ visto que também ela é promotora de exclusões, saliento que lanço um olhar de gênero às minhas fontes, o que significa estar atenta às diferenciações que discursivamente constroem noções hierárquicas de masculino e feminino, homem e mulher, mulher e mulheres.²⁰ No caso do humor, especificamente, tal hierarquia fica evidente no esforço de deslocamento do sujeito que é alvo do riso para o sujeito que ri.

O desafio, portanto, é observar de que maneira o humor feminista foi elaborado e por meio de quais características ele pode, de fato, ser considerado subversor e causador de um riso revolucionário. Para

¹⁷ Ver, a esse respeito, SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e Realidade*, jul./dez. 1995. pp. 71-99.

¹⁸ Ver, a esse respeito, NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: vol.8, n.2/2000. pp. 9-41.

¹⁹ BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002, p. 311.

²⁰ Ver, a esse respeito, PINSKY, Carla Bassanezi. Gênero. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Novos temas nas aulas de história*. São Paulo: Contexto, 2009.

enfrentar tal desafio, lanço mão de algumas ferramentas metodológicas que colaboram na análise de charges e tirinhas feministas.

O humor gráfico feminista, nesta tese, não tem uma função meramente ilustrativa, nem simplesmente argumentativa. Ele tem uma função ilustrativa, argumentativa e, principalmente, crítica e analítica, na medida em que proponho que o maior número de elementos possíveis sejam destacados, ressaltados, observados. São as charges e tirinhas que concedem o fio condutor à narrativa. A produção humorística feminista é o motor da história que pretendo narrar.

Em termos metodológicos exploro três pilares básicos: o primeiro está ligado objetivamente à percepção da imprensa não apenas como fonte, mas também como objeto; o segundo vincula-se à noção de discurso como uma prática; e o terceiro baseia-se na consideração de que a imagem é também uma prática material constituinte do social.

Tânia Regina de Luca destaca que o tratamento que deve ser concedido à imprensa em sua apropriação como fonte perpassa outras questões para além da exploração do seu conteúdo. Segundo a pesquisadora:

[...] jornais e revistas não são, no mais das vezes, obras solitárias, mas empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que os torna projetos coletivos, por agregarem pessoas em torno de idéias, crenças e valores que se pretendem difundir a partir da palavra escrita.²¹

Nessa perspectiva, ao incorporar a este texto grande número de periódicos com naturezas distintas, lança-se também o desafio de mapear grupos responsáveis pelas publicações, origens de receita e público leitor. Em se tratando de periódicos alternativos, o desafio adquire teor ainda mais complexo. O caráter alternativo dos periódicos feministas, para além de seu *status* valioso, insinua a necessidade de maiores esforços que são, em parte, facilitados pelas pesquisas de Elizabeth Cardoso (2004), pelo trabalho de Bernardo Kucinski (1991), pela pesquisa de Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite (2013), todas com foco no cenário alternativo brasileiro, centro da análise.

²¹ LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 140.

Michel Foucault destacou que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”.²² Ao analisar os periódicos por meio do humor gráfico, reivindico o caráter de objeto de desejo que o humor encarna, visto que a crítica e a reflexão fazem-se possíveis por meio dele. Assim, compreendo o discurso como prática que forma sistematicamente os objetos de que fala.²³

É em função desta perspectiva complexa de discurso que me apropriado da análise do discurso como ferramenta metodológica relevante aos estudos históricos, na medida em que essa disciplina propõe o trabalho de análise como descrição e interpretação, como sugeriu Michel Pêcheux.²⁴ De acordo com Eni Orlandi a análise do discurso:

[...] não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando.²⁵

A análise do discurso, portanto, não visa uma análise linguística puramente, em que os termos sejam semanticamente analisados e compreendidos. Tal metodologia objetiva o discurso, que implica o trabalho de explicitar, descrever, relacionar e interpretar montagens sócio-históricas de sentidos. O discurso não é estanque, ele é produzido por mulheres e homens a partir de suas subjetividades, experiências, contextos, tempos. Nesse sentido, a analista de discurso prima pela observação das redes com as quais os discursos se entremeiam, o que o

²² FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 10.

²³ Idem. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 55.

²⁴ PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Campinas, SP: Pontes, 1990, p. 17.

²⁵ ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2009, p. 60.

caracteriza como constituidor de sujeitos e de sentidos. O discurso, portanto, é compreendido como fruto da união entre língua e história.²⁶

[...] não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação.²⁷

Ao apropriar-me de tirinhas e charges como fontes, além de considerá-las como produto do meio e como expressão visual, entendendo-as como dispositivos capazes de constituir sujeitos e sentidos, não apenas para leitoras e leitores, como também para sujeitos produtores(as) que ao produzirem sentidos, também estão se produzindo. Nas fontes selecionadas essa construção perpassa um modelo particular de humor e, conseqüentemente, a provocação de um riso singular. Partindo da premissa de que a língua significa porque a história intervém,²⁸ a análise do discurso serve a esta tese como instrumento metodológico capaz de enriquecer e aperfeiçoar o tratamento dado ao discurso que, nessa disciplina, apresenta-se sempre articulado à exterioridade.²⁹

Já no que concerne ao uso de imagens para a construção da narrativa histórica, Peter Burke alertou para o fato deste tipo de fonte também servir à suplementação e ao apoio dos documentos escritos.³⁰ No entanto, Ulpiano Bezerra de Menezes vai além e propõe que historiadoras e historiadores lancem o olhar para o campo da visualidade como objeto detentor de historicidade³¹ e também como documento de

²⁶ Idem. *Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007, p. 40.

²⁷ ORLANDI, op. cit., p. 21.

²⁸ Idem. *Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007, p. 46.

²⁹ Ibidem, p. 54.

³⁰ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004, p. 233.

³¹ MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº45, 2003. pp. 11-23, p.11.

“natureza discursiva”.³² Assim, da mesma maneira que outras fontes, as imagens precisam ser compreendidas no seu contexto amplo, de produção, autoria, distribuição, trajetória, bem como em seus sentidos iconográficos.

Portanto, é a partir da articulação de três perspectivas teórico-metodológicas que pretendo explorar charges e tirinhas. Penso que com o estabelecimento de uma relação entre a utilização da imprensa como fonte e objeto, as ferramentas analíticas da análise do discurso e a compreensão da imagem para além do seu caráter ilustrativo, é possível a construção de diferentes sentidos para uma documentação produzida com o objetivo de fazer rir e refletir, mas que através das lentes da história e de suas possibilidades metodológicas, assume novas formas.

Como já expressei, esta tese se construiu com base em fontes impressas, o que fica evidente nos quatro primeiros capítulos. Também fontes orais foram exploradas e são representadas por três entrevistas analisadas especialmente no quinto capítulo, o último.

As fontes que desencadearam meu problema de pesquisa, notadamente, foram as fontes impressas, mais especificamente sete publicações feministas que circularam durante as ditaduras civis e militares dos países do Cone Sul, são elas: *Brasil Mulher* (1975-1977), *Nós Mulheres* (1976-1978), *Mulherio* (1981-1988), periódicos brasileiros; *Persona* (1974-1986), periódico argentino; *Cotidiano Mujer* (1985-1986) e *La Cacerola* (1984-1988), periódicos uruguaios; *La Escoba* (1987), boletim boliviano. Tais periódicos fazem parte do acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Eles foram digitalizados e atualmente encontram-se disponíveis para consulta.³³ De maneira complementar também são utilizados o *Nos/Otras* (1983-1988), publicação chilena e *La Micrófona* (1990), paraguaia. Conto com a coleção completa apenas dos brasileiros *Nós Mulheres* e *Mulherio*, sendo que as datas apontadas indicam o intervalo que abrange os exemplares que tive disponíveis para análise. A prioridade é, portanto, refletir sobre a produção e a divulgação do humor gráfico no contexto de ditaduras e emergência dos movimentos feministas, notadamente nas décadas de 1970 e 1980.

Uma série de outros jornais compõem o acervo do LEGH, porém minha seleção foi baseada na produção e divulgação de humor em

³² *Ibidem*, p. 16.

³³ Os periódicos brasileiros podem ser encontrados em sua forma física no acervo do Centro de Informação da Mulher (CIM), em São Paulo.

periódicos feministas. Procurei priorizar jornais com coleções mais vastas, assumidamente feministas, impressos durante a ditadura ou em períodos de redemocratização e no formato alternativo. Com base na pesquisa de Elizabeth Cardoso (2004) é possível supor que muitos periódicos brasileiros ficaram de fora do meu levantamento. Referindo-se apenas ao Brasil pós-1974 a autora identifica 75 jornais feministas. Porém, destaco que o número de charges e tirinhas localizadas nos sete periódicos em destaque é suficiente para o desenvolvimento desta tese, como pode ser observado nos apêndices e na grande quantidade de imagens que compõem o texto.

No tratamento e organização das fontes outra preocupação emergiu: como as leitoras e produtoras dos jornais rememoram o humor feminista? Que tipo de memórias são acionadas quando o tema é humor e feminismo? Para tentar responder tais perguntas realizei três entrevistas entre os dias 8 e 9 de novembro de 2012, em Florianópolis, ocasião em que ocorreu o evento em comemoração aos 20 anos da Revista Estudos Feministas, REF 20 Anos: Militância e Academia nas Publicações Feministas, evento que trouxe uma série de mulheres feministas à cidade, dentre elas as professoras universitárias: Hildete Pereira de Melo, Hermes de Araujo, Ana Alice Alcântara Costa e Iara Beleli, que conversaram comigo nos intervalos do evento e me autorizaram a fazer uso da transcrição de suas falas. Todas elas se declararam leitoras de periódicos alternativos que circulavam no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980, sendo este o critério de seleção das entrevistadas. As entrevistas tiveram um caráter temático, com ênfase nos motes feminismos brasileiros, periódicos e humor, e seguiram um breve roteiro elaborado por mim. No roteiro procurei contemplar suas trajetórias no feminismo, suas relações com os periódicos alternativos e feministas da época, bem como suas memórias sobre o uso do humor nas publicações do período.

Os depoimentos das mulheres entrevistadas enriqueceram de maneira tão direta o meu olhar sobre as fontes que decidi que eles deveriam compor um capítulo da tese. Destaco, no entanto, que as entrevistadas são brasileiras e tal discussão, em especial, não pode ser articulada aos outros países, uma vez que não foram levantadas outras fontes orais. Confesso que minhas expectativas em relação às entrevistas eram outras, ingenuamente esperava que Hildete, Ana Alice e Iara confirmassem o humor feminista como uma ferramenta de subversão sem igual. Entretanto, o trabalho com história oral não se constrói de tal modo e fui surpreendida com memórias passageiras ou nulas no que se refere ao humor e ao riso feminista.

Ciente que “[...] a história de gênero e a história oral caminham de mãos dadas na ampliação do território da História e na renovação de seus objetivos e métodos de estudo”³⁴ optei por explorar as entrevistas e não apenas utilizá-las como alerta para a análise das fontes impressas e, ao final, de algum modo, os depoimentos me mostraram que a pesquisa sobre o humor e o riso feminista, por si só, é uma demanda importante. A pequena amostra de entrevistas apontou poucas memórias sobre o uso do humor gráfico nos jornais feministas brasileiros, contrastando diretamente com minha excitação em explorar a construção de um humor gráfico feminista que procurava deslocar-se dos modelos de humor dominados pelos homens. Tornou-se um problema ético e histórico integrar as fontes orais ao trabalho, uma vez que o humor gráfico feminista na narrativa das entrevistadas foi marcado por esquecimentos, enquanto o humor antifeminista de *O Pasquim*, por exemplo, habita vastas lembranças. Reconhecendo os significados que esquecimentos e lembranças apontam, exploro as entrevistas de modo a demonstrar os desafios da construção de uma cultura do riso feminista diante de um cenário – humorístico – dominado pelas formas de rir e provocar o riso dos homens.

A construção da proposta de pesquisa sobre o humor feminista foi empolgante e animadora. O levantamento de um rico arcabouço de fontes e a constatação de seu ineditismo histórico, já que elas não haviam sido exploradas de maneira direta – uma vez que apareciam eventualmente como ilustração de algum artigo, dissertação ou tese – deram-me a certeza da importância da minha proposta de pesquisa. O desafio que teve início com os depoimentos que insinuavam memórias muito fluidas sobre a produção e divulgação do humor gráfico feminista se estendeu ainda quando iniciei a revisão bibliográfica sobre o assunto.

Muito embora tenha localizado uma série de trabalhos que colaboram significativamente para a construção da tese, minha problemática se mostrou solitária, uma vez que meu foco é o humor feminista. De todo modo, algumas temáticas caras às minhas preocupações são abordadas em pesquisas já realizadas: movimentos feministas no Brasil e no Cone Sul, imprensa alternativa em tempos de ditadura, potencial político e subversivo do humor, charges e tirinhas como fontes históricas.

³⁴ PASSERINI, Luisa. *A memória entre a política e a emoção*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 99.

No que se refere aos temas movimentos feministas no Brasil e no Cone Sul e imprensa alternativa em tempos de ditadura, as dissertações e teses defendidas no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UFSC e vinculadas ao LEGH merecem um destaque especial. Os esforços das companheiras de laboratório, que identificam elementos fundamentais nos feminismos de segunda onda brasileiros e dos outros países do Cone Sul, bem como o uso sistemático dos mesmos periódicos feministas que exploro em minha pesquisa, são fundamentais para a construção do diálogo que procuro fazer entre os feminismos e o humor.

Há ainda uma série de outras pesquisas acadêmicas que contribuem para a construção desta tese, destaco especialmente: a dissertação de Elizabeth Cardoso intitulada *Imprensa feminista brasileira pós-1974*, de 2004, explora depoimentos e vasto levantamento de documentação; em *Jornalistas e Revolucionários*, de 1991, Bernardo Kucinski apresenta um panorama da imprensa alternativa brasileira entre os anos 1960 e 1980; *Da Guerrilha à Imprensa Feminista*, de 2013, de Rosalina Santa Cruz Leite e Amelinha Teles, destaca a construção da imprensa feminista no Brasil através de análise detalhada dos jornais e uma série de testemunhos.

No tema movimentos feministas e imprensa alternativa, é importante mencionar as pesquisas de Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff, coordenadoras do LEGH. As pesquisadoras têm desenvolvido um trabalho importantíssimo de mapeamento e articulação no que se refere a história dos feminismos do Cone Sul. Seus artigos e livros foram fundamentais para a escrita desta tese e, certamente, contribuem de maneira muito significativa para a problematização do meu objeto de pesquisa. As companheiras de laboratório são, portanto, citadas com frequência.

Já com enfoque no tema humor, o projeto Zombaria como arma antifeminista: Rio de Janeiro (década de 1960 aos anos 1980), liderado pela professora Rachel Soihet entre os anos 2003 e 2006, também colaborou ostensivamente com a construção do meu problema de pesquisa e, conseqüentemente, com a tese como um todo. A análise empreendida pela pesquisa sobre o humor do *O Pasquim*, sem nenhuma dúvida, motivou e despertou meu interesse pelo tema humor, o que culminou em uma tese que se dedica a apontar o humor feminista como um gesto subversor. Os artigos publicados por Rachel Soihet são instrumentos essenciais para a compreensão do humor como construção masculina, elemento que é desenvolvido durante a tese.

A discussão historiográfica sobre o tema humor e riso em específico se mostrou bastante penosa, uma vez que não são muitos os

trabalhos que abordam o assunto. Apesar disso, acredito que foi possível construir uma bibliografia interessante sobre o tema. Dois livros em especial mostraram-se importantes por trazerem coletâneas de artigos sobre humor e riso, são eles: *Imprensa, Humor e Caricatura* organizado por Isabel Lustosa e publicado em 2011 e *Uma História Cultural do Humor* publicado em 2000 e organizado por Jan Bremmer e Herman Roodenburg. O primeiro, especialmente, me permitiu fazer uma série de relações entre humor feminista e uma modalidade de riso que se baseia em questões identitárias e, notadamente, em estereótipos.

Cabe destacar ainda a obra *O Riso* (1978) de Henri Bergson; o livro *Hobbes e a teoria clássica do riso* (2002), de Quentin Skinner; o famoso *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2002) de Mikhael Bakhtin; a obra *O riso e o risível na história do pensamento* (2011) de Verena Alberti. Estas publicações apontam o riso, o cômico, o humor – cada uma opta por uma ou mais categorias para se referir ao que faz rir – como um problema histórico, filosófico, humano.

As dissertações, teses, artigos, livros, capítulos e projetos citados colaboraram para a construção desta tese, tangenciando minhas preocupações e alertando para perigos e soluções teóricas e metodológicas.

Em se tratando do tema humor feminista, inicialmente nada localizei, mas durante o primeiro levantamento bibliográfico as pesquisas de Elias Thomé Saliba e Florência Levín, de certo modo, deram mais sentido às minhas propostas. Elias Thomé Saliba, em obra sobre a representação humorística nas primeiras décadas do século XX no Brasil, intitulada *Raízes do Riso* e publicada em 2002, apontou que se o humor serviu ao reforço de estereótipos, também se prestou a desconstruí-los, funcionando como uma visão de mundo, mais do que como um estado de espírito.³⁵ Já Florência Levín levanta outras discussões sobre o riso e o humor no texto *En los limites de lo representable*, visto que debate sobre os limites do representável ao analisar charges que têm como temática a repressão clandestina na ditadura argentina. Sua pesquisa aborda o *Clarín* e destaca que o humor trazido pelas charges publicadas pelo jornal permitiram a leitoras e leitores terem acesso a cenários silenciados e ocultados, mas também

³⁵ SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos de rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 15.

violentos e chocantes.³⁶ Ambos inspiraram e confirmaram minha confiança nas charges e tirinhas feministas ao mostrarem que o humor serve à desconstrução e à problematização de assuntos considerados sérios. Ressalto, por último, a obra *Carnival*, de Umberto Eco. Foi sua introdução, *The Frames of Comic 'Freedom'* que permitiu a construção da categoria humor feminista. Foi durante o doutorado sanduíche na Inglaterra, em 2015, que tive acesso ao texto do autor, quando tive a oportunidade de ampliar de fato a bibliografia sobre o humor feminista.

No período que passei na Universidade de Nottingham adquiri mais de 15 obras que versavam especificamente sobre humor feito por mulheres e também por feministas. Ressalto especialmente os livros de Nancy Walker, *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture* de 1988 e *What's so funny? Humor in American Culture* de 1998; de Regina Barreca, *They used to call me Snow White: women's strategic use of humor*, de 1991; de Trina Robbins a coletânea *The Great Women Cartoonists* de 2001; entre tantos outros.

Por último faço menção a obra *A Memória, a História, o Esquecimento* publicada em 2011 por Paul Ricoeur. Foi com o olhar aguçado do autor sobre as nuances da memória que me permiti construir o capítulo 5, dedicado a refletir sobre as marcas deixadas pelo riso nas memórias de três mulheres feministas. Sem ele, talvez, tivesse optado por não escrever o capítulo que, agora, percebo como fundamental a toda a análise que foi feita das fontes impressas. Foi sua leitura e uma série de outras reflexões que motivaram que a discussão sobre as memórias e os esquecimentos do riso encerrassem a tese.

Por acreditar na potencialidade do humor feminista em termos políticos e históricos, esta tese não é composta apenas por textos escritos, fontes, categorias de análise e bibliografia. Ao longo das próximas páginas são apresentadas cinco tirinhas roteirizadas por mim e produzidas pela cartunista Heloisa Pereira D'Angelo.³⁷ Elas foram construídas em diálogo com alguns dos debates levantados na tese e

³⁶ LEVÍN, Florência Paula. "En los limites de lo representable. Víctimas, verdugos y mecanismos de la represión clandestina en la óptica de los humoristas del diario *Clarín*, 1973-1983". Prepared for delivery at the 2010 Congress of the Latin American Studies Association, Toronto, Canada October 6-9, 2010. pp. 1-25, p. 11.

³⁷ Heloisa Pereira D'Angelo é jornalista, cartunista e criadora da personagem Helôzinha. Ver, a esse respeito, <https://www.facebook.com/Helozinhaflora/?fref=ts> Acesso em 15 de março de 2016.

demonstram não apenas a habilidade das feministas contemporâneas em fazer humor, como também a necessidade do humor em tempos difíceis.

No capítulo 1, *A Imprensa Feminista do Cone Sul*, disserto sobre a história da imprensa feminista em articulação com o contexto de ditadura e de emergência dos feminismos de segunda onda. São ainda apontadas especificidades de cada jornal em termos de produção e divulgação de humor gráfico feminista. No capítulo 2, intitulado *O Riso Feminista*, procurei analisar teoricamente e através das fontes a construção de um humor feminista que visava um resultado que subvertia modelos de riso já conhecidos, notadamente o masculino. No capítulo 3, *Entre Traços Feministas*, procurei sistematizar informações sobre mulheres cartunistas que produziam humor gráfico entre os anos 1970 e 1980 e tinham seus trabalhos publicados pela imprensa feminista. No capítulo 4, nomeado *Os Homens Cartunistas e os Homens no Cartum*, exploro o papel desempenhado por cartunistas homens na produção de humor gráfico com perspectiva feminista. No capítulo 5, *Memórias do Riso*, disserto sobre as memórias, os esquecimentos e os ressentimentos despertados pelo riso em mulheres feministas que viveram a militância política durante a ditadura civil-militar brasileira.

2. CAPÍTULO 1 - IMPRENSA FEMINISTA DO CONE SUL

Os movimentos feministas que emergiram a partir dos anos 1970 no Brasil, na Argentina, no Uruguai e a partir dos anos 1980 na Bolívia, foram construídos a partir de uma série de influências, dentre elas da agitação feminista que se estabeleceu na Europa e nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1960. Sem desconsiderar os estímulos externos, uma série de pesquisas tem empenhado esforços em demonstrar que os feminismos emergidos por aqui não se tratavam de uma cópia estrangeira, mal acabada e atrasada em relação ao feminismo dos países desenvolvidos. Tal tarefa, para a surpresa de muitas leitoras e leitores, não é complexa se as fontes estiverem disponíveis. O levantamento de fontes sobre a história dos feminismos nos países do Cone Sul, essa sim, é uma atividade árdua.

Muitas pesquisas, especialmente nas duas últimas décadas, têm reunido uma série de documentos que auxiliam na construção de hipóteses sobre essas histórias. Periódicos feministas, panfletos, livros, auto-biografias e entrevistas são algumas das fontes que atualmente permitem um maior conhecimento sobre a história dos movimentos feministas que se organizaram abaixo da linha do Equador. Com tal trabalho de pesquisa, eminentemente árduo, as fontes podem ser interrogadas e trazer esclarecimentos sobre um dos movimentos sociais mais importantes do mundo, o feminista. Essas mesmas fontes apontam, sem nenhuma dúvida, algum nível de relacionamento entre os movimentos que se construíram dentro do Cone Sul, mas também a formação de redes e pautas comuns entre países frequentemente acusados de copiar a fórmula de movimentos feministas estrangeiros.

A (re)invenção dos movimentos feministas do Cone Sul é diretamente articulada a golpes civis e militares que instauraram décadas de regimes autoritários em países que já esboçavam certa efervescência de grupos de mulheres. No Brasil mulheres se organizavam no Movimento Feminino pela Carestia (MFPL) ainda no início da década de 1970, grupos efetivamente feministas começaram a vir a público depois de 1975. Na Argentina, no início da década, já se fundavam organizações feministas, a exemplo do Movimento de Liberación Femenina (MLF), criado em 1972. O Uruguai, antes dos anos 1960, já avançava nas políticas que beneficiavam os direitos das mulheres, mas apenas no começo da década de 1980 movimentos sociais conseguiram se organizar. No caso da Bolívia os movimentos feministas organizaram-se de maneira sistemática a partir da década de 1980, periodização fruto de golpes e ditaduras repetidas que conservavam um

cenário político de muita instabilidade. Os golpes e os regimes civis e militares que marcaram os países do Cone Sul na segunda metade do século XX interromperam, atrasaram, amorteceram a manifestação pública, o gozo dos direitos, mas também criaram novos espaços de mobilização e resistência.

Joana Maria Pedro, ao analisar narrativas de mulheres que viveram a emergência dos movimentos feministas no Brasil, na Bolívia, na Argentina e no Uruguai, bem como no Chile e Paraguai, países que não são objetos desta pesquisa, destaca que a identificação com os feminismos deu-se basicamente, nos seguintes modos: na participação de grupos de resistência às ditaduras, no exílio, através da participação em grupos de consciência, nas universidades, por meio da luta por direitos humanos, através da influência de outras mulheres.³⁸ Quantitativamente é o primeiro item o mais recorrente, o que articula às experiências nos movimentos de resistência ao desenvolvimento de um pensamento feminista no Brasil e países vizinhos.

No embate com regimes autoritários emergiram os movimentos feministas do Cone Sul e as formas de combate foram variadas. Luta armada, guerrilha e imprensa feminista, a última já em contextos de sutil abertura, como no caso brasileiro em que os primeiros jornais foram criados depois da eleição do general Ernesto Geisel, presidente que anulou o Ato Institucional Número 5 (AI-5).

A imprensa feminista é que especialmente interessa a esta pesquisa, uma vez que ela produziu e divulgou humor gráfico com conteúdo feminista. Sem exceção, todos os países do Cone Sul, incluídos Paraguai e Chile, produziram algum tipo de material impresso com periodicidade que visava combater as ditaduras, o autoritarismo, reforçar a importância da democracia e proliferar vozes de mulheres e feministas. É o caso do *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres* e *Mulherio*, no Brasil; do *Persona*, na Argentina; do *La Escoba* na Bolívia; e do *Cotidiano Mujer* e *La Cacerola* no Uruguai. Muitos outros jornais foram produzidos e publicados, alguns deles com edições efêmeras que duravam poucos números. Outros tiveram vida longa, como o próprio *Persona* fundado antes do golpe militar argentino e retomado no período da redemocratização.

A escolha destes sete jornais como fontes não se deu em função de sua duração, nem por sua vendagem, nem por alinhamento a uma ou

³⁸ PEDRO, Joana Maria. Narrativas do feminismo em países do Cone Sul. In: PEDRO, Maria Joana; WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010. pp. 115-137, p. 134.

outra corrente feminista, mas sim porque todos eles exploraram o humor gráfico com perspectiva feminista em suas páginas. Alguns com certa timidez, como o *Brasil Mulher*, fundado em 1975 e com forte comprometimento com organizações de esquerda. Seu conteúdo humorístico era relativamente modesto, a formação de base e a preocupação com a luta de classes não permitia e não via validade ou função na exploração do humor. Outros de maneira escancarada, como o caso do brasileiro *Mulherio*, fundado em 1981, quando a violência do regime já diminuía. *Cotidiano Mujer*, uruguaio fundado em 1985, não explorava a linguagem do humor gráfico com grande intensidade, mas em coluna de sua edição número 17 defendeu a necessidade das mulheres rirem e fazerem rir. Nenhum dos jornais selecionados destacou-se pela criação de uma linguagem inovadora em termos de humor, como o fez *O Pasquim*, por exemplo. Mas todos eles exploraram o humor e, conseqüentemente, o riso, como instrumentos de subversão, libertação e, por que não, revolução em contextos duplamente opressores para as mulheres.

As temporalidades das ditaduras dos quatro países destacados para análise não são as mesmas: a ditadura na Argentina durou 8 anos, entre 1976 e 1983; no Uruguai foram 12 anos, entre 1973 e 1985; no Brasil foram 21 anos, entre 1964 e 1985; na Bolívia foram 18 anos, com algumas interrupções, entre 1964 e 1982.³⁹ A emergência do feminismo também é diversa. Na Argentina os movimentos organizados surgiram na primeira metade da década de 1970, no Brasil depois de 1975, na Bolívia no começo dos anos 1980 e no Uruguai depois de 1980, apesar do país viver avanços de políticas para as mulheres anteriores à década de 1960. A imprensa feminista acompanhou tal emergência que, por sua vez, acompanhava o recrudescimento ou o abrandamento dos regimes em termos de liberdades e direito de manifestação. Apesar das temporalidades diversas, o humor gráfico feminista é mais um elemento que pontua as articulações dos feminismos dos quatro países, não apenas em nível temático, mas também em termos de troca e reprodução, o que sugere que as feministas de diferentes países liam umas às outras, direta ou indiretamente.

Entrevistas já indicam o estabelecimento de relações, bem como as experiências de mulheres exiladas nos países vizinhos. Joana Maria Pedro destaca que além do exílio nos Estados Unidos e Europa, era

³⁹ *Ibidem*, p. 116.

comum refugiar-se no México, Brasil, Argentina, Peru.⁴⁰ O humor gráfico feminista é, portanto, mais um fator que aponta essa relação.

Figura 2



Fonte: HELÔ, Brasil, novembro de 2015. Conteúdo produzido para compôr a tese *Quem Ri por Último, Ri Melhor: Humor Gráfico Feminista (Cone Sul, 1975-1988)*. Roteiro: Cintia Lima Crescêncio.

A especificidade de uma relação humorada reside no fato de que a reprodução – entre os jornais – de charges e tirinhas só se tornou comum depois dos anos 1980, muito embora *Persona*, *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres* circulassem já em 1974, 1975 e 1976, respectivamente. Os exemplos que trago na sequência são todos posteriores aos anos 1980, provavelmente um sintoma da maior liberdade de envio e recebimento de matérias impressos vindos do exterior, ou de uma maior possibilidade de circulação de pessoas que poderiam transportar jornais e livros.

Nas próximas páginas o intuito é destacar o contexto de ditadura e de produção de cada um dos jornais, bem como de emergência dos movimentos feministas nesses países, notadamente Brasil, Argentina, Uruguai e Bolívia. Nesta etapa são elencadas ainda algumas especificidades das publicações em termos de produção e divulgação do humor gráfico feminista, como a iniciativa do *Nós Mulheres* de lançar uma coluna de humor e seu apego pelo tema trabalho doméstico, ou mesmo a ousadia do *La Escoba* com a publicação de uma charge sobre violência doméstica. Antes, contudo, pretendo refletir sobre a reprodução exata de cinco charges em diferentes jornais no intuito de justificar e articular uma pesquisa sobre o humor gráfico feminista no Brasil, na Argentina, no Uruguai e na Bolívia.

⁴⁰ Ibidem, p. 134.

Procuro explorar uma perspectiva comparada como tentativa de reforçar e dar visibilidade aos vínculos que se construíram entre os feminismos latino-americanos, evitando, assim, a simplificação que costuma reunir, por exemplo, a emergência dos feminismos brasileiros ao feminismo estadunidense, vínculo que é estabelecido também na historiografia de outros países do Cone Sul que viveram ditaduras concomitantes ao desenvolvimento dos movimentos feministas.⁴¹ Isto não significa recusar as diferenças que existem entre diferentes movimentos.

O esforço do periódico *Persona* em debater o tema aborto, por exemplo, é quase único. Proponho, portanto, a construção de uma rede que, a partir do uso do humor pela imprensa feminista brasileira, se estenda para Argentina, Uruguai e Bolívia, países que, assim como o Brasil, fizeram amplo uso do humor para problematizar questões caras aos feminismos emergidos na segunda metade do século XX. Pretendo demonstrar a relevância da relação entre a parte e o todo, como elemento essencial para estudos comparados.⁴² O todo, entretanto, não tem como referência Europa e Estados Unidos, mesmo que as influências não possam e não devam ser recusadas.

Na sequência destaco as ocorrências de reprodução de charges e tirinhas nos jornais feministas selecionados para análise. São cinco as reproduções, um total de dez charges e tirinhas. Parto do princípio que a primeira data de publicação seria a versão “original”, a segunda ocorrência se configuraria, então, como uma reprodução. Contudo, destaco que não há segurança em tal premissa, uma vez que não é incomum que charges e tirinhas sejam copiadas por outra desenhista e publicadas sem a referência, como ocorre com o último exemplo da charge reproduzida no *La Escoba* e no *Mulherio*. Não há serventia em identificar quem publicou determinado conteúdo primeiro, o importante é reconhecer que houve a circulação de jornais, leituras, pessoas e ideias no contexto de emergência dos feminismos no Cone Sul.

Dos cinco exemplos que apresento em destaque, quatro envolvem o *Mulherio*, jornal com charges e tirinhas que reproduziu ou foi reproduzido com mais frequência. Das quatro ocorrências, três são

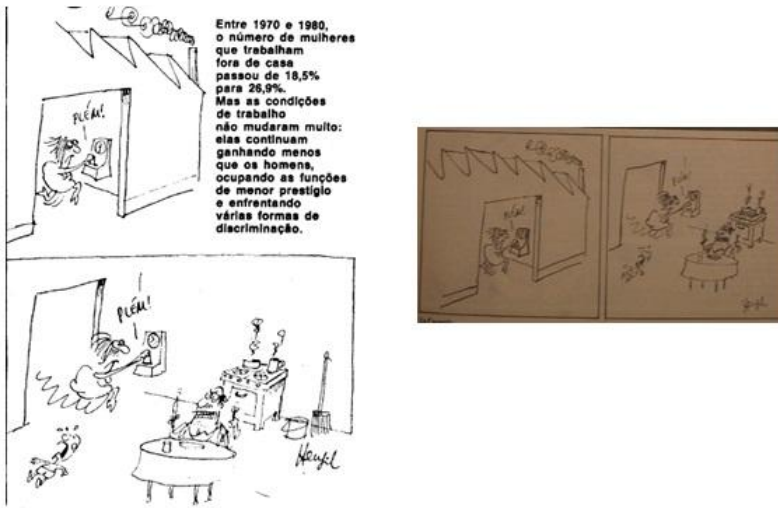
⁴¹ Ver, a esse respeito, WOLFF, Cristina Scheibe. Narrativas da guerrilha no feminino (Cone Sul, 1960-1985). In: *História Unisinos*. 13(2), Maio-Agosto 2009, pp. 124-130.

⁴² RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti. História Regional: dimensões teórico-conceituais. In: *História: debates e tendências*. Vol. 1, n. 1. Passo Fundo, Junho de 1999. pp. 11-22, p. 21.

repetidas no uruguaio *La Cacerola*, que não aparece em comparação a outros jornais. O boliviano *La Escoba* destaca-se em duas ocorrências, uma reprodução do *Mulherio* e uma do *Cotidiano Mujer*. *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres* e *Persona* não tiveram reproduções identificadas, o que não causa prejuízo. É importante lembrar que nem todos os jornais têm sua coleção completa. Os números, nesse sentido, não são definitivos, mas servem para demonstrar a circulação dos jornais por diferentes países e, conseqüentemente, do humor gráfico. Além disso destaca que era comum a tradução e publicação de textos escritos entre os jornais.

Das três charges e tiras compartilhadas pelo *Mulherio* e pelo *La Cacerola*, em duas é possível afirmar com bastante certeza que o jornal uruguaio reproduziu o humor gráfico brasileiro com perspectiva feminista, não em função das datas, mas porque seus autores são Henfil e Miguel Paiva, famosos cartunistas. Em uma delas a autoria não foi identificada.

Figura 3



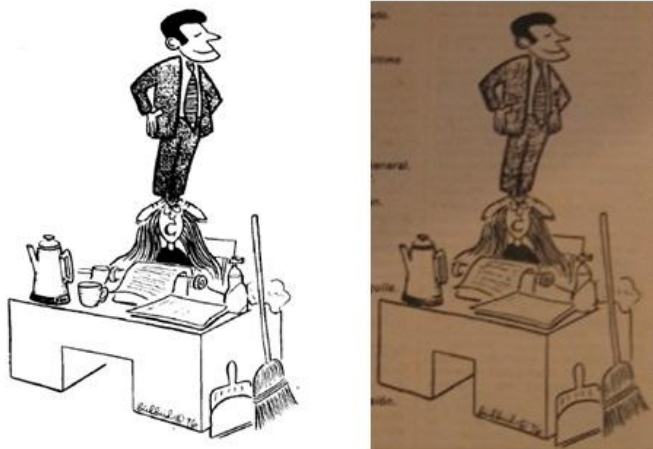
Fonte: À esquerda: HENFIL. *Mulherio*, Brasil, Junho de 1982. Edição 7, p. 4. À direita: HENFIL, *La Cacerola*, Uruguai, Julho de 1984. Edição 2, p.7.

Curiosamente, são dois cartunistas homens que conquistaram espaço no jornal feminista uruguaio. A primeira imagem reproduzida é de autoria de Henfil e foi publicada no *Mulherio* em 1982, sendo

reproduzida dois anos depois no *La Cacerola*. Na tira o cartunista mineiro, considerado um dos gênios do seu tempo, problematiza a dupla jornada de trabalho das mulheres que batem ponto na fábrica e em casa, ao servir o marido que aguarda o jantar comodamente sentado à mesa. Mulheres e trabalho é um dos temas mais recorrentes em todas as publicações feministas, e mesmo de movimentos de mulheres, do período. Henfil é conhecido por sua simpatia com as causas feministas, tendo produzido materiais especialmente para o *Nós Mulheres*. Sua contribuição, assim como a de Miguel Paiva e de outros homens cartunistas, é analisada no capítulo 4.

A segunda charge reproduzida pelos dois jornais não tem autoria legível.⁴³ Ela problematiza a exploração dos patrões, especialmente sobre as secretárias, profissão historicamente reservada às mulheres. Na charge um homem engravatado literalmente “pisa” sobre a funcionária sentada a uma mesa diante de uma máquina de escrever e ainda cercada por xícaras de café, vassoura, pá. É uma crítica bastante nítida à submissão doméstica esperada pela profissão.

Figura 4



Fonte: À esquerda: Ilegível. *Mulherio*, Brasil, Janeiro-Fevereiro de 1983. Edição 11, p. 7. À direita: Ilegível. *La Cacerola*, Uruguai, julho de 1984. Edição 2, p. 12.

⁴³ A mesma charge foi publicada no Boletim *Isis* número 11 e 12, sem data, publicação produzida em espanhol na cidade de Roma pelo Centro de Investigação e Documentação sobre o Movimento de Liberação das Mulheres.

A terceira charge compartilhada pelos dois jornais foi publicada no mesmo ano, uma no primeiro e a outra no segundo semestre de 1982. Seu tema central também perpassa a questão do trabalho doméstico e é assinada por Miguel Paiva que, conforme sugere a legenda da versão do *Mulherio*, era considerado um simpatizante da causa feminista: “De Miguel Paiva, uma das boas adesões masculinas na Década”. Na charge o cartunista ironiza o papel das pesquisas, representadas pelo IBOPE, na transformação da condição de vida das mulheres. A representante do IBOPE questiona a dona de casa: “Qual sua opinião sobre a condição da mulher?”, ao que a mulher com vassoura em mãos e lenço na cabeça, caracterizando uma personagem que desempenha o trabalho doméstico, responde: “Sei não, minha filha! Eu tava vendo outro canal.”

Figura 5



Fonte: À esquerda: PAIVA, Miguel. *Mulherio*, Brasil, Março-Abril de 1985. Edição 21, p. 3. À direita: PAIVA, Miguel. *La Cacerola*, Uruguai, outubro de 1985. Edição 5, p. 3.

Na charge fica claro o abismo que separava mulheres trabalhadoras do lar e um novo cenário que se apresentava, de criação de grupos de estudo e pesquisa sobre as mulheres. A referência à televisão é outro elemento importante, uma vez que era comum a crítica de cartunistas ao papel desempenhado pela TV na construção da subjetividade de mulheres e, principalmente, de homens.

Graciela Sapriza identifica a emergência de uma erfevescência feminista no Uruguai antes mesmo dos anos 1960, com a entrada maciça de mulheres de camadas médias nas universidades. Apesar disso, foi apenas depois da década de 1980 que as mulheres organizaram-se de

maneira sistemática, com destaque importante para um feminismo acadêmico que começava a surgir.⁴⁴ A charge de Miguel Paiva, portanto, parece ter dialogado diretamente com o contexto do feminismo uruguaio, muito embora seja sensato supôr que ela tenha sido pensada a partir da realidade brasileira que também viveu no anos 1980 um momento de criação de uma série de grupos de estudos sobre mulheres.

Nos três casos citados o tema trabalho e mulheres é atravessado por questões como dupla jornada, exploração dos patrões, relação entre teoria e prática feminista, assuntos que, efetivamente, pautaram muitas reivindicações feministas a partir dos anos 1970. O tema trabalho doméstico, especialmente, é um dos mais recorrentes em termos de humor gráfico, com destaque especial para charges e tiras produzidas e divulgadas no *Nós Mulheres*. As reproduções, entretanto, não são todas relacionadas à produção e circulação brasileira. A exemplo da charge publicada no uruguaio *Cotidiano Mujer* e *La Escoba* em 1986.

Figura 6



Fonte: À esquerda: ISLO. *Cotidiano Mujer*, Uruguai, 1986. Edição 8, p. 2.
À direita: ISLO, *La Escoba*, Bolívia, Maio de 1986. Edição 2, p. 21.

A charge reproduzida nos jornais uruguaio e boliviano tem uma terceira origem, o *Boletín Manuela Romeu*, do qual não foi possível levantar maiores informações. Apesar de certa mudança da forma de apresentação, que tem relação com as possibilidades de impressão de cada jornal e algumas escolhas visuais, como no caso do *La Escoba* que imprimiu ao lado da charge a bruxa – personagem historicamente ligada

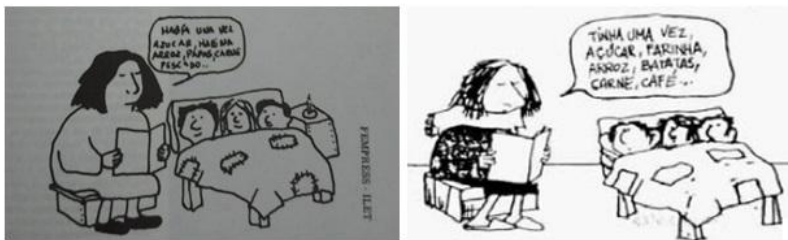
⁴⁴ SAPRIZA, Graciela. Memórias del Cuerpo. In: ANDÚJAR, Andrea et al (Orgs). *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria, 2005, p. 42.

à luta das mulheres – que simboliza o grupo que o publica. Ambos jornais fazem referência ao impresso que seria o responsável pela imagem. O *Cotidiano Mujer* o demarca na lateral direita e o *La Escoba* na base inferior.

Na charge uma discussão frequente não apenas nos meios feministas é apresentada através da exploração do humor. Em uma cozinha caótica, com crianças, panelas no fogo e acessórios de limpeza, um marido sorridente pergunta: “Vieja. Que es que lo mas te gustaria en el dia de la madre?”. Uma dona de casa com aparência de estafa responde: “Que fueras la madre”. A charge do *Cotidiano Mujer* ainda é acompanhada por uma frase que ilustra o que acontece no dia das mães. Novamente um conteúdo idêntico é reproduzido em jornais de países diferentes, nesse caso Uruguai e Bolívia e ambos fazem referência a uma terceira publicação que teria originalmente publicado a charge.

A última amostra apresenta um cenário curioso. Dessa vez a charge publicada no *La Escoba* em 1986 é reproduzida no *Mulherio* no ano seguinte. A versão do jornal boliviano, no entanto, traz a referência da imagem na lateral direita: *Fempres – ILET*. *FemPress* era uma publicação do Chile que circulou durante os anos 1980 através do Instituto Latinoamericano de Estudos Transnacionais (ILET). A versão de 1987 é uma cópia – quase – exata da versão reproduzida no *La Escoba*. A versão do *Mulherio* tem praticamente o mesmo cenário, mas há algumas mudanças no desenho e no conteúdo do balão de fala que não apenas foi traduzido, como adequado à realidade brasileira.

Figura 7



Fonte: À esquerda: Sem Autoria. *La Escoba*, Bolívia, março de 1986. Edição 1, p. 17. À direita: Sem Autoria. *Mulherio*, Brasil, abril de 1987. Edição 28, p. 23.

Na charge do *La Escoba* uma mulher sentada sobre uma caixa lê uma história para três crianças deitadas em uma mesma cama, cobertas com uma manta remendada: “Había una vez azúcar, harina, arroz, papas,

carne, pescado...” O cenário é uma alusão direta à carestia enfrentada pelas mulheres que vêm o básico para a sobrevivência tornar-se uma historinha para crianças dormirem. A charge do *Mulherio* é muito parecida. Nela a caixa foi transformada em um caixote, acentuando a pobreza da cena, e a mulher que narra a história tem um cachecol enrolado ao pescoço, ao mesmo tempo em que as pernas estão despidas, destacando ainda mais o contexto de falta de itens básicos para sobrevivência. Já na narração a versão brasileira também sofreu adaptações: “Tinha uma vez açúcar, farinha, arroz, batatas, carne e café...”. Na tradução para o português o conteúdo da história foi adequado à realidade regional. Na versão brasileira o peixe, alimento muito comum no Chile, país de origem do *Fempress*, foi substituído pelo café, bebida conhecida como tipicamente brasileira. Com exceção da sutil adaptação cultural e de um pequeno equívoco de tradução – ou seria intencional? – que traduz “havia” por “tinha”, os conteúdos de ambas são iguais e ainda fazem ponte com um terceiro país. Mais uma vez os feminismos do Cone Sul encontraram-se.

Os jornais feministas de Brasil, Argentina, Uruguai e Bolívia têm origens diferentes. Há publicações personificadas por uma fundadora, apoiadas por fundações, vinculadas a organizações, construídas de maneira independente e com muita dificuldade. Os feminismos que emergiram nesse contexto são ainda mais diversos e são marcados por rachas, por fases financeiras, por perda ou ganho de apoios, por golpes ou por incentivos e por diferentes visões de feminismo. Também os grupos envolvidos nas produções são diversos. A multiplicidade torna a tarefa de sistematizar suas relações bastante complexa, mas as fontes apontam caminhos nesse sentido e os cinco exemplos de reprodução de conteúdos aqui destacados, ainda que em número modesto, servem para ilustrar que, apesar das barreiras políticas e fronteiras culturais que separavam esses países, pontes foram construídas.

Observadas as redes é tempo de refletir pontualmente sobre os golpes e ditaduras enfrentados por esses países a partir de sua relação com a emergência dos movimentos feministas, levando em consideração a produção da imprensa feminista que marcou muito significativamente os momentos de maior abertura a tais movimentos. Na sequência pretendo apresentar brevemente o contexto de cada um dos países destacados para este trabalho e então estabelecer relações entre o cenário autoritário e a emergência dos movimentos feministas e dos jornais feministas.

2.1 BRASIL

O golpe de 1º de abril de 1964 selou o desfecho da instabilidade política do governo João Goulart. O país dividido nos últimos dias de março entre a permanência do então presidente da República e a necessidade de uma intervenção militar tomou contornos definitivos quando Jango desafiou a autoridade e a disciplina militar ao não punir marinheiros insurgentes.⁴⁵ Os caminhos que levaram até o golpe militar-civil, contudo, começaram a ser trilhados anos antes, diante de uma guinada das esquerdas e do fortalecimento de presidentes como Jânio Quadros, vinculado ao Partido Trabalhista Nacional (PTN). Os debates historiográficos acumulam-se e sobrepõem-se desde então. Discussões sobre os agentes promotores e contrários ao golpe que instituiu 21 anos de ditadura, causadora de mortes, torturas, desaparecimentos e perda da liberdade, são a principal motivação de historiadoras e historiadores que procuram desvelar o evento que, ainda hoje, é lembrado por alguns como um período de revolução.

Jorge Ferreira e Ângela de Castro Gomes, em livro que dá foco especial aos acontecimentos de 1964, apontam os sujeitos envolvidos no golpe que, efetivamente, deu-se com a participação de civis e militares. Historicamente nossas memórias, principalmente as oficiais, trataram de excluir os grupos civis de narrativas que não encontram formas de negar a ilegalidade e inconstitucionalidade do golpe, exatamente porque, em essência, os acontecimentos de março de 1964 levaram ao fim da democracia e à instauração de um regime autoritário e indefensável. O peso histórico que a história tratou de apoiar sobre os ombros de setores golpistas, portanto, foi estrategicamente negado e hoje é constantemente rememorado. Em termos históricos é possível dizer, sem orgulho, que nossa disciplina carrega o fardo de esquecimentos convenientes e de experiências repetidas. No contexto do golpe civil-militar o mais pesado deles é, provavelmente, o potencial civil de interromper regimes democráticos sob um manto de legalidade e, até mesmo, sob promessas revolucionárias.

No dia 1º de abril de 1964, com escancarado apoio aos militares, estavam o poder legislativo, o poder judiciário, governadores de importantes estados como Guanabara, Minas Gerais, São Paulo, praticamente toda a imprensa e os meios de comunicação, empresários

⁴⁵ FERREIRA, Jorge e GOMES, Angela da Castro. *1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 320.

da indústria e do comércio, proprietários de terra opositores do governo, parcelas significativas da classe média, trabalhadores(as) cansados(as) da inflação e da carestia, além dos Estados Unidos, país que à distância ressentia a recusa brasileira de intervir em Cuba em função da crise dos mísseis dois anos antes.⁴⁶ As memórias construídas pós-golpe, no entanto, tiveram dificuldades de lidar com as inferências oferecidas por fontes diversas que sugerem participação muito significativa de grupos civis na efetivação do golpe. Isso não significa anular o papel dos militares em seu desfecho, menos ainda desconsiderar que o regime que se instituiu depois daquela madrugada de 1º de abril foi, de fato, um regime militar. Mas, manchetes, discursos, redes de apoio e uma série de fontes não deixam dúvidas: o golpe não foi obra apenas de militares.

Conforme Carlos Fico, a preparação do golpe contou com colaboração de civis e militares, embora o papel militar tenha se sobressaído no golpe propriamente. Respeitando as considerações de Dreifuss, que defende o impacto dos golpistas civis na sequência do regime, recebendo cargos e com a política econômica de saneamento financeiro que servia aos interesses do capital internacional, o autor destaca:

[...] as sucessivas crises do período foram resolvidas manu militari e a progressiva institucionalização do aparato repressivo também demonstra a feição militar do regime. Do mesmo modo, sucessivas levas de militares passaram a ocupar cargos em importantes agências governamentais. Se podemos falar de um golpe civil-militar, trata-se, contudo, da implantação de um regime militar — em duas palavras: de uma ditadura militar.⁴⁷

O caráter militarizado do regime é o que parece causar menos controvérsias, sendo de conhecimento comum ainda a participação de empresários no financiamento de prisões e torturas que tiveram início já no mês de abril de 1964. Concordar que a ditadura foi militar, contudo, não deve impedir que se reconheça o papel de grupos civis em sua manutenção, de tal reconhecimento emerge a necessidade de referir-se à ditadura civil-militar. Outro debate recorrente acerca do golpe e da

⁴⁶ *Ibidem*, p. 370.

⁴⁷ FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n° 47, 2004. pp. 29-60, p. 52.

ditadura é referente à data de origem da violência. Bernardo Kucinski e uma série de pesquisas esforçaram-se para demonstrar que em seguida do golpe a violência era mínima e pouco visível.⁴⁸ Entretanto, fontes apontam que foram cinco mil presos, dois mil funcionários públicos demitidos ou aposentados, 421 oficiais deslocados para a reserva, sete em cada dez diretorias de confederações e sindicatos de trabalhadores perderam seus mandados já nas primeiras semanas após o golpe.⁴⁹ As controvérsias são variadas e perpassam ainda o papel da imprensa no acompanhamento e apoio ao golpe e ao regime que se instituiu na sequência.

Anne-Marie Smith chega a afirmar que a imprensa foi o catalisador do golpe, tendo acelerado seu desfecho.⁵⁰ Já Ângela de Castro Gomes e Jorge Ferreira apontam que no dia 29 de março parte significativa da imprensa ainda mantinha-se ao lado do presidente, defendendo sua permanência e o respeito à Constituição, situação que mudou diante da ação de João Goulart de perdoar marinheiros insurgentes e aceitar a renúncia do ministro da Marinha. Diante de tal episódio a grande imprensa, entre eles o *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa* e *O Globo*, teria maciçamente apoiado e até demandado a intervenção das Forças Armadas.⁵¹ O único jornal que apoiou a manutenção do governo até o fim foi o *Última Hora*, invadido e depredado assim que o golpe foi desferido.⁵² O argumento comum era a eliminação do comunismo, da subversão, o inimigo construído cuidadosamente desde a posse de Jânio Quadros em 1960. Bernardo Kucinski cita ainda o *Correio da Manhã* como jornal da grande imprensa que logo depois do golpe condenava o autoritarismo e às violações de direitos humanos,⁵³ muito embora, na emergência do golpe, o jornal defendesse uma intervenção que garantisse a entrega do poder aos civis rapidamente.⁵⁴

⁴⁸ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991, p. 13

⁴⁹ FERREIRA e GOMES, op. cit., p. 386-387.

⁵⁰ SMITH, Anne-Marie. *Um acordo Forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 29.

⁵¹ FERREIRA e GOMES, op. cit., p. 327.

⁵² FERREIRA e GOMES, op. cit., p. 359.

⁵³ KUCINSKI, op. cit., p. 13

⁵⁴ FERREIRA e GOMES, op. cit., p. 383.

Afirmar que o golpe contou com apoio escancarado, como no caso da imprensa, de grupos civis, não significa que esses grupos apoiavam a violência que se faria corrente nas décadas que se seguiram.

Muitos dos editoriais dos jornais que fizeram franca oposição a Goulart e apoiaram abertamente o golpe, naquele momento, sequer se referiam à formação de um governo militar. Eles defendiam e desejavam uma solução constitucional, que seria prerrogativa do Congresso Nacional.⁵⁵

Pós-golpe, portanto, foram muitas as surpresas e mudanças de posição em função do rumo ditatorial que o golpe tomou. Muitos jornalistas desses mesmos jornais que apoiaram a intervenção tornaram-se conhecidos por sua militância e combate incansável à ditadura nos anos seguintes. Um exemplo simbólico da confusão ideológica e política do período é Dom Evaristo Arns que deslocou-se até o Rio de Janeiro para abençoar tropas que chegavam para depôr o presidente, mas que se tornou um dos religiosos mais combatentes em defesa do retorno da democracia.⁵⁶ É preciso diferenciar, nesse sentido, a demanda pelo golpe e a preocupação com a infiltração comunista, da instalação da ditadura que se seguiu de maneira violenta e truculenta.

No contexto golpista já circulava o que se convencionou chamar de imprensa alternativa, modalidade jornalística que se diferenciava em muitos níveis da grande imprensa que, durante e após o 1º de abril, vivia uma relação quase esquizofrênica com o regime, na medida em que se beneficiava de financiamentos, publicidade, mas também se via sujeita à censura que foi instituída por dez anos, entre 1968 e 1978. Foi no cenário alternativo que emergiu *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres* em 1975 e 1976, respectivamente. Como herdeiro do formato alternativo o *Mulherio* foi criado em 1981, já integrante de outro contexto político em que a imprensa alternativa havia desaparecido. É importante questionar, nesse sentido, o que era a imprensa alternativa.

É comum que a definição de imprensa alternativa passe pela comparação com a grande imprensa, uma forma de construir a modalidade alternativa como o outro. Para Anne-Marie Smith tal conceituação é complexa, uma vez que opõe uma experiência à outra. Nessa perspectiva “grande” implicaria ser representativa e majoritária,

⁵⁵ Ibidem, p. 380.

⁵⁶ Ibidem, p. 381.

mas isso poderia significar apenas dominante ou mais bem-sucedida comercialmente. Já “alternativa” implicaria crítica, porém isso poderia significar apenas não-conformista e idiossincrática. Como exemplo a autora faz referência ao sexismo do *O Pasquim* e o extensivo uso de piadas com gays, lésbicas, negros e mulheres.⁵⁷ A definição costuma fazer uso ainda da sua manutenção econômica, uma vez que a imprensa alternativa se sustentava apenas com as vendas, não tinha o capital vindo da publicidade comum aos jornais e revistas da grande imprensa.

Já Bernardo Kucinski define a imprensa alternativa com outras preocupações. Apesar de reconhecer os desvios de muitos jornais alternativos, o jornalista, que atuava nos impressos alternativos em plena ditadura, defende que ela foi a última manifestação de utopia no Brasil e que a linha que unia diferentes jornais era o combate político e ideológico à ditadura, acompanhado de uma tradição de lutas por transformações estruturais e de crítica a um capitalismo periférico e ao imperialismo. A ditadura, nessa concepção, era uma representação de estruturas a serem combatidas.⁵⁸ Sua relação com a ditadura não significa reduzir sua existência à permanência do regime. Para o autor tratava-se de um modelo ético-político, que (re)criava e montava estruturas próprias de funcionamento.⁵⁹

Maria Helena Rolim Capelato indica a riqueza de tais publicações, visto que expressam reivindicações de uma série de movimentos sociais.⁶⁰ De fato, Bernardo Kucinski fez um levantamento de 150 títulos e de uma série de tipologias que marcaram a imprensa alternativa. Havia alternativos políticos que serviam para disseminar as ideias de diferentes partidos; os regionais, que circulavam em cidades como Porto Alegre, Belo Horizonte, Rio Branco; os humorísticos, tipologia com influência existencialista personificada pelo fenômeno *O Pasquim*; os estudantis, publicados nas universidades; os temáticos, a exemplo dos feministas *Brasil Mulher* e *Mulherio*; os jornais de bairro, com demandas locais e baseados no estilo da grande reportagem; houve até um esforço de jornal alternativo baseado no sistema de cooperativa. As experiências foram muitas, variadas e se relacionam diretamente com o contexto ditatorial daquele momento. É a partir dele que Kucinski identifica diferentes fases da imprensa alternativa. A primeira em 1964,

⁵⁷ SMITH, op. cit., p. 49.

⁵⁸ KUCINSKI, op. cit., p. XVI.

⁵⁹ Ibidem, p. XXV.

⁶⁰ CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988, p. 10.

com o *Pif-Paf*, o humorístico de Millôr Fernandes, e a última, a quinta fase, a partir de 1977, com a emergência de jornais motivados pela campanha de anistia, como o *Maria Quitéria* de Therezinha Zerbini.⁶¹

A imprensa feminista, que produziu dezenas de charges e tirinhas, de acordo com a cronologia do autor, está integrada à 4ª fase alternativa, com início em 1974 quando do retorno de presos políticos e do início do processo de abertura fruto das preocupações com os recentes fracassos do partido governista Arena, aliado à linha-dura. Tal proposta temporal vai ao encontro da composição do *Brasil Mulher* quando de sua fundação. Segundo Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite o jornal foi formado por muitas ex-presas políticas que não saíram do país e se integraram à luta armada.⁶² Inúmeros depoimentos de fundadoras e editoras do referido jornal confirmam que ao saírem da prisão elas viram no jornal uma oportunidade importante de militância. Em termos de imprensa feminista, é possível notar que a 4ª e a 5ª fase infiltram-se, como veremos a seguir.

A narrativa construída até aqui tinha como objetivo situar a emergência da imprensa feminista no Brasil no contexto golpista, que acentua o crescimento das esquerdas e o consequente golpe da direita, bem como o papel e atuação da grande imprensa nesses acontecimentos. A partir disso é possível refletir sobre os dispositivos que permitem a construção de uma imprensa alternativa que, apesar de ter como marco a relação com a ditadura, se desdobra em marcos político-ideológicos variados. Sendo assim, é relevante um debate sobre as diferentes fases vividas pela modalidade alternativa e sua relação com os acontecimentos que marcam a ditadura entre 1964 e 1978, notadamente o AI-5, a abertura iniciada em 1975 e o debate sobre anistia.

As cinco fases identificadas por Bernardo Kucinski não são estanques, não decretam o começo e o fim de um estilo e preferência, apontam sim tendências que atravessam as etapas mais marcantes do regime.

A 1ª fase foi inaugurada pelo jornal *Pif-Paf* de Millôr Fernandes em 1964. O nome vinha da coluna assinada pelo humorista na revista *O Cruzeiro*, de onde foi demitido por provocar a Igreja com suas charges e piadas sobre o mito do paraíso.⁶³ Já em 1964 proliferavam-se

⁶¹ KUCINSKI, op. cit., p.3-5.

⁶² TELES, Amelinha e LEITE, Rosalina Santa Cruz. *Da Guerrilha à Imprensa Feminista*. A construção do Feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-1980). São Paulo: Intermeios, 2013, p. 129.

⁶³ KUCINSKI, op. cit., p.17.

jornalistas/humoristas que buscavam sustento e um lugar para promover o humor gráfico. *Pif-Paf* fez certo sucesso, mas foi fechado depois de uma grande apreensão e do esgotamento de seu criador.⁶⁴ Na primeira fase destacam-se ainda os jornais vinculados ao Partido Comunista do Brasil (PC do B). De acordo com Kucinski, esse era um período de clara hegemonia do PC do B no campo da arte, da cultura e do jornalismo.⁶⁵

A 2ª fase foi influenciada pelo imaginário da revolução cubana, responsável por promover uma proposta de guerrilha. Nesse contexto, a partir de 1967, são jornais de destaque *O Sol*, *Poder Jovem* e *Amanhã*. Os três jornais foram produzidos dentro do movimento estudantil sob a influência do debate cubano sobre a luta armada e sob forte influência de movimentos revolucionários, como o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR).⁶⁶ Na segunda fase da imprensa alternativa a guerrilha era defendida como a única solução possível, mas a agitação do cenário nacional e internacional interrompeu a expressão impressa de tais aspirações.

Com o acirramento das manifestações de rua contra o regime militar entre 1967 e 1968, desaparecem os jornais alternativos da primeira fase inspirados na idéia da resistência democrática, na crítica ao grotesco do golpe e no nacionalismo. E com a eclosão das grandes greves operárias e da guerrilha urbana de 1968-1969, desaparecem os alternativos inspirados pelo imaginário da guerrilha.⁶⁷

Na sua cronologia Bernardo Kucinski considera a existência de uma certa alternância entre imprensa alternativa e militância. Para o autor os periódicos emergiam com força quando havia uma certa “calmaria” no cenário nacional, com reduzida tomada dos espaços públicos. Por sua vez, esses mesmos jornais praticamente desapareciam nos períodos de acirramento das violências, como ocorreu entre 1968 e 1969, com o aumento das perseguições e das ações nas ruas.

[...] o impulso decisivo da empreitada alternativa não foi o político, e sim o jornalístico. E nos momentos de grande comoção social, a grande

⁶⁴ Ibidem, p.19.

⁶⁵ Ibidem, p.21.

⁶⁶ Ibidem, p.23

⁶⁷ Ibidem, p.37.

imprensa reabre seus espaços críticos. Quando isso acontece, os jornalistas não procuram a alternativa. Há, portanto, uma interação complexa entre duas necessidades distintas: a do fazer político e a do fazer jornalístico, que tanto podem se somar como se anular. Na maior parte do grande arco de tempo que vai de 64 a 80 elas se somaram. No biênio 1968-1979, no entanto, assim como a partir de 1980, elas se anularam.⁶⁸

O autor identifica uma abertura da grande imprensa no ano de 1968, lembrado pelas manifestações estudantis na França, mas também pelo AI-5, considerado uma ação de recrudescimento do regime. O AI-5, conforme Carlos Fico, foi a reafirmação do processo iniciado em 1964, uma tentativa de eliminar todas as formas de dissenso – comunismo, subversão, corrupção –, nesse sentido o Ato não inaugurou um momento diferente, e sim reforçou os esforços feitos desde o 1º de abril.⁶⁹ As teorias que defendem que a violência não teve início na ocasião do golpe elegem exatamente o AI-5 como marco do crescimento da violência, uma vez que o Ato anulou os mecanismos de controle próprios das democracias, permitindo que os direitos civis fossem desrespeitados e os direitos humanos violados. Segundo Carlos Fico, tortura e extermínio foram, assim, oficializados.⁷⁰ Para Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite, o AI-5 foi o dispositivo que faltava para que a luta armada fosse colocada em prática e nela as mulheres assumiram papel importante.⁷¹

Atualmente um significativo número de pesquisas tem se dedicado a narrar a história de mulheres que participaram da luta armada no Brasil e em outros países do Cone Sul. Pesquisas no campo da história oral, principalmente, têm demonstrado as violências e torturas específicas às quais as mulheres eram submetidas em função de seus corpos serem vistos como objeto e produto. Depoimentos revelam estupros, mutilações, bem como longas sessões de tortura em mulheres presas. Nunca em outro momento da história do Brasil tantas mulheres pegaram em armas.⁷² Narrativas orais revelam ainda as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que militavam nas organizações de esquerda,

⁶⁸ *Ibidem*, p.38.

⁶⁹ FICO, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁷¹ TELES e LEITE, *op. cit.*, p. 28.

⁷² *Ibidem*, p.33.

sejam elas armadas ou não. Apesar da resistência dos grupos de esquerda à participação das mulheres na luta, estima-se que nas organizações armadas brasileiras 18,3% dos integrantes fossem mulheres.⁷³ Já nas organizações de esquerda que não pegavam em armas, partidos comunistas e socialistas, a participação de mulheres era ainda menor. O PC do B, por exemplo, contava com 5% de mulheres em sua composição.⁷⁴ É possível supôr que os números fossem subestimados, uma vez que são dados da repressão, principalmente frutos dos processos movidos pelo Estado. De todo modo, o importante de salientar é o aumento significativo da participação das mulheres na vida política do país.

No fim de 1969, após período de intensificação da luta armada, a imprensa alternativa renovou forças e inaugurou sua 3ª fase, considerada por muitos a sua fase mais rica, quando da fundação dos primeiros semanários de circulação nacional, com destaque para *O Pasquim*, *O Opinião*, *Bondinho*, *Politika*, jornais compostos, em sua maioria, por jornalistas homens com um passado comum, intelectuais de extração acadêmica e um empresariado progressista, responsável por apoio material. Nessa geração foram fundados uma média de 20 jornais. Ativistas políticos não tiveram participação expressiva.⁷⁵ Ela teria chegado ao fim por volta de 1974, com o princípio da abertura.

É importante destacar que o fim dos jornais que emergiram desde 1964 no formato e princípio alternativo tiveram razões variadas para fechamento. É comum atribuir o encerramento de atividades de periódicos alternativos com base nas dificuldades apresentadas pela censura, ou mesmo por perseguições policiais,⁷⁶ no entanto é importante lembrar dos constantes rachas promovidos por diferentes posições políticas ou mesmo expectativas diversas já na fundação dos jornais, além de certa alternância entre militância e imprensa, como apontado por Kucinski. Somado a isso apresentavam-se intensos problemas financeiros, como os que viveu *O Pasquim* já no fim de sua existência, depois de ter vendido 200 mil exemplares, tendo batido todos os recordes de vendagem da modalidade alternativa. O desaparecimento dos jornais alternativos, portanto, tinha razões variadas que poderiam ter relação direta com uma tomada de redação pela repressão, ou ainda a

⁷³ RIDENTI, Marcelo Siqueira. *As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo*. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, 1990, p. 114.

⁷⁴ Ibidem, p. 115.

⁷⁵ KUCINSKI, op. cit., p.46.

⁷⁶ TELES e LEITE, op. cit., p. 46.

justaposição de rachas, problemas financeiros e o recolhimento de edições inteiras das bancas por agentes do Estado.

Na 4ª fase, iniciada em 1974, já com o evidente colapso do milagre econômico e com a soltura de presos políticos, proliferaram-se os jornais com cunho político – representantes de partidos – e surgiram os primeiros periódicos feministas de segunda onda. Vale lembrar que no início do século as sufragistas fizeram amplo uso da imprensa em defesa do voto e da educação de mulheres, inclusive a partir da exploração de piadas e cartazes bem humorados. Portanto, a imprensa feminista não foi inaugurada nesse momento, mas ela demarca uma outra fase dos movimentos feministas do século XX.

O *Brasil Mulher* é considerado precursor dessa voga feminista em que Bernardo Kucinski identifica ainda outros cinco jornais: *Nós Mulheres*, *Maria Quitéria* (de Therezinha Zerbini), *Correio da Mulher*, *Mulher do ABC* e *Mulherio*.⁷⁷ Vale reforçar, contudo, que Therezinha Zerbini afastou-se do *Brasil Mulher* depois de participar e apoiar sua fundação. O afastamento foi justificado pelo fato do jornal ser rodeado por “jornalistas muito feministas”.⁷⁸ Além disso, o *Mulherio* foi fundado apenas em 1981, a partir de uma instituição, a Fundação Carlos Chagas (FCC), o que o desloca da condição de imprensa alternativa, embora o formato seja alternativo. O periódico *Nosotras*, publicado pelo Círculo de Mulheres em Paris, composto por mulheres exiladas, e distribuído no Brasil, fundado ainda em 1974, não fez parte da listagem do autor. Sendo assim, os seis jornais listados, fruto de levantamento exaustivo e merecedor de méritos, se reduzem a partir de um olhar mais cuidadoso em termos político-feministas. Pesquisa posterior, no entanto, aponta o impressionante número de 75 periódicos feministas no pós-74.

Com foco específico na imprensa feminista brasileira, Elizabeth Cardoso inaugura sua análise em 1974, tendo *Nosotras* como o marco da emergência da imprensa feminista no Brasil. Seu recorte final são jornais fundados em 1992. Em um intervalo de 18 anos, a pesquisa aponta a existência de duas gerações da imprensa feminista. A primeira – 1974-1980 – é marcada pela atuação do *Brasil Mulher*. A segunda tem como representantes os jornais *ChanacomChana* (1981) e o *Jornal Fêmea* (1992).⁷⁹ A autora não aponta um recorte final em função de

⁷⁷ KUCINSKI, op. cit., p.81.

⁷⁸ TELES e LEITE, op. cit., p. 137.

⁷⁹ CARDOSO, Elizabeth. *Imprensa feminista brasileira pós-1974*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2004, p. 19.

alguns jornais ainda circularem na ocasião da finalização da dissertação, em 2004. A cronologia de Cardoso distancia-se da temporalidade de Kucinski, uma vez que suas preocupações são diferentes. Um dos marcos que separam as duas gerações é exatamente a dificuldade de se assumir como uma publicação feminista. De todo modo, os números são bastante impressionantes, insinuando ainda uma permanência incomum.

[...] o período de 1974 a 1980 abriga os primeiros jornais feministas (9 no total); o período de 1981 a 1989 vê surgir um grande número de publicações feministas (44 no total) e o período de 1990 a 1999 registra uma queda no número de publicações lançadas (21 no total). Além de um periódico sem data declarada.⁸⁰

O levantamento tem caráter nacional, demonstrando que o fenômeno da imprensa feminista foi vasto e permanente, ao contrário do que aconteceu com a imprensa alternativa de um modo geral. Muito embora Kucinski tenha afirmado que a imprensa feminista parecesse uma ala feminina dos alternativos políticos,⁸¹ ela apresenta inovações e uma continuidade que insinuam sua existência como um acontecimento alternativo à própria imprensa alternativa típica da ditadura.

Joana Lopes, em depoimento a Elizabeth Cardoso, relata diálogo com Bernardo Kucinski na época em que ele integrava o jornal *Movimento* e ela o *Brasil Mulher*.

Me recordo que quando levei o número 4, na sede do jornal *Movimento*, o Bernardo Kucinski, que fazia parte da publicação, me disse com ares de censura: ‘escuta, você não está fazendo jornal’. Eu respondi: ‘pois é, mais isso é a maneira de uma mulher fazer jornal; se está certo ou está errado, em termos jornalísticos, eu não me importo, Bernardo’.⁸²

⁸⁰ Idem, Panorama da Imprensa Feminista Brasileira pós-1974. In: *NP 13 – Comunicação e Cultura das Minorias*, IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. s/d, p. 2.

⁸¹ KUCINSKI, op. cit., p. 83

⁸² CARDOSO, 2004, op. cit., p. 89.

A 5ª e última fase da imprensa alternativa no Brasil foi marcada pelo acirramento do debate da anistia, em 1977, com os jornais *Maria Quitéria*, *Repórter* e *Resistência*. O tema anistia era recorrente nos jornais alternativos, e mesmo na grande imprensa, desde 1975. Jornais foram fundados em torno da demanda da anistia, de fato, mas o debate era generalizado.⁸³

Findas as fases propostas por Bernardo Kucinski, jornais alternativos foram criados em termos de formato e proposta a partir dos anos 1980, como é o caso do *Mulherio*. Entretanto, o modelo alternativo que preservava uma postura anti-burocrática, anti-lucro, com equipes de jornalistas e ativistas independentes, com sustento via vendagem, desapareceu. No período ocorreu uma espécie de institucionalização da imprensa alternativa, bem como um processo de absorção do modelo alternativo – crítico – pela grande imprensa. Em termos de imprensa feminista essa característica fica bastante clara se observarmos o histórico feminista brasileiro.

A abertura política que se seguiu pós-eleições de 1976 e 1978, com nova vitória do partido da oposição, Movimento Democrático Brasileiro (MDB), permitiu a emergência de um momento em que mudanças eram reivindicadas através do Estado. Em 1978 a censura à imprensa parou de ser empregada. Além disso, no que se refere ao feminismo, a decisão da Organização das Nações Unidas (ONU) de declarar 1975 o Ano Internacional da Mulher e a Década da Mulher marcou um período de confiança dos movimentos de mulheres e feministas. Céli Pinto identifica que os anos 1980 foram marcados por um feminismo “profissionalizado”, com a criação de entidades e, inclusive, delegacias da mulher. Vale lembrar a criação do SOS Mulher em Recife em 1981, organização que de maneira pioneira combatia a violência contra a mulher. Na década seguinte a proliferação de Organizações não Governamentais (ONG’s) marca tal ascensão.⁸⁴ A emergência da imprensa feminista no Brasil foi, portanto, fruto de um outro cenário que se construía. A ditadura persistia e permaneceu até 1985, com a eleição de um presidente civil, embora ainda de maneira indireta. A crise do milagre econômico tão alardeada, o enfraquecimento do partido governista, o choque com as mortes e torturas cada vez mais visibilizadas – como no caso do jornalista Vladimir Herzog em 1975 –, a promessa de abertura gradual de Geisel quando de sua posse em 1974,

⁸³ KUCINSKI, op. cit., p. 84.

⁸⁴ PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 81-82.

bem como o anúncio da ONU, que atingiu os países do Cone Sul em diferentes níveis, possibilitaram um contexto propício para a criação da imprensa feminista – de segunda onda – no Brasil.

2.1.1 *Brasil mulher e nós mulheres*

Foi nesse contexto que, então, nasceu o *Brasil Mulher*, em 1975, e no ano seguinte, o *Nós Mulheres*. Com nomes fortes e profundamente simbólicos eles expressavam demandas que vinham sendo literalmente gritadas nas ruas brasileiras, especialmente pelos movimentos de mulheres. Apesar da crítica das esquerdas ao feminismo, recorrendo ao argumento da prioridade da revolução de classe e ao suposto modismo do feminismo estadunidense e europeu, segundo Amelina Teles e Rosalina Santa Cruz Leite, não há dúvidas de que os primeiros jornais, bem como os primeiros grupos feministas que se organizaram no período, tinham como preocupação principal as demandas de mulheres trabalhadoras, da periferia, mães. Mesmo diante de algumas diferenças entre os dois jornais, que pretendo pontuar na sequência, em ambos prevaleceu um projeto voltado para as mulheres trabalhadoras, em defesa da democracia e pelo fim da ditadura. *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres* buscavam contribuir com a formação política e feminista dos movimentos de mulheres.⁸⁵ A afirmação de que o feminismo “pousou” em terras brasileiras em 1975, apesar da efervescência dos movimentos de mulheres anteriores a esse ano e da ampla circulação do pensamento feminista nesse período, contudo, é comum.

[...] com atraso de alguns anos, chegou no Brasil uma nova combinação de ideias e desejos de luta, um novo ativismo político, contribuindo para o processo de abandono do paradigma clássico de ativismo baseado exclusivamente no conceito de <luta de classes>. Em 1975, proclamado pela ONU Ano Internacional da Mulher, nasceu o movimento feminista no Brasil, a partir de um <Encontro de Diagnóstico da Mulher>, realizado em outubro na Câmara Municipal de São Paulo com apoio da ONU, da Cúria Metropolitana e de associações femininas.⁸⁶

⁸⁵ TELES e LEITE, op. cit., p. 82.

⁸⁶ KUCINSKI, op. cit., p.79.

O autor, que construiu sua tese no começo na segunda metade da década de 1980, certamente, não estava suficientemente familiarizado com a complexidade dos movimentos de mulheres e feministas do período. Hoje, com ampla bibliografia disponível, bem como através do acesso a centenas de depoimentos de mulheres integrantes de movimento de mulheres, de movimentos feministas, de partidos políticos e atuantes da luta armada, é possível esclarecer afirmações obscuras sobre o mito fundador de 1975 que demarca a declaração da ONU como a origem do movimento feminista de segunda onda no Brasil.

Para Joana Maria Pedro:

Tem sido constantemente referenciada a importância do Ano Internacional da Mulher e do apoio da ONU para o Brasil. Vivendo, desde 1964, em plena ditadura militar, durante a qual qualquer reunião, especialmente de grupos constantemente vigiados, era um risco muito grande, a Década da Mulher e o Ano da Mulher proporcionaram o lançamento de vários eventos de questões relativas à Mulher. Convém destacar, antes de mais nada, que a iniciativa da ONU foi a repercussão do que estava acontecendo desde os anos 1960 e, principalmente, no início dos anos 70, em vários países da Europa e nos Estados Unidos, nos quais as manifestações feministas enchiam as ruas das cidades, para reivindicar direitos; dentre estes, o de livre disposição do corpo.⁸⁷

A autora pontua a importância da Década da Mulher e do Ano Internacional da Mulher e, conseqüentemente, a relevância do papel da ONU em um país que passava por uma ditadura, mas ressalta que a iniciativa da organização foi fruto da repercussão de eventos anteriores, inclusive em termos de ideias que circulavam na Europa e nos Estados Unidos e eram acessadas por mulheres que viviam clandestinas ou no exílio. O feminismo que, “com atraso de alguns anos”, como informa Kucinski, emergiu no Brasil foi, portanto, resultado do contexto nacional e não uma novidade importada. Amelinha Teles e Rosalina

⁸⁷ PEDRO, Joana Maria. O feminismo que veio da França. In: PEDRO, Joana Maria; ISAIA, Artur César; DITZEL, Carmencita de Holleben Mello (Orgs.). *Relações de poder e subjetividades*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011, p. 56.

Santa Cruz Leite afirmam que as mulheres, em realidade, tiraram proveito da declaração da ONU,⁸⁸ aproveitando-se do contexto propício para a fundação de entidades, como o Centro da Mulher Brasileira (CMB), e a produção de periódicos, como o *Brasil Mulher*.⁸⁹

Se considerarmos os feminismos como um acontecimento, um discurso e não como uma invenção com autoria e data, essa avaliação pode ser considerada bastante ponderada, uma vez que como um acontecimento que responde a demandas sociais e como um discurso que se constrói a partir disso, os feminismos foram construídos e não inaugurados.⁹⁰

O feminismo como acontecimento, portanto não “chegou” no Brasil, nem em outros países que também lidam com o marco histórico da ONU, ele se construiu a partir das difíceis relações que se deram entre movimentos de mulheres e feministas, especialmente o Movimento pelo Custo de Vida, composto basicamente por mulheres da periferia, o primeiro movimento popular a ir às ruas depois do AI-5.⁹¹ Destaco ainda o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA), grupo que teve repercussão nacional e que mobilizava mulheres em torno da defesa de presos políticos. Foi nessa complexa articulação que foi fundado o *Brasil Mulher*.

O primeiro número do *Brasil Mulher* – o número zero –, fundado em Londrina, no Paraná, foi publicado em 9 de outubro de 1975, com um editorial que ainda hoje causa polêmica: “O *Brasil Mulher* não é o jornal da Mulher. Seu objetivo é ser mais uma voz na busca e na tomada da igualdade perdida. Trabalho que se destina a homens e mulheres.”⁹²

A fundação do jornal foi ideia de Joana Lopes, jornalista envolvida com atividades culturais desde o começo de sua carreira. Segundo depoimento a jornalista foi procurada por Therezinha Zerbini,

⁸⁸ TELES e LEITE, op. cit., p. 51.

⁸⁹ Apesar do momento ser relativamente favorável, Joana Lopes, fundadora do *Brasil Mulher*, foi detida 6 vezes. CARDOSO, 2004, op. cit., p. 88.

⁹⁰ CRESCÊNCIO, Cintia Lima; PEDRO, Joana Maria e WOLFF, Cristina Scheibe. Ondas, Mitos e Contradições: Feminismos em Tempos de Ditadura no Cone Sul. In: *Feminismos Plurais*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016. pp. 53-70.

⁹¹ TELES, e LEITE, loc. cit.

⁹² TELES e LEITE, op. cit., p. 105.

criadora do MFPA em São Paulo, e convidada a integrá-lo. Joana aceitou e sugeriu a criação do jornal dentro da temática da anistia.⁹³ Assim como os alternativos da época, ele não tinha publicidade, sustentava-se com a vendagem. Logo sua sede mudou-se para São Paulo e entre o final de 1975 e 1976 vendia 10 mil exemplares, figurando entre os oitos jornais mais vendidos do período.⁹⁴ O relacionamento com a organização que defendia a anistia, contudo, não durou muito tempo. Já no número 2, diante de uma nítida incongruência de ideais, o jornal afastou-se do MFPA. Uma matéria defendendo a anistia como direito e uma entrevista com Zerbini afirmando que a anistia deveria ser perdão dedicado a militantes e militares consagrou o rompimento.⁹⁵ As diferenças políticas não se encerravam na definição da anistia, a fundadora do grupo era declaradamente contrária ao feminismo, o que ela considerava uma guerra contra os homens: “[...] eu não sou por um jornal feminista, eu sou a favor de um jornal pela cidadania. Elas queriam trabalhar a questão só de aborto. Aborto, pílulas, né? Era só isso que elas queriam.”⁹⁶

A ambiguidade inicial explica o editorial número zero em que a equipe do jornal insistiu em afirmar-se como uma publicação para homens e mulheres. A confusão entre movimentos compostos por mulheres e os movimentos feministas dura décadas e os esforços para garantir a separação entre eles, principalmente por parte de mulheres que não querem ser taxadas de feministas, são recorrentes. O *Brasil Mulher*, no entanto, acabou tornando-se um espaço importante de identificação e reconhecimento da importância do feminismo. São comuns os depoimentos de mulheres exiladas em países como França e Estados Unidos apontando que se reconheceram feministas quando ficaram expostas à literatura feminista de autoras como Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Juliet Mitchel. Os depoimentos das mulheres que não saíram do Brasil seguiram um caminho diferente.

Com a reunião de uma série de depoimentos de mulheres que integraram o *Brasil Mulher*, Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite destacam o papel de laboratório feminista desempenhado pelo jornal que acolheu várias presas políticas, mulheres integrantes do

⁹³ TELES e LEITE, op. cit., p. 51.

⁹⁴ Vendagens de outros jornais: *O Pasquim*, 50 mil; *Crítica*, 15 mil; *Ex*, 20 mil; *Movimento*, 13 mil; *Versus*; 20 mil, *Coojornal*, 35 mil. (KUCINSKI, op. cit., p. 90).

⁹⁵ TELES e LEITE, op. cit., p. 183.

⁹⁶ TELES e LEITE, op. cit., p. 138.

Partido Comunista (PC), do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), da Associação Popular Marxista Leninista (APML), além de mulheres sem partido e de pequenas agremiações políticas. A publicação, portanto, era composta por um coletivo diversificado cuja ligação era a atuação de esquerda e a crença na dupla militância. Não surpreende, portanto, que o *Brasil Mulher* tenha repercutido em suas páginas as concepções clássicas da esquerda em paralelo a preocupações de um feminismo em construção.

O *Brasil Mulher* teve dezessete edições – divididas por um racha político –, além de três edições extras. Seu último número foi publicado em março de 1980, com edições regulares de cinco mil exemplares. Suas contribuidoras não recebiam nenhum tipo de remuneração, pelo contrário, as mesmas mulheres que produziam o jornal doavam recursos financeiros mensalmente para que o periódico continuasse a existir, além de serem as principais responsáveis pelas vendas de exemplares e assinaturas.⁹⁷ Em depoimento, Joana Lopes informa que o jornal nasceu com uma proposta jornalística profissional: reunião de pauta, distribuição de tarefas, editor, fotógrafo, *copy desk*. O número de mulheres variava, eram entre oito e trinta.⁹⁸ Vinculada ao jornal foi inaugurada ainda a Sociedade Brasil Mulher (SBM) com sedes em diferentes estados que participavam das decisões do jornal.

As leitoras da publicação eram diversas, mas seu foco era bastante claro: operárias, mulheres da periferia, das favelas, mulheres do campo. As temáticas exploradas pelo jornal deixavam sua intenção ainda mais clara, como pode ser evidenciado, ainda, pela reprodução da capa⁹⁹: falta de saneamento básico, falta de creches e escolas, ausência de postos de saúde, carestia, condições de trabalho, congressos de trabalhadoras. Sendo assim, o jornal chegava a sindicatos, comunidades populares, clubes de mães, movimentos estudantis e parte do público da imprensa alternativa.¹⁰⁰ Suas produtoras, mesmo que de origens variadas, haviam todas tido acesso ao ensino superior.

⁹⁷ TELES e LEITE, op. cit., p. 60.

⁹⁸ CARDOSO, 2004. op. cit., p. 86-87.

⁹⁹ A reprodução das capas, das charges e das tirinhas não tem como base o tamanho real. Todas as fontes visuais tiveram suas dimensões adaptadas à diagramação, bem como à necessidade de tornar determinadas imagens maiores em função de textos ilegíveis, ou mesmo devido à baixa qualidade de resolução.

¹⁰⁰ TELES e LEITE, op. cit., p. 74-75.

Figura 8



Fonte: *Brasil Mulher*, São Paulo, Brasil, Agosto de 1977. Edição 8. Capa.

Entre a edição número 6 e 7 a harmonia que vigorava entre diferentes grupos de esquerda e mulheres autônomas na produção do jornal e da SBM foi tomada por um racha político, acontecimento comum em toda a imprensa alternativa do período. De acordo com depoimento da fundadora do *Brasil Mulher*, mulheres ligadas aos partidos de esquerda venceram as eleições para a diretoria da SBM e a proposta era direcionar o jornal para as questões gerais e e as questões de classe. Joana Lopes e outras integrantes permaneceram na oposição, defendendo um enfoque maior nas chamadas questões das mulheres. Contudo, forças da Ação Popular (AP), PC e do PC do B, segundo a fundadora, estavam habituadas ao jogo político e convocavam as mulheres a votar e decidir em torno das aspirações dos grupos interessados. Para Joana Lopes alguns grupos manipularam as eleições e queriam tomar conta do jornal. Ela e outras afastaram-se do *Brasil Mulher* e da Sociedade.¹⁰¹ Nas edições seguintes é, efetivamente, bastante nítido o redirecionamento do jornal para as questões de classe,

¹⁰¹ CARDOSO, op. cit., p. 92-93.

articulado ainda à crítica do feminismo como ideologia burguesa. O jornal teria chegado ao fim com um racha generalizado cujo dispositivo foram os debates do II Congresso da Mulher Paulista, no final de 1979.¹⁰²

É interessante notar que o livro de Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite não faz referência ao racha, pelo contrário, há um grande esforço de demonstrar como o *Brasil Mulher* estava articulado às demandas dos grupos de esquerda e lidava bem com a dupla militância, muito embora, a própria Amelinha Teles, em depoimento, informe que muitas companheiras do jornal a viam como uma força monitorada pelo PC do B. Ressente-se ainda de Kucinski que em sua tese afirmou que ela foi infiltrada pelo partido para causar o racha.¹⁰³ A disputa, de algum modo, simboliza as dificuldades de emergência do feminismo no universo das esquerdas, não apenas em se tratando de imprensa, mas também no que se refere aos próprios relacionamentos dentro dos partidos, das organizações armadas, das entidades independentes.

A tabela 2, na seção de apêndices, enumera pontualmente todos os assuntos abordados pelo humor gráfico nos primeiros oito exemplares do *Brasil Mulher*, todos anteriores ao racha. Nela é possível notar que o uso do humor gráfico não foi uma ferramenta amplamente explorada pelo jornal, mas é importante destacar o papel de vanguarda da publicação, inaugurando uma fase da imprensa feminista, em 1975, com base em um jornalismo profissional e a partir do esforço de se refletir sobre as mulheres e o feminismo em plena ditadura.

As pautas dos jornais alternativos feministas eram definidas em reuniões bem semelhantes às dos partidos clandestinos de esquerda, por meio de acirrado debate político, que envolvia a discussão de temas específicos e análises conjunturais, e podiam durar dias. Processo semelhante era vivenciado nas eleições para a composição dos conselhos editoriais. E das equipes de redação.¹⁰⁴

O conteúdo do *Brasil Mulher* era, nesse sentido, fruto de debate de mulheres das mais diferentes vertentes políticas, bem como de mulheres já adeptas do feminismo, como era o caso de sua fundadora

¹⁰² Ibidem, p. 96.

¹⁰³ Ibidem, p. 147.

¹⁰⁴ TELES e LEITE, op. cit., p.65.

Joana Lopes, muito embora as feministas brasileiras exiladas olhassem para o jornal com certo preconceito, considerando-o atrasado.¹⁰⁵

Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite, analisando as reportagens, fizeram um levantamento dos temas mais recorrentes e concluíram que, do ponto de vista conjuntural, os assuntos mais repetidos são, em ordem: custo de vida e inflação (40,9%), anistia e denúncias de presos (38,6%) e eleições de 1976/1978 (9,1%).¹⁰⁶ Com exceção da segunda temática, que não foi problematizada no humor gráfico das edições selecionadas para análise, o primeiro e terceiro tema são alvo de charges, especialmente. Já em temas específicos, os assuntos mais recorrentes são, em ordem: mulher e trabalho (22%), direitos reprodutivos e saúde da mulher (14%), creches (12%), direitos das mulheres (9%), educação (8%), discriminação racial (6%), trabalho rural (6%), aborto e divórcio (5%) e violência (4%).¹⁰⁷ Dos temas recorrentes, tanto gerais quanto específicos, os únicos que não foram abordados em termos de humor gráfico foram: anistia, discriminação racial, trabalho rural e aborto.

Do ponto de vista temático, portanto, é sensato afirmar que no caso do *Brasil Mulher* a pauta dos jornais era reproduzida na abordagem humorística. A exclusão de tais assuntos tinha, provavelmente, relação direta com os limites do representável em termos de riso, já que explorar o potencial humorístico de temas delicados como anistia, discriminação racial e aborto é uma aposta, ainda hoje, perigosa. Portanto, as charges e tirinhas não são um conteúdo à parte do jornal. Porém, vale destacar que o periódico não explorava o humor gráfico de maneira sistemática. Os jornais alternativos vinculados à esquerda do período tinham propostas que não perpassavam a provocação do riso como uma possibilidade de intervenção. Ana Alice Alcântara Costa, em entrevista, pontua isso claramente. Para a ex-integrante do *Brasil Mulher*, jornais como *Movimento*, *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*, eram jornais “sérios”, em seu depoimento ela confirma: “Eles eram jornais pesados.”¹⁰⁸ A referência de humor era *O Pasquim*, jornal que não apenas explorou a vontade de rir, como reiventou toda uma linguagem com base nela.

As relações que estabeleço, nesse sentido, precisam ser avaliadas em termos de proporção, principalmente quando o parâmetro de

¹⁰⁵ Ibidem, p. 73.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 98.

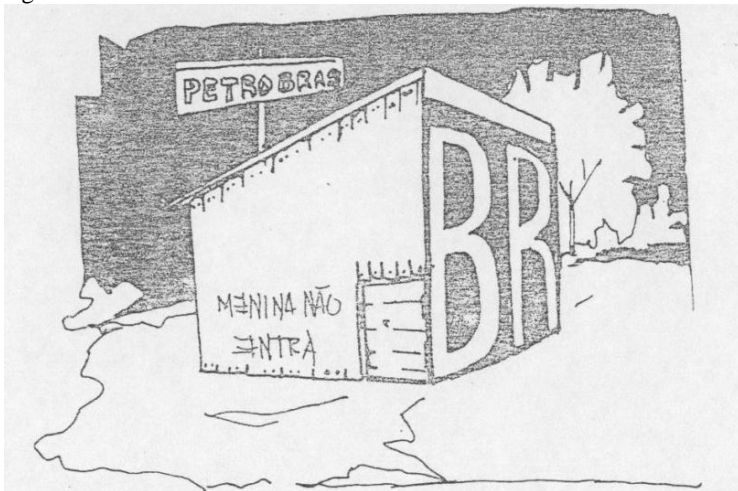
¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio. Florianópolis, 2012.

comparação é *O Pasquim*, jornal que tinha como proposta política e editorial lançar mão do humor como linguagem e forma. Não há dúvidas que o jornal da “patota” explorou o humor e o riso em proporção muito maior do que os jornais feministas, foi exatamente por esse motivo que a publicação marcou época, tornando-se um fenômeno de público. Para *O Pasquim* tudo podia ser motivo de piada, nenhum tema era proibido. Já os jornais feministas lançaram-se no uso do humor gráfico de maneira mais sutil, o pensamento e o movimento feminista eram considerados assuntos sérios. Ainda assim, guardadas as devidas proporções, os jornais feministas exploraram uma modalidade de humor e de riso que, em termos políticos, era muito mais subversora que a do *Pasquim*. Se eles vangloriavam-se por não temerem temas tabus, elas podem orgulhar-se de terem colaborado na construção de um humor e um riso contra-hegemônico.

Mesmo entre os jornais feministas, há diferenças em termos de exploração do humor. *Brasil Mulher* fez uso dele de maneira bastante modesta, já o *Nós Mulheres* até contou com a parceria do cartunista Henfil, enquanto o *Mulherio* emergiu com uma proposta de tratar de mulheres e feminismos de uma maneira menos rígida. De todo modo, o *Brasil Mulher* sinalizou um esforço de abordar os interesses feministas nas suas charges e tirinhas, a exemplo da primeira charge publicada em seu número 1 que reproduzo na sequência.

Figura 9



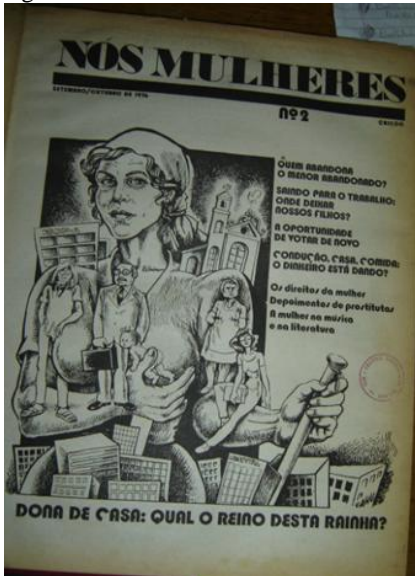
Fonte: Sem Autoria. *Brasil Mulher*, Brasil, dezembro de 1975. Edição 1, p. 5.

A imagem que representa um prédio da Petrobrás com o escrito “Menina não entra” é uma referência à decisão da estatal de impedir que mulheres prestassem concursos para a função de geólogas e químicas pelo fato do trabalho ser considerado insalubre. Mesmo sem ser marcado pelo humor gráfico, o *Brasil Mulher* publicou 16 charges/tirinhas em seus primeiros nove exemplares. A charge satiriza a estatal brasileira, fazendo um paralelo com o clube do Bolinha, espaço apenas de meninos. Trata-se de uma versão adaptada do clube comandado pelo personagem Bolinha, companheiro de Luluzinha em tirinhas, histórias em quadrinhos e desenhos animados. O lema do clube era, exatamente, “menina não entra”. A representação visual também é bastante semelhante ao clube de meninos – todos crianças –, uma construção de tábuas rústicas com a proibição inscrita na entrada. Na charge do *Brasil Mulher* os dirigentes da petroleira eram meninos mimados e privilegiados.

A construção do *Nós Mulheres* é semelhante à do *Brasil Mulher*, suas principais diferenças residem na composição de seu corpo editorial e em um reconhecimento do seu feminismo desde o número zero. O primeiro número do *Nós Mulheres* foi lançado no primeiro semestre de 1976. Assim como o *Brasil Mulher*, ele dependia de suas vendas, das contribuições de suas integrantes e não tinha publicidade.¹⁰⁹ Na sequência é possível perceber que, inclusive em níveis temáticos e público alvo, os jornais eram muito semelhantes, contudo eles diferenciavam-se em dois pontos importantes.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 59-60.

Figura 10



Fonte: *Nós Mulheres*, São Paulo, Brasil, Setembro-Outubro de 1976. Edição 2. Capa.

O primeiro deles é suas integrantes. O *Nós Mulheres* não contava com mulheres ex-presas políticas, nem com mulheres afiliadas a partidos,¹¹⁰ mesmo que as preocupações características dessa camada de interesses fossem reproduzidas no jornal. Suas integrantes haviam participado de reuniões feministas durante o exílio em outros países e puderam voltar ao Brasil antes da Lei da Anistia. Havia ainda muitas estudantes. Desde o princípio o grupo proclamava e defendia a construção de um feminismo autônomo.¹¹¹

O segundo ponto de diferenciação interessa diretamente a esta pesquisa e é defendido a partir da sistematização das fontes selecionadas do *Nós Mulheres*. O jornal inaugura o esforço da imprensa feminista de produzir e divulgar humor gráfico com conteúdo feminista. Em apenas oito exemplares, toda sua coleção, o jornal publicou 22 charges e tirinhas, sendo que lançou também uma coluna de humor com a promessa de dar visibilidade a trabalhos com perspectiva feminista e cartunistas mulheres. A iniciativa tímida do *Brasil Mulher*, de explorar o

¹¹⁰ Ibidem, p.70.

¹¹¹ Ibidem, p.82.

humor, avançou e tomou uma proporção maior no *Nós Mulheres*. A novidade não se encerra aí. Boa parte do humor gráfico do *Nós Mulheres* tinha como tema o trabalho doméstico, tema modesto no *Brasil Mulher* em termos de humor gráfico, embora presente nas discussões sobre mulher e trabalho.¹¹²

No que se refere a temas gerais e específicos das reportagens, o *Nós Mulheres* obedeceu a uma proporção temática semelhante ao *Brasil Mulher*. Custo de vida e inflação (40%), anistia e denúncias de presos políticos (25%) e eleições de 1976/1978 (10%) foram os temas dominantes nas suas matérias. O mesmo acontece com a categorização de matérias por temas específicos: mulher e trabalho (22%), direitos reprodutivos (14%), creches (12%), direitos das mulheres (9%), educação (8%), discriminação racial (6%), trabalho rural (6%), aborto e divórcio (5%) e violência (4%).¹¹³ As proporções entre um jornal e outro são praticamente as mesmas e apenas pequenas oscilações são registradas. Vale destacar que o levantamento feito por Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite levou em consideração todos os números de ambos jornais. Aparentemente, o que os separava, de fato, era a formação política de suas integrantes. Isso não impedia ações conjuntas. Em abril de 1977 o *Nós Mulheres* lançou, em parceria com a SBM, uma edição extra em comemoração ao dia internacional da mulher.¹¹⁴

O *Nós Mulheres*, ao insistir na exploração do humor gráfico privilegiando o tema do trabalho doméstico, repercutiu uma tendência internacional que teve como marco a posição de Betty Friedan contrária ao que ficou conhecido como *domestic humor*. Segundo Nancy Walker foram variadas as reações no pós-guerra, quando as mulheres foram chamadas de volta aos seus lares depois de um período em que sua mão de obra foi economicamente importante. Nessas reações destacam-se o papel do cinema, da literatura e do humor. No reforço do papel da mulher como guardiã do espaço doméstico na década de 1950 estava o cinema e em um contra-movimento repleto de paradoxos destacava-se o papel das mulheres escritoras que fizeram uso do humor para

¹¹² Ver, a esse respeito, MELLO, Soraia Carolina. *Feminismos de Segunda Onda no Cone Sul Problematizando o Trabalho Doméstico*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2010.

¹¹³ TELES e LEITE, op. cit., p.98-99.

¹¹⁴ CARDOSO, 2004, op. cit., p. 94.

problematizar a retomada das cozinhas depois do final da guerra.¹¹⁵ Betty Friedan, em sua famosa obra *A Mística Feminina*, afirmava:

“Laugh”, the Housewife Writers tell the real housewife, “if you are feeling desperate, empty, bored, trapped in the bed-making, chauffeuring and dishwashing details. Isn’t funny? We’re in the same trap.” Do real housewives then dissipate in laughter their dreams and their sense of desperation? Do they think their frustrated abilities and their limited lives are a joke? Shirley Jackson makes the beds, loves and laughs at her son – and writes another book. Jean Kerr’s plays are produced on Broadway. The joke is not on them.¹¹⁶

No trecho uma das mais famosas feministas estadunidenses elaborou uma crítica contundente às escritoras que sugeriam que as donas de casa rissem de sua própria condição. De maneira dramática ela ironiza o imperativo “ria” destinado a mulheres que se sentem entediadas, vazias e encurraladas. O excerto ainda satiriza a ideia de que as escritoras, que também são donas de casa, e as donas de casa comuns, estariam presas nas mesmas armadilhas, afirmando que entre uma atividade doméstica e outra as escritoras que exploravam o *domestic humor* publicavam um livro. O esforço de Betty Friedan é bastante claro. A autora identifica um grande abismo entre mulheres comuns e escritoras consagradas que exploravam o sofrimento da vida doméstica para fazer rir. Sua resposta é repleta de ironia e bastante contundente: não há graça nenhuma em piadas e gracejos que pretendem fazer humor através do cotidiano doméstico das mulheres. No entanto, uma

¹¹⁵ WALKER, Nancy. Humor and Gender Roles: the ‘funny’ feminism of the Post-World War II Suburbs. In: DUDDEN, Arthur Power. (ed). *American Humor*. Oxford University Press, England, 1987, p. 118-119.

¹¹⁶ “‘Ria’, dizem as donas de casa escritoras para a verdadeira dona de casa, ‘se você está se sentindo desesperada, vazia, entediada, presa na arrumação da cama, nas questões de transporte e lavagem de louça’. Não é divertido? Nós estamos presas a mesma armadilha. As dona de casa então dissipam no riso seus sonhos e desespero? Elas acham que suas habilidades frustradas e suas vidas limitadas são uma piada? Shirley Jackson arruma as camas, ama e ri com seu filho – e escreve outro livro. As peças de Jean Kerr são produzidas na Broadway. A piada não é sobre elas.” (FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. Nova York: Norton, 1963, p. 57, tradução nossa).

abordagem a partir dos estudos do campo do humor podem levar a conclusões diferentes e a produção de humor gráfico feminista de autoria de Ciça, amplamente publicada no *Nós Mulheres*, é um excelente exemplo.

Figura 11



Fonte: CIÇA. *Nós Mulheres*, Brasil, junho-julho de 1977. Edição 5. Coluna de Humor, p. 15.

Na tira de 1977 a protagonista Bia Sabiá figura mais uma das suas infinitas cenas de embate doméstico com seu companheiro Heitor. No primeiro quadro Bia é apresentada lavando a louça diante de uma observação generosa do companheiro que se compadece da dupla jornada da esposa: “Que coisa, Bia... Você chega do trabalho e ainda tem que dar duro, cuidando da casa...” No segundo quadro ele continua com seu discurso baseado na empatia: “Eu acho um absurdo, tá sabendo? Eu não aguento ver você assim, com tanto trabalho. Eu não aguento!” No último quadro a solidariedade do companheiro tem uma virada que se ampara no absurdo, exatamente o elemento que aciona o riso: “Então eu vou dar uma voltinha até o boteco, pra me distrair. Tchau!”

A história que teve início com um companheiro generoso e empático foi finalizada com um companheiro que deu às costas abertamente à Bia, recusando a possibilidade de ajudá-la com as tarefas domésticas. É provável que nenhum homem tenha a ousadia de Heitor, recusando abertamente compartilhar “tanto trabalho” – ou talvez tenha? –, mas não é sobre isso que fala a tira, trata-se de uma analogia às mulheres que são ignoradas em se tratando de trabalho doméstico, um trabalho que é melhor fingir que não se vê, sob pena de ter que desempenhá-lo.

Não podemos negar o caráter subversivo da tirinha e do riso promovido por Ciça. Nancy Walker, não desconsidera a ponderação de Betty Friedan, mas vale destacar que situações como as narradas e desenhadas por Ciça vão ao encontro dos escritos de mulheres que produziram o *domestic humor*. Ambos baseiam-se no reconhecimento, na simpatia e na concordância.

Because the situations depict in these works are familiar ones to most female readers, the reader first recognizes her own experience in the writer's account, however exaggerated or otherwise distorted for the purposes of humor... Next, the humor itself invites sympathy; the writer's ability to make apparent fun of the situation engages the reader's respect and participation; humor becomes a strategy for coping with frustration, and the reader feels a bond with the writer who can simultaneously delineate and rise above a familiar, uncomfortable situation. Finally, and most importantly, the reader is subtly invited to agree with the writer about the source of discomfort – to assent to the proposition that someone or something is at fault in a culture that isolates and trivializes women's experience.¹¹⁷

A familiaridade com as situações narradas, como a solidão de Bia no cuidado da louça, causam reconhecimento imediato, mesmo que faça uso de certas distorções – como é o caso extremado de Heitor que anuncia que prefere não assistir. Em seguida emerge a simpatia fruto da habilidade da autora – nesse caso de Ciça – de conquistar as leitoras

¹¹⁷ “Porque as situações representadas são familiares a maioria das leitoras mulheres, a leitora primeiro reconhece sua própria experiência no relato da escritora, embora exagerada senão distorcida pelos propósitos do humor... Depois, o humor solicita simpatia; a habilidade da escritora de fazer graça da situação garante o respeito e a participação da leitora; o humor torna-se uma estratégia para lidar com a frustração, e a leitora sente uma ligação com a escritora que consegue, simultaneamente, delinear e avançar sobre uma situação familiar e desconfortável. Finalmente, e mais importante, a leitora é sutilmente convidada a concordar com a escritora sobre a fonte do desconforto – a concordar com a premissa de que alguém ou algo está em falta em uma cultura que isola e banaliza a experiência das mulheres.” (WALKER, 1987, op. cit., p. 122-123, tradução nossa).

por meio do humor sobre o universo cotidiano. Por fim as leitoras são levadas a identificar o responsável por tal injustiça – Bia continua sendo a responsável pelas tarefas domésticas depois que Heitor sai de cena –, concordamos, assim, com a sugestão da autora.

Das 22 charges e tirinhas do *Nós Mulheres*, cinco problematizam diretamente o trabalho doméstico. As temáticas gerais e específicas acompanham as tendências do *Brasil Mulher*, mas, em termos de humor gráfico, o jornal fundado por ex-exiladas e estudantes parece acompanhar também uma tendência internacional dos debates, além de ter optado pelo uso do riso como ferramenta de ação e reflexão.

Inês Castilho, jornalista que fez parte do primeiro grupo do *Nós Mulheres*, explica que o núcleo do jornal se contrapõe ao BM porque este estava atrelado às legendas de esquerda. Assumir um jornal feminista para a classe média ou para as trabalhadoras foi uma polêmica que apareceu no grupo. Aliás, foi um dilema do feminismo, no período de 1975 e 1980. Segundo Inês Castilho, o feminismo só se justificava na medida em que era voltado para as mulheres trabalhadoras.¹¹⁸

O dilema apontado por uma das integrantes do *Nós Mulheres* acentua o debate em torno da busca por legitimidade feita pelo movimento que, no caso do Brasil e seu contexto de ditadura, tinha relação direta com o papel desempenhado pelas esquerdas, notadamente, de preocupação de classe. Nesse sentido, um feminismo voltado para a classe média era condenado e essa realidade incentivava ainda mais o esforço dos jornais, especialmente do *Nós Mulheres*, de se fazer um meio de se comunicar com as mulheres trabalhadoras.

É visível o avanço do debate feminista nas páginas do *Nós Mulheres*, fruto sim do amadurecimento do debate feminista, tanto em território nacional, quanto das experiências trazidas por ex-exiladas. É nesse cenário que se enquadra o aumento qualitativo e quantitativo do debate sobre trabalho doméstico, já maduro em países como Estados Unidos.

Para Vera Soares, integrante do *Brasil Mulher*, o *Nós Mulheres* fez menos esforços para se articular com as trabalhadoras, não tinha experiência de militância – em partidos e organizações – e por isso teve uma função mais pontual. O *Nós Mulheres*, em sua visão, teria sido o

¹¹⁸ TELES e LEITE, op. cit., p. 83.

princípio de um projeto que se concretizaria décadas depois, através da institucionalização, com as ONG's.¹¹⁹ Maria Lygia Quartim de Moraes, integrante dos *Nós Mulheres*, defende que a autonomia em relação aos partidos permitiu que o jornal seguisse novos caminhos.¹²⁰ A última edição do *Nós Mulheres*, a número 8, foi publicada em 1978. Uma tira de Henfil e outros textos ilustraram sua derradeira capa.

Brasil Mulher e *Nós Mulheres* foram os primeiros jornais feministas de segunda onda criados e publicados no Brasil. De algum modo ambos serviram como exercício de construção de um feminismo que se via diante de um cenário político complexo que propiciava a emergência de uma sobre/justaposição de lutas. Além de uma postura muita defensiva e preocupada em deixar claro que o feminismo não era uma ameaça às esquerdas e ao país, as integrantes dos jornais enfrentaram as dificuldades de ingressar em um domínio dos homens. Não é acidental que todo e qualquer jornal feito por mulheres foi, automaticamente, por muito tempo, considerado feminista. Elas eram poucas, mas dispostas. Os dois jornais acabaram no mesmo período, demarcando a emergência dos movimentos feministas do Brasil e também integrando, de maneira duplamente alternativa, a imprensa alternativa, que no final dos anos 1970 foi aos poucos desaparecendo. O princípio da década de 1980 foi marcada por outras formas de organização feminista, com destaque especial para o feminismo acadêmico.

2.1.2 Mulherio

A primeira edição do *Mulherio*, número zero, foi lançada em março de 1981. Nasceu como um boletim provisório projetado pela pesquisadora Fúlvia Rosemberg e editado pela jornalista Adélia Borges. Foi publicado até 1988, tendo encerrado suas atividades depois de 40 edições. Ao contrário do *Brasil Mulher* e do *Nós Mulheres*, emergiu vinculado a uma instituição, à FCC. À Fundação eram vinculadas as pesquisadoras e jornalistas que levaram o jornal adiante, todas interessadas em estudar assuntos referentes às mulheres. O periódico teria sido uma forma de sistematizar os debates protagonizados pelos feminismos no Brasil.

Apesar do caráter aparentemente academicista assumido pelo jornal, seu compromisso, desde a primeira edição, era com assuntos

¹¹⁹ TELES e LEITE, op. cit., p.157.

¹²⁰ TELES e LEITE, op. cit., p.170.

sérios que, na visão das integrantes, deveriam ser tratados sem mal-humor e sisudez. A proposta era uma abordagem mais leve.¹²¹

Efetivamente, se lançarmos nosso olhar em direção ao conteúdo humorístico, um elemento que ajuda a romper com um modelo sério e sisudo de jornal, o *Mulherio* seguiu realmente um rumo diferenciado, caminho já trilhado pelo *Nós Mulheres*, com suas colunas de humor e esforços para visibilizar o trabalho de cartunistas mulheres. São 102 charges e tirinhas distribuídas em 40 exemplares, sendo que a cartunista mulher que mais foi publicada no jornal foi Célia.

O *Mulherio* criou um cenário diferenciado em termos de produção e publicação de humor gráfico feminista, tanto para cartunistas mulheres quanto para os cartunistas homens. Mais da metade da produção humorística do jornal, em termos de humor gráfico, era assinada por homens – 41 charges/tirinhas assinadas por cartunistas homens, 28 assinadas por cartunistas mulheres, 10 ilegíveis e 21 sem autoria conhecida. No capítulo 3 e 4 esta questão é debatida detidamente.

No momento é importante observar que, de fato, o *Mulherio* procurou criar uma linguagem diferenciada para se comunicar com suas leitoras, em parte mulheres trabalhadoras e em parte mulheres de classe média. Seu projeto gráfico também prometia uma leitura mais dinâmica, eram muitas ilustrações, fotografias.

É curioso observar que, para Bernardo Kucinski, o *Mulherio* foi o mais feminista dos jornais, contudo, foi o menos alternativo deles.

O mais duradouro e mais feminista dos jornais feministas, o *Mulherio*, nasceu já no final do ciclo alternativo, em 1981, e continuava a existir em janeiro de 1990, quase dez anos depois. Editado por Adélia Borges, contava com o suporte material da Fundação Carlos Chagas, fugindo, portanto, do modelo organizativo da imprensa alternativa dos anos 70, apesar de semelhanças em conteúdo, postura e padrão editorial.¹²²

O jornalista e pesquisador já deixou claro em outros momentos que seu olhar para a imprensa feminista não era dos mais generosos,

¹²¹ Ver, a esse respeito, <http://www.fcc.org.br/conteudosospeciais/mulherio/historia.html>. Acesso em 27 de fevereiro de 2016.

¹²² KUCINSKI, op. cit., p. 82.

para ele a imprensa feminista era como uma “ala feminina” dos jornais alternativos com cunho político. Interessante notar que, no grau de feminismo da imprensa, o que bate todos os recordes é exatamente o que não é alternativo em sua essência, um esforço claro de pontuar o movimento feminista como um movimento burguês. Tal posicionamento é ainda mais evidente quando Kucinski afirma:

[...] os jornais feministas não atingiram graus elevados de desenvolvimento e autonomia conceitual. Começaram como alternativa à própria imprensa alternativa, mas mantiveram-se presos aos seus paradigmas e passaram pelos mesmos processos de <rachas>; só no final da década libertaram-se do universo anterior, mergulhando no feminismo e desenvolvendo um padrão próprio, muito mais ligado ao meio acadêmico, à pesquisa de campo. Do que às instituições da sociedade civil.¹²³

Para o autor a imprensa feminista só teria se tornado feminista de fato, e também conceitualmente original, quando encontrou seu padrão próprio, notadamente envolvido com o meio acadêmico. Não é possível negar que os anos 1980 foram um período de emergência e fortalecimento do debate acadêmico com cunho feminista. Anete Goldberg destaca que pesquisadoras viviam em uma tensão entre a militância e a academia, oscilando entre a posição liberal (buscavam diálogo com o Estado) e a marxista (denunciavam o capitalismo, mas tentavam negociar com as instituições).¹²⁴

É, inclusive, no meio acadêmico que o feminismo também ganhou grande força quando o tema “mulheres” afirmou-se como objeto de estudos.¹²⁵ Reconhecer a emergência de um feminismo acadêmico não autoriza, no entanto, presumir que os debates anteriores, exatamente aqueles protagonizados por jornais como *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*, não eram feministas ou que eram pouco originais. Como acontecimento o feminismo foi construído, e como tal, passou por processos distintos.

¹²³ Idem.

¹²⁴ GOLDBERG, Anete. *Feminismo e Autoritarismo: A Metamorfose de uma Utopia de Libertação em Ideologia Liberalizante*. Tese de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ – Brasil. Outubro de 1987, p. 154.

¹²⁵ Ibidem, p. 156.

A observação de Kucinski é, provavelmente, influenciada pelo projeto gráfico inovador e pelo contexto de emergência do *Mulherio*, já bastante distante da violência e do autoritarismo que ainda marcavam o Brasil nos anos 1970, década em que foram fundados *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*. O autor ainda atribui o feminismo do jornal ao seu nítido engajamento acadêmico. Talvez, para ele o feminismo só era feminismo se estivesse desvinculado das organizações e da militância de esquerda.

Mulherio, fundado em uma época de fortalecimento dos movimentos feministas e das mulheres, vinculado ou não a espaços de pesquisa, lançou-se em debates importantes e inovadores, como demonstra a capa em destaque.

Figura 12



Fonte: *Mulherio*, São Paulo, Brasil, julho de 1987. Edição 30. Capa.

O *Mulherio* contou ainda com o apoio financeiro da Fundação Ford, entidade estadunidense que existe ainda hoje e financia projetos em países em desenvolvimento que beneficiem as mulheres. O apoio da instituição foi mantido, inclusive, quando o jornal saiu da FCC. A equipe foi mantida, mas a partir de 1984 a jornalista Inês Castilho assumiu o comando da publicação e o jornal enfrentou a instabilidade financeira que tanto afetava os jornais feministas e alternativos da

década anterior. Já em seu último ano, 1988, o periódico mudou de nome, passando a se chamar *Nexo*, mas durou apenas mais dois números.¹²⁶ Em termos temáticos *Mulherio* inovou. Debateu-se abertamente aborto, divórcio, sexualidade. A timidez com que temas tabus eram tratados nos jornais anteriores deu lugar a uma discussão mais franca e aberta, natural diante da mudança dos tempos e do amadurecimento de um pensamento feminista. *Mulherio* alcançou grande popularidade e chegou ao fim já em plena redemocratização.

Um dos pontos mais interessantes de observar nos primeiros jornais feministas publicados no Brasil durante a emergência do feminismo da segunda metade do século XX é sua direta relação com a história do país, com a história das esquerdas e com a história das mulheres. Se o *Brasil Mulher*, fundado em 1975, é apontado por muitas integrantes hoje como uma espécie de laboratório feminista, totalmente envolvido com partidos de esquerda e com grupos que integraram à luta armada, é porque as mulheres estavam, efetivamente, reconhecendo a necessidade de embates, não só com armas em punho. Se o *Nós Mulheres* é lembrado pelo amadurecimento do pensamento feminista, é porque o contexto de ditadura já estava sendo transformado. Se o *Mulherio* é lembrado porque fez parte e ajudou a construir um feminismo de cunho acadêmico, é porque hoje um dos campos que mais fortalece os estudos de gênero e estudos feministas é o acadêmico, e essa história não é recente. Tais paralelos não são uma tentativa de construir uma linha evolutiva, muito pelo contrário. Os debates entre academia e militância são cada vez mais fervorosos e hoje há um esforço das universidades de buscar nos movimentos sociais respostas e questões para a construção de um país, por que não, feminista. A discussão sobre autonomia é fundamental e pauta novos movimentos que se organizam hoje, explorando, principalmente, o poder de alcance das redes sociais.

Conhecer a história dos três periódicos feministas brasileiros não deve ser um exercício de acompanhar uma linha evolutiva e cronológica do movimento feminista hoje, mas sim um meio de compreender muitas das lutas que continuamos empreendendo na atualidade, inclusive, com a construção de um feminismo que “faz graça” dos absurdos e autoritarismos ainda vigentes. Não é porque vivemos em uma democracia que o autoritarismo foi abolido e as organizações feministas,

¹²⁶

Ver, a esse respeito, <http://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/historia.html>. Acesso em 27 de fevereiro de 2016.

políticas ou autônomas, acadêmicas ou sociais, reforçam a realidade e as dificuldades impostas por essa condição com insistência.

2.2 ARGENTINA

O golpe de 24 de março de 1976 na Argentina iniciou um período de ditadura que se estendeu até 1983. Assim como o golpe brasileiro, o golpe argentino baseou-se na Doutrina de Segurança Nacional (DSN) para legitimar a interrupção do regime democrático e a instauração de oito anos de regime autoritário. Dos países do Cone Sul, foi na Argentina que o regime ditatorial durou menos. Isso não impediu, contudo, que ele fosse considerado um dos mais violentos.

De acordo com Waldo Ansaldi, logo no dia do golpe foi lançado o Estatuto para o Processo de Reorganização Nacional que criou uma junta composta pelas três forças armadas (exército, marinha e aeronáutica). A junta foi escolhida como órgão supremo do Estado e a partir desse momento tornou-se responsável pela escolha do presidente – ao contrário do Brasil, onde as eleições não foram abolidas –, assim como mediava suas decisões. À junta cabia dar parecer sob as decisões do presidente. Ministros e governadores, por exemplo, teriam de ser autorizados pela junta. Todos os quatro presidentes que assumiram o comando da república nos anos que se seguiram eram oficiais do exército.¹²⁷ Apesar do modelo que se distancia do brasileiro, em que os partidos existentes foram abolidos e dois partidos únicos foram criados pelo governo, passando a simular a democracia via eleição indireta, a DSN foi o elemento que vinculou diferentes regimes autoritários, especialmente do Brasil, da Argentina e do Uruguai.

[...] las dictaduras no tienen un principio de legitimidad propio y, paradójicamente, tienden a autofundamentar-se precisamente en aquello que su práctica niega, la democracia: las dictaduras se instalan, dicen los dictadores y sus intelectuales, para *restaurar* las democracias conculcadas por las prácticas corruptas, demagógicas y degeneradoras de los políticos, las cuélas habían devenido creadoras de condiciones para a

¹²⁷ ANSALDI, Waldo. Matriuskas de Terror. Algunos elementos para analizar la dictadura argentina dentro de las dictaduras del Cono Sur. In: PUCCIARELLI, A (org): *Empresarios, Tecnócratas y Militares*. La trama corporativa de la última dictadura. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004. pp. 27-51, p. 35-36.

“subversión marxista”; o bien para *instaurar* una nueva democracia.¹²⁸

O argumento para justificar os golpes e ditaduras foi, portanto, uma correção dos vícios das democracias que assistiam recorrentes guinadas à esquerda. Daí o ampliado uso de eufemismos como “revolução” e “reorganização nacional”. O mesmo autor pontua que os generais que assumiram presidências e juntas logo após o golpe prometiam e esperavam a retomada das liberdades democráticas. Crença semelhante era observada junto à imprensa brasileira que apoiava o golpe e o imaginava como uma interrupção rápida. Vale lembrar a posição do jornal *Correio da Manhã* que defendia a intervenção militar no Brasil e um retorno rápido dos civis ao poder, o que não aconteceu. Foram vinte e um anos de generais-presidentes.

Logo após o golpe argentino o General Jorge Rafael Videla, presidente nomeado após o golpe de 1976, afirmava que a luta a ser empreendida era contra a demagogia, a corrupção e a subversão dos valores nacionais. No ano seguinte o mesmo ditador garantia que o Processo de Reorganização Nacional tinha como objetivo um regime político democrático. Cenário semelhante foi vivido pelo Uruguai.¹²⁹ A DSN, nesse sentido, foi uma espécie de marco ideológico que caracterizou regimes autoritários e violentos. No que se refere ao caráter militarizado da ditadura argentina, alguns debates historiográficos são semelhantes aos que se construíram no Brasil, como a discussão sobre participação de elementos civis no golpe e na manutenção do regime. Mesmo diante da alcunha comum que reduz golpes e ditaduras a acontecimentos puramente militares, também na Argentina os elementos civis precisam ser lembrados, especialmente o papel de empresas que, mesmo antes de março de 1976, já estabeleciam alianças com as forças armadas.

Victoria Basualdo destaca a existência de, no mínimo, seis indústrias que mantinham relacionamentos de troca de favores com o governo antes do golpe e durante a ditadura, só encerrada em 1983. Entre elas destacam-se gigantes internacionais como Mercedes Bens e Ford Motors. Elementos militares eram infiltrados nas fábricas para observar atividades sindicais e trabalhadores(as) que poderiam oferecer algum tipo de ameaça, tanto no que se refere a paralizações quanto a conspirações contra o governo. Já antes do golpe centenas de

¹²⁸ Ibidem, p. 41.

¹²⁹ Ibidem, p. 41-42.

trabalhadores(as) sofriam prisões, sequestros, torturas. Há, ainda, registros de mortes dentro das empresas e com sua colaboração. Enquanto no Brasil há discussões que procuram pontuar quando a violência de fato começou, na Argentina não há dúvidas de que ela se instaurou no mínimo um ano antes do golpe, através de alianças entre empresas e forças armadas, bem como a partir da atuação de grupos paramilitares, a exemplo da Alianza Anticomunista Argentina, a Triple A,¹³⁰ organização que também perseguia grupos feministas. Além dos depoimentos que atestam o relacionamento, há evidências nada anacrônicas que pontuam a parceria. Referindo-se à empresa Acindar Indústria Argentina de Aceros, a autora destaca:

[...] quizás la demostración mas cabal de la mancomuni3n de los intereses de a empresa y de la dictadura esté centrada en la figura de José Alfreso Martínez de Hoz, quien pasó de ser presidente de Acindar hasta 1976, a ocupar el cargo de Ministro de Economía de la Nación a partir del golpe militar, posición desde la que se encargó de otorgar innumerables beneficios a su empresa [...]¹³¹

¹³⁰ Segundo Florencia Paula Levín: “La descomposici3n del gobierno peronista y los enfrentamientos cada vez más cruentos entre las facciones de izquierda y de derecha del movimiento se convirtieron en caldos de cultivo para la emergencia de grupos terroristas paramilitares que, tras el nombre de Acción Anticomunista Argentina (o Triple A), hicieron su aparici3n en la escena hacia fines de 1973 ejerciendo una metodología de persecuci3n y exterminio. Estos grupos de choque, asociados con las fuerzas policiales y con la llamada “pesada” del sindicalismo peronista, estuvieron también vinculados con el entorno presidencial, particularmente con la figura del “brujo” José López Rega.” (LEVÍN, Florência Paula. “En los limites de lo representable. Víctimas, verdugos y mecanismos de la represión clandestina em la óptica de los humoristas del diário *Clarín*, 1973-1983”. Prepared for delivery at the 2010 Congress of the Latin American Studies Association, Toronto, Canada October 6-9, 2010. pp. 1-25. p. 2)

¹³¹ BASUALDO, Victoria. Complicidade patronal-militar en la última dictadura argentina: Los casos de Acindar, Astarsa, Dálmine Siderca, Ford, Ledesma y Mercedes Benz. Trabajo publicado en la *Revista Engranajes* de la Federaci3n de Trabajadores de la Industria y Afines (FETIA), Número 5 (edici3n especial), marzo 2006. pp. 1-21, p. 6

Além da atuação dentro das fábricas e de ceder equipamentos e transporte para atuação das forças armadas, há o significativo episódio em que um presidente de empresa é nomeado ministro do regime autoritário que se instaurava. Depoimentos ainda pontuam que havia controle do exército na porta das fábricas, no intuito de identificar figuras “marcadas”; contratação de agentes do exército infiltrados, detenção e averiguação de funcionários dentro da própria fábrica.¹³² No caso da empresa Dálmine Siderca testemunhos ainda apontam uma passagem de ligação entre a fábrica e um centro de detenção clandestino.¹³³

No caso da Ford Motors Argentina há ainda indícios de colaboração material.

La relación entre la empresa y las fuerzas militares se puso de manifiesto de diversas maneras en el caso de Ford. Por un lado, trabajadores secuestrados testimonian que sus detenciones se efectuaron en camionetas F100 que eran proporcionadas a las fuerzas represivas por la empresa. Por otro lado, existen numerosos testimonios que indican que, lejos de limitarse a apoyar a las fuerzas represivas, la empresa reclamó el secuestro de trabajadores y delegados gremiales a las fuerzas armadas.¹³⁴

Segundo depoimentos a Ford teria não apenas cedido automóveis que eram usados para prisão de trabalhadores, como ainda reivindicava junto às forças armadas a prisão e detenção de trabalhadores(as) e líderes de organizações que lutavam pelos direitos trabalhistas. O cenário argentino, portanto, apresenta muito mais desafios em desvincular o papel de elementos civis no golpe e na ditadura. Enquanto no Brasil a memória se encarregou de criar certa aura de vergonha pela participação de grupos civis no golpe e no regime fortemente autoritário e violento, na Argentina forças militares e também paramilitares encarregaram-se, desde o princípio, de manter a ordem com escancarado apoio de industriais, o que torna o mascaramento dessa participação uma atividade difícil. Pesquisas indicam que algo semelhante aconteceu no Brasil. Não podemos esquecer do caso do industrial Henning Boilesen,

¹³² Ibidem, p. 7.

¹³³ Ibidem, p. 8.

¹³⁴ Ibidem, p. 9.

acusado de financiar, apoiar e até criar aparelhos para tortura. A violência da ditadura argentina e os esforços de desvelamento dos seus agentes, insinuam um cenário ainda mais complexo. Na Argentina os elementos industriais mais do que apoiaram a ditadura, eles foram parte integrante dela.

Los datos recogidos y testimonios como el precedente indican que los directivos de las grandes empresas no sólo aceptaron la represión a sus trabajadores, sino que la demandaron y guiaron, proporcionando listados de trabajadores a ser secuestrados y aportando recursos para el funcionamiento de la maquinaria de la represión. Toda la evidencia disponible apunta a demostrar que los mecanismos mediante los cuales las fuerzas armadas y los sectores empresarios articulaban sus intereses y necesidades se hallaban institucionalizados, implicaban una cierta burocracia y organización, y adquirieron formas similares incluso en regiones distantes entre sí y actividades económicas disímiles.¹³⁵

A autora pontua uma articulação sistematizada entre padrões e forças armadas que teve início ainda em 1975, momento de efervescência sindical e princípio da repressão contra os movimentos operários. O interesse era, efetivamente, econômico, mas também de disciplinamento da classe trabalhadora.

Esta breve exposição não deixa dúvidas do contexto de vigilância e ausência de liberdades que imperava no país e que reduzia muito a possibilidade de organização de movimentos sociais. María Elema Oddone, do Movimiento pela Liberación Feminina (MLF), do qual fez parte o periódico *Persona*, chegou a ser ameaçada publicamente pela Triple A.¹³⁶ O contexto era, definitivamente, de ampla violência e a manifestação pública, seja ela na forma de movimentos sociais organizados ou de imprensa, era restrita.

¹³⁵ Ibidem, p. 18.

¹³⁶ VEIGA, Ana Maria. Um Mosaico de Discursos: redes e fragmentos nos movimentos feministas de Brasil e Argentina. In: PEDRO, WOLFF & VEIGA (orgs). *Resistências, Gênero e Feminismos contra as Ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011, p. 55.

Em termos de imprensa a Argentina viveu cenário semelhante ao brasileiro. Apesar dos esforços de definição entre as publicações que apoiaram e condenaram o golpe – os bons e maus – as posições oscilavam bastante com a visibilidade e o recrudescimento da violência.¹³⁷ O país vizinho, contudo, contou com a publicação de um jornal da grande imprensa que sobreviveu a ditadura, o *Clarín*, e que ainda hoje é protagonista de controvérsias.

Ao contrário do Brasil, a Argentina levou a tribunais mais de 600 militares responsáveis por torturas, desaparecimentos e mortes. As 30 mil pessoas diretamente afetadas pelo regime que se arrastou por oito anos tiveram uma parte de seus algozes punidos diante de um significativo avanço das políticas de direitos humanos, em parte fruto de movimentos de pessoas desaparecidas que se organizaram com eficiência no país. É lugar comum apontar o *Clarín*, e outros jornais da Argentina, como apoiadores do golpe. É frequente, inclusive, a acusação de que seus impérios foram construídos a partir da violência e do sofrimento. Meu objetivo, contudo, não é avaliar o papel da grande imprensa na ditadura argentina, mas sim apontar a grande relevância do humor na história do país, por isso destaco o papel do *Clarín*, jornal que entre 1975 e 1976 explorava o tema da tortura e da violência na Argentina em suas charges. Pós-golpe o tema violência e tortura permaneceu, só que assumindo ares anacrônicos, com referências a tortura medieval e a política de segregação racial dos Estados Unidos que tinha como grupo radical representante a Ku Klux Klan.

Conforme Florencia Paula Levín o diário *Clarín* acompanhava a atuação da Triple A e publicava em suas páginas corpos mutilados e carbonizados até 1976, momento do golpe, quando a censura passou a gestar tal “publicidade”.

El humor gráfico de *Clarín* se sumó a la tematización e interpretación de temas y aspectos vinculados con la violencia y la represión ilegal a partir de un corpus llamativamente profuso y variado de tópicos y personajes a lo largo de todo el período estudiado. Víctimas y verdugos desfilaron por las páginas del diario junto con la esporádica aparición de fragmentos de cuerpos y calaveras, al tiempo que dispositivos premodernos

¹³⁷ Ver, a esse respeito, SABORIDO, Jorge e BORRELLI, Marcelo (orgs). *Voces y silencios. La prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*, Buenos Aires: Eudeba, 2011.

y modernos de punición y castigo se alternaron con referencias explícitas a la metodología represiva aplicada de modo sistemático por el gobierno militar argentino. La picana eléctrica y las capuchas, principales íconos de la represión en la Argentina, protagonizaron muchas de estas representaciones, aunque, como se verá, el conjunto de estas imágenes tendió a desplazar la mirada hacia escenarios ajenos y remotos.¹³⁸

O humor gráfico do jornal, de acordo com a autora, dedicou grande fôlego à temática da violência e à repressão ilegal. Nessa produção vítimas e torturadores eram representados em situações cômicas que, com muita frequência, fazem referência direta à morte, à dor, ao sofrimento. Aparelhos de choque e capuzes eram elementos recorrentes nas representações que levam à reflexão sobre os limites do humor. Com a emergência do golpe tal modalidade de humor gráfico tornou-se mais sutil, muito embora tenha permanecido em alusões menos diretas. Para a autora, entretanto, não se tratava de um humor de denúncia, tratava-se sim de uma mensagem. A publicização da violência foi convertida em um serviço de ameaça generalizada, sendo que o uso do humor e da ironia complexificava essa mesma mensagem.¹³⁹

A Argentina contava ainda com uma ampla tradição no campo do humor. Não podemos esquecer da figura de Quino que alcançou grande fama com sua personagem Mafalda, ou ainda a revista *Humor*, publicada em 1978, em plena ditadura. A revista, assim como o humor gráfico do *Clarín*, acionam ainda hoje longos debates sobre as possibilidades de representação do horror em forma de humor gráfico.¹⁴⁰ Publicações alternativas também eram comuns mesmo antes de março de 1976, com o golpe essa modalidade enfrentou dificuldades de circulação, a exemplo do que acontecia no Brasil.

2.2.1 *Persona*

O periódico *Persona* teve seu primeiro número publicado em outubro de 1974, tendo sua trajetória interrompida com o golpe em

¹³⁸ LEVÍN, op. cit. p. 6.

¹³⁹ Ibidem, p. 4.

¹⁴⁰ Ver, a esse respeito, RAÍCES, Eduardo. Entre a comicidade, o senso comum e a disidênciã. A revista *Humor* como espaço controversial (1978-1980). In: *Antíteses*, v. n.09, jan./jul. 2012. pp. 77-97.

1976, depois de ter editado dez exemplares. Entre 1976 e 1980 o jornal esteve fora de circulação, exatamente na fase mais violenta do regime. Voltou a ser publicado em 1980, ainda durante a ditadura argentina que chegou ao fim apenas em 1983. Sua trajetória se encerrou em 1986. O jornal fazia parte do MLF, presidido por María Elena Oddone. A entidade era uma versão argentina do Women's Liberation Front, também conhecido como Women's Lib, grupo inspirado principalmente em diretrizes estadunidenses, mas também européias. No grupo reuniam-se feministas radicais argentinas. A entidade tinha contato com importante grupo do período, a Unión Feminista Argentina (UFA), fundada em 1970 por María Luisa Bemberg, Gabriela Christeller, Nelly Bugallo e Leonor Calvera. María Elena Oddone era figura controversa entre os movimentos feministas do período que, como os brasileiros, emergiram no campo da esquerda. A ex-esposa de militar era considerada uma mulher de direita e defendia um feminismo individualista em um contexto em que a horizontalidade era uma proposta bastante repetida por vasto número de grupos feministas.¹⁴¹

A cronologia da ditadura argentina, bem como da emergência dos movimentos feministas, é diferente em relação ao Brasil, muito embora existam similaridades e redes – de leituras, de pessoas – que aproximavam os dois países em termos de regime militar e de feminismo. Enquanto o Brasil viveu o recrudescimento da ditadura com a instituição do AI-5 em 1968, a Argentina ainda vivia um regime democrático já com movimentações de grupos de mulheres e feministas.

O MLF foi formado em 1972. O Movimiento Feminista Popular (MOFEP) e a Asociación para a Liberación de la Mujer Argentina (ALMA) foram formados em 1974. No marco histórico da ONU, ao declarar 1975 o Ano Internacional da Mulher e 1975-1985 a Década da Mulher, algumas dessas entidades e outras uniram-se em torno da Frente de Lucha por la Mujer (FLM).¹⁴² O aborto legal era um dos pontos que integravam o programa da Frente. As temporalidades feministas, portanto, são atravessadas pelos golpes e pela instauração de regimes ditatoriais, nesse sentido a emergência do feminismo de segunda onda na Argentina foi “amortecido” pelo golpe em 1976, tendo sido retomado com força a partir de 1980. O golpe brasileiro, 12 anos antes, condicionou uma conjuntura distinta em que a declaração da ONU em 1975 e um certo desgaste do regime permitiram a criação de associações e entidades em defesa dos direitos das mulheres. No Brasil o tema

¹⁴¹ VEIGA, op. cit., p. 49.

¹⁴² PEDRO, 2010, op. cit., p.119.

aborto continuou sendo um grande tabu, mesmo dentro dos meios feministas, principalmente na década de 1970, o que não ocorreu em muitas das agrupações argentinas.

A entrada das vizinhas argentinas na militância feminista teve início nos primeiros anos da década de 1970, ainda sem o pano de fundo da ditadura militar, mas com a intransigência e as ameaças dos paramilitares no período que antecedeu ao último golpe. A efervescência feminista nessa primeira etapa ocorreu entre 1970 e 1976.¹⁴³

A cronologia da história da ditadura argentina, portanto, demarca a militância feminista, uma vez que ela é enfraquecida pela instauração da ditadura. Mesmo antes do golpe o grupo paramilitar Triple A perseguia associações feministas.¹⁴⁴ Apesar das diferenças de proporções das diferentes ditaduras, não só no Brasil e Argentina, de algum modo elas foram responsáveis, em variadas medidas por cadenciar as organizações feministas, bem como por propiciar a renovação e (re)invenção de movimentos em tempos autoritários. Assim como as brasileiras, muitas das feministas argentinas partiram para o exílio, algumas, inclusive, seguiram caminho para o Brasil pós-1976, enquanto feministas brasileiras buscaram refúgio na Argentina pré-1976.

Ana Maria Veiga, ao analisar autobiografia da fundadora do MLF e do *Persona*, identifica certo ressentimento de María Elena Odonne em relação a outras companheiras, em função de ser frequentemente considerada individualista, uma *persona*, como bem identifica o título do periódico. Em entrevista, Sara Torres, também parte do grupo, afirmou:

Era mulher de um militar e ela se considerava a presidente do movimento, e lhe explicávamos todo o tempo que não podíamos nos unir, porque se ela presidia um movimento, um movimento horizontal e de pares, não podia haver uma presidente. Isso ela nunca entendeu [...] Ela via

¹⁴³ VEIGA, op. cit., p. 65.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 52.

um meio e se lançava, ela sozinha, se esquecia de que formava parte de um grupo.¹⁴⁵

A companheira de grupo acentua a dificuldade de María Elena Odone de conciliar um movimento que se pretendia horizontal com o desejo de sua fundadora de assumir sua liderança.

María Elena Odone tinha consciência de que “todos” os grupos feministas tinham a ideia “equivocada” de que todas eram iguais e ninguém devia se destacar; sabia que ficavam furiosas com ela por não pensar assim e por conseguir destaque na imprensa. Por seu lado, argumenta que ela apenas era a crítica mais radical de todos e cada um dos pseudovalores que foram inventados para rebaixar sua condição humana. Ou seja, considerava-se uma mulher de visão, que realmente merecia destaque.¹⁴⁶

Para além das disputas que deixam bastante claras as variadas correntes feministas que circulavam na Argentina no período, com nítida prevalência do feminismo estadunidense, é importante observar que na Argentina, assim como no Brasil, as esquerdas foram o lugar de emergência do feminismo. Mesmo diante da figura controvertida que presidia o MLF, produtor do *Persona*, vale destacar que as companheiras integrantes do grupo eram também oriundas de grupos políticos de esquerda. Além disso, a UFA era uma articulação composta por feministas autônomas, que reunia mulheres de grupos distintos, a exemplo de Mirta Henault, integrante do grupo Nueva Mujer, feminista que teve uma formação marxista, com claro apego a um pensamento de esquerda. Na Argentina a relação com os partidos também era complicada, ressaltando-se os desafios da dupla militância. Sobre isso, Sara Torres rememora:

Quando elabora o congresso pelo Ano Internacional da Mulher, em meio a muita discussão entre os diversos núcleos, María Elena Odone disse às mulheres do PC argentino que fossem “discutir con los machos” e que depois voltassem, aludindo ao controle masculino ao qual aquelas mulheres estariam submetidas, via partido

¹⁴⁵ VEIGA, loc. cit., p. 65.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 67.

político. O resultado disso foi uma brusca ruptura e exclusão das feministas da organização do congresso, além da proibição da entrada delas no evento.¹⁴⁷

A narrativa de Sara aponta um embate que passava por três instâncias distintas: as mulheres integrantes de partidos, os movimentos feministas e os movimentos de mulheres, uma vez que os últimos participaram ativamente da organização do congresso. Ana Maria Veiga ressalta que não é possível identificar uma unidade no movimento feminista argentino e o mesmo vale pra o brasileiro. Talvez as narrativas das feministas brasileiras não acentuem as disputas com tanta clareza, mas certamente elas existiam. Vale lembrar o relato de Amelinha Teles que informou que muitas companheiras do *Brasil Mulher* acreditavam que ela era elemento do PC do B infiltrado para manipular a publicação e ainda a acusação de Kucinski de que Amelinha Teles teria sido plantada no periódico para causar um racha.

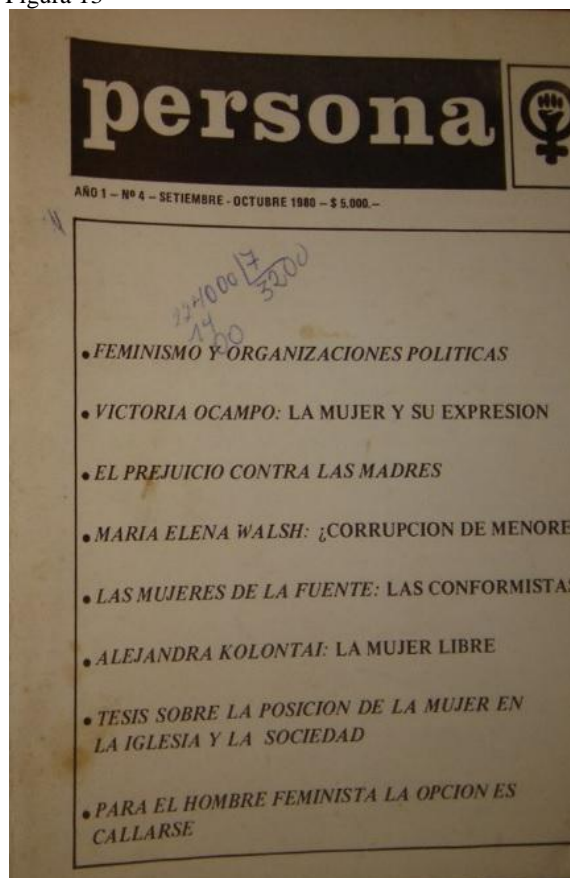
As análises posteriores das integrantes de organizações do período, especialmente Leonor Calvera, destacam o *Persona* como um jornal produzido por intelectuais, um jornal de qualidade, de linha feminista, mas não de esquerda. Já o periódico *Brujas*¹⁴⁸ é considerado uma publicação feminista de esquerda.¹⁴⁹ Nesse sentido, o jornal distancia-se do brasileiro *Brasil Mulher*, notadamente uma publicação afeita à dupla militância, mas aproxima-se do *Nós Mulheres* que, embora composto por mulheres com posição de esquerda, afirmava-se mais pelo esforço de proliferação do pensamento feminista.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 57.

¹⁴⁸ O periódico foi consultado para a produção deste trabalho, mas em função de não explorar o humor gráfico em suas páginas não foi considerado uma fonte pertinente para minha pesquisa.

¹⁴⁹ CALVERA, Leonor. Entrevista a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, Argentina, 01/03/2007. Transcrita por Ana Maria Veiga. Acervo LEGH/UFSC.

Figura 13



Fonte: *Persona*, Buenos Aires, Argentina, Setembro-Outubro de 1980. Edição 4. Capa.

Em termos de estrutura financeira, o *Persona* enfrentava os mesmos problemas de todos os periódicos feministas do período, especialmente os da década de 1970 e os que não tinham uma instituição nos seus bastidores, como era o caso do *Mulherio*. O periódico argentino trazia anúncios publicitários e muitas vezes pedia adesão das leitoras solicitando que se elas estivessem lendo um exemplar por empréstimo, que na próxima vez ele fosse comprado.¹⁵⁰

¹⁵⁰ KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari & ATHAYDE, Maria Cristina de Oliveira. Sexualidade e Erotismo nas Páginas dos Periódicos Feministas (Brasil

Do ponto de vista temático a publicação acompanhou a trajetória das publicações brasileiras. As questões de sexualidade, por exemplo, que eram discutidas muito timidamente nos periódicos brasileiros publicados antes de 1980, tomou força na terceira fase da publicação argentina, também a partir de 1980, quando o *Mulherio* já ousava mais no sentido de debater corpo e prazer. Apesar da linha editorial do jornal afirmar-se desde o princípio como aliada do Women's Lib, cuja frase de ordem era “Nosso corpo nos pertence”, o debate sobre sexualidade, para além do espírito da denúncia e com um esforço nítido de desvinculação da reprodução, só adquiriu fôlego depois da década de 1980.

Persona chegou ao fim em 1986 e hoje é lembrado por muitas como uma publicação bastante panfletária, pois ela convocava às mulheres a fazerem parte do MLF e assumirem suas lutas. Para esta pesquisa tive acesso a quase todos os exemplares do jornal que teve seu primeiro número publicado em outubro de 1974 e o último em novembro/dezembro de 1986.¹⁵¹ Desde o seu primeiro número o recurso das charges e tirinhas era utilizado amplamente. Dos 17 exemplares consultados foram localizadas 23 charges e tirinhas, a maioria assinada por cartunistas mulheres.

Do humor gráfico que teve sua assinatura reconhecida, nove foram assinadas por mulheres e três por homens. Destaque especial merecem as tirinhas da personagem Feminita, assinadas por Sylvia Bruno. Não há dúvida de que elas eram produzidas especialmente para o jornal e para o MLF, uma vez que há, inclusive, entre as historinhas, passagens em que as mulheres são diretamente convocadas a integrar o MLF argentino. O *Persona* é um dos poucos jornais que problematiza objetivamente o tema feminismo no humor gráfico, em suas páginas o próprio feminismo é alvo de humor. A charge que destaco na sequência é um excelente exemplo do esforço de abordagem humorística do próprio movimento.

e Argentina – décadas de 1970 e 1980). In: PEDRO, WOLFF & VEIGA (Orgs.). *Resistências, Gênero e Feminismos contra as Ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011, p. 104.

¹⁵¹ Entre 1974 e 1986 foram publicados 17 exemplares. Para essa pesquisa tivemos acesso a 14 edições.

Figura 14



Fonte: Sem Autoria. *Persona*, Argentina, dezembro de 1974. Edição 3, p. 48.

Na charge, que não tem autoria identificada, duas personagens icônicas das tirinhas dos Estados Unidos têm sua condição subvertida. Popeye teve suas primeiras aparições na década de 1920, tendo sido transformado em desenho animado e em um super herói de histórias em quadrinhos. Alcançou grande projeção também em tirinhas publicadas em jornais. Inge Thomas, referindo-se à personagem que tomou vida em historinhas sequenciais de três quadros, refere-se ao marinheiro como uma figura complexa, multifacetada e marcada por características de antisociabilidade e violência.¹⁵² O marinheiro Popeye contracenava com a namorada Olívia, figura feminina frágil, e Brutus, personagem que disputava o amor de Olívia. Popeye dedicava grande parte de seu tempo a proteger e lutar pela personagem mulher da história. Para isso ingeria latas de espinafre que o deixavam mais forte e musculoso. O

¹⁵² INGE, Thomas M. Faulkner's read the comic strips. In: *Comic as Culture*. University Press of Mississippi, 1990, p. 98.

personagem criado por Elzie Crisler Segar é uma representação típica da masculinidade, enquanto Olívia explora todos os elementos estereotípicos da feminilidade: frágil, doce, sensível, apaixonada. Na charge do *Persona*, entretanto, nada disso tem valor.

Os modelos tradicionais de masculino e feminino representados por Popeye e Olívia são explorados através de um olhar feminista que desestabiliza os estereótipos que acompanham desde a década de 1920 o icônico personagem. Na imagem é possível perceber um marinheiro surpreso e em dúvida diante de uma Olívia que tem o punho direito cerrado e em riste, movimento símbolo de luta e do feminismo. A expressão facial da personagem magra e amorosa também contrasta com o rosto de um Popeye perdido. Olívia lança uma piscadela para o marinheiro. A piscadela não tem tom de romance ou flerte, é uma ação que expressa decisão.

A franqueza com que o *Persona* lidava com o tema feminismo, inclusive através do humor gráfico, é uma especificidade importante do jornal fundado antes mesmo do *Brasil Mulher*, o primeiro periódico criado no Brasil, jornal explorado para formação de base que ainda debatia-se com os desafios da dupla militância e do emergente feminismo. As temporalidades da história da ditadura e da história do feminismo na Argentina ora afastam-se, ora aproximam-se dos eventos análogos no Brasil, mas, independente desses movimentos de contato e distanciamento, as preocupações e reivindicações em termos de democracia e direitos das mulheres só fizeram unir os países vizinhos.

2.3 URUGUAI

O golpe de Estado uruguaio foi gestado como um evento bastante particular em relação aos golpes dos outros países do Cone Sul. Primeiro o golpe foi desferido pelo próprio presidente em exercício e segundo ele foi um movimento em marcha que teria se arrastado de 1972 a 1973. Juan María Bordaberry Arocena, presidente que priorizou a luta antissubversiva, foi eleito constitucionalmente em 1972, tendo finalizado seu mandato em 1976. Durante sua presidência, contudo, ele passou de presidente eleito a ditador. Enrique Serra Padrós afirma que quando o então presidente assumiu seu posto o Uruguai já vivia um intenso processo de deterioração político que se acelerou no ano anterior ao golpe. O golpe teria sido, portanto, em “câmera lenta”.¹⁵³ De acordo

¹⁵³ PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Seguridad Nacional no Uruguay*. (1968-1985): Do Pachecato à Ditadura Civil-

com Graciela Sapriza, os anos 1960 foram marcados por uma crise econômica, política e social, principalmente vinculada a políticas de ajuste ligada aos Fundo Monetário Internacional (FMI).

Los trabajadores se enfrentaron a esos intentos y la respuesta fue la implantación de medidas prontas de seguridad, recurso constitucional de excepción que sin embargo se aplicó casi ininterrumpidamente durante el gobierno de Jorge Pacheco Areco (1968-1971). En este marco de suspensión de las garantías constitucionales, se produjo la militarización de importantes sectores de trabajadores públicos y privados (los más recordados, los trabajadores de Ute y Bancarios) que fueron llevados a cuarteles, despedidos o suspendidos de su trabajo. Los diferentes enfrentamientos que se produjeron entre un gobierno cada vez más violento y arbitrario y amplios sectores del movimiento popular – sumado al accionar de la guerrilla urbana – llevaron, primero a la militarización de la sociedad y finalmente a la ruptura institucional más grave y dolorosa del siglo que se produjo en 1973.¹⁵⁴

O período é marcado ainda por 13 greves gerais em um intervalo de apenas seis meses, insinuando forte organização do movimento sindical.¹⁵⁵ O crescimento do Movimento de Liberación Nacional (MLN-Tupamaros) perturbava há anos os governos de direita e em 1972 ele se tornou ainda mais visível. A organização guerrilheira crescia em efetivo, em armamento, em base política. Após breve trégua eleitoral o grupo retomou suas ações armadas “justificando” o aumento da repressão. Era uma guerra entre “ordem” e “subversão” e toda e qualquer crítica ao governo era vista como tomada de posição.¹⁵⁶ O

Militar. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2005, p. 336.

¹⁵⁴ SAPRIZA, Graciela. Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). In: *Revista telemática di studi sulla memoria femminile*. DEP n.11 / 2009. pp. 64-80, p. 64.

¹⁵⁵ PADRÓS, op. cit., p. 337.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 338.

golpe uruguaio, portanto, não foi uma interrupção de um estágio de legalidade, como aconteceu com o Brasil que entre o dia 31 de março e 1º de abril de 1964 assistiu a derrubada de um presidente constitucionalmente eleito e a formação de uma junta que em duas semanas escolheu um general para assumir o posto. O golpe uruguaio foi o resultado de dinâmicas institucionais que mantiveram o mesmo presidente, só que na posição de ditador. Com a instauração de um regime civil-militar, segundo Graciela Sapriza, duas características marcaram a ditadura no Uruguai: o terrorismo de Estado e o empobrecimento da população.¹⁵⁷

Oficialmente é possível supôr que a ditadura teve início em junho de 1973, com ampla visibilidade da participação de camadas civis e, sem dúvida, com colaboração das forças armadas. Para Enrique Serra Padrós “[...] a escalada autoritária foi fruto da decomposição de um sistema político que não encontrava soluções para a pressão por mudanças reivindicadas pelos setores populares.”¹⁵⁸ Nesse contexto o terror passou a ser política de Estado, tornando-se parte integrante da DSN uruguaia.¹⁵⁹ O próprio regime, contudo, passou por mudanças, tendo se dividido em três fases. A primeira de 1973 a 1976, período marcado por manifestações de trabalhadores(as) que esperavam contêr o avanço autoritário, mas que foram brutalmente interrompidas pela repressão. Em 1976 o presidente golpista foi afastado pelas forças armadas, nesse intervalo o esforço disciplinador foi uma marca visível.¹⁶⁰ Nessa fase, dentre os setores mais perseguidos destacam-se trabalhadores(as), docentes e estudantes.¹⁶¹ Na segunda fase, de 1976 a 1980, quem foi nomeado presidente pelas forças armadas foi o jurista Demichelli e logo em seguida o também jurista Aparício Mendéz. Nesse contexto o país passou a ser governado por atos institucionais, assim como ocorreu no Brasil. Manteve-se o intuito de sanear o Uruguai.¹⁶² Em 1978, diante de certas pressões internacionais, fruto de países alarmados com as denúncias de violação dos direitos humanos, houve uma abertura mínima. A última fase foi de 1980 a 1984, inaugurada por um plebiscito em que a população negou a reforma constitucional proposta pelos militares. O esforço de provar a legitimidade do regime

¹⁵⁷ SAPRIZA, op. cit., p. 65.

¹⁵⁸ PADRÓS, op. cit., p. 376.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ PADRÓS, op. cit., p. 377.

¹⁶¹ Ibidem, p. 379.

¹⁶² Ibidem, p. 391.

foi, então, em vão.¹⁶³ Apenas nessa última fase um presidente militar assumiu o governo. Em 1981 o governo propôs, finalmente, critérios que guiaram a abertura política no três anos que se seguiram.¹⁶⁴

Também no Uruguai a relação entre ditadura e meios de comunicação foi baseada em diferentes graus de adesão e controle, tendo sido alvo preferencial do terror de Estado praticado no país.¹⁶⁵ Enrique Serra Padrós confirma a tendência dos regimes autoritários da América Latina, incluído o Uruguai, de explorar a grande imprensa como meio de propaganda anticomunista e antissubversiva.¹⁶⁶ A repressão de movimentos sociais, de sindicatos e dos espaços de ensino foram, então, paralelos ao contínuo controle da imprensa. Um dos exemplos foi a proibição das palavras Tupamaro e guerrilheiro para se referir à resistência, a orientação era utilizar a palavra sedicioso.¹⁶⁷

O modelo de imprensa alternativa uruguaio assemelhava-se ao brasileiro. Eram jornais políticos, feitos por estudantes, por sindicatos, vinculados a grupos de esquerda, como o alternativo *A Marcha*. Periódicos feministas, entretanto, só foram localizados depois de finalizado o regime, em 1984, muito embora seja sensato supor que eles existiam, no mínimo, desde a abertura política, em 1981, a exemplo do que ocorreu no Brasil que, com a declaração da ONU e o princípio da abertura política, viu emergir jornais feministas.

2.3.1 *Cotidiano Mujer e La Cacerola*

Segundo Joana Maria Pedro, muitos dos direitos reivindicados pelo que se convencionou chamar de feminismo de segunda onda já haviam sido conquistados no Uruguai ainda nos anos 1960. O divórcio, por exemplo, era legal desde 1907, 70 anos antes em comparação ao Brasil. O ingresso maciço das mulheres no mercado de trabalho e no ensino superior também foi precoce se comparado aos países vizinhos.¹⁶⁸

Para las mujeres jóvenes de clase media, “la política estaba en la calle” y sobre todo en las

¹⁶³ Ibidem, p. 397.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 401.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 109.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 148.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 278.

¹⁶⁸ PEDRO, 2010, op. cit., p. 131.

movilizaciones estudiantiles que comenzaron en 1967 y 1968, reflejo del incremento de la matrícula femenina en la enseñanza media y superior. En el Censo universitario de 1963 las mujeres eran el 41 % del total de estudiantes, iniciando la “feminización” de la matrícula universitaria.¹⁶⁹

A “feminização” do ensino superior anterior à ditadura é, certamente, uma informação relevante para entendermos um pouco mais do cenário de mobilização das esquerdas que não foi freado pelo golpe, muito embora a repressão tenha desacelerado o processo. O grande número de mulheres que foram presas por participarem da luta armada, de organizações clandestinas, de movimentos estudantis, a exemplo do que aconteceu no Brasil, é um sinal relevante da participação política de mulheres que, como em outros países do Cone Sul, identificaram-se feministas no exílio, na prisão, no cotidiano das organizações de esquerda. É provável ainda que essa identificação tenha sido mediada por um contato com o meio acadêmico.

O levantamento de Joana Maria Pedro aponta que as identificações com o feminismo no caso do Uruguai se deram principalmente a partir do exílio, do estudo e da participação em grupos de pesquisa em universidades. O feminismo acadêmico, portanto, foi um dos protagonistas da emergência dos feminismos no Uruguai.¹⁷⁰ Isso não significa dizer que ele, temporalmente, tenha se construído anteriormente, em função do cenário acadêmico propício mesmo antes dos anos 1970, com grandes grupos de mulheres assumindo vagas nas universidades. Foi a partir de 1981, com a abertura política, que os movimentos sociais encontraram espaço de mobilização.¹⁷¹ Nesta pesquisa a publicação feminista com a data mais tardia encontrada foi *La Cacerola*, fundado em 1984, o *Cotidiano Mujer* foi fundado em 1985. É provável que outros jornais feministas tenham existido antes deles, mas dados os limites deste trabalho considero as duas publicações significativas de uma época, na medida em que elas acompanham o fim da ditadura e a concretização das possibilidades de mobilização pública no período.

¹⁶⁹ SAPRIZA, 2009, op. cit., p. 71.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 133.

¹⁷¹ Ibidem, p. 132.

La Cacerola foi fundado em 1984 em Montevidéu e circulou, no mínimo, até 1988. Tinha formato de boletim e era publicado pelo Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer en el Uruguay (GRECMU). Seu formato diferia, portanto, da maioria das fontes selecionadas. O GRECMU é considerada uma organização feminista pioneira no Uruguai e tinha como integrantes mulheres pesquisadoras vinculadas a universidades.

Figura 15



Fonte: *La Cacerola*, Montevidéu, Uruguai, Novembro de 1984. Edição 3. Capa.

O conteúdo da publicação se organizou de maneira semelhante a outros jornais. O nome da publicação, *La Cacerola*, é uma referência direta à palavra panela, objeto doméstico historicamente associado às mulheres e a seus trabalhos no espaço do lar e ainda a expressão caldeirão, utensílio historicamente associado às bruxas.

O título, praticamente auto-explicativo, contudo, não figurava apenas na primeira página, ele também tinha influência sobre a organização gráfica do jornal. A coluna de notícias internacionais, por exemplo, em certo número chamava-se *Cocina Internacional*. Sua estrutura, de maneira geral, era bastante dinâmica, muitas ilustrações, bem como charges e tirinhas, ajudavam a simplificar sua linguagem. Os

temas que o mobilizavam eram variados, mas o foco nos interesses das mulheres era permanente. Falava-se de eleições, de participação política, do corpo, dos direitos reprodutivos, de sexualidade, do divórcio, do mercado de trabalho, do trabalho doméstico. Em termos de humor gráfico, o tema trabalho doméstico e mercado de trabalho são frequentes, como pode ser observado na tabela 8, na seção de apêndices.

O jornal *Cotidiano Mujer* foi fundado um ano depois, em 1985, também em Montevidéu. O periódico teve vida longa e foram publicados mais de 30 exemplares. Sua criação está ligada à organização de mesmo nome que ainda hoje atua no Uruguai.

Figura 16



Fonte: *Cotidiano Mujer*, Montevidéu, Uruguai, março de 1986. Edição. Parte da Capa.

Além do jornal a entidade publicava e ainda publica uma série de livros, todos com temas de interesse feminista e de mulheres. Seu projeto diferencia-se dos outros na medida em que cada número tem um tema que centraliza a maioria das matérias, reportagens, entrevistas e notas do jornal.

Indicando uma relação amistosa entre as publicações, as integrantes do *Cotidiano Mujer* foram entrevistadas em edição do *La Cacerola* de 1988. Sob o título Entrevistando a Cotidiano Mujer, a conversa entre os dois jornais esclarece sobre a fundação do periódico e sobre as dificuldades de se levar um jornal feminista adiante. Em uma hora e meia de conversa a equipe do *La Cacerola* interrogou Lilián

Celiberti, Elena Fonseca e Lilián Abracinskas. Justificando a importância da entrevista da seguinte maneira: “[...] creemos que ‘*Cotidiano Mujer*’ es una experiencia importante desde el punto de vista de la comunicación alternativa y, a su vez, muy significativa para el movimiento emergente de mujeres en el Uruguay.”¹⁷²

Apesar da primeira edição do jornal ter saído em 1985, posterior ao *La Cacerola*, a publicação é considerada pioneira em seu formato, temática e abordagem, insinuando que o periódico foi o primeiro feminista a circular no Uruguai. Lilián Celiberti, ainda na entrevista, informa que a ideia da publicação era produzir conteúdos feitos por mulheres e para mulheres no intuito de construir uma consciência coletiva em termos gerais e específicos. As maiores dificuldades enfrentadas pelo grupo que produzia a publicação eram, segundo a entrevista, a de reunir reivindicações de diferentes grupos de mulheres. Um questionamento com resposta interessante foi sobre a diferença entre o jornal e a imprensa alternativa, uma vez que o distanciamento em relação à imprensa oficial era nítido: “El periodismo sobre y para mujeres tenia y tiene que recorrer un camino que no pasa por las leyes tradicionales del hacer periodismo [...] no es escribir sobre la realidad, sino aprender mirala. Es todo un trabajo de reelaboración y eso en toda ordem de cosas.”¹⁷³

Na sequência as entrevistadas informam que vendiam 1500 exemplares por mês e que gostariam de atingir grupos variados de mulheres, ponderando as dificuldades de se falar sobre mulheres, mesmo em espaços de esquerda que consideram esse assunto secundário. Ainda sobre o sustento do jornal as leitoras são informadas da posição das integrantes do grupo em relação não apenas ao sustento material: “[...] como feministas reivindicamos la autonomia en toda sua expresión.”¹⁷⁴ Uma das integrantes do jornal, Lilián Celiberti, é ainda hoje coordenadora do grupo que publicou o *Cotidiano Mujer*.¹⁷⁵

Tive acesso a 17 exemplares do jornal, edições que circularam entre 1985 e 1987, o uso do humor gráfico não é, definitivamente, extensivo. Foram localizadas apenas 9 charges e tirinhas, uma das menores proporções dos jornais pesquisados. Entretanto, dada a

¹⁷² “Entrevistando a *Cotidiano Mujer*”. In: *La Cacerola*, Uruguai, março de 1988, ano 5, n. Especial, p. 9.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 9-10.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹⁷⁵ Ver, a esse respeito, <http://www.cotidianomujer.org.uy/sitio/quienes-somos> Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

importância da publicação e da entidade da qual ela fez parte, julguei adequado que ela fosse considerada na análise, mesmo com números tímidos. Além disso, na edição de número 20, publicada em 1986 o jornal dedicou uma página inteira a charges e tirinhas e a um texto intitulado: “Urgente: se necesitan mujeres dispuestas a reír.”

La búsqueda de definir qué es lo cómico, lo que nos hace reír, ya ha derrotado un sin fin de investigadores y filósofos de todos los tiempos. De haberlo logrado, seguramente tendríamos hoy el mismo trabajo de intentar nuestra propia definición: el humor de las mujeres no está incluído em las antologías. No se escapa que éste número de Cotidiano es, con sus múltiples ventanas a una realidade dolorosa, pouco propicio para reír. Pero si para plantear el tema. Qué es lo que nos hace reír a las mujeres? Qué es lo que nos resulta cómico? Nuestra búsqueda de tiras cómicas para incluir en esta página fue poco fructífera. Desechamos decenas de tiras hechas “sobre” mujeres, otras tantas que planetaban verdades, pero que no nos hacían reír. Por eso empeamos por las preguntas.”¹⁷⁶

A coluna que se dedicou a questionar os motivos que levam as mulheres a rir e que apontou a dificuldade encontrada pela equipe do jornal em localizar humor gráfico “sobre” mulheres que, de fato, fizesse as mulheres rirem, foi transcrita apenas em fevereiro de 2016. Sua reprodução, via digital, não havia permitido a leitura da página e apenas uma tentativa posterior – e desesperançosa – de ter acesso ao exemplar permitiu que o conteúdo fosse transcrito e compreendido. O jornal não dedicou muitas de suas páginas ao humor gráfico, mas o artigo reúne uma série de questionamentos levantados por esta tese. Em seu conteúdo o texto questiona, inclusive, a eficácia do conceito de humor de Henri Bergson. O artigo ainda demanda a quebra da ordem natural que compreende o humor sempre como agressão.

[...] no queremos reír ni como payazos, ni como bobas. Queremos reírmos con ternura e afecto, y dirigir la ironía y la acidez hacia donde debemos dirigirla. No para castigar con el ridículo lo que

¹⁷⁶ “Entrevistando a *Cotidiano Mujer*”, op. cit, p. 18.

nos duele, sino para incorporar al mundo y a la cultura esa visión lúdica que las mujeres no hemos tenido oportunidad de perder aun.¹⁷⁷

O artigo é finalizado com a manifestação de desejo por um humor que incorpore o olhar das mulheres, que seja desarticulado das pretensões de destruição e de violência. Em torno do texto, tiras de Henfil, Quino, Claire Bretecher e Angeli. *Cotidiano Mujer* antecipava em 30 anos uma série de questões que levanto em minha pesquisa. Muito embora seu conteúdo não tenha sido dedicado a produzir e divulgar um humor gráfico que tivesse a acidez e a ironia, bem como a ternura e o afeto, como premissas necessárias à quebra da ordem natural das coisas, o periódico uruguaio, no artigo citado, permitiu-se refletir sobre o papel e o potencial de um humor feito por mulheres.

2.4 BOLÍVIA

A ditadura boliviana teve início em 1964, mesmo ano em que ocorreu o golpe no Brasil, e se encerrou em 1982, pouco antes da brasileira. O intervalo de dezoito anos é composto por algumas interrupções no regime e alguns marcos definidores. Depois do golpe o primeiro presidente foi René Barrientos que governou até 1969 e entrou para história boliviana por ter enfrentado a guerrilha encabeçada por Che Guevara, morto em 1967. Seu governo ainda foi marcado pelo favorecimento do empresariado mineiro. Nos anos seguintes, por intervalos curtos de um ano cada, assumiram a presidência Alfredo Ovando e Juan José Torres. Ambos foram responsáveis por largo processo de nacionalização de empresas de mineração, sendo que Torres era conhecido por ser simpatizante de grupos de esquerda. O presidente da sequência foi o general Hugo Banzer, que assumiu através de um novo golpe, governando de 1971 a 1978.¹⁷⁸ Segundo relato de Miriam Suárez, militante da Unión de Campesinos Pobres (UCAPO), grupo criado pelo Partido Comunista Marxista Leninista (PCML), referindo-se a transição entre os curtos governos de Ovando e Torres e a presidência do general Hugo Banzer:

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ CAETANO, Gerardo. Uruguai. In: SADER, Emir et al. (Orgs.). *Latinoamericana: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 1223-1240, p. 189 – 204.

En aquellos años, particularmente, en Bolivia se sentía una efervescencia revolucionaria. En las universidades y en algunos grupos de jóvenes, surgían tendencias de condena a los militares y sus aliados, los partidos de derecha. Se cuestionaba a los viejos partidos de izquierda que hicieron poco caso de la presencia guerrillera en territorio boliviano, algunos hasta hablaban de traición a la revolución.¹⁷⁹

A efervescência revolucionária era anterior ao próprio golpe em 1964 e a oscilação do regime assistia a emergência de diferentes posições em torno da guerrilha. O testemunho destaca ainda a existência de outros grupos guerrilheiros, como o Ejército de Liberación Nacional (ELN). Miriam Suárez ressalta o compromisso que a juventude assumiu com tais grupos e com a luta pela libertação do povo boliviano.

Em termos comparativos o cenário da Bolívia era bastante específico. De acordo com Cristina Scheibe Wolff, ditaduras como do Uruguai, Chile e Argentina interromperam regimes republicanos relativamente democráticos que vinham avançando em políticas sociais. Já Brasil e Bolívia, assim como o Paraguai, viviam contextos de pouca participação popular e diferenças sociais e de raça muito nítidas.¹⁸⁰ A Bolívia enfrentava ainda as lutas sindicais encabeçadas por mineiros e esposas de mineiros. As mulheres tiveram papel importante nessa história. Em 1978, ainda sob a ditadura do general Banzer, um grupo de mulheres mineiras iniciou uma greve de fome exigindo a anistia irrestrita, a restituição de direitos, a restauração da democracia, a libertação dos presos políticos, o retorno dos exilados e o fim das violências impostas pelo regime.¹⁸¹ Assim como no Brasil e em outros países do Cone Sul, alguns debates dos grupos de esquerda boliviano

¹⁷⁹ SUÁREZ, Miriam. Testemunho: Recordar pensando el pasado para repensar el presente. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010. pp. 264-275, p. 265.

¹⁸⁰ WOLFF, Cristina Scheibe. O Gênero da Esquerda em Tempos de Ditadura. In: PEDRO, Joana Maria. WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010. pp. 138-155, p. 139.

¹⁸¹ SUÁREZ, op. cit., p. 271.

giravam em torno da recorrente acusação de que as mulheres lutavam por interesses individuais. A relação entre os movimentos de mulheres e os feministas na Bolívia era especialmente complexa.

De acordo com Joana Maria Pedro, as ditaduras bolivianas têm uma história extensa. Desde que o país conquistou sua independência, em 1825, a cada 25 meses, em média, o país foi tomado por governos ditatoriais. Referindo-se a às ditaduras pós-1964 a autora aponta que a principal disputa por trás desse cenário autoritário era o embate pelos recursos minerais do país. As prisões, torturas, mortes e desaparecimentos, assim como nos outros países aqui analisados, foram recursos utilizados pelo governo para contêr a reação popular.¹⁸² Em um intervalo de quatro anos, entre 1977 e 1980, foram convocadas três eleições e aconteceram quatro novos golpes.¹⁸³ Nesse cenário o regime já estava em derrocada e, para Miriam Suárez, a resistência e o retorno democrático tinham “cara de mulher”.

2.4.1 *La Escoba*

A história do feminismo boliviano é de difícil sistematização, principalmente pela força que os movimentos de mulheres assumiram no país e em função da cronologia do seu regime. De acordo com Joana Maria Pedro, as mulheres bolivianas, grande parte de origem indígena, e as “mulheres de mineiros”, as mesmas que de acordo com Miriam Suárez deram início a uma greve de fome em protesto que teve repercussão mundial, desempenharam papéis de protagonistas desde 1952, quando foi desencadeada uma revolução de caráter progressista.¹⁸⁴

Dada a cronologia do regime e seu recrudescimento em períodos que poderiam ser de mais liberdade, como o ano de 1975, quando a ONU não só declarou o Ano Internacional da Mulher, mas também a Década da Mulher, o feminismo boliviano encontrou liberdade de emergência apenas depois da década de 1980. O mesmo fenômeno ocorreu em outros países, como o Uruguai. Alguns marcos considerados fundadores do feminismo, como o papel da ONU, portanto, além de precisarem ser historicizados, precisam ainda ser colocados em diálogo com o contexto político desses países que não criaram movimentos feministas a partir de decretos. Não há dúvidas de que as mulheres

¹⁸² PEDRO, 2010, op. cit., p. 122.

¹⁸³ CAETANO, 2006. Op. cit., p. 189 – 204.

¹⁸⁴ PEDRO, 2010, loc. cit., p. 122.

bolivianas mobilizavam-se há décadas, mas é apenas depois de 1985 que a identificação com o feminismo é apontada.

Algumas entrevistadas relatam que três freiras católicas norte americanas, Mary Gnoll, Judy e Linn, que trabalhavam na Bolívia, foram as responsáveis pela divulgação de grupos de reflexão na região de Santa Cruz. Importante destacar que, apesar das diferenças constatadas entre elas, a maioria tem um mesmo relato a respeito das “origens” de um grupo chamado “coletivo Rebeldia”. A partir de então, começaram a fazer reuniões, divulgação de idéias, organizações não governamentais, etc.¹⁸⁵

No esforço de identificar os contextos e temporalidades que marcam o “dizer-se feminista” na Bolívia, a autora pontua uma maior recorrência no acionamento de memórias sobre participação em grupos de consciência, bem ao modelo estadunidense, bem como em experiências de exílio no exterior, como é o caso de Miriam Suárez. Essa participação, segunda a autora, era fruto de indicações. Mães, irmãs, amigas e colegas influenciavam umas as outras. Em menor número são os relatos que apontam o espaço acadêmico como lugar privilegiado de identificação com o feminismo,¹⁸⁶ ao contrário do que acontece com o Uruguai, em que o fortalecimento do feminismo acadêmico foi precoce e crescente. O feminismo boliviano teria, então, emergido de maneira sistemática e amplamente organizada já nos anos 1990, em paralelo à emergência de um feminismo indígena, muitas vezes a partir de grupos autônomos, ou por meio do trabalho de ONG’s que, durante os anos 1990, foram um fenômeno que afetou também as reivindicações feministas brasileiras.

No contexto do feminismo institucionalizado os debates sobre autonomia são frequentes e, no caso da Bolívia, há ainda o acirramento do debate sobre feminismo e “perspectiva de gênero”, paradoxo que dividiu muitas ONG’s que se criaram em um contexto político mais propício à ampliação das reivindicações de mulheres e feministas.

Segundo Virginia Aillón, o feminismo boliviano passou por debates encabeçados por mulheres em meio a partidos marxistas, assim

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 123.

como em movimentos guerrilheiros.¹⁸⁷ O mesmo processo marcou os feminismos de países vizinhos. Uma especificidade do país foi o forte papel desempenhado por mulheres indígenas, tanto rurais quanto urbanas. A autora atribui, contudo, à sensibilidade das mulheres marxistas a origem do feminismo no país. Convertendo uma relação de confronto com o Estado, esses grupos, notadamente a partir dos anos 1980, teriam se conciliado com esse mesmo Estado e passado a atuar por meio de políticas públicas propostas, especialmente, por ONG's.¹⁸⁸

Esta nueva relación con el Estado suponía reconocer las insuficiencias del poder público para el despliegue de los derechos de las mujeres y, además, desarrollar propuestas para llenar tales insuficiencias. En ese camino, las ONG's de mujeres elaboraron muchos proyectos de ley, promovieron la participación de mujeres en los órganos públicos nacionales y sub-nacionales, y participaron activamente en varios planes y proyectos sobre los derechos de las mujeres.¹⁸⁹

Através de uma atuação intermediada por instituições, inclusive através de financiamentos, especialmente aqueles vindos do exterior, o processo de institucionalização do feminismo na Bolívia foi paralelo, como sugere a cronologia dos relatos citados por Joana Maria Pedro, à organização do feminismo enquanto movimento social com caráter auto-organizativo e independente. Nesse contexto, é provável, que o esforço de explorar uma perspectiva de gênero tenha tomado força em espaços menos autônomos, como as ONG's, entidades que prestavam contas, negociavam com governo, grupos financiadores e etc.

Não é coincidência, portanto, que o grupo *Mujeres Creando*, formado em 1992, tenha emergido com uma proposta de feminismo autônomo e anarquista, com abordagem interseccional – raça, classe,

¹⁸⁷ AILLÓN, Virginia. Debates en el feminismo boliviano: de la Convención de 1929 al 'proceso de cambio'. In: *Revista Ciencia y Cultura*, número 34, junio 2015. pp. 9-29, p. 14.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 14-16.

¹⁸⁹ Idem.

gênero, sexualidade –, sem vínculos partidários ou financeiros e aliado de mulheres de classes populares.¹⁹⁰

O debate feminista no contexto boliviano é recrudescido por nuances temporais e por preocupações políticas muito específicas. Essas informações são importantes para este trabalho porque, em relação ao levantamento de fontes, foi possível localizar apenas uma publicação que explorasse charges e tirinhas com perspectiva feminista na Bolívia, o *La Escoba*, e ela era vinculada ao Centro de Información y Desarrollo de la Mujer (CIDEM), uma ONG.

O *La Escoba* teve seu primeiro número publicado em março de 1986 e tratava-se de um boletim, não um jornal, como a maioria das fontes citadas anteriormente. Vale perguntar, a partir da natureza distinta, o que justifica trazê-lo para o debate sobre imprensa feminista. A resposta é relativamente simples: o nível de subversão do conteúdo humorístico do boletim. Em apenas quatro exemplares, em que foram localizadas 17 charges e tirinhas, uma média de quatro por exemplar, foi abordado o tema da violência doméstica, por exemplo, assunto tabu. Em termos visuais a marca do jornal era a vassoura, tradução da palavra *escoba* que dava título à publicação. Assim como o uruguaio *La Cacerola* fez uso da panela para ressaltar sua identidade visual, o boletim boliviano explorou a relação histórica entre mulheres e bruxas – e suas vassouras – para construir sua marca. Bruxinhas e suas vassouras voadoras ilustravam as páginas do impresso, bem como suas capas que tinham o título *La Escoba* atravessado pela imagem da vassoura.

¹⁹⁰ Ver, a esse respeito, FERREIRA, Gleidiane de Sousa. Produzir conhecimento sobre si mesmas: uma reflexão histórica sobre práticas feministas autônomas na Bolívia. In: *História Revista*. V. 19, n. 3, 2014. pp. 96-113.

Figura 17



Fonte: *La Escoba*, La Paz, Bolívia, março de 1986. Edição 1. Capa.

Em todos os sete jornais explorados como fonte o tema violência contra às mulheres foi abordado no humor gráfico em apenas cinco situações, como pode ser observado nas tabelas da seção apêndices, sendo que a charge do *La Escoba*, reproduzida na sequência, é a abordagem mais direta. A resistência em lidar com temas tabus é justificada. Como explorar o humor para problematizar assuntos que causam sofrimento e dor às mulheres? Tal iniciativa era sempre arriscada, mas em se tratando do assunto violência contra às mulheres a publicação boliviana foi, certamente, a mais ousada ao reproduzir em uma charge um cenário de violência.

Figura 18



Fonte: Autoria Ilegível. *La Escoba*, Bolívia, maio de 1986. Edição 2. Coluna de Humor, p. 27.

Em charge de seu segundo número, cuja autoria não foi possível identificar, o boletim publicou uma reprodução do *Fempres* em que o tema é dia das mães. Na representação de uma cozinha, um ambiente conhecidamente doméstico, um homem com feição agressiva, bestial e uma garrafa em mãos intimida a esposa assustada e acuada. Diante da investida do homem, que arregaça às mangas em sinal de disposição para luta – neste caso uma luta sem oponente, pois trata-se de uma vítima –, a mulher protege o rosto com o braço. O homem tem seu corpo inclinado para frente, a mulher tem seu corpo prensado contra a parede. Assistindo a cena uma criança informa: “Hoy no, papá, hoy es el día de las madres.” A charge tem como título, no topo da imagem, “La reina del hogar”. Em um cenário de violência e sofrimento a “rainha do lar” nada domina.

Muito embora Deligne reforce o *status* do riso como algo que escapa do racional, é difícil imaginar que alguém ria de fato da charge do *La Escoba*, muito embora ela faça uso de elementos cômicos como o absurdo, a inversão, a ironia. Em pleno mês das mães o boletim publicou charge de conteúdo difícil e elaborou uma crítica muito contundente à violência sofrida pelas mulheres, bem como a superficialidade da data comemorativa. O presente para as mulheres, nessa representação, era não ser vítima da violência. Não é novidade que o *Fempres* tinha muito de seus conteúdos publicados em jornais feministas do Cone Sul, inclusive charges e tiras, mas essa em especial diferencia-se de qualquer outra charge publicada. É nesta especificidade que reside a justificativa do uso do *La Escoba* neste trabalho que

priorizou jornais feministas, a maioria publicado por grupos independentes.

Destaco ainda que o debate sobre reivindicar-se feminista ou defender uma perspectiva de gênero, ponto ressaltado por Virginia Aillón, transparecia no boletim, assim como é bastante claro no *website* do CIDEM, organização que está em atividade ainda hoje. O Centro informa que seu trabalho tem sido fundamental para contribuir com a “transversalización del enfoque de género”, a partir da incorporação e criação de metodologias que foquem em direitos “desde la perspectiva de género”. No que se refere ao feminismo a entidade promete promover diálogo entre os movimentos de mulheres e movimentos feministas, mas finaliza que suas ações tem tido como objetivo o fortalecimento de uma política feminista.¹⁹¹ Definitivamente, não há uma negação do feminismo, mas há de fato um esforço de conciliar a perspectiva de gênero, provavelmente, fruto das dificuldades enfrentadas pela “identidade” feminista.

No primeiro editorial do boletim, publicado ainda hoje, em formatos diferentes, *La Escoba* lançou um discurso semelhante ao do *Brasil Mulher* em sua primeira edição, discurso que ainda hoje é utilizado para apontar que o jornal não era de fato feminista.

Queremos ser un vínculo de reflexión, pero también un espacio de comunicación abierto a todas las mujeres deseosas de decir sua palabra y sentimientos. Para ayudar a hombres y mujeres dispuestos a romper el maleficio hechizo que la sociedad capitalista y patriarcal ha impuesto a las mujeres obligándonos a sufrir multiples formas de explotación y discriminación social.¹⁹²

O boletim se apresentou como feito por mulheres, para mulheres, mas visando colaborar na transformação da sociedade, o que beneficia homens e mulheres. Vale ressaltar que é apenas nesse momento que o debate feminista começou a ser empreendido no país, portanto, não se trata de uma recusa, mas sim de um contexto histórico particular que nas décadas seguintes viu-se ainda diante da discussão que colocava em debate movimentos feministas e perspectiva de gênero, uma relação

¹⁹¹ Ver, a esse respeito, <http://www.cidem.org.bo/index.php/quienes-somos.html> Acesso em 29 de fevereiro de 2016.

¹⁹² Editorial. *La Escoba*, Bolívia, março de 1986. Edição 1.

ainda hoje complexa, uma vez que um olhar de gênero não garante uma ação ou uma abordagem feminista.

Em todos os países destacados para este trabalho, Brasil, Argentina, Uruguai e Bolívia, assim como em outros que foram citados mais modestamente, como Chile e Paraguai, as temporalidades da história das ditaduras e da própria história dos feminismos foram intersseccionadas, tornando o trabalho de sistematização uma tarefa árdua. Não é possível definir cronologicamente as origens dos movimentos feministas no Cone Sul, assim como não é seguro atribuir a determinados marcos a responsabilidade pela emergência dos feminismos. É possível, no entanto, considerar que tais movimentos nasceram em contextos de autoritarismo e repressão que, sem nenhuma dúvida, marcaram suas trajetórias em termos de forma e luta.

A imprensa feminista desempenhou papel fundamental. Era por meio de jornais, e também através de boletins, que ideias, propostas, notícias, sofrimentos eram trocados, reproduzidos e, como foi possível perceber em poucos exemplos trazidos no primeiro excerto deste capítulo, causavam reconhecimento de que as fronteiras entre os países do Cone Sul funcionavam como espaços fluidos e não como barreiras de contenção. O humor gráfico feminista, como parte integrante da imprensa feministas, demonstra não apenas a existência de redes formais e informais produzidas pelos movimentos feministas emergidos na segunda metade do século XX no cone geográfico que dermarca diferenças e semelhanças. Charges e tirinhas feministas inisnuam um esforço feminista coletivo de construir um humor particular e um riso próprio, para além dos estereótipos e extrapolando modelos de cômico que presumem que o riso precisa ser baseado na tristeza do outro. A imprensa feminista do Cone Sul, mais do que inovar em sua temática, forma e conteúdo, foi um espaço que produziu e divulgou um humor gráfico até então inédito: o humor gráfico feminista com aspirações transformadoras, subversivas e revolucionárias.

3. CAPÍTULO 2 - O RISO FEMINISTA

Muitos estudos dedicam longas reflexões às noções de humor, cômico, riso, ironia, chiste e uma série de outros conceitos que servem de base para discussões que têm como foco o universo da comédia, seja ela escrita, encenada, em forma de cartum. O que ninguém parece discordar, no entanto, é que o ato de produzir conteúdo para rir é assumir uma posição de poder e de controle, é colocar-se em uma posição de superioridade, é reconhecer que se tem autoridade para falar e ser ouvida, escrever e ter seus textos lidos, desenhar e ter sua arte apreciada, fazer humor e fazer o outro rir.

Para as mulheres o ato de tomar para si o lugar de sujeito assertivo, que provoca o riso ao assumir o humor como uma forma de afetar as pessoas, é por si só um ato de transgressão, na medida em que essa ação ignora a premissa das mulheres como sujeitos passivos e, principalmente, sem senso de humor. A ação de deslocamento do sujeito que é alvo do humor para o sujeito que ri é, por si só, subversora e a iniciativa de produzir humor a partir da perspectiva das mulheres tem, definitivamente, resultados diversos. Não é coerente afirmar de maneira categórica que o humor das mulheres e o humor feminista é sempre revolucionário. Assim como os homens, elas são capazes de produzir humor depreciativo – inclusive auto-depreciativo – e baseado nos estereótipos mais cruéis. Contudo, dadas as justificativas históricas e científicas que rondam o senso de humor das mulheres, é importante pontuar que a tomada de lugar, ou melhor, que a tomada do humor é por ele mesmo um ato de autoridade assumido por elas.

Freud, em estudos menos conhecidos, dedicou importantes reflexões para explicar as nuances psicológicas que envolviam o chiste, categoria que seria englobada pelo conceito de humor. Em sua obra *O chiste e sua relação com o inconsciente* ele deu importantes pistas que motivaram muitos estudos sobre o riso. Entretanto, no que se refere às mulheres, o pai da psicanálise aponta que a sua estrutura psíquica é menos complexa, na medida em que nosso superego não tem domínio suficiente sobre o ego a ponto de permitir que tenhamos senso de humor.¹⁹³

¹⁹³ Ver, a esse respeito, FREUD, Sigmund. *The joke and its relation to the unconscious*. Penguin Book's: USA, 2002.

Figura 19



Fonte: HELÔ, Brasil, novembro de 2015. Conteúdo produzido para compôr a tese *Quem Ri por Último, Ri Melhor: Humor Gráfico Feminista (Cone Sul, 1975-1988)*. Roteiro: Cintia Lima Crescêncio.

Muitas atrizes especialistas em comédias, cartunistas, escritoras e comediantes ficariam felizes em voltar no tempo e mostrar a ele que tal discurso, e de muitos outros, pode ser facilmente contestado sob os mesmos argumentos que enfrentam discursos que negaram às mulheres um papel na literatura, por exemplo, ou no mundo das artes de maneira geral. As mulheres não só riem, como produzem humor. Os cânones, frequentemente apoiados em discursos científicos como o de Freud, é que as têm insistentemente ignorado.

Segundo Nancy Walker, o discurso que tem negado às mulheres senso de humor é o mesmo que, por muito tempo, – principalmente durante o século XIX – questionou sua capacidade intelectual com base em argumentos de clérigos, de cientistas, de filósofos.¹⁹⁴ Estando inteligência e senso de humor interligados, parece bastante claro que “[...] who deny woman the sense of humor thus have begun by denying her capacity for logical thought.”¹⁹⁵ Assim como muitos outros discursos que, apesar da necessidade de serem repetidamente reforçados, figuram como verdades e constituem as vivências das mulheres, o esforço de provar sua inabilidade de rir e principalmente de fazer rir precisam hoje ser desconstruídos e justificados por meio de provas mais do que concretas. Um vasto universo de produções de mulheres que fazem uso

¹⁹⁴ WALKER, Nancy A. *A very serious thing*. Women’s humor and American culture. United States: American Culture, 1988, p. 80.

¹⁹⁵ “[...] quem negou o senso de humor das mulheres, por conseguinte, começou negando-lhes a capacidade de pensamento lógico.” (Ibidem, p. 82, tradução nossa).

do humor colocam em cheque tais premissas e isso vale para diversos contextos, incluído o dos países do Cone Sul das décadas de 1970-1980.

Para Ricky Goodwin, o humor gráfico que emergiu com força nos anos 1950 no Brasil e se fortaleceu nas décadas seguintes, foi um campo dominado por homens.¹⁹⁶ É difícil negar tal afirmação, uma vez que ela se refere ao domínio de um campo. Contudo, é totalmente questionável a inexistência de mulheres na extensa lista de cartunistas reconhecidos citados pelo autor em um intervalo de quase 50 anos. Reconhecer o domínio do campo como masculino não demanda ignorar mulheres cartunistas que na época eram sim reconhecidas. Um excelente exemplo é Ciça que atualmente é a única cartunista mulher que recebeu algum espaço no Museu da Imagem e do Som em São Paulo. Ciça é nacionalmente reconhecida e teve dezenas de suas tirinhas publicadas em periódicos feministas. Vale reforçar ainda as várias charges e tirinhas assinadas por mulheres dando sustento a esta pesquisa.

É sempre perigoso que a invisibilidade de produções assinadas por mulheres, incluída aí as humorísticas, seja naturalizada, afinal, se o campo é dominado por homens, é porque as mulheres não contribuíram com esse campo. As fontes nos mostram o contrário e presumir que o campo do humor é masculino, é assumir que só conhecemos metade dessa história. Nancy Walker, referindo-se ao humor estadunidense, afirma que o que muitos entendem por humor estadunidense é, na verdade, o humor masculino dos Estados Unidos.¹⁹⁷ O mesmo vale se formos lançar um olhar atento ao humor gráfico brasileiro. Nesse caso me refiro especialmente ao Brasil, em função do acesso às fontes, à vasta bibliografia e à conhecida tradição de humor fundada pelo *O Pasquim* que vigora aqui.

Regina Barreca, refletindo sobre a invisibilidade do humor assinado por mulheres, afirma que “The man who fears the laughter of women is the man who fears the power of women.”¹⁹⁸ A citação pode facilmente ser apropriada como uma premissa e adequada a muitas

¹⁹⁶ GOODWIN, Ricky. A monovisão dos estereótipos no desenho de humor contemporâneo. In: LUSTOSA, Isabel (Orgs.). *Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, 535-555, p. 552.

¹⁹⁷ WALKER, op. cit., p. 14

¹⁹⁸ “O homem que teme o riso das mulheres é o homem que teme o poder das mulheres.” (BARRECA, Regina. *They used to call me snow white... but I drifted. Women’s strategic use of humor*. Penguin Book’s: USA, 1991, p. 130, tradução nossa).

outras realidades vividas por diferentes mulheres em variados tempos. Para as mulheres sempre foi uma luta e não um direito naturalmente concebido o de protagonizar espaços de fala e o fazer humor, nada mais é, que ser protagonista, assumir o controle e, de certo modo, o domínio de um campo que tem sido entendido, desde sempre, como um domínio masculino. Uma série de discursos tem construído e naturalizado a inaptidão das mulheres para a produção de humor em toda e qualquer modalidade, o que tem relação direta com a invisibilização do humor produzido por elas.

O humor, sendo uma ação considerada assertiva, de imposição, tornou-se uma espécie de oposição ao “feminino”, uma vez que uma das características que marcariam as mulheres seria exatamente a passividade.¹⁹⁹ As leitoras mulheres certamente estão se questionando sobre essa premissa. Todas nós estamos perfeitamente habituadas a rir e rir muito, assim como não é novidade, para nós, que somos capazes de causar o riso de outras pessoas, especialmente de outras mulheres. As fontes que estão sendo analisadas nesta tese seguem o mesmo caminho, uma vasta produção com autoria de mulheres e com uma perspectiva feminista dedicada também a mulheres. O problema aqui é que apesar de integradas a uma vivência que inclui homens e mulheres, nossas sociabilidades que envolvem o humor são compartilhadas majoritariamente com outras mulheres, sendo elas feministas ou não. Assim, espelhado na cultura, o humor é demarcado pelo gênero, tanto em sua produção como na forma de reagir a ele.

Variadas produções que têm enfoque no humor ao redor do mundo comprovam a diferença de gênero que atravessa os modos de rir e fazer rir. O humor feito por mulheres, seja ele com perspectiva feminista ou não, se comunica de maneira diferente com o mundo, tanto do ponto de vista temático, quanto na abordagem. De acordo com Nancy Walker, “[...] women’s humor develops from a difference premise: the world they inhabit is not of their making, and often not to much their liking, so their tactics must be those of survivors rather than those of saviors.”²⁰⁰ Se a sociabilidade das mulheres é distinta da dos homens e se sua relação com o mundo é diferente, suas formas de significar esse

¹⁹⁹ WALKER, op. cit., p. 26.

²⁰⁰ “[...] humor das mulheres se desenvolve sob uma premissa diferente: elas vivem em um mundo que não é feito por elas, e frequentemente não as agrada, então suas táticas devem ser de sobreviventes ao invés de salvadoras.” (Ibidem, p. 36, tradução nossa).

mundo provocam marcas inegáveis, e eu diria essenciais, nas suas formas de lidar com o humor.

Como já citado, muitos foram os teóricos que se debruçaram sob o conceito de humor na tentativa de defini-lo, explicá-lo, sistematizá-lo. Há uma série de debates que procuram decidir qual seria o termo mais adequado para lidar com tudo aquilo que faz rir: comédia, chiste, cômico, ironia, riso, humor e etc. Nenhum desses esforços, no entanto, parece suficiente quando o olhar é lançado para uma produção humorística que leva a assinatura de mulheres feministas. Umberto Eco, no entanto, parece ter chegado perto de uma definição que contempla a necessidade de pensarmos no humor como, no mínimo, revolucionário e que, portanto, se adequa aos desejos feministas – principalmente os feministas.

Umberto Eco faz uma importante distinção entre a comédia produzida na antiguidade, que funcionava como um reforço das leis, uma lembrança recorrente de quem está no poder, uma máscara de permissividade e o humor, esse sim um instrumento de mudança em potencial

Humor does not pretend, like carnival, to lead us beyond our own limits. It gives us the feeling, or better, the picture of the structure of our limits. It is never off limits, it undermines limits from inside. It does not fish for an impossible freedom, yet it is a true movement of freedom. Humor does not promise us liberation: on the contrary, it warns us about the impossibility of global liberation, reminding us of the presence of a law that we no longer have reason to obey. In doing so it undermines the law.²⁰¹

²⁰¹ “O humor não simula, como o carnaval, conduzir-nos além dos nossos próprios limites. Ele nos dá o sentimento, ou melhor, a imagem da estrutura dos nossos limite. Ele nunca é fora dos limites. Ele enfraquece os limites por dentro. Não procura uma liberdade impossível, mas é um verdadeiro movimento de liberdade. Humor não nos promete a libertação: pelo contrário, ele nos alerta sobre a impossibilidade de libertação global, lembrando-nos da presença de uma lei que não temos razão de obedecer. Essa lembrança enfraquece a lei.” (ECO, Umberto. *The Frames of Comic Freedom*. In: ECO, Umberto; IVANOVV, V.V e RECTOR, Monica. *Carnival! Approachs to Semiotic*. Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2011. pp. 1-9, p. 8, tradução nossa).

Para o autor o humor é um movimento de liberdade, embora ele não a garanta. O humor como instrumento não faz uma promessa de libertação, mas ele reforça a existência da lei e a não obrigatoriedade de vivermos sob ela. O humor feminista produzido por cartunistas no Brasil e nos países vizinhos, definitivamente, é um movimento legítimo de libertação que em diferentes níveis evidencia a existência de uma lei/cultura que não só não beneficia as mulheres como as pune pelo simples fato de serem mulheres.

A charge em destaque é um excelente exemplo para ilustrar essa concepção de humor que se diferencia profundamente do que é produzido e publicado, por exemplo, pela maioria dos cartunistas do *O Pasquim*. Na imagem, uma mulher com o corpo curvado se esforça para segurar com as próprias costas algo que parece um globo terrestre, enquanto o homem é representado de postura ereta, olhos revirados – olhar típico de quem está disfarçando um mau comportamento – e usando apenas uma ponta do dedo para sustentar o mesmo globo.

Figura 20



Fonte: Autoria Ilegível. *Mulherio*, Brasil, março-agosto de 1986. Edição 25, p. 17.

A postura do homem pode ser analisada em níveis diversos, já que nesse momento são muito comuns as representações do masculino relacionadas à passividade e à acomodação, como os inúmeros pais de família que figuravam nas charges sentados em confortáveis poltronas,

lendo jornais em frente à televisão enquanto as mulheres cuidam de filhos e da casa. Tal modelo masculino é analisado no capítulo 4, por hora é importante focar no contexto geral da charge que dialoga diretamente com o conceito de humor apresentado anteriormente. Nesse caso a lei que é questionada é a cultura sexista que rege o mundo e beneficia homens em detrimento de mulheres que têm jornada dupla de trabalho, sofrem violência em números sempre crescentes, têm suas vidas sexuais e reprodutivas reguladas.

O riso provocado pela charge, contudo, não é qualquer riso, é um riso muito parecido com o que costuma ser provocado por produções humorísticas de minorias políticas. Esse riso é um riso triste, um riso de descoberta como aponta Eco: “We smile because we feel sad for having discovered, only for a moment, the truth.”²⁰² Nós sorrimos por termos descoberto a verdade, mesmo que por apenas um momento, como um lampejo de plena consciência das injustiças do mundo. O riso feminista é, em sua maioria, um triste riso de descoberta, como bem demonstra a tirinha de Sylvia Bruno.

Figura 21



Fonte: BRUNO, Sylvia. *Persona*, Argentina, dezembro de 1974. Edição 3, p. 30.

A tirinha de Sylvia Bruno parece ilustrar com ainda mais perfeição a menção à lei a qual Umberto Eco se refere, lei que, vale

²⁰² “Nós sorrimos porque nos sentimos tristes por temos descobertos, por apenas um momento, a verdade.” (Idem, tradução nossa).

reforçar, pode ser traduzida como a cultura que subjuga mulheres e o “feminino” aos homens e ao “masculino”.

No primeiro quadro quatro personagens debatem a distribuição de direitos e deveres: “– Sostengo que es un derecho. – Sostengo que es un deber. – Sostengo lo que sostuve. – Sostengo lo que sostengo.” O debate é ilustrado por dedos em riste, olhares bravos e uma postura aparentemente agressiva. No quadro seguinte, abaixo da discussão empreendida por personagens que concluímos serem homens, uma personagem mulher, estrategicamente demarcada por símbolos que nos fazem reconhecê-la como tal, é representada sentada e com um balão de pensamento que informa seu desejo mais íntimo: “Me pregunto quien les ortogo el ‘derecho’ e ‘deber’ de decidir sobre mi persona.”

A conclusão de que as mulheres não legislam suas próprias vidas, inclusive, se adequa ao uso da expressão lei proposta por Eco, mas também reitera o fato de que uma lei que não nos atende, não precisa ser respeitada. Nesse caso o feminismo, estampado na pele da personagem que lamenta a trágica realidade das mulheres argentinas, mas também de todas nós, emerge como um movimento não apenas legítimo, como necessário, de contestação da lei, uma vez que a descoberta e o riso triste nos fazem perceber “[...] the uneasiness of leaving under a law – any law.”²⁰³ Se a cultura não nos contempla, não precisamos nos submeter a ela e o humor feminista, definitivamente, é uma excelente forma de contestá-la. A tristeza causada pelo lampejo de consciência emerge junto a um sentimento de revolta e incômodo. Conforme Regina Barreca, é esse sentimento que inspira o desejo de mudança.

Such comedy is risky. It’s confrontational and boundary breaking since you walk away feeling angry even as you laugh. This sort of comedy does not do away with women’s feelings of powerlessness – instead it underscores the political nature of a woman’s role. It should make us even more determined to change those aspects of our situation that confine us. It is comedy that inspires as well as entertains.²⁰⁴

²⁰³ “[...] o mal-estar – a ausência de sentido – de viver sob uma lei, qualquer lei.” (Idem, tradução nossa).

²⁰⁴ “Esse tipo de comédia é arriscada. É confrontacional e rompe limites uma vez que você vai embora sentindo-se brava mesmo que você ria. Esse tipo de comédia não encerra os sentimentos de impotência das mulheres – ao invés disso ela sublinha a natureza política do papel das mulheres. Ela nos deixa ainda

O humor com viés feminista é, portanto, um humor que ameaça a ordem vigente, desestabiliza a norma, desafia a autoridade, reforça a importância de se repensar uma estrutura política, social e cultural que é baseada na evidente desigualdade entre homens e mulheres. Para a autora esse tipo de humor inspira e entretém: “Feminist humor [...] laughs at the very idea of gender inequality in an attempt to render such inequality absurd and powerless.”²⁰⁵ O riso feminista esforça-se para tornar a ideia de desigualdade absurda, deslegitimando-a.

Seguindo uma direção oposta afirma-se o humor auto-depreciativo, considerado umas das formas mais populares de humor entre as minorias, particularmente mulheres. Regina Barreca elabora forte crítica ao exercício de tal humor, uma vez que ele não subverte modelos, pelo contrário, ele apropria-se de estereótipos – por exemplo, de gordas, solteiras – para provocar o riso no outro através do riso de si mesma. Ao investir em um riso autorizado as mulheres estariam apenas reproduzindo velhos modelos.

“If we tell these jokes about ourselves, we’ll make the straight, white, patriarchal man our pal, because he finds these jokes funny too. He knows at this point that he’s probably not allowed to tell any of these jokes himself, at least not in mixed company, but he still enjoys hearing them. If a joke, especially a joke laced with aggression, is directed at the power structure in front of a member of the power structure, however, the results can be dangerous.”²⁰⁶

mais determinadas a transformar aqueles aspectos de nossa situação que nos confina. É uma comédia que inspira e também entretém.” (BARRECA, op. cit., p. 14-15, tradução nossa).

²⁰⁵ “Humor feminista [...] ri da própria ideia da desigualdade de gênero numa tentativa de tornar essa desigualdade algo absurdo e impotente.” (WALKER, op. cit. p. 145, tradução nossa).

²⁰⁶ “Se contamos uma piada sobre nós mesmas, nós faremos do homem heterossexual, branco, patriarcal um parceiro, porque ele também diverte-se com tais piadas. Ele provavelmente sabe que não é autorizado a contar essas mesmas piadas, pelo menos não na companhia de homens e mulheres, mas ainda assim ele diverte-se ouvindo-as. Se uma piada, principalmente uma piada construída com agressividade é direcionada a uma estrutura de poder diante de

A crítica da autora reforça o papel conciliador do humor auto-depreciativo produzido por mulheres que, ao provocarem um riso que busca a concordância da audiência, especialmente a branca e heterossexual, nada mais faz que aliar o humor hegemônico a novos sujeitos, as mulheres. Embora tal modalidade de humor seja comum, definitivamente ela não é corrente nas fontes selecionadas para esta tese. Nas charges e tirinhas de periódicos feministas do Cone Sul o humor é, sem dúvida, dedicado a questionar as estruturas de poder.

Figura 22



Fonte: Sem Autoria. *Brasil Mulher*, Brasil, 1976. Edição 20, p. 5.

A charge que destaco na sequência é uma importante amostra do esforço de desacreditar a desigualdade como sistema que rege a sociedade. Sua publicação é contemporânea ao recorrente debate sobre a entrada de mulheres na Academia Brasileira de Letras (ABL).

Tal charge é aquela que instiga qualquer pesquisadora a apenas informar que uma imagem vale mais do que mil palavras, no entanto, é importante fazer uso das mil palavras para refletir sobre ela. Ressalto que a charge é ilustrativa de um pequeno texto informando os debates

um membro da estrutura de poder, entretanto, os resultados podem ser perigosos.” (Ibidem, p. 25, tradução nossa)

que vinham tomando conta da ABL sobre o ingresso de mulheres. Um dos trechos do texto aponta a fala de um “imortal” que afirma que a tentativa já havia sido feita e “fora destrastosa”. É exatamente isso – o desastre – que a charge evoca, uma mulher integrante da ABL, vestindo roupas imponentes, sendo uma das peças um elemento considerado por longos períodos masculino: calças, um moderno e atual par de calças. Já os homens foram representados em vestes romanas e parece difícil de discordar que todos denotam idade avançada. Rostos caídos e óculos de lentes grossas não deixam dúvidas de que se tratam de homens velhos. Um deles afirma: “- ... e nós que viemos de túnica só para não a humilhar.”

Há quatro elementos principais a serem observados na imagem: primeiro, a mulher é representada como integrante da ABL, quase um informe de que isso é inevitável independente dos protestos; segundo, os imortais são apresentados como algo ultrapassado, semblantes e vestes romanas deixam isso muito claro; terceiro, a mulher veste um par de calças, fazendo menção a novos tempos, tempos em que exclusões não serão impostas sem luta; e, por último, a fala de um deles implica não apenas na inadequação de tal de atitude em tempos feministas, como também o jogo que envolve o nós/eles, saias/calças, masculino/feminino. Na charge a autoridade masculina somada a de uma instituição, ABL, é recusada.

A conclusão de que “If there is a possibility of transgression, it lies ins humor rather than in comic”²⁰⁷ aponta o empreendimento de sucesso que vem sendo feito pelo humor feminista desde os finais do século XIX, quando as sufragistas respondiam com inteligência e humor os argumentos utilizados contra o voto feminino. A partir do conceito de humor de Umberto Eco, baseado no movimento de liberdade e na descoberta que resulta em um riso triste, mas revelador, parece coerente presumir que o humor feminista produzido nos países do Cone Sul em formato de charges e tirinhas carrega em si uma possibilidade de transgressão. Mais do que tirar do anonimato o humor feminista produzido abaixo da linha do Equador, contestando inúmeros paradigmas que desconsideram e invisibilizam esse tipo de produção, ainda podemos celebrar o fato de que o conteúdo desse tipo de humor era e ainda é potencialmente transformador. A transformação, por sua vez, não é fruto apenas do riso de descoberta, eminentemente triste, é também derivado de um riso que celebra, um riso esperançoso.

²⁰⁷ “Se há uma possibilidade de transgressão ela está no humor e não no cômico.” (ECO, loc. Cit., tradução nossa).

A ilustração assinada por Lilita simboliza exatamente essa modalidade de humor feminista que se constrói de uma maneira muito específica. Segundo Regina Barreca, enquanto os homens contam piadas, as mulheres contam histórias, histórias sobre si e sobre outras mulheres.²⁰⁸ Sendo assim, o humor feito por mulheres feministas tem, geralmente, objetivos maiores a serem atingidos.

Figura 23



Fonte: LILITA. *Mulherio*, Brasil, maio-junho de 1983. Edição 13, p. 20.

Observar a ilustração do *Mulherio* é reconhecer nela o papel que a Igreja Católica e o discurso religioso como um todo tem na vida de milhões de mulheres que têm suas vidas sexuais reguladas, seu direito ao corpo negado, seu desejo de seguir uma vida religiosa, inclusive, (re)submetido às normas de gênero impostas socialmente. Observar os detalhes da ilustração é, entretanto, reconhecer a cruz sendo transformada no símbolo do feminino, com tinta, publicamente. As duas mulheres representadas na imagem mostram satisfação, uma sorri e a outra tem os braços para o alto, sugerindo felicidade. Celebra-se o poder das mulheres de contestar e mudar a lei.

Tal concepção de lei, que aqui opto por entender como cultura, serve de maneira muito eficaz para explicar e entender as lutas

²⁰⁸ BARRECA, loc. cit.

feministas que foram empreendidas na segunda metade do século XX no Cone Sul, especialmente se olharmos para a maneira como a arte do cartum foi explorada para esses fins.

O humor feminista que ainda não figura nos cânones que celebram a linguagem inédita e satírica fundada por alguns poucos e significativos jornais alternativos, como aconteceu no Brasil, pode não ter seus melhores momentos publicados em belas edições de capa dura a venda por uma pequena fortuna, mas ele é potente e capaz de contestar privilégios e injustiças. Tendo potencial de transformação, portanto, ele causa medo, sentimento muito comum na sociedade em relação ao feminismo. “Si no te duermes, vendrán las feministas”, anuncia a charge assinada por Arana e publicada no *Mulherio*.

Figura 24



Fonte: ARANA. *Mulherio*, Brasil, junho de 1981. Edição 5, p. 13.

O medo. Os movimentos feministas, desde suas primeiras manifestações organizadas, ainda em fins do século XIX, causam medo. As mudanças causadas por esses movimentos também. Havia medo que as mulheres ingressassem nas universidades, como os “imortais” temiam a entrada de mulheres na ABL. Havia medo que a elas fosse dado o direito de votar, sob o argumento de incapacidade intelectual e outros, assim como ainda hoje há discursos que questionam a habilidade das mulheres para a ciência, por exemplo.²⁰⁹ Havia medo que as mulheres

²⁰⁹ Recentemente um professor premiado com o Nobel renunciou de suas atividades em uma universidade do Reino Unido depois de um discurso que

ingressassem de maneira maciça no mercado de trabalho, sob pena de que os lares fossem abandonados a própria sorte. Havia medo que as mulheres praticassem esportes porque, biologicamente, isso poderia prejudicar sua fertilidade. Havia medo que as mulheres fossem autônomas para controlar sua vida sexual e reprodutiva. Havia medo que as mulheres se descobrissem sendo exploradas em jornadas dupla de trabalho e remuneradas com salários menores que os dos homens. Havia medo de mudanças, de perda de privilégios. Havia e há medo.

Os movimentos feministas do Cone Sul, em manifestações humorísticas bastante semelhantes as que aconteciam no mesmo período nos Estados Unidos, no Reino Unido, na França, no México, traziam à tona todos os medos fruto do vislumbre de mulheres contestando um sistema social baseado na desigualdade e na injustiça. Muitas outras formas de comunicação produziram as mesmas reflexões.

Os mesmos jornais que contêm centenas de charges e tirinhas contestando os mecanismos que mantêm as mulheres submetidas a um sistema que não as leva em consideração, contêm também inúmeros textos reiterando tal descontentamento. A diferença reside no fato de que usando o humor explora-se um recurso debochado que se recusa a levar a autoridade a sério.²¹⁰ O humor feminista desqualifica quem se coloca contra os direitos das mulheres, mas não se trata de uma desqualificação que combina com as definições de Quentin Skinner, que pressupõe a destruição do adversário.²¹¹ O humor feminista desarma, cria identificação, faz pensar, coloca em destaque os absurdos aos quais as mulheres são submetidas, causa incômodo, revolta, indignação e desmoraliza quem sustenta esse sistema. De acordo com Nancy Walker, o humor feito por mulheres – feministas ou não – é um humor de esperança, que contesta estruturas.²¹² Rostos zangados são acionados com frequência para representar o “inimigo” comum que precisa ser repreendido e derrubado.

No humor feminista produzido por mulheres no Brasil, Argentina, Uruguai e Bolívia, focos privilegiados da análise, mas

defendia laboratórios de pesquisa separados para homens e mulheres. Ver, a esse respeito, <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2015/06/premio-nobel-renuncia-a-cargo-em-universidade-britanica-apos-comentarios-sexistas.html> Acesso em 22 de julho de 2015.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Ver, a esse respeito, SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2002.

²¹² WALKER, op. cit., p. 143.

também de países como Paraguai e Chile, a desigualdade, a injustiça, o machismo são, notadamente, representados por faces descontentes e furiosas de homens, sempre eles. Alguns personagens podem, eventualmente, não ter nenhuma identificação de gênero, mas em sua maioria o personagem que tem uma premissa questionada, é desenhado com elementos que o identifiquem com o masculino. Em tais imagens as mulheres raramente são representadas como as vilãs da história. O exemplo do uruguaio *La Cacerola* se adequa bem a essa importante característica do humor feminista produzido em forma de arte gráfica no Cone Sul.

Figura 25



Fonte: Autoria Ilegível. *La Cacerola*, Uruguai. Novembro de 1986. Edição 6, p. 9.

As personagens da charge não têm muitas identificações de gênero. Se olharmos apenas para o grupo da esquerda concluímos que não é possível identificar se são homens ou mulheres. No entanto, um olhar para o solitário protagonista da direita nos indica que se trata de uma figura que representa o masculino, a lei. É o bigode o principal elemento de identificação. Enquanto o grupo sem marcadores de gênero levanta placas celebrando a paz, a democracia, a felicidade e a liberdade, o personagem solitário celebra o poder e vocifera: “Feministas!” Na imagem a lei brada enquanto as militantes mantêm um olhar desconfiado, de canto, de descrença, de incredulidade, de estranhamento. Para as personagens “insultadas” de feministas, a lei não têm sentido.

As características do humor feminista são expressas em variados temas que contemplam especificamente as preocupações das

mulheres do Cone Sul, como também demandas que no período consumiam as mulheres por todo o mundo. É tempo, portanto, de refletir sobre os assuntos que mobilizavam esse humor que é tão singular se comparado com o humor tradicionalmente masculino. Afinal, do que riam as mulheres feministas do Cone Sul?

3.1 DO QUE RIEM AS FEMINISTAS?

Talvez uma das perguntas mais obscuras que se possa fazer a qualquer pessoa que ri de uma piada seja a famosa: qual a graça? Nancy Walker, felizmente, no livro *What's so funny?* informa que quem pesquisa humor não tem o dever de explicar porque algo é engraçado, até porque aprendemos desde sempre que uma piada que precisa ser explicada perde a graça.²¹³ A explicação da piada, do cartum, do chiste, desnuda o gracejo de seu original potencial de fazer rir. Sendo assim, explicar os motivos pelos quais as mulheres feministas do Cone Sul riam de certas charges e tiras não é uma das intenções deste tópico. Entretanto, é crucial procurar entender os assuntos que mobilizam esse humor gráfico, já que essa compreensão ajuda a iluminar não só as preocupações feministas do período, como também as formas como essas mulheres procuraram rir e, como dito anteriormente, colocar em cheque algumas premissas.

Ao narrar a experiência com o humor das mulheres estadunidenses, Nancy Walker identifica uma série de características que marcam essa modalidade de fazer rir. Vale reforçar que, apesar da autora focar no uso do humor por mulheres escritoras – feministas ou não – ela faz movimentos de articulação com as mulheres produtoras de humor gráfico, com comediantes e etc. Reconhecendo as diferenças na sociabilidade de homens e mulheres a autora destaca:

[...] women – like anyone else, for that matter – have created humor about what they know best and what concerns them most [...] they have written about neighbors, relationships, sewing circles, and children. When their humor has been political, as it often has, it has tended to focus on women's rights – suffrage until 1920, and other forms of equality since women won the right to vote [...] women's humor has been less

²¹³ WALKER, Nancy. *What's so funny?* Humor in American Culture. American Visions: United States, 1998, p. 5

aggressive and hostile than has that of men [...] because of their unequal position in society, women may be even more conscious than men [...]²¹⁴

A forma de produzir humor assinado por mulheres é identificado como distinto daquele dos homens, tanto em termos temáticos, quanto do ponto de vista da forma. Elas, assim como eles, produziram humor sobre temas que conhecem e as preocupam, no caso da realidade americana: vizinhos, relacionamentos, crianças e questões políticas, como o voto feminino e seus desdobramentos pós-sufrágio. De maneira geral é comumente aceito que o humor produzido por mulheres é menos agressivo que o dos homens. Obviamente há exceções, e elas não são recusadas, mas em termos gerais é importante tentarmos compreender as marcas que caracterizam esse humor feito por mulheres que se desobra no humor feminista. Nancy Walker finaliza afirmando que em função da posição política, social e econômica das mulheres, elas foram capazes de ser mais conscientes em relação aos homens na produção do humor. Esta última assertiva pode, certamente, causar controvérsias, no entanto parece difícil de negar que a produção humorística delas baseou-se com muito mais frequência em questionamentos conscientes e engajados. Em uma rápida comparação com *O Pasquim*, por exemplo, é possível concluir que, apesar da luta do alternativo por democracia e liberdade, o machismo, a homofobia e o racismo foram protagonistas frequentes em suas páginas e não em termos de crítica, mas sim de produção de discurso.

O humor gráfico produzido por mulheres, portanto, é construído de um modo diferente e podemos estender essa visão ao humor feminista. Apesar de Regina Barreca entender que todo e qualquer humor assinado por mulheres é um gesto feminista,²¹⁵ é importante não confundirmos, sob o risco da generalização, humor feito por mulheres

²¹⁴ “[...] as mulheres, como qualquer outro grupo, produziram humor a partir daquilo que conhecem melhor e daquilo que as preocupam [...] elas escreveram sobre vizinhos, relacionamentos, círculos de costura, e crianças. Quando o humor das mulheres foi político, como aconteceu frequentemente, ele tendeu a focar nos direitos das mulheres – sufrágio até 1920, e outras formas de igualdade desde que as mulheres conquistaram o direito ao voto [...] o humor das mulheres tem sido menos agressivo e hostil do que o dos homens [...] por causa de sua condição desigual na sociedade, as mulheres podem ser mais conscientes do que os homens [...]” (Ibidem, p. 32, tradução nossa).

²¹⁵ BARRECA, op. cit., p. 182.

com o humor feminista. No entanto, no caso do humor gráfico dos periódicos feministas que circularam durante as ditaduras por aqui, é tarefa muito complexa, talvez impossível, diferenciar estes dois tipos de humor, uma vez que muitos dos temas que preocupavam as mulheres feministas eram também preocupação de mulheres que não se consideravam feministas. É preciso ter em vista que as fronteiras entre o humor produzido por mulheres feministas e por mulheres não-feministas são muito fluidas, uma vez que suas experiências de socialização são muito parecidas. Tal modalidade de humor rompe barreiras de raça, de classe e, também, barreiras ideológicas, uma vez que se baseia na identificação.

Because in women's humor, frustration and anger at gender-based inequities have had to be expressed obliquely, incongruity has been a major device for decoding the myths of the patriarchy. By exposing the discrepancies between the realities of women's life and the images of women promoted by the culture, between the inequities to which women have been subjected and the egalitarian ideals upon which the nation was founded. American women humorists have targeted the patriarchal social system.²¹⁶

O humor produzido por mulheres, em termos gerais, questiona o sistema patriarcal que promove uma cultura baseada na desigualdade e na exploração. A autora refere-se especificamente aos Estados Unidos, mas charges e tirinhas feministas publicadas por aqui parecem seguir o mesmo caminho, com temas que dialogam e criticam diretamente um sistema que não as contempla. Tais temas demarcam em diferentes níveis a mobilidade que as mulheres não possuem na transformação da estrutura patriarcal.

²¹⁶ “Incongruência tem sido um grande dispositivo para decodificar os mitos do patriarcado, porque no humor das mulheres frustração e raiva, baseadas nas desigualdades de gênero, tiveram de ser expressas de maneira dissimulada. Expondo as disparidades entre as realidades da vida das mulheres e as imagens das mulheres promovidas pela cultura, entre as desigualdades às quais as mulheres são submetidas e os ideais igualitários aos quais a nação foi fundada. As humoristas americanas tem como alvo o sistema patriarcal.” (WALKER, Nancy A. & DRESNER, Zita. *Women's humor in America*. In: *What's so funny? Humor in American Culture*. American Visions: United States, 1998. pp. 171-184. p. 174, tradução nossa).

O ineditismo de uma pesquisa sobre humor gráfico feminista no Cone Sul não se estende à novidade temática. Os assuntos que mobilizaram charges e tirinhas feministas são os mesmos que mobilizaram as reivindicações de todo o conteúdo dos jornais citados, tópico explorado no capítulo 1. Em termos regionais o humor gráfico acionava temas como eleições, democracia, liberdade de expressão, carestia, contracepção, divórcio, assuntos que dialogavam diretamente com o contexto vivido por países que experienciavam regimes ditatoriais e a organização dos movimentos feministas. Em termos globais charges e tirinhas debatiam trabalho doméstico, maternidade, sexualidade, aborto, mercado de trabalho, feminismo, educação das mulheres, religião e muitos outros, tudo de um ponto de vista feminista. A novidade reside no esforço de rir de tais temas, alguns deles debatidos desde os finais do século XIX e todos eles ainda presentes nas preocupações feministas do século XXI.

Apesar do esforço de categorizar as charges e tirinhas em motes, uma vez que essa abordagem facilita a compreensão das escolhas e das preocupações feministas do momento, é importante destacar que a maioria deles são transversais. Uma tirinha que aborda o tema trabalho doméstico, por exemplo, pode abranger ainda a questão da maternidade, da participação política. Uma charge que problematiza a maternidade pode debater ainda a sexualidade. As tirinhas e charges são uma forma de comunicação bastante complexa e a interseccionalidade temática não é incomum, pelo contrário. Preocupações de ordem regional podem fazer articulações diretas com outros problemas locais e ainda levantar questões que mobilizavam feministas em outras parte dos mundo. Uma tentativa de sistematização não anula, portanto, os evidentes diálogos temáticos e contextuais que são acionados pelo humor gráfico feminista do Cone Sul.

Comédia é contextual, ela dialoga com as preocupações de um determinado período.²¹⁷ Talvez o grande estranhamento em relação ao humor feminista seja o fato de ele continuar aparentando atualidade mesmo depois de décadas e até séculos. Além deste elemento, é importante ressaltar que ele ainda supera barreiras geográficas. Humor gráfico feminista com conteúdos muito parecidos promovem o riso no Brasil, na Bolívia e até fora do recorte geográfico proposto por este

²¹⁷ BARRECA, op. cit., p. 149.

trabalho.²¹⁸ Temporalmente as preocupações e, conseqüentemente, os temas do humor, se atualizam e mudam. A charge citada anteriormente, referente a entrada das mulheres na ABL, é um exemplo. Embora ela ainda tenha seu potencial humorístico, ela foi relativamente superada. Porém, todas as outras charges e tirinhas citadas até o momento permanecem contemporâneas, o que significa dizer que seus temas continuam em pauta.

Os países do Cone Sul definiram a produção de um humor gráfico feminista com características próprias. Em termos de questões regionais as ditaduras civis e militares, nossas histórias de países colonizados e explorados, nossos valores e expectativas, a relação dos feminismos com a esquerda, bem como a própria forma como era vista a emergência dos feminismos por aqui, foram cruciais para que a produção e/ou divulgação de charges e tirinhas feministas tivessem sim marcas singulares. O humor gráfico feminista de algum modo assume uma linguagem universal como veremos mais adiante, mas também se apropria de uma linguagem e temática que dialoga de maneira direta com mulheres que vinham tendo experiências parecidas naquele exato momento, reforçando assim o papel do jornal como um meio de comunicação imediato, que fala de seu próprio tempo.

3.1.1 Problemas Regionais

Enquanto países como Estados Unidos e França viviam intensamente o fenômeno que ficou conhecido como contracultura, que deu vazio ao movimento *hippie* e às lutas em defesa da paz,²¹⁹ os países do Cone Sul experienciavam ditaduras civis e militares. Enquanto Simone de Beauvoir e Betty Friedan viajavam pelo mundo difundindo suas obras – no futuro reconhecidas como importantes marcos para os feminismos de segunda onda – muitas mulheres brasileiras, chilenas, paraguais, uruguais, bolivianas e argentinas fugiam de seus países, sendo muitas vezes obrigadas a viver na clandestinidade. Enquanto grupos de reflexão feminista se fortaleciam nos Estados Unidos, nunca

²¹⁸ Em pesquisa na British Library, em Londres, localizei o jornal *Bad Attitude*, publicação feminista que circulou nos anos 1980 com formato muito similar aos periódicos do Cone Sul. O uso de charges e tirinhas era recorrente.

²¹⁹ COSTA, Ana Alice Alcântara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. In: *Gênero*. Niterói, v. 5, n. 2, 1 sem, 2005. pp. 9-35, p. 10.

na história brasileira tantas mulheres pegaram em armas.²²⁰ Enquanto as mulheres francesas criaram um documento assumindo que fizeram abortos clandestinos para pressionar o governo francês a garantir contracepção e aborto legal gratuitos, no Chile se vivia a ditadura mais violenta do Cone Sul.

Mesmo diante de contextos tão distintos e marcados por experiências profundamente discrepantes, tanto a Europa e Estados Unidos, quanto os países do Cone Sul, viveram a emergência dos movimentos feministas em cronologias nada distantes. Em paralelo aos tempos de guerra,²²¹ as mulheres feministas do Cone Sul se construíram e se descobriram feministas, tanto em função de suas experiências em seus países, como fruto do contato com leituras feministas e viagens de exílio.

O contexto histórico, aquele que nos primeiros dias de aula da faculdade de história é apontado por toda e qualquer professora como o principal protagonista em narrativas de diferentes natureza, no caso da história dos feminismos do Cone Sul assume um papel fundamental, uma vez que ele criou marcas que não podem ser negadas. A principal delas é, talvez, o reconhecimento da desigualdade de gênero que imperava na sociedade, inclusive nos grupos de esquerda dos quais essas mulheres fizeram parte. A luta delas pela democracia foi acompanhada pela luta pela igualdade e reconhecimento dentro dos próprios grupos de esquerda. Diante do machismo predominante na casa, no trabalho, na política e também nas esquerdas – aquela que combatia as arbitrariedades dos regimes ditatoriais –, foi preciso confrontar aliados e inimigos.

Na narrativa do escritor Rodolfo Walsh, referindo-se ao contexto uruguaio, as mulheres estavam fazendo a revolução dentro da revolução. Estavam entrando maciçamente no ensino superior, integrando as organizações de esquerda, vivendo a revolução da pílula.²²² No caso do Brasil o cenário era semelhante. A partir dos anos 1960 aconteceram

²²⁰ TELES, Amelinha e LEITE, Rosalina Santa Cruz. *Da Guerrilha à Imprensa Feminista*. A construção do Feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-1980). São Paulo: Intermeios, 2013, p. 33.

²²¹ *Ibidem*, p. 11.

²²² WALSH, apud SAPRIZA, Graciela. Sobre el 'difícil matrimonio'. Una indagatoria sobre feminismos e izquierdas en épocas crueles. *Anais Eletrônicos do Fazendo Gênero* 7. ST 40. Florianópolis:UFSC, 2006. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/G/Graciela_Sapriza_40.pdf Acesso em 27/07/2015. Acesso em 22 de agosto de 2015, p. 2.

uma série de eventos que significaram uma verdadeira revolução para as mulheres: invenção e distribuição da pílula anticoncepcional, ingresso no mercado de trabalho (fruto do caráter capitalista do regime), criação de clubes de mães e associações de bairros, golpe civil-militar (1964), AI-5 (1968), mulheres em armas, instituição do Ano Internacional da Mulher e Década da Mulher pela ONU (1975).

Vale ainda lembrar a ampla circulação de bibliografia feminista, a especificidade das experiências nos movimentos estudantis e grupos de esquerda, muitas vezes confrontados com o protagonismo das mulheres, as experiências de exílio no exterior. O cenário, apesar de restritivo, era de expansão para elas e essa expansão tomou forma exatamente nos grupos de esquerda.

De acordo com Cynthia Sarti:

[...] o feminismo no Brasil surge como consequência da resistência das mulheres à ditadura militar, depois da derrota da luta armada e no sentido da elaboração política e pessoal desta derrota. A presença das mulheres na luta armada implicava não apenas se insurgir contra a ordem política vigente, mas representou uma profunda transgressão com o que era designado à época para a mulher. Sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, “comportando-se como homens”, pegando em armas e tendo êxito neste comportamento [...]²²³

As mudanças possibilitadas pela convivência extensiva com os companheiros de esquerda, provavelmente, deixaram ainda mais a mostra as expectativas de gênero que já incomodavam as mulheres do período. Elas não desejavam servir café nas reuniões do partido, elas queriam ser donas do bastão de fala. Elas não queriam cozinhar para os

²²³ SARTI, Cynthia A. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. Texto preparado para apresentação no XXI Congresso Internacional da *LASA* (Latin American Studies Association), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, 24-26 de setembro de 1998. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Sarti.pdf> Acesso em: 22 de agosto de 2015, p. 3.

companheiros homens que iam para a guerrilha, elas queriam ir para a guerrilha.

A luta pela democracia que assolou os países do Cone Sul durante a segunda metade do século XX tornou-se também a luta pela igualdade de gênero, pela igualdade de direitos e deveres, tornou-se a luta por uma democracia plena e irrestrita. Entretanto, tal luta era uma luta apenas das mulheres. A charge publicada no alternativo boliviano *La Escoba* colocou em destaque a luta que, sob a premissa de que o “pessoal é político”, tornou públicas às questões consideradas de mulheres e, conseqüentemente, consideradas apenas no fóro privado. O muro, como o da charge em destaque, era personagem comum em charges e tirinhas que propunham um debate sobre política de um ponto de vista feminista.

Figura 26



Fonte: Autoria Ilegível. *La Escoba*, Bolívia, novembro de 1987. Edição 6, p. 11.

Na charge um homem inscreve em um muro a mensagem que vinha sendo bradada por todos os países do Cone Sul, especialmente no Chile, durante os regimes de exceção e principalmente nos momentos de reconstrução da democracia: “Democracia en el país!” A mensagem pública, de protesto, era frequente nos anos de chumbo. Muros e prédios

traziam marcas dos descontentes e perseguidos por regimes violentos e duradouros. A novidade reside no que foi inscrito junto às reticências, uma espécie de observação à frase que ecoou por praticamente toda a América Latina: "... y en la casa."

Uma personagem mulher, com um sorriso no rosto e usando roupas costumeiramente associadas ao serviço doméstico corrige à demanda original. As palavras de ordem que reivindicam democracia nos muros foram enriquecidas pelas reivindicações até então consideradas privadas. Lutar por democracia, nesse caso, é lutar por democracia também nos lares e são elas que colocam em evidência o fato de que o discurso revolucionário em prol da democracia continua sendo um discurso de manutenção de um sistema que oprime milhões de mulheres. Mesmo mote da tira El Humanista.

Figura 27



Fonte: Sem Autoria. *La Escoba*, Bolívia, novembro de 1987. Edição 6, p. 27.

Em tirinha do mesmo número foi reforçada a igualdade que prevalece – o que nem sempre é verdadeiro, uma vez que não é incomum que as mulheres militantes tenham tarefas vinculadas ao que seria natural a elas – na luta e a manutenção de privilégios que é mantida nas relações interpessoais.

No primeiro quadro homem e mulher são representados em meio a uma manifestação segurando uma faixa com os dizeres: “Por la igualdad. Por la democracia.” No segundo quadro os dois personagens aparecem abraçados e afirmando com alegria: “Por sempre juntos.” No terceiro quadro o desfecho. O homem sentado ao sofá em frente à televisão e com o jornal na mão questiona a companheira de luta pública: “Que tenemos para comer hoy?”

A tirinha não deixa dúvidas: a luta empreendida por um país democrático, justo, igualitário, por um estado de direitos esbarrava em elemento fundamental de construção do país. As mulheres, aquelas responsáveis não só pela luta pela democracia, como pela criação de filhos e manutenção da casa, porta adentro eram sujeitos invisíveis, sem valor. A luta pela democracia passou a ser denunciada em seu viés mais cruel, a permanência das mulheres em seus velhos e empoeirados espaços, o doméstico. Sua participação na luta política e armada era aclamada e bem vinda, desde que elas não desestruturassem a mais antiga profissão, a de esposa.²²⁴

Tal abordagem do tema democracia e militância política foi comum em todos os periódicos feministas do período, inclusive em termos textuais. A democracia, os direitos civis, a liberdade de expressão foram reivindicações que serviram de elemento aglutinador para a luta de homens e mulheres e foi o fato das mulheres terem levado a sério tais demandas que provocou uma certa instabilidade nas organizações das quais elas faziam parte. As charges e tirinhas que abordam o tema democracia, militância, direitos civis, parecem conseguir colocar as mulheres exatamente na fronteira de tais reivindicações, elas denunciam os limites da revolução, da oposição. É o triste riso de descobrir que as mulheres só foram bem vindas na luta enquanto elas estivessem dispostas a fazer a manutenção das estruturas que as mantinham presas às expectativas de boas mães, esposas e donas de casa.

De acordo com Helena Hirata, as mudanças observadas nos últimos 30 anos na atividade profissional das mulheres não foram acompanhadas por mudanças notáveis na repartição do trabalho doméstico entre os sexos.²²⁵ Tal constatação aponta para um problema

²²⁴ Referência à obra de Danda Prado *Ser esposa: a mais antiga profissão*, de 1979.

²²⁵ HIRATA, Helena. Trabalho doméstico: uma servidão ‘voluntária’? Resumo. In: GODINHO, Tatau; SILVEIRA, Maria Lúcia da. *Políticas públicas e*

maior, que extrapola a própria luta pela democracia. Nas últimas décadas, independente da atuação das mulheres na esfera pública, tanto em termos de trabalho, quando em termos de participação política, a divisão sexual do trabalho não foi alterada.

A frustração feminista com a militância nas esquerdas é, portanto, um problema de ordem macro. Mesmo que as mulheres trabalhem 14 horas por dia, no fim do expediente elas são convocadas a cuidar de “seus” afazeres domésticos. Mesmo que as militantes demonstrem plena competência em gerir reuniões, organizar ações de luta armada, construir manifestações, ao fim elas são chamadas de volta ao lar.

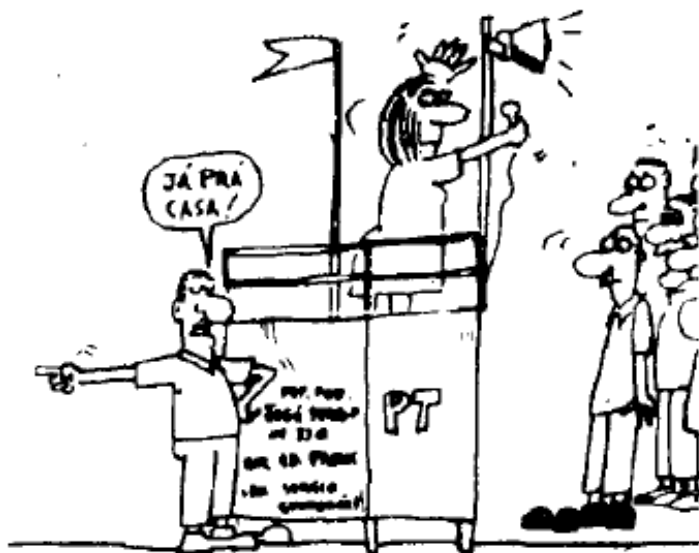
Assim como mulheres assumirem o protagonismo na produção do humor é uma forma de tomar para si o poder, fazer-se personagem principal na militância política também o é. Aristóteles defendia no século IV a.C que a contribuição das mulheres para com o mundo efetivava-se na família e não no espaço público e/ou político.²²⁶ Vários séculos depois, a resistência com a participação de mulheres em tudo que envolve o espaço público é mantida. É notório o papel de grupos de esquerda na emergência dos movimentos feministas do Cone Sul, foi através deles que muitas mulheres construíram-se como militantes e, também, como feministas. No entanto, em muitos momentos tal construção era fruto do reconhecimento das desigualdades reproduzidas também em organizações que, em tese, eram motivadas por expectativas de futuro que negavam o autoritarismo promovido pelas ditaduras. Nesse sentido, os companheiros da esquerda também eram questionados e afrontados por uma cultura machista que extrapolava simpatia política e filiação partidária.

A charge da sequência, mirando em um alvo específico, um partido de esquerda, Partido dos Trabalhadores (PT), aponta a preocupação com mulheres que têm voz e se fazem ouvidas. Na imagem uma mulher com um microfone em punho, sob um palanque, é convocada por um companheiro impaciente: “Já pra casa!” A tomada da palavra e do palanque é confrontada com uma referência direta a um espaço historicamente construído como sendo das mulheres, o lar.

igualdade de gênero. São Paulo: Prefeitura de São Paulo – Coordenadoria Especial da Mulher, 2004.

²²⁶ ARISTÓTELES. *A Política*. São Paulo: Edipru, 2008.

Figura 28



Fonte: Sem Autoria. *Mulherio*, Brasil, novembro-dezembro de 1982. Edição 10, p. 22.

A frase evocada pelo companheiro é um pouco chocante, já que estamos habituadas a ouvi-la sendo direcionada a cães e a crianças. No entanto, apesar da charge reforçar a dificuldade em se aceitar o protagonismo das mulheres em termos de política, seja na esquerda ou na direita, é relevante ressaltar que ela foi extraída do folhetim *A Questão da Mulher*, produzido exatamente pelo PT baiano. Trata-se de uma crítica interna do próprio partido que, pelo menos em algum nível, reconhecia a condenável prática de oferecer vassouras em troca dos microfones que vinham sendo empunhados por mulheres.

O conservadorismo dominava o cenário político. Tanto os grupos de esquerda, quanto os grupos de direita ficaram conhecidos por seu machismo e resistência a debater assuntos que, em tese, eram coisas de mulher. As esquerdas, berço das feministas do Cone Sul, apesar de seu discurso democrático e até revolucionário, também acabaram se inscrevendo na história pelos esforços de manutenção das desigualdades de gênero. Muitos foram os companheiros que apoiaram as lutas feministas, inclusive em termos de humor gráfico, como pode ser

evidenciado em alguns exemplos já citados e em outros que são destaque em outros capítulos, mas uma parte dos parceiros de luta ficou na memória em função do medo que a luta por democracia fosse longe demais. Considerada uma causa menor, a luta das mulheres foi dupla. Era a revolução dentro da revolução. Seriam os homens todos iguais?

Figura 29



Fonte: SENDRA. *La Micrófona*, Paraguai, junho de 1990. Edição 6. Coluna de Humor, p. 2.

No alternativo paraguaio *La Micrófona*, duas personagens mulheres conversam sobre relacionamentos dando um enfoque político bastante evidente ao diálogo. Uma delas informa: “– Debo reconocer, Julia, que tener un novio marxista fue tremendo... durante los seis

meses que salimos pretindió convernerme de que ‘todos los hombres son iguales’”. Ao que Julia pergunta: “– Y al final... que paso?” Como resposta: “– Se fue con otra.” Julia finaliza com a famosa frase: “– Todos los hombres son iguales.” A segunda personagem concorda e encerra a conversa com uma constatação: “– Eso! Todos los hombres son iguales.”

A primeira vista é possível aceitar o diálogo como uma mera conversa entre amigas que concluem que todos os homens são iguais, assunto que parece nunca esgotar-se entre mulheres, sejam elas feministas ou não. O ponto principal aqui é que é importante avançarmos no sentido de perceber que ela não fala de qualquer homem, mas um homem marxista, ou seja, de esquerda. A informação de que ele a deixou por outra nada mais é que uma alegoria para informar às leitoras que, sejam os homens de direita ou de esquerda, não se pode esperar que eles sejam diferentes. O companheiro de luta, portanto, traz consigo os mesmos vícios, preconceitos e expectativas de gênero que o homem de direita. Os machismos são todos iguais, é a mensagem deixada pela charge.

A luta empreendida pelas mulheres era luta dupla e era dirigida, inclusive, aos seus aliados. Os companheiros de esquerda foram questionados sobre seus privilégios e sobre sua disposição em abrir mão deles. Confrontados com um desejo genuíno de revolução, que desestruturasse um sistema que mantinha há séculos as mulheres sob domínio, eles tinham a opção de se repensar ou de ignorar as demandas feministas que não eram direcionadas às forças do governo, mas ao companheiro de luta. O humor gráfico que trata das relações entre homens e mulheres na militância política colocou em evidência as demandas feministas em termos de igualdade política, bem como o conservadorismo travestido nos companheiros.

O tema das empregadas domésticas não é tão comum em termos de humor gráfico feminista, são poucas as charges e tirinhas que direcionam sua reflexão para o assunto tão debatido entre as feministas. Contudo, é importante trazê-lo em destaque aqui, uma vez que uma das mais comuns acusações feitas às feministas, principalmente as da segunda metade do século XX, é a de que elas não tinham empatia por mulheres pobres e/ou negras. Os feminismos do período foram, com frequência, acusados de serem elitistas, classistas e brancos. Debater tal assunto é, desse modo, um meio de repensar as narrativas que vêm construindo a história dos feminismos como uma história de progresso,

como se tudo que foi feito no passado fosse dispensável.²²⁷ Para surpresa de algumas pessoas não é possível negar que as demandas feministas não obedecem a calendários que insistem em dizer como e quando cada grupo lidou com cada assunto. Assim como no começo do século XIX havia mulheres debatendo sexualidade, divórcio, prostituição, virgindade, nas primeiras manifestações feministas do Cone Sul já nos anos 1970 e 1980, o tema da classe e da raça já era apresentado como um problema. Na imprensa feminista não foi diferente e o papel das empregadas domésticas é fundamental em tal debate.

O uso extensivo do emprego doméstico, majoritariamente desempenhado por mulheres, afirma-se como uma forma de terceirizar um trabalho que é desempenhado de maneira invisível e gratuita, também por mulheres. De acordo com Miriam Nobre,

O aumento do emprego doméstico acomoda a realidade de um número crescente de mulheres profissionais com carreira sem o correspondente crescimento dos serviços públicos ou a redução da jornada de trabalho que para todas e todos considerem o tempo do cuidado de si próprios e das/dos dependentes. As empregadas domésticas, elas próprias necessitam contratar outras mulheres para cuidar de seus filhos ou dos serviços domésticos com salários menores e menos direitos.²²⁸

Trata-se de um ciclo que é composto basicamente por mulheres: mulheres com postos profissionais e sobrecarregadas com o serviço doméstico contratam mulheres para desempenhar esse serviço. As últimas, por sua vez, contratam outras mulheres para cuidar de suas casas e filhos a salários ainda menores. Como uma derivação do trabalho doméstico o serviço doméstico remunerado é desvalorizado e mal pago, sendo desempenhado principalmente por mulheres negras e pobres.

²²⁷ HEMMINGS, Clare. Contando estórias feministas. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 17. n. 1, 2009. pp. 215-241, p. 215.

²²⁸ NOBRE, Miriam. Trabalho Doméstico e Emprego Doméstico. In: *Reconfiguração das Relações de gênero no Trabalho*. São Paulo: CUT Brasil, 2004, p. 61. Acesso em 1 de agosto de 2015. Disponível em: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05632.pdf#page=61>

Não há muitos números e estatísticas para ilustrar as três charges que abordam o serviço doméstico publicadas nos anos 1976, 1977 e 1982. Em termos de humor gráfico, o tema foi abordado apenas em três situações e somente em periódicos brasileiros. No entanto, não é possível negar que elas dialogam diretamente com o contexto brasileiro de expansão do ingresso das mulheres no mercado de trabalho, fruto da lógica capitalista que imperava durante o regime ditatorial.

A indústria passou por muitos investimentos nos anos 1980, houve grande migração do campo para a cidade e o Brasil tornou-se a 8ª economia mundial. Cresceu a demanda para o trabalho das mulheres, o que fortaleceu ainda mais o peso da jornada dupla. O reflexo das mudanças foi imediato: aumento da pobreza, crescimento da periferia, das favelas e dos cortiços.²²⁹

Miriam Nobre informa que em 1990 o setor de emprego doméstico foi o que mais criou postos. Em 2001 concentrava seis milhões de trabalhadoras: 94% mulheres e 66% brancas. A autora identifica ainda um aumento da formalização, o que inclui pagamento de direitos trabalhistas. No entanto, apenas ¼ das trabalhadoras domésticas tinham carteira assinada e contribuía com a previdência social. Não bastasse isso, o baixo índice de formalidade é concentrado no sul e sudeste e entre trabalhadoras brancas.²³⁰ Vale ressaltar que em 1995 apenas 4,4% das trabalhadoras domésticas de Fortaleza tinha carteira assinada,²³¹ informação que tem relação direta com a charge do *Brasil Mulher* publicada em 1976.

²²⁹ TELES e LEITE, op. cit., p. 29.

²³⁰ NOBRE, op. cit., 65.

²³¹ NOBRE, op. cit., 66.

Figura 30



Fonte: Sem Autoria. *Brasil Mulher*, Brasil, 1976. Edição 3, p. 5.

Na imagem uma patroa maquiada, coberta de jóias e com pose de desdém observa uma “empregada” literalmente pendurada no parapeito de uma janela. Um chapéu culturalmente demarcado como do cangaço nos informa que se trata de uma migrante. A metáfora da janela é ainda mais simbólica, uma vez que nos bairros de classe média, ricos e murados brasileiros, cheios de prédios altos, mulheres pobres, negras, nordestinas arriscam-se em janelas para garantir a vista translúcida e límpida de janelas muito bem limpas. A charge fala menos do perigo que as janelas significam e mais da opressão que as mulheres podem exercer sobre elas próprias. O problema de classe era, portanto, presente e muito difícil de ser mediado. Sendo a categoria classe um importante marcador do serviço doméstico, a categoria raça a acompanha.

Em um país colonizado que fez amplo uso da mão de obra escrava para crescer economicamente, com heranças culturais que remetem a mucamas e amas de leite sendo responsáveis pelos cuidados das casas e das crianças, o marcador raça emerge com força em se tratando de serviço doméstico. Nas duas charges que trago na sequência é tal marcador que salta aos olhos. A primeira ilustra um texto que tem um caráter mais informativo, uma vez que explica para as mulheres

como funciona o fundo de garantia para elas. Já a segunda é mais dolorosa, pois destaca nosso passado e presente de exploração.

Figura 31



Fonte: ANGELI, *Nós Mulheres*, Brasil, março-abril de 1977. Edição 4, p. 5.

A charge ilustra um texto chamado Direitos da Mulher que narra de maneira bastante didática como funciona o resgate do fundo de garantia para as mulheres casadas. O texto destaca que, apesar de todas as mulheres serem beneficiadas por todas as leis trabalhistas que contemplam os homens trabalhadores, no caso do fundo de garantia há uma discrepância que desconsidera as nuances do trabalho desempenhado por elas. A lei naquele momento partia da premissa que a solicitação do fundo de garantia por casamento só poderia acontecer caso a mulher pedisse demissão, ou seja, partia-se da premissa que com o casamento elas parariam de trabalhar. Na charge a diferença de tratamento é apontada e ela tem gênero, classe e raça. Na imagem uma trabalhadora doméstica é “assaltada”: “Isto é um assalto!! Passe todas as garantias!!”

A escolha de uma trabalhadora doméstica pra ilustrar o artigo que não fala especificamente desse setor trabalhista não é acidental. A importância do emprego doméstico, e sua inversamente proporcional desvalorização, ainda marcam as vidas de milhões de trabalhadoras domésticas no Brasil. A representação da trabalhadora como negra

também nos diz muito de uma modalidade de trabalho que em muitos casos termina por ser a única opção de geração de renda para mulheres pobres e negras sem acesso à educação. Apesar dos debates feministas e do movimento negro, nossa história substituiu criadas por empregadas domésticas e sem nenhum constrangimento perpetua valores e expectativas que, definitivamente, não foram abolidos.

As mulheres ricas brancas brasileiras foram servidas, vestidas, alimentadas e tiveram suas proles cuidadas e alimentadas por mulheres negras escravizadas durante os séculos XVIII e XIX. No comércio de pessoas negras escravizadas o preço por mulheres que dominavam afazeres domésticos e que poderiam amamentar os filhos das famílias brancas era relativamente mais alto do que o das mulheres negras que trabalhavam no campo, por exemplo. A terceirização e exploração do serviço doméstico, portanto, remonta a tempos anteriores aos de ingresso das mulheres no mercado de trabalho. As mudanças parecem, infelizmente, ter apenas agregado uma pequena remuneração a um trabalho que antes era fruto do sistema escravagista. Em se tratando de raça ainda são as mulheres negras, em sua maioria, que desempenham as funções atribuídas às trabalhadoras domésticas. É o que nos mostra a charge de Henfil.

Figura 32



Fonte: HENFIL. *Mulherio*, Brasil, maio-junho de 1982. Edição 7, p. 9.

Na charge são representadas uma trabalhadora doméstica e uma patroa. Alguns marcadores não deixam dúvidas sobre a simbologia que envolve as duas personagens. A trabalhadora doméstica é negra, como demonstra a cor de pele. A tipologia física também demarca sua origem e a vassoura nas mãos afirma sua posição. Já a patroa é representada por uma mulher gorda, cheia de jóias, muito maqueada e com uma coroa na cabeça. O ato de pintar as unhas aponta sua posição. A segunda personagem informa:

- Claro, Maria! Depois que você fizer a feira, tirar o lixo, encerrar as salas e móveis, escovar os sapatos e tapetes, polir a prataria, cozinhar o almoço e lavar a louça, limpar as privadas e bidês, esfregar as roupas, trocar as fraldas mijadas, passar as cuecas do Romualdo e levar o Titi para fazer cocô na praça, pode ir na comemoração da libertação dos escravos...

É um golpe duro o que Henfil dá nas mulheres que no período faziam uso da terceirização do serviço doméstico. A representação da patroa tem destaque no capítulo 4, uma vez que é notável o fato de que a charge é uma das poucas de todo o universo de fontes a elaborar uma crítica tão direta ao comportamento das próprias mulheres. As duas únicas charges que apontam a relação patroa e empregada são também as únicas a fazerem críticas diretas às mulheres. Por hora, em que o foco é sobre os temas que eram abordados para provocar o riso das mulheres feministas, é importante destacar a relação que a charge faz entre o trabalho escravo e o trabalho remunerado que no século XX, para o autor, tem ares de escravagismo.

Maria, provavelmente, pediu à patroa para celebrar o aniversário de libertação dos escravos. Maria não tem voz, apenas um sorriso no rosto. Maria é a personificação de milhões de mulheres negras que, sem acesso à profissionalização, submetem-se a um serviço doméstico com ares de eternidade, como deixa implícita a lista de afazeres listada pela patroa. Quando Maria poderá comemorar o aniversário de libertação dos escravos? Nunca. Primeiro porque seus afazeres são repetitivos. A comida precisa ser feita novamente, assim como as roupas lavadas e as crianças trocadas. Segundo porque a libertação dos escravos não aconteceu. Eis é a mensagem da charge.

Mais uma vez o riso acionado é um riso triste, um riso de identificação, quase um riso de constrangimento, afinal, cada uma de

nós conhece, é ou conviveu com uma Maria. Tal riso em especial, quem sabe, é de vergonha, de sensação de impotência diante de um sistema e de uma cultura que nos levam a acreditar que é assim que as coisas funcionam. Apesar de seu pouco destaque em se tratando de humor gráfico feminista, talvez o tema trabalho doméstico remunerado seja um dos mais delicados que as teorias feministas no Brasil ainda precisam aprender a tratar.

Outro assunto que mobilizou os periódicos feministas do período, em específico os brasileiros, foi a pobreza/celestia/custo de vida. A forte industrialização, chamada por alguns autores de capitalismo tardio, que caracterizou a política econômica do período ditatorial, acirrou a pobreza e a desigualdade social. Em um país com passado escravagista isso afetava diretamente a população negra, historicamente excluída das possibilidades de estudo e trabalho qualificado e também as mulheres, uma vez que a manutenção dos lares foi historicamente articulada a elas. Mães e avós, portanto, eram protagonistas em um contexto doméstico de pobreza que afetava as classes menos favorecidas. Sendo elas afetadas em alto nível pelo acirramento da pobreza, as feministas brasileiras não se omitiram e o tema da pobreza foi frequente nas páginas dos jornais com viés feminista.

De acordo com Maria Carmelita Yazbek, a expressão pobreza não se refere apenas ao número e qualidade de bens ao qual uma pessoa tem acesso, mas também ao universo de direitos e oportunidades.²³² Sendo assim, é importante lançarmos um olhar múltiplo para as charges da sequência, uma vez que elas retratam uma realidade de luta pelo pão diário e pelo próprio direito de existir. Ainda para a mesma autora, referindo-se ao Brasil:

A pobreza é parte de nossa experiência diária. Os impactos destrutivos das transformações em andamento no capitalismo contemporâneo vão deixando suas marcas sobre a população empobrecida: o aviltamento do trabalho, o desemprego, os empregos de modo precário e intermitente, os que se tornaram não empregáveis e supérfluos, a debilidade da saúde, o desconforto da moradia precária e insalubre, a alimentação insuficiente, a fome, a fadiga, a ignorância, a

²³² YAZBEK, Maria Carmelita. Pobreza no Brasil Contemporâneo e Formas de seu Enfrentamento. In: *Serv. Soc. Soc.*, São Paulo, n. 110, abr./jun. 2012. pp. 288-322, p. 290.

resignação, a revolta, a tensão e o medo são sinais que muitas vezes anunciam os limites da condição de vida dos excluídos e subalternizados na sociedade.²³³

A charge extraída do *Brasil Mulher* e reproduzida na sequência tem relação direta com a citação em destaque, uma vez que ela pontua os impactos do capitalismo que são destacados na imagem: desemprego, debilidade da saúde, alimentação insuficiente, fome, fadiga. Nela observamos uma família composta por mulher e filhos muito magros pedindo alimento em um mercado.

Figura 33



Fonte: Sem Autoria. *Brasil Mulher*, Brasil, 1976. Edição 4, p. 4.

“Me dá um pãozinho?” indaga a mulher grávida acompanhada de seis crianças, uma delas no colo com ares cadavéricos. A criança da direita é representada de forma clássica em termos de fome e miséria: pernas finas e barriga grande. João de Mello e Fernando Novais referem-se a tal biotipo infantil como tipicamente rural, espaço em que a

²³³ Idem.

vida era profundamente dura, uma variação crua do “a vida como ela é”. Ao descrever a vida privada de famílias do campo os autores praticamente narram o que é evidenciado na charge: “Todos descalços, um ou outro possuindo uma bota ou uma alpargata, as crianças nuas ou só de calçãozinho, barrigudas, cheias de vermes. As mulheres, umas velhas aos trintas anos.”²³⁴ É difícil de avaliar a origem da família representada, no entanto é possível imaginar que se trata de uma família vinda do campo que, diante da modernização selvagem da agricultura iniciada nos anos 1960 viu-se em situação de extrema miséria e sem alternativas.²³⁵

Foi assim que migraram para as cidades, nos anos 50, 8 milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural do Brasil em 1950); quase 14 milhões nos anos 60 (cerca de 36% da população rural de 1960); 17 milhões nos anos 70 (cerca de 40% da população rural de 1970). Em três décadas a espantosa cifra de 39 milhões de pessoas.²³⁶

O crescimento econômico característico do período, celebrado com frequência para justificar o saudosismo do regime autoritário, contrasta com uma população empobrecida que se via obrigada a buscar alternativas de trabalho e sustento em grandes cidades. A industrialização e a urbanização geram empregos, não há como negar, mas a cifra citada pelos autores insinua a existência de um sistema que dificilmente tem possibilidade ou mesmo interesse de incorporar uma mão de obra ainda não qualificada, e se o tem é certamente para desempenhar funções com remunerações baixas. O fato das mulheres terem sido absorvidas pelo mercado de prestação de serviços, principalmente pelo mercado informal e o serviço doméstico, confirmam isso.

[...] são incontáveis as mulheres, antes mergulhadas na extrema pobreza do campo, que

²³⁴ MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 559-658, p. 578.

²³⁵ *Ibidem*, p. 579.

²³⁶ *Ibidem*, p. 581.

se tornaram empregadas domésticas, caixas, manicures, cabelereiras, enfermeiras, balconistas, atendentes, vendedoras, operárias que passaram a ocupar um sem-número de postos de trabalho de baixa qualificação, alguns de qualificação média.²³⁷

Ao mesmo tempo que são celebradas as oportunidades de emprego geradas nas cidades, empregos que seriam os responsáveis por tirar da pobreza mulheres vindas da miséria do campo, é importante observar que a degradação do rural tem relação direta com a mecanização da agricultura. Além disso, ressalto que em termos de mobilidade social esses grupos tinham pouquíssimas possibilidades naquele período. O ditado “filho de peixe, peixinho é” se aplica a uma dura realidade protagonizada por tratores que expulsaram famílias do campo, uma indústria moderna geradora de empregos subalternos para as famílias e promotora de um destino que, a não ser em situações excepcionais, estava traçado em se tratando de transmissão geracional. Não é novidade para nós, por exemplo, que muitas meninas filhas de empregadas domésticas seguem o caminho das mães.

Na charge, que dificilmente fará alguém rir, a fome, a fadiga, a saúde debilitada e uma mulher sozinha como o pilar da situação de sofrimento são o destaque. A pobreza é ressaltada como uma experiência de mulheres, já que são elas que acabam responsáveis pelo cuidado da prole e da família. Atrás do balcão o atendente responde de maneira muito objetiva ao pedido de alimento: “Mas a madama tem cartão de crédito da mordomia?” A desigualdade que já existia pré-regime, se amplia durante ele, apesar da absorção de grandes massas de trabalhadores(as) rurais que chegavam às cidades.

No confronto, que na charge é expressado pelo pedido de ajuda, a mulher pobre, com fome e cheia de filhos é chamada de “madama”, uma referência a uma possível recusa ao trabalho, e na sequência é questionada se possui um cartão de crédito de “mordomia”. O estigma que acompanha a situação de pobreza é nítido. O olhar sob ela não é estrutural – em termos sociais, políticos e econômicos –, ele atende a mitos que envolvem expectativas de força de vontade e desejo de mudança. No combate à pobreza emerge o assistencialismo e a ação da Igreja, no lugar de movimentações estruturais que poderiam transformar o cenário. Em um país que desde sempre foi marcado pela concentração

²³⁷ Ibidem, p. 584.

de renda a questão da pobreza atravessa todos os períodos históricos e se acirra durante o regime civil-militar que investiu em grandes obras no país e o abriu para o capital externo, satisfazendo as camadas médias e empobrecendo as camadas baixas.²³⁸

O início da década de 1960 acirra as contradições do capitalismo periférico trazendo consigo o golpe militar e a instalação do Estado autoritário. A opção pelo crescimento econômico acelerado, a partir de fontes de investimento externas, como base do desenvolvimento, abriu o país ao capital monopolista. O Estado amplia seu nível de intervenção, tornando-se o eixo político da recomposição do poder burguês, com a implantação de novas estratégias de desenvolvimento concentradoras de capital, intensificando o nível de exploração da classe operária. A desigualdade social se acentua em um clima repressivo e autoritário.²³⁹

O estabelecimento de um regime autoritário, portanto, fortaleceu uma história de desigualdade e injustiça que marca o Brasil desde a invasão dos portugueses em 1500. As preocupações econômicas e a abertura ao capital externo colaborou ainda mais com a concentração de renda e a exploração das classes trabalhadoras. No entanto, o cenário que adentrou a década de 1970 e 1980 foi combatido com bastante empenho por diferentes vertentes dos movimentos sociais, dentre eles os movimentos feministas que, apesar de acusados de elitismo, tinham uma preocupação de classe inevitável, uma vez que a esquerda, como já dito, foi o berço de sua emergência.

O espírito de otimismo e crescimento que cercava o Brasil na segunda metade do século XX contrastava com o acirramento da desigualdade social e do não acesso à cidadania. Enquanto as telecomunicações, a indústria automobilística, alimentícia, de eletrodomésticos e o investimento em energia cresciam abruptamente, os níveis de pobreza o acompanhavam, tudo articulado a um cenário em

²³⁸ Pesquisa com dados de 2013 apontam que 10% da população brasileira concentra 40% da renda do país. Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2014/12/10-mais-ricos-concentram-40-da-renda-do-pais-diz-ibge.html> Acesso em 18 de agosto de 2015.

²³⁹ YAZBEK, op. cit., p. 299.

que o universo rural e urbano coexistiam. De acordo com João de Mello e Fernando Novais, entre as décadas de 1960 e 1980, o Brasil viveu uma fase que partiu do otimismo e desembocou na desilusão.²⁴⁰

Muitas narrativas reforçam o crescimento econômico vivido entre os anos 1960 e 1970 seguido do que se convencionou chamar da década perdida ao se referir aos anos 1980. As duas primeiras décadas foram superadas por um período de estagnação que gerou queda na produção e consequente desemprego. As mudanças nos padrões de consumo, a migração de grandes massas, a industrialização acelerada, a crescente urbanização, foi seguida de crise, altos preços, queda do consumo, inflação.

A charge de 1987 sinaliza exatamente tal fase.

Figura 34



Fonte: Sem Autoria. *Mulherio*, Brasil, março-abril de 1987. Edição 28, p. 23.

Nela uma mulher lê para os filhos e sua estória ilustra exatamente o período de crise vivido pelo país: “Tinha uma vez açúcar, farinha, arroz, batatas, carne, café...” O uso do verbo “ter” no passado indica claramente que o período de melhoria de vida, mesmo para alguns grupos das camadas baixas, não se sustentou.

A simplicidade da cena protagonizada por uma mãe sentada em um caixote de madeira e por três crianças cobertas por uma manta remendada expõe de maneira direta quem é que perde na década perdida. A mesma charge foi reproduzida no boliviano *La Escoba* e tinha origem em uma terceira publicação, do Chile, como pontuei no

²⁴⁰ MELLO e NOVAIS, op. cit., p. 562.

capítulo 1. A carestia, portanto, não era exclusividade das mulheres brasileiras.

A desilusão, aquela citada por João de Mello e Fernando Novais como desfecho do otimismo vivido nas primeiras décadas, certamente, atingiu os mais pobres em suas necessidades mais básicas: alimento, moradia, saúde.

Diante de transformações econômicas que visavam a criação de um Brasil como potência mundial, a estagnação em termos de mudanças estruturais só causaram mais pobreza e mais desigualdade. De acordo com João de Mello e Fernando Novais: “O Brasil, que já chocara as nações civilizadas ao manter a escravidão até fins do século XIX, volta a assombrar a consciência moderna ao exibir a sociedade mais desigual do mundo.”²⁴¹

As contradições sociais, econômicas, políticas e culturais são muito bem representadas pela charge de Henfil que, apesar de seu vínculo com *O Pasquim*, colaborou muito com periódicos feministas e com a reflexão sobre os impactos dos feminismos na sociedade Brasileira.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 633.

Figura 35



Fonte: HENFIL. *Mulherio*, Brasil, janeiro-fevereiro de 1982. Edição 5, p. 16.

Na imagem o cartunista parte de um dado, o estabelecimento das mulheres brasileiras em 4º lugar no *ranking* de beleza mundial, para em seguida apontar o contraste que o dado impõe a uma realidade de mulheres que trabalham duro. A afirmação: “Brasil: 4º lugar em beleza mundial!” é claramente ironizada pelas duas personagens mulheres que carregam grandes sacos na cabeça, indicando um universo de mulheres trabalhadoras que pouco têm a se beneficiar com o *status* estético das mulheres brasileiras perante o mundo. Uma delas reage ao *ranking*: “Êta nós hein Clotilde?” O uso de um nome popular como “Clotilde” e o uso de uma expressão ainda mais popular “êta nós” indicam como a realidade das mulheres comuns pouco tem a ver com *rankings* de qualquer espécie. A simplicidade de Clotilde e sua companheira de trabalho, diante de um *ranking* que avalia beleza em termos de aparência e não em termos de qualidade de vida, provocam empatia imediata e, novamente, um riso melancólico, incapaz de ignorar a assimetria. As personagens foram representadas na passarela da

desigualdade. Seus corpos estão perfeitamente alinhados e a postura é perfeita, atitude de modelos que contrasta diretamente com o peso de seus fardos.

No humor gráfico feminista a femininização da pobreza é evidente. Isso não significa dizer que os homens não eram afetados por ela, obviamente eles eram, principalmente homens negros. Entretanto, o conceito de femininização da pobreza nos permite refletir sobre a carestia e o alto custo de vida que afetavam as mulheres de modo a inserir esse cenário num contexto maior, um contexto de exploração cujo capital não as contempla. O tema da pobreza não foi uma preocupação exclusiva do Brasil, as feministas que produziam periódicos nos outros países do Cone Sul também questionavam os novos modelos econômicos instaurados por ditadores que só serviam para reproduzir, reforçar e piorar desigualdades. Contudo, em termos de humor gráfico, foram os periódicos brasileiros que mais se destacaram ao colocar a pobreza das mulheres como protagonista de várias charges e tiras. É importante pontuar que o tema pobreza atravessa outros assuntos, como a questão da natalidade.

Os anos 1960 marcaram uma grande revolução em termos de vida sexual para as mulheres. Se até então elas estavam sujeitas a métodos de contracepção pouco “científicos”, como coito interrompido e tabelinha, a partir da invenção e comercialização da pílula um novo universo de possibilidades emergiu. Era a possibilidade de evitar famílias numerosas, filhos em “escadinha”, o drama mensal de estar ou não grávida, o medo de interrupção da gravidez em uma sociedade que fazia uso da culpa para evitá-la. A pílula, definitivamente, foi revolucionária em termos de controle de natalidade para as mulheres. A possibilidade de evitar a gravidez era e ainda é um meio de controlar o próprio corpo, a vida e o futuro. Em uma cultura que começava a valorizar ainda mais o papel das crianças na sociedade, evitar filhos era controverso, mas inevitável.

Os filhos ocupavam crescentemente o centro da vida doméstica. Seu número diminuiu consideravelmente, em razão do controle de natalidade que se viera praticando – especialmente entre os de maior renda e de maior formação escolar - , por meio, especialmente, do uso de

preservativos, do método Ogino-Knaus (a tabela) e do coito interrompido.²⁴²

Um paralelo interessante se formava. Ao mesmo tempo que se valorizava a prole, ela era evitada para possibilitar uma vida mais confortável, assim o número de filhos diminuía junto às classes médias que faziam uso de métodos de controle de natalidade parcialmente eficazes. Tanto a “tabelinha” quanto o coito interrompido têm altos índices de ineficácia e os preservativos, como sabemos, esbarravam e ainda esbarram em uma questão de gênero em termos de sexualidade e autonomia das mulheres. A pílula, no seu surgimento, garantia 99% de eficácia e colocava nas mãos das mulheres o desejo de engravidar ou não. Porém, a questão dos anticoncepcionais é muito mais complexa, uma vez que sua distribuição tem relação direta com acordos internacionais que demandavam dos países de terceiro mundo, entre eles o Brasil, o controle de natalidade das populações mais pobres, tudo isso sob o discurso aterrorizante da explosão demográfica.

De acordo com Joana Maria Pedro:

[...] enquanto em lugares como a França a pílula somente foi liberada para consumo em 1967, no Brasil a pílula anticoncepcional e o DIU foram comercializados sem entraves desde o início da década de 60. As notícias sobre o novo contraceptivo — considerado mais eficaz que os anteriores — vieram acompanhadas, no Brasil, de dados alarmantes sobre o perigo de superpopulação no mundo. Assim, em abril de 1960, a revista *Seleções*, num artigo intitulado “Gente Demais! Que Fazer?”, informava que dali a 40 anos, ou seja, no ano 2000, o mundo teria 8 bilhões de pessoas e, dessas, 70% seriam afro-asiáticas.²⁴³

Apesar do anticoncepcional ser considerado um ganho, seu contexto de distribuição colocou em suspenso os modos como essa medicação colaborou com a liberdade sexual das mulheres. Tendo sua

²⁴² Ibidem, p. 613.

²⁴³ PEDRO, Joana Maria Pedro. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 23 nº 45. São Paulo, ANPUH, jul/2003. pp. 239-260, p. 241.

comercialização relação direta com políticas internacionais de controle de natalidade dos países mais pobres, é preciso relativizar a empolgação do dado que aponta que antes mesmo da França, um país considerado de 1º mundo, o Brasil já contava com um dos métodos contraceptivos mais eficazes já inventados. Além disso, a autora destaca que em paralelo à distribuição da pílula, a imprensa prestou o serviço de “alertar” a população sobre os perigos do crescimento demográfico desenfreado. A autora cita a revista *Seleções*, mas vale lembrar ainda uma capa com ares de “fim do mundo” produzida pela revista *Veja*, nela o público foi conclamado a preocupar-se com o crescimento populacional. Na chamada de capa lia-se “Planejamento familiar: como evitar a explosão.”²⁴⁴

A mídia, portanto, cumpriu um papel crucial de alarmar a população chamando a atenção para meios de controlar a reprodução. Vale ainda lembrar do recurso da esterilização utilizado por muitas mulheres a partir da década de 1970.²⁴⁵ Também conhecido como laqueadura, o método para evitar a gravidez foi utilizado por 38% de uma amostra de 150 mulheres entrevistadas por Joana Maria Pedro, mesmo o método sendo bastante invasivo.²⁴⁶

Como política pública o esforço de controle de natalidade nada tinha a ver com o interesse feminista em debater a questão da contracepção. O Estado construía um discurso de medo. Tudo isso articulado, convém reforçar, a um contexto econômico de crise, uma vez que o otimismo e esperança prevalecentes nas décadas de 1960 e 1970 deram lugar à preocupação em termos de emprego, renda, consumo.

Céli Pinto relembra que a questão do planejamento familiar era complexa, visto que remetia ao controle de natalidade de populações pobres. O que as feministas de classe média viam como um direito, poderia ser visto pelas mulheres de movimentos populares como uma forma de controlar suas escolhas, seu corpo, sua vida. O tema aborto era ainda mais complicado, não apenas em função do tabu que girava em torno de sua prática, como também em vista da relação que os movimentos de esquerda mantinham com a Igreja.²⁴⁷ Não podemos ignorar o fato de que em termos de combate à ditadura civil-militar a

²⁴⁴ Capa. *Veja*. São Paulo: Abril. n. 646. 21 jan. 1981.

²⁴⁵ COSTA, Suely Gomes. Proteção social, maternidade transferida e lutas pela saúde reprodutiva. In: *Revista Estudos Feministas*. (2) 2002. pp. 301-323, p. 316.

²⁴⁶ PEDRO, 2003, op. cit., p. 250.

²⁴⁷ PINTO, op. cit., p. 83.

Igreja estava politicamente indo contra o regime vigente, assim como os movimentos de esquerda. Em termos de humor gráfico, por exemplo, os periódicos brasileiros feministas, pelo menos os números a que tive acesso, tratavam muito sutilmente o tema aborto e mesmo em relação à produção textual a questão era tratada com muito tato e de maneira pouco frequente. Nos jornais feministas brasileiros, especialmente *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*, a abordagem era de denúncia sobre mortes, raramente discutia-se o aborto como um direito antes da década de 1980. Já o argentino *Persona* desde a década de 1970 tinha como uma de suas pautas o aborto como uma forma de decidir sobre o próprio corpo.

De maneira geral, o tema sexualidade emergiu tarde no Brasil, em função de ser considerado um problema menor diante de um país com tantos desafios, além de ser visto como preocupação de mulheres burguesas pela esquerda, e uma ameaça à família pela direita.²⁴⁸ A resistência ao tema, contudo, não o barrou e não é surpresa que o tema sexualidade seja um excelente assunto no que se refere à humor. Regina Barreca destaca que o tema sexo, que não é o mesmo que sexualidade, tradicionalmente foi assunto de um humor masculino.²⁴⁹ Convém não esquecermos, contudo, primeiro: estamos lidando com feministas, mulheres que em função de suas experiências, leituras e subjetividades estabelecem relações mais libertárias com temas considerados tabu. Segundo: trata-se de humor feito para mulheres que circula entre mulheres, logo, o ambiente mostra-se propício para o estabelecimento de relações de confiança em termos de debates e reflexões que em outros contextos poderiam ser consideradas constrangedoras.

A tirinha da sequência, publicada no *Mulherio* em 1981, tem como assunto a sexualidade e os direitos reprodutivos das mulheres e um autor homem. A assertiva de Regina Barreca, portanto, confirma-se nesse caso. No capítulo 4 disserto sobre o autor e a história das personagens, por hora é importante atentar a sua abordagem temática.

²⁴⁸ Ibidem, p. 84.

²⁴⁹ BARRECA, op. cit., p. 153.

Figura 36



Ilustração Henrique Magalhães — Contribuição do grupo "Nos também", de João Pessoa.

Fonte: MAGALHÃES, Henrique. *Mulherio*, Brasil, Julho-agosto de 1981. Edição 2, p. 22.

Na tirinha protagonizada por rostos muito expressivos e por uma linguagem crua e popular, duas mulheres são apresentadas em meio a uma discussão sobre sexo, pobreza e planejamento familiar. No primeiro quadro uma das mulheres afirma: “Sem essa de sexualidade!” No segundo a mesma personagem reforça: “Isso lá é problema? Problema é o desemprego, a fome.” No terceiro ela continua: “Sexualidade é uma luta menor. Afinal...” No quarto ela encerra seu argumento: “Você já viu alguém trepar com fome?” No último quadro, sem diálogos, a mulher cuja função foi, nos primeiros quatro quadros, argumentar contra uma reflexão sobre sexualidade utiliza apenas um par de exclamações ao ser apresentada a uma família pobre composta por pai, mãe grávida e seis crianças.

Como na charge analisada nas páginas anteriores, as vestimentas dão indícios de que se trata de uma família pobre. O homem apresenta uma expressão triste e a mulher um certo nervosismo. A personagem que nos quatro primeiro quadros não tinha fala, no último foi desenhada com ares de regozijo e satisfação. A mensagem é quase popular: contra fatos não há argumentos. A tirinha dialoga diretamente com o pensamento de Céli Pinto. A sexualidade não estava sendo encarada devidamente e a personagem que nem precisa de balões de fala para dar o seu recado deixa isso bastante claro. O paradoxo entre um debate sobre sexualidade e planejamento familiar, contudo, é nítido,

demonstrando o longo caminho necessário para se desvincular discussões sobre sexualidade e direitos reprodutivos.

A tirinha não ilustra nenhum texto reflexivo ou matéria, mas seu contexto de produção é indício importante de seu lugar no discurso que apresentava o planejamento familiar, o controle de natalidade e a sexualidade como uma questão a ser pensada. A dificuldade reside na impossibilidade de identificarmos o que se trata de reivindicação feminista que privilegia a situação da mulher pobre e cheia de filhos – o que incluiria a questão do direito ao corpo – e o que é discurso de controle de natalidade, de corpos de mulheres pobres em cenário de pressão internacional e convivência nacional na contenção do crescimento populacional. De todo modo, é relevante ter clareza que a pílula, em especial, independente de seu uso por organizações internacionais, foi uma invenção que colocou nas mãos das mulheres, principalmente as pobres, a decisão de engravidar ou não. Não foi a primeira vez que uma política com motivações questionáveis foi transformada em um instrumento de potencialização da autonomia das mulheres.

A personagem que protagoniza o discurso de ditar a regra indica ainda um problema de classe e geração. Suas roupas podem sugerir que se trata de uma mulher jovem e “moderna”. A gravata e a saia curta, contrastando com a vestimenta de sua interlocutora, sinalizam um discurso externo àquela realidade, enquanto a silenciosa mulher, possivelmente também grávida, é representada com uma peça de roupa parecida com a da mãe das seis crianças no último quadro. A informação de que a ilustração foi uma contribuição do grupo Nós Também de João Pessoa é outro indicador. A personagem dona da fala poderia ser uma mulher jovem, urbana, paulista, letrada, sendo colocada em contraponto com a mais crua realidade das mulheres pobres. O debate tem relação direta com a situação das mulheres pobres. É necessário, portanto, destacar o papel desempenhado pelas ações internacionais.

Embora não tenha partido do Estado brasileiro qualquer iniciativa explicitamente controlista, atuaram no País sociedades civis internacionais, principalmente nas camadas populares. Foi o caso da IPPF — International Planning Parenthood Federation, que viria a financiar, a partir de 1965,

a BEMFAM — Sociedade Civil Bem-Estar Familiar no Brasil.²⁵⁰

Uma organização internacional, financiando uma associação para o controle de natalidade, cujo nome causa boa impressão a alguém desavisado: Sociedade Civil-Bem Estar Familiar no Brasil (BEMFAM). Não é preciso dizer que a atuação da BEMFAM era criticada dado seu viés e a charge em destaque aponta a ambiguidade protagonizada por um título tão simpático e as genuínas intenções da Sociedade.

Figura 37



Fonte: LILA. *Brasil Mulher*, Brasil, junho de 1977. Edição 7, p. 7.

²⁵⁰ PEDRO, 2003, op. cit., p. 242.

Na charge, assinada por Lila, uma mulher pobre e grávida é o centro das atenções de três homens que personificam a instituição BEMFAM que profere: “– Penso que isso aí é gravidez de alto risco. – Faça-se um novo relatório para a International Planning Parenthood Federation. – [...] e milhões foram gastos em anticoncepcionais para diminuir a população de baixa renda.” Na primeira fala o uso da expressão de “alto risco” nada tem a ver com a saúde da mulher ou do feto, o risco é em relação à reprodução de pessoas pobres e o significado político, social e econômico de tal evento. A expressão era frequentemente usada para justificar o aborto em mulheres pobres, mesmo que os riscos não fossem de saúde. Na segunda fala a referência é à burocratização e o subjugo de uma iniciativa no Brasil com capital internacional. Na terceira e última fala a conclusão de que apesar do dinheiro gasto – o que invoca a culpa – as mulheres continuam engravidando. A confissão de que a distribuição dos anticoncepcionais tem foco na população de baixa renda é feita e o insucesso da iniciativa é exposto pela grávida vigiada pela BEMFAM. Acuada e minimizada, a mulher pobre, grávida e de pés descalços responde: “Mas o que é isso, doutor? Eu vim aqui só porque me disseram que os senhores cuidam do bem estar das famílias. Então eu vim atrás duma ajudazinha... Só isso.”

A BEMFAM foi fundada em 1965 na última sessão da XV Jornada de Ginecologia e Obstetrícia e contava com o financiamento da International Planning Parenthood Federation (IPPF) com sede em Londres. Oficialmente tinha como objetivo o bem estar da família como célula constitutiva da nação e se dedicava a um trabalho informativo-educativo em termos de saúde reprodutiva. Mesmo negando repetidas vezes que sua intenção era o controle da natalidade de populações pobres, a fama construída pela entidade reforçava o caráter controlista de suas ações.²⁵¹ Apesar disso, foi através da organização que muitas mulheres pobres encontraram uma maneira de evitar o crescimento de suas proles, geralmente sustentadas por núcleos familiares compostos apenas por mulheres – mãe, avós, tias. A política controlista não visava a autonomia das mulheres, mas os usos de tais iniciativas, certamente, propiciaram a milhares de mulheres evitar a gravidez indesejada.

O olhar das feministas brasileiras sobre as ações da BEMFAM era de rejeição, principalmente porque as ações da entidade eram feitas às escuras, com distribuição de anticoncepcionais que não tiveram suas vendas autorizadas nos Estados Unidos e com pouca ou nenhuma

²⁵¹ PETERSEN, Janine. Os feminismos e a polêmica da anticoncepção no Brasil. In: *Revista Esboços*. C. 11. N. 11. 2004. pp. 135-144, p. 138.

orientação médica. Na sequência a tirinha de Ciça sugere o tipo de reação que a atuação da BEMFAM provocava.

Figura 38



Fonte: CIÇA. *Nós Mulheres*, Brasil, agosto-setembro de 1977. Edição 6. Coluna de Humor, p. 15.

A clássica personagem Bia Sabiá encontra-se com uma amiga na rua e em um rotineiro diálogo de conhecidas pergunta: “Bom dia, dona Pardalina, tudo bem?” Ao que a personagem responde: “Chi, Bia, você nem imagina. Dei a maior mancada!” Bia Sabiá, interessada, questiona: “Que foi?” Dona Pardalinha em um rápido movimento com a cabeça olha para os lados, como se procurasse olhos e ouvidos vigilantes, e desabafa: “Botei uma dúzia de ovinhos!” E finaliza: “Agora que a BEMFAM me pega!”.

A inocência das personagens em forma de animais não deve fazer com que percamos de vista o problema político enfrentado por elas, uma alegoria à situação das mulheres brasileiras no período. Os “ovinhos” de Dona Pardalina são apontados como um quase crime que pode ser punido. O crime é a reprodução e a instituição punitiva é exatamente a BEMFAM. O uso da expressão “me pega” é sintomática da crença de que se fez algo errado.

De acordo com Céli Pinto foi apenas em 1983 que esse modelo de controle de natalidade começou a ser revisto com a criação do Programa de Atenção Integral à Saúde da Mulher (PAISM). O programa

foi fruto da pressão de grupos como SOS Corpo Recife e Coletivo Feminista Sexualidade e Saúde de São Paulo.²⁵²

O PAISM foi sem dúvida uma das mais bem-sucedidas intervenções de um movimento social organizado na esfera das políticas públicas. O programa abrangia todas as fases da vida da mulher, da adolescência à velhice, tomando em consideração aspectos não apenas biológicos, mas também sociais, das condições em que a maioria das mulheres viviam.²⁵³

A década perdida, em termos econômicos, assistiu também uma crescente queda do modelo de controle da natalidade que pouca relação tinha com o bem estar das famílias, seja em nível privado, seja em termos sócio-econômicos. O PAISM começou a causar polêmica anos depois, quando uma releitura sua reduzia à saúde da mulher à questão da maternidade.²⁵⁴ A política controlista, de um lado, continha o crescimento das famílias pobres e acidentalmente permitia a autonomia das mulheres, e por outro, as camadas médias acompanhavam a queda, uma vez que as expectativas de consumo e de acesso a bens e serviços apresentavam-se como mais positivas para famílias menos numerosas. Entre os anos de 1940 e 1980 a taxa de fecundidade no Brasil passou de 6,16 para 4,35.²⁵⁵ Em 1990 esse número caiu para 2,81.

Como sabemos a questão do planejamento familiar e das altas taxas de fecundidade era uma preocupação que também mobilizava os outros países integrantes do Cone Sul. Na Bolívia a média de filhos por mulher em 1960 era de 6,80, enquanto que nos anos 1990 esse número caiu para 4,91. No Chile a taxa de fecundidade em 1960 era de 5,58 e nos anos 1990 essa taxa despencou para 2,62. O Uruguai é um caso a parte, mantendo uma média entre 2 e 3 filhos por mulher entre as décadas de 1960 e 1990 em função de sua trajetória política baseada em altos investimentos em educação e bem estar social. O mesmo aconteceu

²⁵² PINTO, op. cit., p. 84.

²⁵³ Idem.

²⁵⁴ Ver, a esse respeito, CASTILHOS, Clair. As Cegonhas vão Parir: tudo está resolvido. Disponível em: <https://claircastilhos.wordpress.com/2012/04/26/as-cegonhas-va-oir-parir-tudo-esta-resolvido/> Acesso em 24 de agosto de 2015.

²⁵⁵ IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1986. *Séries estatísticas retrospectivas*/ Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Rio de Janeiro: IBGE, p.49.

com a Argentina que registra uma pequena queda de 3,11 para 2,99. O Paraguai registra a menor queda. No ano de 1960 a taxa era de 6,80 e em 1990 era de 4,54.²⁵⁶ Tal preocupação, portanto, não era privilégio das feministas brasileiras e em função de muitas relações que todos os jornais mantinham entre si, mesmo as nações que não se consideravam com problemas em termos de planejamento familiar, eram solidárias a causa. A charge do argentino *Persona* é exemplo.

Figura 39



Fonte: Sem Autoria. *Persona*, Argentina, outubro de 1983. Edição 3, p. 10.

Apesar da Argentina registrar números distintos em relação ao Brasil, por exemplo, ela também problematizava em páginas feministas e no humor gráfico a questão das famílias numerosas. Com uma taxa de fecundidade de 3,11 em 1960, 3,32 em 1980 e uma suave queda para 2,99 em 1990, a imprensa feminista argentina não se omitiu em debater a questão do planejamento familiar. Na charge um pesquisador questiona uma mulher grávida e descabelada em sua casa. Ele pergunta: “Senora, quiero su opinion sobre la planeación familiar.” Uma sala de

²⁵⁶ Os números foram gerados a partir da ferramenta Indicadores do Desenvolvimento Mundial do Google. Em consulta a outras fontes os dados podem variar tanto para cima como para baixo, mas para o objetivo de apontar queda ou aumento da taxa de fecundidade nos países do Cone Sul ela é suficiente. Disponível em: https://www.google.com.br/publicdata/explore?ds=d5bncppjof8f9_ Acesso em 24 de agosto de 2015.

estar com mobília destruída diante de crianças ativas, um bebê chorando e os cabelos emaranhados parecem dar a resposta: é tarde demais!

A charge evoca ações que de uma hora para outra começam a preocupar-se com o planejamento familiar e pouco fazem para melhorar a vida de famílias numerosas que já existem. O atraso é que dá bases à crítica das ações da BEMFAM no Brasil, por exemplo, uma vez que não existia preocupação com as famílias pobres que já necessitavam de atenção, apenas com sua proliferação. A charge evoca não apenas uma questão de política pública, como também os desafios da maternidade que, apesar dos mitos que a cercam, é constantemente alvejada pela crua realidade.

O último tema com ares locais que gostaria de ressaltar é a questão do divórcio no Brasil, assunto que durante os anos 1970 foi intensamente debatido e que em 1977 foi oficializado juridicamente. Em termos de humor gráfico sua incidência não foi alta, pelo contrário, foi bastante modesta, apenas duas charges nos exemplares a que tive acesso. Apesar do número pouco significativo o tema é bastante pertinente, por isso vale uma breve reflexão a respeito das intensas discussões que se deram no Congresso no período que o divórcio passou de demanda à realidade.

O interesse feminista no debate sobre o divórcio tinha relação direta com modelos de família que mantinham as mulheres sob o domínio masculino, primeiro sob o jugo do pai e depois do marido. Uma legislação que presumisse a possibilidade de interromper o modelo era, portanto, um passo inicial nas mudanças de expectativas culturais que recaíam sobre as mulheres, em última análise sempre as responsáveis por manter o casamento, não interessa o que aconteça. Convém destacar que até a década de 1970 apenas o homem tinha direito legal de dissolução do casamento. Diante desse cenário a mulher ainda levava consigo o estigma da mulher disquitada, um não-lugar entre casada e solteira. Com a Lei 6.515, Lei do Divórcio, ou Lei Nelson Carneiro, de 1977, a mulher também passou a ter o direito de reivindicar o término do matrimônio. A nova lei desautorizou o Estatuto da Mulher Casada de 1962 (Lei 4.121/1962) que pregava ser a mulher a colaboradora da célula familiar e o homem o seu chefe.²⁵⁷

O divórcio foi uma demanda historicamente feminista, dada sua relação direta com a manutenção do patriarcado, muito embora seja

²⁵⁷ FÁVERI, Marlene. Desquite e Divórcio: a polêmica e as repercussões na imprensa. In: *Caderno Espaço Feminino*, Vol. 17, n. 01, Jan -. Jul. 2007. pp. 335-357, p. 341.

recorrente o argumento de que o debate sobre divórcio emergiu para distrair as mulheres de problemas mais importantes. É intrigante observar que foram os homens os protagonistas da disputa. Em 1975 e 1977 a revista *Veja* publicou duas capas sobre o assunto e o protagonista era o deputado Nelson Carneiro.²⁵⁸ Foi exatamente o protagonismo masculino que foi satirizado por charge do *Brasil Mulher* de junho de 1977, data em que a emenda que tornava o divórcio legítimo no Brasil foi aprovada.

Figura 40



Fonte: Sem Autoria. *Brasil Mulher*, Brasil, junho de 1977. Edição. 7, p. 15.

Na charge um homem e uma mulher observam um grupo de meninos jogando bola no quintal. Uma cena cotidiana que ilustra o cotidiano de muitas famílias brasileiras. A mulher afirma: “É bom deixar os meninos brincarem em liberdade de vez em quando...” Ela aciona a cultura de que crianças devem aproveitar a infância nas ruas livremente. O homem concorda e ressalta: “Sim, é saudável, mas se eles não abusarem e tiverem aprendido as lições.” Ele não discorda da opinião da companheira, mas faz uma ressalva em relação ao bom comportamento – “não abusarem” – e encerra dizendo que isso só é possível quando os meninos tiverem “aprendido as lições”.

O diálogo que poderia se referir a inocentes crianças jogando futebol assume seu sentido político quando lemos na bola a palavra

²⁵⁸ Ver, a esse respeito, CRESCÊNCIO, Cintia Lima. *Veja o Feminismo em Páginas (Re)viradas*. (1968-1989). Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2012.

“divórcio”. Não se trata de uma ode à liberdade infantil de tomar às ruas para se divertir, nem uma homenagem à importância dos estudos, trata-se de ridicularizar o jogo protagonizado pelos homens do congresso no debate sobre o divórcio. Na charge feminista publicada pelo *Brasil Mulher* os nobres deputados eram vistos como crianças disputando uma bola. No humor gráfico feminista o jogo político masculino foi reduzido a uma “pelada” jogada por meninos que querem mais posse de bola, mais gols e, conseqüentemente, mais vitórias.

Nas últimas páginas foram destacadas uma série charges/tirinhas com temática feminista que dialogam diretamente com preocupações das mulheres do Cone Sul. Nelas os problemas que mobilizaram os feminismos de Bolívia, Argentina, Uruguai e Brasil, assim como de Paraguai e Chile, na segunda metade do século XX, foram o destaque. Como ficou bastante evidente a maioria dos temas é transversal e evoca outros assuntos também de interesse feminista, contudo, de maneira geral, o humor gráfico feminista elegia um tema e o explorava. A eleição das temáticas locais, portanto, foi baseada no interesse geral que cada imagem sugeria: militância de mulheres, serviço doméstico remunerado, pobreza, contracepção, divórcio. Muitos outros temas poderiam ter sido focalizados, mas como toda historiadora me vi diante de algumas possibilidades e fiz uso da escolha para refletir sobre as questões que considero mais relevantes e significativas no que se refere às fontes selecionadas. Outros tantos temas são explorados nos diferentes capítulos.

Convém lembrar que, apesar da pesquisa privilegiar os feminismos dos países do Cone Sul, o Brasil afirma-se como o centro irradiador da discussão, em função do maior acesso aos periódicos feministas brasileiros, bem como à bibliografia para amparar minha análise. É importante reforçar, portanto, que o fato de charges e tirinhas bolivianas ou argentinas figurarem entre a humor gráfico nacional durante a análise é muito significativo para pensarmos sobre a existência de feminismos latino-americanos e, mais especificamente, do Cone Sul como uma história autônoma em relação às narrativas mestras que submetem nossas histórias feministas às histórias feministas de países como Estados Unidos ou França. Afirmar nossa história como independente não é dizer que ela é isolada. Trata-se da construção de narrativas que tenham como ponto de partida nossos medos e preocupações. Afinal, por que ter como base os Estados Unidos para definir as demandas feministas daqui, quando sabemos que o tema pobreza e contracepção, por exemplo, foi uma preocupação totalmente marcada por regionalismos?

A definição de problemas regionais serve não apenas para construir uma narrativa que esteja atenta aos feminismos também locais, ela serve ainda para compreendermos o que unia essas mulheres – e o que as separava – em suas práticas feministas. Não é novidade que questões como classe, raça, orientação sexual, geração e muitas outras podem atuar como divisores dentro dos movimentos feministas e isso vale não apenas para os feminismos do Cone Sul. Defendo que as diferentes expectativas, demandas e situações foram colocadas diante de uma produção que tinha como objetivo provocar a união, a solidariedade, o compartilhamento: o riso. O uso do humor gráfico feminista, de algum modo, tem como uma de suas consequências a construção de um senso de pertencimento que só é possível por meio do riso. Sendo assim, é importante pensarmos sobre o potencial de um riso compartilhado.

3.2 O RISO COMPARTILHADO

A existência de um humor masculino relativamente estabelecido cria toda uma cultura também masculina que se comunica por meio da intenção de provocar o riso. A predominância cultural, portanto, se reproduz nas formas de rir e fazer rir, na medida em que assumir a posição de provocar o riso é também se assumir hierarquicamente mais poderoso.²⁵⁹ Historicamente tal posição de poder foi domínio masculino, logo o humor segue no encaixe e carrega consigo as marcas do masculino: agressividade, virilidade, abuso de poder. Em termos de fontes não parece difícil demonstrar como o humor se constrói de maneira generificada, a exemplo do já citado *O Pasquim*.

Regina Barreca aponta que estudos no campo da psicanálise sugerem que os homens têm maior tendência a rir de alguém em uma posição de constrangimento, enquanto as mulheres tendem a ajudar.²⁶⁰ Essa posição poderia ser uma queda acidental, uma cena cotidiana, mas também pode ser a intenção de riso de uma charge em que uma mulher é ridicularizada, por exemplo, ou uma pessoa negra. A empatia entre elas seria mais comum do que entre eles. A mesma autora reforça que as mulheres produzem um humor mais humanizado que se recusa a rir da aparência de alguém, ou de suas condições social, cultural e econômica.²⁶¹ Os marcadores de gênero, portanto, definem os modos de

²⁵⁹ BARRECA, op. cit., p. 25.

²⁶⁰ BARRECA, op. cit., p. 12.

²⁶¹ BARRECA, op. cit., p. 13.

rir de homens e mulheres e, conseqüentemente, em termos de mulheres feministas, tais modos são ainda interseccionados pela reflexão que identifica as dicotomias e desigualdades às quais as mulheres estão sujeitas em uma sociedade que privilegia o masculino.

Nesse universo de diferenças – de humor –, conforme Nancy Walker, “[...] the language of women’s humor reinforces the sense of separation from the dominant culture.”²⁶² As charges e tirinhas publicadas nos periódicos feministas do Cone Sul reforçam que diante da existência de um humor masculino, o humor produzido com preocupação feminista acabou por criar um senso de separação da cultura dominante. Trata-se da emergência de um humor em que as mulheres são protagonistas e não os alvos.

Figura 41



Fonte: HELÔ, Brasil, novembro de 2015. Conteúdo produzido para compôr a tese *Quem Ri por Último, Ri Melhor: Humor Gráfico Feminista (Cone Sul, 1975-1988)*. Roteiro: Cintia Lima Crescêncio.

A separação simbólica tem impacto direto no modo como os homens veem o humor produzido por mulheres, sejam elas feministas ou não feministas. Assim como nós, dado nosso aparato cultural, se temos acesso a uma referência crítica, temos barreiras conscientes e inconscientes em achar graça de um humor com marcadores nitidamente masculinos, eles, provavelmente, enfrentam barreiras ao serem confrontados com um humor não masculino.

The fact that humor, to be successful, requires that the reader be familiar with the social context it describes has worked against the appreciation of

²⁶² “[...] a linguagem do humor das mulheres reforça o senso de separação da cultura dominante.” (WALKER, 1988, op. cit., 129, tradução nossa).

much women's humor by the dominant culture: the very separation of male and female 'spheres' and values that it describes means that men have been hard pressed to understand and find amusing what women have created.²⁶³

Convém reforçar que o humor gráfico é absolutamente contextual. Ele depende diretamente do domínio do contexto para que sua mensagem seja enviada com sucesso, mesmo que o sucesso não signifique necessariamente graça. Uma charge que satiriza um debate entre homens sobre os direitos da mulher funciona em um cenário cultural em que as mulheres têm pouca predominância na política. Uma tirinha que ironiza o medo das feministas só faz sentido em um cenário cultural em que o feminismo é considerado uma ameaça. Segundo Barreca, “[...] The laughter depends on our response of recognition. By recognizing her references, we're complying with the premise that we've gone through it too. Or at least that we understand it.”²⁶⁴ O riso depende diretamente do reconhecimento das referências, do envolvimento da expectadora, é apenas através do reconhecimento que garantimos, no mínimo, a compreensão, já que o riso não é uma certeza.

In part humor depends on our complicity, because so many of the workings of humor lose impact when they are explained. For the humor to work, there has to be a shared basis of particular experience – one of the reasons comedy often doesn't seem as eternal as tragedy is because comedy often relies on getting a particular play with words or the overturning of a particular rule.²⁶⁵

²⁶³ “O fato do humor, para obter sucesso, exigir que o leitor esteja familiarizado com a situação descrita prejudica a apreciação, da cultura dominante, de grande parte do humor feito pelas mulheres: a própria separação das “esferas” e dos valores do masculino e do feminino que os descrevem indicam que os homens têm dificuldades em entender e divertir-se com a criação – humorística – das mulheres” (Ibidem, p. 72, tradução nossa).

²⁶⁴ “O riso depende do reconhecimento. Reconhecendo suas referências, nós estamos concordando com a premissa de que também já passamos por isso. Ou pelo menos que nós entendemos.” (BARRECA, op. cit., p. 53, tradução nossa).

²⁶⁵ “Em parte o humor depende de cumplicidade, porque muitos dos trabalhos de humor perdem impacto quando são explicados. Para que o humor funcione, é necessária uma base compartilhada, uma experiência particular, – uma das

Para a autora o humor depende de cumplicidade, uma vez que qualquer ação cujo objetivo seja fazer graça perde o sentido se explicada. Assim, para que o objetivo do humor seja atingido é preciso que ele seja amparado por uma base de alguma experiência particular. No caso das charges e tirinhas feministas a base da cumplicidade é o reconhecimento de que as políticas públicas de controle de natalidade afetam os direitos das mulheres, que a desigualdade de gênero é reproduzida mesmo na militância de esquerda e etc. Obviamente que essas experiências não são compartilhadas por todas as mulheres e no mesmo nível, entretanto, como se tratam de mulheres feministas, a existência de bandeiras coletivas dá conta, afinal, empatia é fundamental em um movimento social, independente das discussões que possam ser feitas para questionar o uso de categorias como mulher, mulheres e gênero.

A identificação tem papel muito importante em termos de imprensa feminista, na medida em que o humor gráfico afirma-se como uma ferramenta de união, de compartilhamento, de conscientização que as mulheres não estão sozinhas em suas rotinas domésticas estafantes, na sensação de impotência em termos políticos-institucionais, na preocupação com a geração de filhos.

Se as esferas masculino e feminino prevalecem em termos globais, em termos de humor também, assim uma série de códigos precisam ser compreendidos para que o riso seja – ou não – disparado. Nesse sentido, por meio do humor, o senso de separação da cultura dominante e de criação de um lugar de fala protagonizado por mulheres se afirma. Seria equivocado falar da criação de uma identidade de mulheres, mas é importante que tenhamos em mente que o humor gráfico que se distanciava de um modelo masculino de produção colaborou, no mínimo, para o fortalecimento de algum senso de compartilhamento.

Women's humor, like minority humor, displays a consciousness of a group identity, often posing a 'we-they' dialect, and both types of humor feature common stereotypes of members of the dominant culture. Women's humor, like that of minorities,

razões pelas quais a comédia frequentemente não é vista como eterna como a tragédia é porque a comédia frequentemente depende de um jogo de palavras particular ou da derrubada de uma regra particular.“ (Idem, tradução nossa).

is usually expressed within the group, rather than in mixed company – orally, in groups composed only of women, and in print, in publications intended primarily for other women. Finally, the humor is frequently a means of dealing with frustration or anger, rather than simply celebratory or fun.²⁶⁶

Nancy Walker destaca que, apesar delas não poderem ser identificadas como grupo de minorias, o humor das mulheres se assemelha muito ao produzido por negros e judeus. A autora informa que tal modalidade de humor se apóia na criação de uma identidade de grupo, através do uso frequente da relação “eu-elas/eles” e da exploração de estereótipos de quem integra a cultura dominante. Além disso, esse humor é exposto dentro do próprio grupo. Oralmente as piadas de mulheres são contadas entre as mulheres e em relação ao humor impresso em publicações em que o público alvo são mulheres. Ao contrário do humor com base em modelos masculinos, esse tipo de humor não visa simplesmente fazer rir, ele é uma forma de lidar com a frustração, com a raiva.

A reflexão sugerida pela citação diz muito sobre as charges e tirinhas listadas até aqui, a única ressalva seria, talvez, em termos de exploração do estereótipo masculino que existe, mas que não é tão frequente. De todo modo, a mensagem se torna ainda mais específica se não pensarmos apenas no humor de mulheres, mas também no humor de mulheres feministas. Se o humor feito por elas já se afirma como diferencial, o humor feminista é marcado também pelo desejo de transformação. De acordo com Regina Barreca o humor feminista é sério e é sobre mudar o mundo.²⁶⁷ Apesar da utopia quase típica de concursos de beleza, é difícil negar que as charges e tirinhas publicadas

²⁶⁶ “O humor das mulheres, assim como o humor das minorias, apresenta uma consciência de identidade de grupo, frequentemente afirmando uma dialética ‘nós-elas/eles’, e ambos tipos de humor caracterizam estereótipos de membros da cultura dominante. Humor das mulheres, assim como o das minorias, é geralmente expresso junto ao grupo, ao invés de diante de grupos mistos – oralmente, em grupos compostos apenas por mulheres, e impresso, em publicações prioritariamente dedicadas a outras mulheres. Finalmente, o humor é com frequência um meio de lidar com a frustração ou raiva, mais do que simplesmente celebratório e divertido” (WALKER, 1988, op. cit., p. 106, tradução nossa).

²⁶⁷ BARRECA, op. cit., p. 183.

em periódicos feministas do Cone Sul queriam nada além de mudar o mundo.

4. CAPÍTULO 3 - ENTRE TRAÇOS FEMINISTAS

Desde o início desta pesquisa é comum que pesquisadoras e pesquisadores demonstrem grande entusiasmo quando são informadas do seu tema. A excitação tem início no fato de uma historiadora interessar-se em estudar o humor. Apesar da existência de nomes já renomados no campo, como Isabel Lustosa e Elias Thomé Saliba, a surpresa com o tema é frequente. A pergunta que segue é sempre a mesma: fontes. Costumo responder de maneira bastante direta e curta que exploro charges e tirinhas publicadas durante as ditaduras do Cone Sul. Eventualmente tal referência costuma acionar o conteúdo do *O Pasquim*. Em 2013, durante uma comunicação sobre as particularidades do humor feminista em relação ao alternativo da “patota”, fui elogiada por lançar um novo olhar ao periódico alternativo mais famoso do país, quando a publicação em questão não era minha fonte de análise, apenas um parâmetro de comparação.

É no segundo momento que as pessoas geralmente me questionam o que procuro no humor gráfico que elegi como fonte e é nesse ponto que quero chegar. Naturalmente respondo que meu foco é no humor feminista publicado por mulheres em jornais feministas editados por mulheres. Tal diálogo sobre minha pesquisa tem tido sempre um final certo, elaborado em forma de pergunta: mas essas fontes existem? Sem hesitar venho respondendo que sim, elas existem. Minha segurança tem suscitado no interlocutor uma necessidade de certeza e novamente sou questionada: mas existiam mulheres cartunistas?

Sim, existiam mulheres cartunistas, assim como hoje, em tempos de internet, existem muitas mulheres cartunistas. O desconhecimento dessa existência reside no dogma que insiste em recusá-las, embora muitas fontes e esforços de sistematização demonstrem que elas estavam produzindo humor gráfico, com conteúdo feminista ou não. Não é possível negar que as informações sobre mulheres cartunistas são muito mais escassas se comparado aos homens. Também é seguro afirmar que elas encontravam mais dificuldades de divulgar seu trabalho em um mercado editorial já complexo – o dos quadrinhos e do humor gráfico –, o que era agravado pela resistência do campo do humor gráfico à produção com autoria de mulheres. Entretanto, esta pesquisa surge para mostrar que, apesar dos obstáculos, o humor gráfico contava sim com preciosa colaboração das mulheres, inclusive com perspectiva feminista e que o humor foi explorado de maneira muito sofisticada por elas.

Trina Robbins, no excelente *A Century of Women Cartoonists*, lista dezenas de cartunistas estadunidenses que desde o final do século XIX – momento em que a semente das histórias em quadrinhos teria sido plantada com as tirinhas – vem fazendo história nos Estados Unidos. A autora, uma cartunista renomada, começa sua narrativa com a trajetória de Rose O’Neil que mesmo antes de 1895, ano considerado o marco de origem das tirinhas em função da publicação da tira *The Yellow Kid*, já vinha investindo seu talento no campo da ilustração. Em 1888, Rose O’Neil inscreveu-se e venceu um concurso em um jornal de Omaha com um desenho de sua autoria. A autora afirma:

When the judges saw that a 13-year-old-girl had won the prize, they made her sit down and produce a drawing on the spot, to prove she was the artist. Two years later she sold her first illustration to TRUTH magazine and, at 15, began a career that would span half a century and bring her world to fame.²⁶⁸

Trina Robbins fez uma interessante escolha narrativa. Ela deu início a sua história de um século de mulheres cartunistas citando três desenhistas que mesmo antes do marco de 1895 já estavam produzindo a alcançando sucesso, uma delas é exatamente a menina de apenas 13 anos que ao vencer um concurso de desenho foi obrigada pelo juri do prêmio a desenhar diante deles, para provar que ela era a autora do desenho vencedor. Pouco tempo depois a mesma artista vendeu seu primeiro desenho, aos 15 anos, e deu início a uma carreira de sucesso mundial. Trina Robbins, engajada no universo dos quadrinhos alternativos e sempre dedicando pesquisas às mulheres cartunistas, cita dezenas de exemplos como o da jovem desenhista.

Na *Enciclopédia dos Quadrinhos* organizada pelos brasileiros Hiron Goidanich e André Kleinert, por exemplo, as mulheres estão lá citadas, inclusive Trina Robbins. O livro é um dos mais recentes esforços de reunião dos principais nomes dos quadrinhos mundiais do século XX. Ressalto que produtoras e produtores de humor gráfico são

²⁶⁸ “Quando os jurados viram a menina de 13 anos de idade que havia ganho o prêmio, eles a fizeram sentar-se e produzir um desenho *in loco*, para provar que ela era a artista. Dois anos depois ela vendeu sua primeira ilustração para a revista TRUTH, aos 15 anos, começou a carreira que durou meio século e levou à fama.” (ROBBINS, Trina. *A Century of Women Cartoonists*. Kitchen Sink Press: United States, 1993, p. 6, tradução nossa).

frequentemente integrantes dessa modalidade maior, as histórias em quadrinhos. Algumas autoras que figuram nas páginas dos periódicos feministas do Cone Sul são listadas na coletânea, além de outras. Como qualquer outra enciclopédia o livro apresenta um resumo da obra e da vida de centenas de autores e autoras distribuídos em mais de 500 páginas, de A a Z.²⁶⁹ O esforço dos autores em listar as mulheres deve ser reconhecido, apesar de em muitos momentos eles se perderem em discursos que citam o talento e a beleza das cartunistas, ou mesmo uma intensa necessidade de explicar que certo autor que utiliza certo pseudônimo considerado de mulher é, na “verdade”, um homem.

No levantamento que levou em consideração nomes de cartunistas mundialmente conhecidos são listados(as) artistas do Brasil, França, Coréia do Sul, Filipinas, Estados Unidos, Inglaterra, Irã, Argentina, Uruguai, Espanha, Itália e muitos outros países. O recorte geográfico é, portanto, vasto. Nas mais de 500 páginas são citadas pelo menos 28 mulheres quadrinistas, um número pequeno se comparado ao número total de desenhistas, roteiristas e editores homens. Só a letra A conta com 72 nomes. Elas são em menor número, mas estão presentes. As autoras citadas pela *Enciclopédia* e publicadas pelos periódicos feministas são apenas três: as brasileiras Ciça²⁷⁰ e Mariza²⁷¹ e a francesa Claire Bretecher.²⁷² Os autores homens – publicados em jornais feministas – que produziam humor gráfico com conteúdo feminista são praticamente todos listados nos verbetes. Já o número total de cartunistas mulheres que foram passíveis de identificação nos jornais é de 22, no mínimo, afinal, é muito provável que muitas das charges e tirinhas que não tiveram suas assinaturas identificadas – ou que não eram assinadas – tivessem como autora uma mulher.

A maioria dos jornais pesquisados não tem sua coleção completa, apenas o *Mulherio* (40 exemplares) e o *Nós Mulheres* (8 exemplares), estão integralmente disponíveis para avaliação. Tais jornais tiveram uma análise mais abrangente de seu conteúdo de humor gráfico. Alguns jornais têm poucas edições sendo analisadas, como é o caso do *Nos/Otras*, do Chile. O *Persona*, da Argentina, teve 17 exemplares analisados, mas ainda é uma coleção incompleta. Reforçar tais

²⁶⁹ Os autores listam cartunistas, roteiristas e editores, contudo destaco que a maioria das mulheres citadas são cartunistas.

²⁷⁰ GOIDANICH, Hiron Cardoso e KLEINERT, André. *Enciclopédia dos Quadrinhos*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011, p. 95.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 302.

²⁷² *Ibidem*, p. 67.

informações é importante porque o número de 22 autoras é uma média por baixo. É muito sensato supôr que elas fossem muito mais numerosas em edições às quais não tive acesso, com assinaturas que não fui capaz de identificar, em jornais que não tive a oportunidade de pesquisar. As mulheres, portanto, produziam e produzem humor gráfico no Brasil, no Cone Sul e no mundo.. É tempo, portanto, de dar nome a essas mulheres.

O primeiro jornal que cito é exatamente o que apresenta a coleção completa e também o maior número de charges e tirinhas, *Mulherio*, com 102 no total, 28 com autoria de cartunistas mulheres, são elas: 2 por Eliana Paiva, 1 por Anne Delcoigne, 4 por Ciça, 1 por Eva, 1 por Rosanna, 1 por Lilita, 1 por Lilá Galvão, 2 por Christine Roche, 1 por Roberta Mele, 1 por Ana Maria Marques, 1 por Lilita Figueiredo, 2 por Claire Bretecher, 1 por Angela, 1 por Cristina Burger, 9 por Célia. O *Nós Mulheres* também tem sua coleção completa, sendo que conta com 22 charges e tirinhas, 9 com autoria de mulheres, são elas: 5 por Ciça, 2 por Cahu, 1 por Sandra, 1 por Mariza. O *Brasil Mulher* fazia pouco uso do humor gráfico. De 23 charges e tirinhas, 2 têm como autora uma mesma cartunista, Lila.

O *Persona*, da Argentina, teve 23 charges e tirinhas levantadas, 9 delas são de autoria de mulheres, são elas: 4 por Sylvia Bruno e 5 por Nuria Pompeia. *Cotidiano Mujer*, do Uruguai, de um total de 9 charges e tirinhas, teve 4 assinadas por mulheres. O chileno *Nos/Otras*, de um total de 4 charges e tirinhas, contou com a colaboração de uma cartunista mulher, Diana Raznovich. Os outros jornais – *La Escoba* e *La Cacerola* – não são citados porque não tiveram suas charges e tirinhas reconhecidas em termos de autoria de cartunistas mulheres.

Além dos nomes já reconhecidos pelos verbetes da *Enciclopédia dos Quadrinhos* – Ciça, Mariza e Claire Bretecher – localizei informações apenas sobre: Nuria Pompeia, cartunista espanhola que alcançou grande projeção entre os anos 1960 e 1980, levantando uma bandeira assumidamente feminista; Diana Raznovich, escritora e cartunista argentina; Christine Roche, cartunista britânica que ilustrava livros infantis e dirigia filmes de animação, inclusive sobre feminismo; Lila Figueiredo, que na década de 1970 alcançou projeção por suas ilustrações de Alice no País das Maravilhas. Célia, por exemplo, que teve nove de suas produções publicadas no *Mulherio*, com um traço muito interessante e histórias que ocupavam uma página inteira, não foi localizada em nenhuma de minhas bibliografias, bem como não tem informações disponíveis no espaço virtual. O levantamento de informações é, portanto, difícil, principalmente em termos de autoria de

cartunistas mulheres. Nesse sentido é importante que algumas páginas sejam dedicadas a refletir sobre o espaço das mulheres no universo do humor gráfico.

A mesma *Enciclopédia de Quadrinhos* que ganha mérito por não deixar as mulheres totalmente de fora também merece certo crédito por citar algumas delas em sua introdução. Nela Hiron Goidanich buscou construir uma breve e informativa história linear do surgimento da história em quadrinhos e para isso citou, como importantes nomes recentes, as argentinas Maitena, da série Mulheres Alteradas e Patricia Breccia.²⁷³ Já no conteúdo da *Enciclopédia*, alvos de verbetes, estão: Aurélia Aurita (1980), da França; Erica Awano (1978), do Brasil; Alison Bechdel (1960), dos Estados Unidos; Patricia Breccia (1955), da Argentina; Claire Bretecher (1940), da França; Lina Buffolente (1924-2007), da Itália; Chiquinha (1984), do Brasil; Ciça (?), do Brasil; Dadi (?), do Brasil; Gisella Dester (1936), do Uruguai; Edna Lopes (1962), do Brasil; Angela e Luciana Giussani (1922-1987 e 1928-2001), da Itália; Maria Aparecida de Godoy (1945), do Brasil; Annie Goetzinger (1941), da França; Hélène Bruller (1968), da França; Maitena (1962), da Argentina; Mariza (1952), do Brasil; Adriana Melo (1976), do Brasil; Michele (1942), do Brasil; Chantal Montellier (1947), da França; Martha Orr (1908-2001), os Estados Unidos; Pagu (1910-1952), do Brasil; Gladys Parker (1905-1966), dos Estados Unidos; Rosalind B. Penfold (Pseudônimo); Wendy Pini (1951), dos Estados Unidos; Trina Robbins (1938), dos Estados Unidos e Marjane Sartrapi (1968), do Irã.

A primeira vista a lista pode causar algum nível de animação, contudo não se deve perder de vista o fato de que são 28 mulheres distribuídas em mais de 500 páginas. Cada página tem em média de três a cinco verbetes, logo, os homens são uma maioria maciça e às mulheres foi cedido um espaço de, em média, 15 páginas. Certamente devemos considerar questões maiores que estão por trás desse tipo de seleção, fortemente determinada por sucesso editorial e visibilidade, assim como pelas escolhas dos organizadores que assumiram, desde o princípio, o foco nas editoras DC e Marvel Comics,²⁷⁴ espaços que não são conhecidos por empregar homens e mulheres simetricamente.

Trina Robbins destaca que tais editoras sempre foram resistentes às desenhistas sob o argumento de que os estilos artísticos das mulheres não condiziam com as expectativas editoriais e de mercado.²⁷⁵ Em uma

²⁷³ Ibidem, p. 15.

²⁷⁴ Ibidem, p. 16.

²⁷⁵ ROBBINS, op. cit., p. 129.

pesquisa feita em exemplares da década de 1980 o problema de “estilos” é expressado em números:

[...] a study of three months worth of Marvel comics turned up sixty-two male pencillers, and five female pencillers. The ratio of inkers is more extreme: during those three months, Marvel Comics employed exactly two women inkers. The representation of women cartoonists at DC is similar [...]²⁷⁶

Em três meses de publicações da Marvel foram contabilizadas cinco mulheres desenhistas e 62 homens. Mulheres coloristas foram apenas duas. Em se tratando da editora DC os números são semelhantes. O mercado das histórias em quadrinhos no Brasil é significativamente menor do que é nos Estados Unidos, mesmo quando o país viveu quedas significativas de sua produção o mercado brasileiro ainda permaneceu menor. Historicamente temos consumido o produto estadunidense,²⁷⁷ mas, graças a popularização da internet e meios alternativos de produção, as artistas – e também os artistas – brasileiras têm conseguido alcançar projeção nos últimos anos. De todo modo, mesmo que o cenário de desigualdade não seja comprovadamente uma cópia do que acontecia no Brasil e em outros países do Cone Sul entre os anos 1970 e 1980, ele permite um parâmetro de comparação suficiente. Sendo assim, a decisão dos organizadores da *Enciclopédia dos Quadrinhos* em priorizar DC e Marvel já delimita o levantamento de mais cartunistas mulheres.

Outras variáveis precisam ser consideradas, como a notoriedade de algumas escolhidas. Pagu, por exemplo, é citada em um verbete por terem localizado cinco tirinhas de sua autoria publicadas no jornal *O Homem do Povo*. O verbete ainda complementa que Patrícia Rehder Galvão foi a segunda esposa de Osvald de Andrade.²⁷⁸ Por outro lado, nomes bastante conhecidos, inclusive mundialmente, ficaram de fora

²⁷⁶ “[...] um estudos de três meses nos números dos quadrinhos da Marvel revelou sessenta e dois desenhistas homens, e duas mulheres. A proporção de coloristas é mais extrema: durante três meses, A Marvel Comics empregou exatamente duas mulheres coloristas. A representação de mulheres cartunistas na DC é similar[...]” (Ibidem, p. 154, tradução nossa).

²⁷⁷ Entre os anos 1960 e 1970 cartunistas se reuniram em grupo organizado para defender a nacionalização dos quadrinhos no Brasil.

²⁷⁸ GOIDANICH e KLEINERT, op. cit. p. 368.

dos verbetes: Jacky Fleming (1955), cartunista britânica conhecida pelo conteúdo político e feminista de seu humor gráfico; Nicole Hollander (1936), cartunista estadunidense que tem como uma de suas mais famosas personagens Sylvia, um dos livros ilustrados por ela tem como título *101 reasons why a cat is better than a man*(1994); Linda Barry (1956) que nasceu nos Estados Unidos e alcançou fama por meio da literatura e do humor gráfico; Alexandra Moraes (1981), jornalista e cartunista brasileira conhecida pela série O Pintinho. Dezenas de cartunistas listadas por Trina Robbins, incluídas as mulheres que fundaram nos Estados Unidos o coletivo *Wimmen's Comix* em 1970, também ficaram de fora, assim como muitos cartunistas homens que faziam parte do cenário alternativo e independente estadunidense.

Barbara Brandon, cartunista que problematizava a questão da mulher negra nos Estados Unidos entre as décadas de 1980 e 1990²⁷⁹ também não compõe a lista de verbetes, muito embora seu pai, o cartunista Brumsick Brandon, Jr, conhecido por sua tirinha Luther, tenha merecido atenção.²⁸⁰ De fato, os autores não têm a obrigação, e nem seria possível, elaborar uma enciclopédia que abranja todas as minorias políticas, no entanto é nosso trabalho refletir sobre como essas escolhas são feitas.²⁸¹

Destaco ainda que essa lista da *Enciclopédia dos Quadrinhos* não enumera apenas mulheres que trabalharam com humor, muito embora grande parte das autoras e autores se envolvessem em diferentes níveis de produção: ilustrações, livros infantis, charges e tirinhas, gibis, mangás.

A *Enciclopédia* está em sua segunda edição e é o mais recente esforço de sistematização que leva em consideração a produção nacional. A primeira foi publicada em 1980 e uma das principais críticas feitas em sua versão original foi ao fato da autoria brasileira não ter sido

²⁷⁹ ROBBINS, op. cit., p. 176.

²⁸⁰ GOIDANICH e KLEINERT, op. cit., p. 65.

²⁸¹ A tese de doutorado de Alba Valéria Alves Tinoco Silva, intitulada *Só rindo a sócapa*: uma antologia de 21 contos, casos e crônicas, com humor, escritos por mulheres no Brasil, defendida em 2008 no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, fez um vasto levantamento em antologias que procuravam desvelar a história do humor no Brasil, incluindo em termos de humor gráfico, e identificou que a maioria delas ignora muitas mulheres cartunistas. A pesquisa reconhece que, em números absolutos, as mulheres são minoria no campo do humor, contudo questiona que até mesmo nomes conhecidos não sejam listados em obras que prometem apresentar um panorama do humor no Brasil.

privilegiada. Hoje a segunda versão é elogiada por ter tentado sanar essa dívida, mas ainda assim as autoras brasileiras citadas são apenas sete. Em termos de Cone Sul há verbetes para duas argentinas e uma uruguaia. Há um relativo esforço de contemplar autores do Brasil e da América Latina como um todo, mas a invisibilidade das autoras mulheres, em termos regionais ou não, ainda permanece, afinal, não devemos perder de vista as 22 autoras – no mínimo – protagonizando a autoria do humor gráfico nas páginas de jornais feministas que não foram listadas pela coletânea.

Referindo-se à quadrinista italiana Lina Buffolente os autores afirmaram: “Não é muito fácil encontrar mulheres quadrinistas, especialmente na Itália.”²⁸² Arrisco dizer que se tal frase fosse o prólogo poderia facilmente ter modificada a sua última observação por “especialmente no mundo.” O que é possível de ser afirmado a partir da listagem da referida coletânea é que as mulheres cartunistas só são reconhecidas se atingem sucesso estrondoso e mundial, não podendo ser ignoradas, como é o caso de Alison Bechdel, Marjane Sartrapi, Claire Bretecher, Maitena; ou se assumem um espaço difícil de ser conquistado, como Ciça na *Folha de São Paulo*, Mariza no *O Pasquim*, Michele na revista *Claudia*.²⁸³ Mesmo assim o reconhecimento não é garantido por fatores diversos. O mesmo acontece com os homens? Sim, certamente, mas em medida muito menor. Quando protagonistas de um cenário alternativo de difícil projeção eles não raramente ficam conhecidos por sua luta pela arte dos quadrinhos ou por terem morrido na pobreza. São vários os verbetes da *Enciclopédia* que fazem tal referência. Já as mulheres nas mesmas condições, publicando em periódicos feministas, por exemplo, não merecem o mesmo crédito.

Diante de tudo que foi exposto, arrisco afirmar que o que não é fácil é encontrar organizadores dispostos a lançar olhar para a produção de quadrinhos e humor gráfico de autoria de mulheres, apesar de elas serem um vasto e significativo número. De fato, a localização das autoras é difícil se o foco for em levantamentos por meio de bibliografia, contudo, os arquivos demonstram, a exemplo dos periódicos feministas do Cone Sul, que elas avançam no campo há décadas. É provável que elas sejam menores em número quando o

²⁸² Ibidem, p. 72.

²⁸³ Vale ressaltar que não se trata de uma obviedade a revista *Claudia* ter uma cartunista mulher como colaboradora. Apesar da revista ser voltada para às mulheres, Ziraldo alcançou grande sucesso com sua personagem Super Mãe, publicada na revista a partir da década de 1960.

parâmetro de comparação são os autores homens, mas elas estavam e estão lá, lutando por seu espaço. Eis a resposta para a pergunta se elas existiam: existem no número de 22 autoras nos periódicos feministas do Cone Sul. Existem no número de 25 cartunistas, roteiristas e editoras (excluídas Ciza, Mariza e Claire Bretecher) listadas pela *Enciclopédia dos Quadrinhos* que enumera produções de todo o mundo. Existem em dezenas nas coletâneas de Trina Robbins (focadas nos Estados Unidos). Existem em todas as cartunistas não citadas e lembradas em antologias. Existem em assinaturas não identificadas. Existem em charges e tirinhas não assinadas. Existem nos arquivos que é de interesse feminista explorar.

4.1 AS CARTUNISTAS MULHERES

Provado em números que elas existem, nada mais justo que esta tese, que se propõe a refletir sobre o uso revolucionário que as mulheres feministas fizeram do humor, fale sobre elas, pontualmente. Definitivamente não é uma tarefa fácil, já que a maioria das autoras mergulhou em um anonimato que minha pesquisa não desvelou, mas ainda assim é possível conhecer um pouco sobre algumas delas, nem que seja apenas vislumbrando suas produções publicadas nas páginas dos jornais feministas do Cone Sul.

É relevante pontuar que as cartunistas apresentadas na sequência têm traços e formações variadas. Acredito que nesse item é que é possível vislumbrar com mais clareza toda a diversidade que compunha os traços das mulheres cartunistas. Cada risco, cada balão de fala, cada escolha visual e textual é particular. Reforço que não pretendo essencializar um estilo gráfico típico às mulheres, mas peço atenção às especificidades dos desenhos produzidos por elas. Nancy Walker, referindo-se às escritoras humoristas, informa que o humor das mulheres não é de imitação ou derivado do masculino. O humor produzido por elas têm personalidade própria.²⁸⁴ Tal afirmação deve ser adequada ao humor gráfico feito por mulheres e reforçada em termos de habilidades de criação. O humor feito por mulheres tem personalidade única, exatamente o que impedia as cartunistas dos Estados Unidos, por exemplo, de se integrarem no mercado estadunidense e sobreviverem de sua arte. Ramona Fradon desenhou por 10 anos, entre os anos 1950 e

²⁸⁴ WALKER, 1998, op. cit., p. 172.

1960, o personagem Aquaman para DC Comics, revelando anos depois que nunca esteve satisfeita com a função:

I always felt rather strange, like a fish out of water or something. Here I was in a totally male-dominated field. I had a lot of trouble with the subject matter as well. I was really not interested in drawing super heroes – male fantasies, you know? People hitting each other or scheming to take over the world [...] Something that has always jarred my eyes is to see the kind of heaviness and ugliness about most [male] comic art. There's not much sweetness. It's the tradition, the look. That always troubled me.²⁸⁵

Ela narra que sentia-se fora de lugar em um campo maciçamente dominado por homens, além de não ter interesse em desenhar super heróis e as típicas fantasias masculinas cheias de violência e tentativas de dominar o mundo. Ramona Fradon afirma que sempre enxergou esse tipo de arte gráfica como algo feio, pesado. Mesmo falando de outro contexto e de uma outra modalidade de expressão gráfica, é possível explorar o sentimento de Ramona Fradon para descrever o humor gráfico de conteúdo feminista que circulava nos jornais feministas em comparação com os cartunistas que alcançaram fama no Brasil. Um olhar para as edições comemorativas do *O Pasquim*, para as charges de Millôr Fernandes publicadas em *Veja*, para os personagens de Ziraldo, dá pistas das diferenças em relação à produção das mulheres no mesmo período. Mesmo as charges produzidas por Miguel Paiva e Angeli, que foram publicadas no *Mulherio* e no *Nós Mulheres*, têm traços muito distintos dos das cartunistas mulheres. O humor feminista tem uma sofisticação incomum, assim como o traço das mulheres é diferenciado. Um capítulo dedicado aos traços feministas, portanto, é um meio de reconhecer esteticamente a produção dessas mulheres.

²⁸⁵ “Eu sempre me senti um pouco estranha, como um peixe fora d’água ou algo assim. Lá estava eu em um campo totalmente dominado por homens. Eu tinha muitos problemas com essa dinâmica. Eu não estava interessada em desenhar super-heróis – fantasias de homens, entende? Pessoas batendo umas nas outras ou planejando dominar o mundo [...] Algo que sempre me chocava visualmente era observar o peso e a feiura da maioria das histórias da arte dos quadrinhos. Não há doçura. É a tradição, o visual. Isso sempre me incomodou.” (ROBBINS, op. cit., p. 128, tradução nossa).

Sendo assim, na sequência, pretendo apresentar informações de cada autora, as que tive acesso a informações como vida, carreira, obra, visão política, e no mínimo um exemplo de charge e/ou tirinha daquelas a que não tive acesso a maiores informações. Infelizmente, a maioria delas é representada apenas por um pequeno excerto de sua produção, uma vez que não localizei mais dados. Nesse item, portanto, 22 cartunistas, que tiveram charges e tirinhas publicadas no *Mulherio*, *Nós Mulheres*, *Brasil Mulher*, *Persona*, *Cotidiano Mujer* e *Nos/Otras* são apresentadas. Como os jornais brasileiros são em maior número, começo por eles.

4.1.1 As Mulheres do *Mulherio*

O *Mulherio* foi o jornal feminista brasileiro com maior tempo de circulação e que contava com maior periodicidade, o que era difícil naquele contexto, não apenas em termos de liberdade de expressão, mas principalmente financeiro. O periódico fundado pós-1975 com incentivo da ONU, via FCC e com apoio da Fundação Ford, deixou um legado importante, com coleção completa, 40 exemplares, todos eles cuidadosamente digitalizados e disponíveis para acesso virtual gratuito. Em termos de número é ele que tem a maior quantidade de charges e tirinhas publicadas a que tive acesso, 102 no total, uma média de 2,7 charge e/ou tirinha por número. Isso não significa que ele foi o periódico feminista que mais fez uso do recurso do humor gráfico. O boliviano *La Escoba*, por exemplo, em apenas quatro exemplares, publicou 17 charges e tirinhas, uma média de quatro por exemplar. Entretanto, em função do seu número geral absoluto, o *Mulherio* é o jornal que apresenta maior diversidade de autoras. São 15 mulheres: Eliana Paiva, Anne Delcoigne, Ciça (explorada no item seguinte), Eva, Rosanna, Lilita, Lilá Galvão, Christine Roche, Roberta Mele, Ana Maria Marques, Lilita Figueiredo, Claire Bretecher (explorada em item posterior), Angela, Cristina Burger, Célia.

A primeira ilustração que trago em destaque é de autoria de Eliana Paiva, de 1981. Seu conteúdo dialoga diretamente com um texto intitulado *Irmãos de Sangue*, texto traduzido de Gloria Steinem. O texto projeta um mundo imaginário em que a menstruação teria outro significado caso ela fosse uma experiência dos homens.

O que aconteceria se, de repente, menstruar se tornasse uma característica masculina? A resposta é quase óbvia: a menstruação passaria a ser

invejada, comemorada como os eventos que despertam orgulho na família. Os homens não se inibiriam em fazer alardes sobre duração e volume. Os meninos, por sua vez, marcariam a vinda do primeiro ciclo como prova concreta de masculinidade – o que merece ritos religiosos, festas de iniciação sexual.²⁸⁶

O texto debate com ironia e perspicácia os valores dos elementos que cercam o universo dos homens. Se entre as mulheres a menstruação é algo a ser escondido, em algumas épocas considerado algo sujo, símbolo da maturidade sexual da mulher, mas também razão pela qual ela deve se guardar, praticamente envergonhar, entre os homens ela poderia simbolizar *status*, motivo de orgulho, seria razão de comemorações e admiração. Para ilustrar a discussão de Gloria Steinem, é Eliana Paiva quem lança mão do talento gráfico.

Figura 42

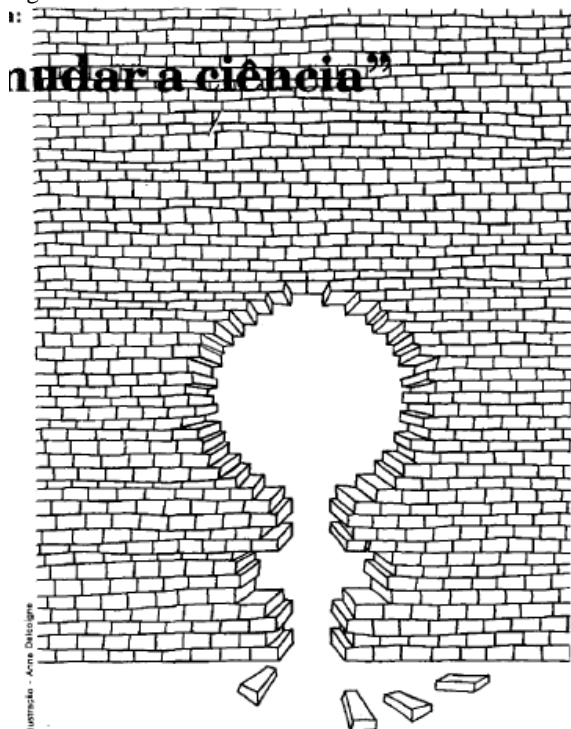


Fonte: PAIVA, Eliana. *Mulherio*, Brasil, setembro-outubro de 1981. Edição 3, p. 11.

²⁸⁶ Original de Gloria Steinem, publicado na revista MS e reproduzido no boletim *Revolutionary & Radical Feminist*. In: *Mulherio*, Brasil, setembro-outubro de 1981. Edição 3, p. 11.

Já afirmei em alguns momentos deste trabalho que minhas escolhas foram baseadas no caráter cômico das produções gráficas e Eliana Paiva enquadra-se perfeitamente nessa modalidade, uma vez que, apesar de conceitualmente não traçar uma charge, aciona elementos que podem levar ao riso através de uma linguagem típica do cartum, ao tratar o tema com ironia. A ilustração, que só ganha esse significado se aliado ao texto, apresenta um homem com uma embalagem de Modess, clássica marca de absorventes. Na imagem muitos símbolos do masculino são explorados: costeletas grossas, queixo quadrado, gravata e, por fim, uma maleta, exatamente o item que resguarda o produto de higiene feminina. Dialogando diretamente com o texto, o absorvente assume o protagonismo no universo masculino ao ser guardado e protegido por um símbolo do homem público, do homem que produz, do homem que é importante: a maleta. Com inteligência e sutileza a ilustração reforça a mensagem. Informações sobre a ilustradora, no entanto, não foram localizadas. O mesmo vale para Anne Delcoigne e sua ilustração da sequência.

Figura 43



Fonte: DELCOIGNE, Anne. *Mulherio*, Brasil, novembro-dezembro de 1981. Edição 4, p. 6.

Novamente trago em destaque uma ilustração que integra um conteúdo escrito, especificamente o texto *É Preciso Mudar a Ciência*, entrevista com a socióloga espanhola Helem Salem que durante uma viagem ao Rio de Janeiro, para participação em seminário promovido pelo Núcleo de Estudos da Mulher, organizado pela Pontifícia Universidade Católica (PUC), afirmou que não bastava as mulheres ingressarem no universo da ciência, era preciso que a ciência fosse produzida a partir de uma “ótica feminina”. Para ilustrar a entrevista o desenho de Anne Delcoigne representa a ciência como um muro de tijolos.

Atravessando o muro é possível visualizar o espelho de Vênus. É provável que a leitora não encontre graça na imagem, contudo, não há como negar uma certa subversão gráfica na sua forma e é por isso que a trago em destaque. Há muitos homens talentosos no campo do humor

gráfico e do desenho de maneira geral, mas ousou afirmar que as abordagens assinadas por mulheres são permeadas por sutilezas incomuns. Os temas escolhidos pelas mulheres, por exemplo, são essencialmente mais potentes em termos de reflexão. Elas também exploram, com certa frequência, os muros, geralmente indicadores do universo público. Não se trata de dizer que as mulheres são essencialmente mais propensas a fazer determinado tipo de desenho, mas sim de apontar que a socialização das mulheres e suas experiências de vida marcam de maneira muito significativa seus traços e abordagens, principalmente quando elas se entendem como mulheres em uma sociedade em que o masculino – vide texto de Gloria Steinen – tem méritos por simplesmente existir.

Algumas cartunistas também deixavam claro a simpatia pelo movimento feminista de maneira muito direta e objetiva. Dada a dificuldade de encontrar informações sobre a maioria dessas mulheres, só posso cogitar certa empatia pelos debates feministas em muitos conteúdos gráficos humorísticos que problematizam as experiências das mulheres, mas em alguns é possível identificar intencionalidades muito claras em termos de apropriação de um debate feminista, como pode ser observado na charge da sequência, assinada pela artista Eva H, cartunista que também não encontrei maiores informações.

Na imagem a cartunista explora um dos lemas característicos dos movimentos feministas da segunda metade do século XX. O acabamento do desenho e um traço um pouco rústico insinuam que se trata de uma cartunista amadora e simpatizante do feminismo. O corpo cheio de curvas e sexualizado comum nas charges do *O Pasquim* não tem vez no desenho de Eva.

Figura 44



Fonte: H, Eva. *Mulherio*, Brasil, maio-junho de 1987. Edição 29, p. 2.

Trata-se de uma sereia sobre uma pedra. O conteúdo da placa que a personagem mítica carrega é o que sela a mensagem final: “Meu rabo me pertence!” Em uma analogia direta às palavras de ordem cunhadas por feministas no século XX, “Meu corpo me pertence”, a sereia faz uma defesa das mulheres em níveis variados, inclusive o mítico. Portanto, à mulher o que pertence à mulher. Ainda hoje nas marchas das vadias que acontecem pelo país anualmente uma das frases mais comuns é exatamente essa, seguido de suas variações como “Meu corpo, minhas regras”, “Meu corpo é meu”, “Sem útero, sem opinião” “Meu útero é laico” e assim por diante. O tema feminismo – por essência – não é o mais comum no humor gráfico feminista, mas eventualmente ele faz aparições importantes. A sereia de Eva tem cabelos esvoaçantes, mas sem movimento; rosto sério, mas pouco expressivo; corpo parcialmente nu, mas sem referências ao erotismo comum dos cartunistas homens,

mesmo quando estão do lado das bandeiras feministas. É muito provável que a autora da charge não fosse uma cartunista profissional

A ilustração assinada por Lilita, que também não localizei maiores informações, já explorada no capítulo anterior, apresenta traços quase infantis, mas com uma mensagem poderosa.

Figura 45



Fonte: LILITA. *Mulherio*, Brasil, maio-junho de 1983. Edição 13, p. 20.

Na imagem duas mulheres subvertem a fachada de uma Igreja em plena luz do dia. Sol e nuvem poderiam, perfeitamente, terem sido desenhados por uma criança, assim como a personagem que está no chão, praticamente uma boneca de palitos. O traço infantil contrasta com a cruz de traço firme e definitivo bem como se diferencia de outros desenhos da cartunista que insinuam conhecimento no campo da arte gráfica. A questão é que, em muitos momentos, pouco interessa o profissionalismo, a maturidade ou a beleza do traço, no humor gráfico feminista publicado em jornais também feministas o importante era a potência da mensagem e a charge de Lilita, sem dúvida, é potente.

O ato de transformar a cruz em espelho de Vênus é festejado. A ilustração é totalmente real. Ela integra uma pequena nota de junho de 1983 que informa que um edifício chamado Bom Pastor em Roma, fundado para salvar jovens perdidas – certamente as mesmas jovens que subvertem a fachada do edifício–, foi transformado em centro de lutas

pela emancipação da mulher, uma Casa da Mulher. Como título a nota ostenta um sonoro “Isso que é vingança!”,²⁸⁷ pontuando o papel da Igreja Católica na promoção e perpetuação das desigualdades de gênero.

Muitas das charges e tirinhas, como pode ser observado, são marcadas por eventos específicos, algo muito típico desse conteúdo. Em função disso há autores que defendem que tal tipo de produção é caracterizada pela efemeridade, apesar de ser totalmente contextual. O conteúdo de tirinhas diárias, por exemplo, é descartado no dia seguinte e pode ou não fazer sentido anos depois. No caso das imagens destacadas até aqui, a realidade é oscilante, apesar de algumas terem um alvo direto, como é o caso do muro de Anne Delcoigne e a Igreja de Lilita, e de tantas outras que vou destacar a seguir. Entretanto, grande parte das tirinhas e charges com conteúdo feminista parecem insistir em fazer sentido em pleno ano de 2016. Praticamente todas elas são capazes de comunicar-se com uma leitora e um leitor de hoje. Há, certamente, a questão da memória partilhada e do reconhecimento, contudo, há ainda uma série de permanências históricas que insistem em fazer sentido décadas depois.

De acordo com Silvio Possenti:

[...] o discurso humorístico, nos diversos gêneros textuais em que se materializa, faz apelo a um saber, a uma memória. O que o faz falhar é fundamentalmente a ausência dessa memória ou desse saber (exceto quando o que falha é uma associação verbal). Mas essa não é uma característica exclusiva do humor. Fato análogo pode fazer falhar um poema, um romance, um filme, ou, pelo menos, uma passagem de obras como essas. Os textos podem fazer apelo a memórias diferentes, de “prazo” diferente (seja em seu aspecto psicológico, seja em seu aspecto histórico, que, creio, podem ser associados de alguma forma).²⁸⁸

O referido autor dedica-se especialmente a questionar a premissa de que o humor é cultural, afirmando que é preciso justificar de outros modos um riso provocado em diferentes lugares do mundo por um mesmo dispositivo. No caso do humor feminista essa justificação parece

²⁸⁷ Isso que é vingança! *Mulherio*, Brasil, maio-junho de 1983. Edição 13, p. 20.

²⁸⁸ POSSENTI, Sírio. Humor de Circunstância. In: *Filol. lingüíst. port.*, n. 9, 2007. pp. 333-334, p. 343.

residir na história de luta das mulheres, praticamente universal e compartilhada em escala macro.

Em 2015, durante período do doutorado sanduíche na Universidade de Nottingham, na Inglaterra, tive a oportunidade de apresentar minha pesquisa em um fórum da pós-graduação. No evento estudantes de pós-graduação apresentaram suas teses para o corpo docente do Departamento de Espanhol, Português e Estudos Latino-Americanos. A proposta era que, através de uma imagem, nossas teses fossem apresentadas e debatidas. Para a tarefa escolhi uma tirinha de autoria de Ciça e receosa preparei uma fala visando explicar um conteúdo humorístico, o que por si só é um desafio, afinal, é uma verdade universal, inclusive em termos teóricos, que uma piada explicada perde seu potencial cômico. Meu maior medo era não ser capaz de comunicar em inglês a mensagem de humor feminista que a tirinha possuía. A tirinha em questão era a que abriu esse trabalho em que um pintinho questiona: “Mãe, qual é o feminino de ser humano?”²⁸⁹ Em um público composto por ingleses, irlandeses, espanhóis, portugueses, argentinos e turcos, todas pessoas presentes foram capazes de entender aquela mensagem, porque aquele questionamento fazia sentido para todas elas, sem exceção.

Certamente, nesse tipo de reflexão, é preciso ter em conta fenômenos como a globalização, que permite uma intensa troca de informações pelo mundo, contudo, reforço: mesmo que contextual em termos de temática, preocupações e público alvo, o humor gráfico feminista do Cone Sul parece conter em si uma mensagem universal que extrapola barreiras culturais e de tempo, pois ele aciona identificações de gênero que em diferentes culturas são compostas pelas mesmas assimetrias. Enquanto uma charge satirizando o ditador Figueiredo exige um aparato histórico para ser entendida hoje, a maioria das charges e tirinhas feministas são facilmente compreendidas, as vezes mesmo quando fazem referência a personagens e eventos específicos. Reforço, portanto, o poderio do riso compartilhado por tal conteúdo.

Nancy Walker ressalta que, em função da posição social que a mulher ocupa, desigual em nível social, econômico e político, seu estilo de fazer humor teve objetivos diferentes, bem como se concretizava de uma maneira distinta.²⁹⁰ Nesse sentido, o uso do humor como instrumento revolucionário pelas feministas é um recurso que extrapola a apropriação desta ferramenta de subversão, uma vez que as mulheres

²⁸⁹ CIÇA. *Mulherio*, Brasil, Junho-Julho de 1981. Edição 2, p. 12.

²⁹⁰ WALKER, 1998, op. cit., p. 173.

cartunistas, de algum modo, construíam uma cultura do riso que se diferenciava da cultura do riso masculina, como já dito, muito marcada pela destruição, pelo ataque violento. Ao explorarem o absurdo, as normas de gênero, as expectativas culturais, as cartunistas mulheres subverteram os meios de fazer humor. Muito do que provoca o riso tem relação direta com o inesperado e é exatamente esse elemento que é acionado em muitos casos.

A próxima imagem que destaco tem autoria de Lila Galvão e satiriza um dos temas mais comuns no humor gráfico feminista e feito por mulheres, o universo doméstico. Novamente, a imagem ampara e é amparada por um texto escrito, embora ela signifique por si só a difícil relação das mulheres com o trabalho doméstico.

Figura 46



Fonte: GALVÃO, Lila. *Mulherio*, Brasil, maio-junho de 1983. Edição 1, p. 23.

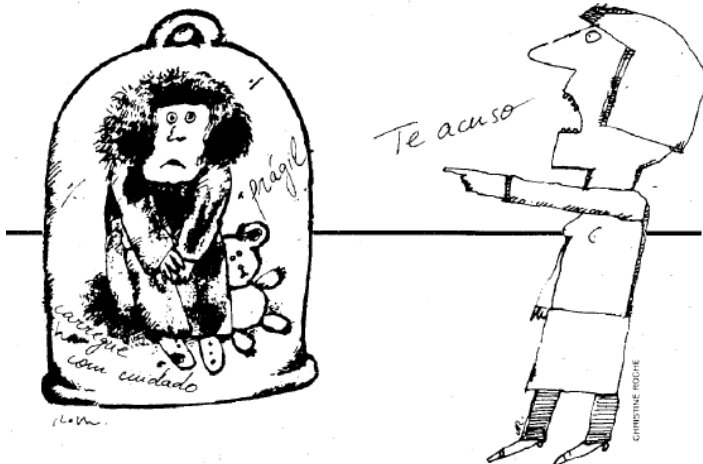
O texto faz crítica a uma propaganda da Walita que apresenta um novo modelo de liquidificador ao mercado. Na cena a mulher utiliza o produto enquanto o homem, um homem negro – fato celebrado pela autora da nota – apresenta as maravilhas do novo liquidificador Walita. A queixa reside na condição passiva e silenciosa da mulher que em nenhum momento do comercial tem voz. Reforçando o conteúdo do texto, Lila Galvão apresenta uma mulher sendo engolida pelo aparato doméstico.

Assim como a nota sobre a ocupação do prédio da Igreja em Roma pode ter seu significado universalizado, a mulher sendo prensada em um liquidificador de Lila Galvão também o pode. Não há como afirmar se esse tipo de humor gráfico foi produzido especialmente para ilustrar algum conteúdo específico. É fato, contudo, que ele reforça a mensagem do texto escrito e ainda fala por si só. Sendo assim, mesmo quando ilustrativos,²⁹¹ a maioria dos conteúdos gráficos produzidos por mulheres e publicados nos jornais feministas possui uma autonomia quase inerente. Sobre a imagem é importante destacar dois elementos principais: primeiro a mão que empurra a cabeça para baixo e as duas mãos que se agarram nas bordas do copo. A mão, nitidamente, representa uma cultura que consome as mulheres até não sobrar nada delas mesmas, senão uma esposa sorridente que manuseia o liquidificador. Já as duas mãos, que se seguram às bordas acompanhadas de um rosto assustado, fazem referência a essas mulheres que tentam, mas não conseguem, escapar do sistema. Na mesma linha seguem as duas imagens da sequência, de autoria de Christine Roche e Roberta Mele

O desenho de Christine Roche, ao contrário dos já citados, não significa por si só, ele é dependente do texto para que sua mensagem seja completamente compreendida. Sua mensagem é apenas parcialmente comunicada se o texto de suporte não é lido. O título do texto que acompanha a imagem é uma interrogação: Feminista é mulher?. O conteúdo de autoria de Eliane Robert Moraes é uma reflexão sobre a construção das feministas como não-mulheres. O texto aponta o papel do *O Pasquim* no processo de desidentificação com o feminismo e ao mesmo tempo critica o feminismo que recusaria o debate sobre feminilidade. A imagem, portanto, dialoga com o texto em termos de reflexão dentro do próprio feminismo sobre a questão do feminino. Não cabe aqui uma discussão sobre os problemas suscitados pelo texto em termos de discussão sobre sexo-gênero, já que a autora afirma que ser mulher é uma identidade sexual. Aqui nos interessa a informação visual inscrita no cartum.

²⁹¹ Ana Alice Alcântara Costa reforçou em sua entrevista que o conteúdo humorístico dos jornais costumava ter como objetivo ilustrar textos escritos, sempre na linha do feminismo de protesto e não com foco no humor.

Figura 47



Fonte: ROCHE, Christine. *Mulherio*, Brasil, julho-agosto de 1984. Edição 17, p. 8.

Em uma redoma com as mensagens “carregue com cuidado” e “frágil” uma mulher acuada é intimidada por uma outra mulher, fora da redoma, com feição furiosa, dedo em riste. A mulher livre da redoma afirma: “Te acuso.” A mensagem só pode ser compreendida com as informações do texto que informa o receio das mulheres em se identificarem com o feminismo em função da pecha que o acompanha. Trata-se, desse modo, de uma feminista acusando uma mulher por ser uma mulher feminina. Christine Roche elabora, então, uma crítica ao movimento que recusaria a feminilidade. Nesse exemplo, imagem e texto andam juntos. O texto escrito significa por ele mesmo, mas a mensagem visual para se completar precisa ser amparada.

Christine Roche é uma cartunista britânica, portanto, é viável supôr que o cartum teve seu conteúdo traduzido para o português, o que não é incomum nesse meio. Ela também atuava como ilustradora, escritora e diretora de cinema. Seu livro *I'm not a feminist but* publicado em 1985 apresenta uma série de charges que tem como alvo os homens, a maternidade, a psicanálise. Na capa da obra uma mulher é apresentada sentada sobre uma florida poltrona que, por sua vez, está sobre o corpo de um homem representado apenas pelas pernas saindo por sua lateral. A cartunista em questão é assumidamente feminista e é citada por antologias britânicas que procuram narrar a história das mulheres no universo do humor gráfico.

Já a charge de Roberta Mele passa uma mensagem certa para toda a população brasileira familiarizada com a expressão “mamar nas tetas do governo”. Tanto ela quanto a da sequência, de autoria de Ana Maria Marques, foram uma demanda do jornal a cartunistas e ambas dialogam com o texto: “Mátria amada, salve, salve”. Ethel Leon, no referido texto, informa: “Queríamos saber como algumas mulheres enxergam a sucessão presidencial, seus candidatos e, para isso, pedimos a várias desenhistas que apresentassem sua versão gráfica do tema.”²⁹² O fato das imagens serem fruto de encomendas sugerem que se tratava de cartunistas brasileiras, porém não foi possível localizar informações sobre elas.

Figura 48



Fonte: MELE, Roberta. *Mulherio*, Brasil, novembro-dezembro de 1984. Edição 19, p. 3.

²⁹² LEON, Ethel. Mátria amada, salve salve. *Mulherio*, Brasil, novembro-dezembro de 1984. Edição 19, p. 3.

Figura 49



Fonte: MARQUES, Ana Maria. *Mulherio*, Brasil, novembro-dezembro de 1984. Edição 19, p. 4.

São três as imagens que integram o texto e foi possível identificar autoria de duas, uma charge e uma tirinha. Na primeira, de autoria de Roberta Mele, uma mulher de seios fartos e olhar lânguido amamenta dois políticos, Maluf e Tancredo, os dois candidatas à presidência. O par de óculos e a ausência de cabelos não deixa dúvidas de que o estereótipo do político brasileiro foi acionado. Ao fundo muitos olhares assistem a cena de amamentação que ilustra o texto que joga com a palavra pátria e a substitui por mátria, sugerindo que são as mulheres, ao final, que pagam pelos desmandos dos políticos homens. Ana Maria Marques seguiu o mesmo rumo na tirinha em que uma mulher com placa pedindo por “Diretas Já” apresenta-se feliz e satisfeita até ser surpreendida pelo pássaro que sobrevoa sua cabeça. Trata-se de uma referência ao movimento que se organizou pedindo eleições diretas e em apoio a Emenda Constitucional Dante de Oliveira que propunha reinstaurar as eleições diretas no país. Em 1984 a proposta foi rejeitada. O pássaro, portanto, é uma referência a câmara de deputados que decidiu por manter eleições indiretas para o ano seguinte. Na tira é reforçado o papel das mulheres no movimento que pedia pelo retorno de eleições diretas no Brasil e já anunciava a forte participação que as mulheres tiveram na construção da Constituinte.

O conteúdo explorado por Roberta Mele e Ana Maria Marques reforça o caráter alternativo da imprensa feminista. É válido lembrar que

mesmo diante das barreiras enfrentadas pelas mulheres nos espaços de esquerda, assim como nos jornais alternativos sem uma perspectiva feminista, foi nesse meio que elas encontraram um nível de acolhimento suficiente para que o debate feminista emergisse. Os debates sobre democracia, luta de classes, carestia e muitos outros tinham, portanto, uma relação direta com os espaços de luta dos quais as mulheres faziam parte. Não se tratava de debater “questões de mulheres”, tratava-se de refletir sobre política em todos os seus níveis, inclusive a nível institucional, como no caso dos exemplos de humor gráfico citados.

Como já debatido em outros momentos deste trabalho o humor assinado por mulheres constantemente tem sido descrito como diferente do produzido por homens, seja ele escrito ou gráfico. De fato, a construção cultural das mulheres tem permitido a emergência de uma sensibilidade diferenciada em termos de humor e também em termos de estéticas visuais.

Nancy Walker, analisando o conteúdo temático da literatura de humor, afirma que: “[...] women’s humor has been described as more gentle and genteel than men’s, more concerned with wit than derision, more interested in sympathy than ridicule, more focused on private than on public issues.”²⁹³ De acordo com a autora o humor feito por mulheres tem sido frequentemente apontado como mais gentil e distinto se comparado ao dos homens. Mais afeito ao fazer rir do que ao escárnio, mais interessado em empatia do que no ridículo. Tais características parecem ser apropriadas ao humor gráfico feminista publicado no Cone Sul, contudo, quando a autora finaliza que o humor feito por mulheres tem mais foco no privado que no público, ela cria uma dissidência, uma vez que a compreensão de política e, conseqüentemente, de público e privado, é reelaborada não só no humor feminista do Cone Sul, como também nos movimentos de mulheres cartunistas que se organizaram nos Estados Unidos, a exemplo do *Wimmen’s Comix* fundado em 1972.

A charge de Lilita Figueiredo ilustra a subversão entre público e privado promovida pelo humor gráfico feminista, imagem que dialoga com uma entrevista intitulada “Salvem-se as ‘ingênuas’”, texto que explica o crime de sedução previsto no código penal. Um dos requisitos necessários para qualificar o ato seria o *status* de ingenuidade da moça e

²⁹³ “[...] o humor das mulheres tem sido descrito como mais suave e correto em comparação com o dos homens, mais preocupado com a perspicácia do que com o escárnio, mais interessado na simpatia do que no ridículo, mais focado nas questões privadas do que as públicas.” (WALKER, 1998, p. cit., p. 173, tradução nossa).

é exatamente esse item que foi representado pela cartunista que demonstrou grande senso de oportunismo.

Figura 50



Fonte: FIGUEIREDO, Lilita. *Mulherio*, Brasil, novembro-dezembro de 1984. Edição 19, p. 8.

Na charge Lilita Figueiredo cria um aparelho para medir os níveis de ingenuidade de uma mulher, o ingenuômetro. O aparelho é ligado a um fio que, com um bastão posicionado dentro da vagina da personagem cumpre sua função de verificar se a mulher é mais ou menos ingênua. Satirizando a possibilidade de verificar se alguém é ingênuo ou não perante a lei e apontando que fatores como honra e moral são historicamente avaliados com base no corpo das mulheres, a cartunista rompe as barreiras do que seria considerado privado – o corpo da mulher – ressaltando o absurdo do aparato jurídico legislar com tal parâmetro. Na charge o exame “corpo delito” tem a função objetiva de identificar o crime, no caso o delito de não ser ingênua. O debate feminista, portanto, subverte as fronteiras entre público e privado e constrói novos conceitos de política que se expressam no humor gráfico.

Há ainda um humor gráfico feminista que celebra o “feminino”, embora ele seja bem menos comum nas publicações feministas alternativas. É o caso da tira que compõe um espaço de divulgação das cartas e observações das leitoras, de autoria de Angela. A localização da tira sugere que se tratava de uma leitora que enviou o material para o jornal e corroborando com tal premissa não foram localizadas informações sobre ela.

Figura 51



Fonte: ANGELA. *Mulherio*, Brasil, março-abril de 1987. Edição 28, p. 2.

A tira passa uma mensagem bastante paradoxal, pois a melancolia que acompanha os dois primeiros quadros é encerrada com uma mensagem positiva no terceiro. A personagem inicialmente afirma com traços de tristeza: “Não sou charmosa e nem gostosa... não sou espirituosa e nem muito inteligente...” Uma mensagem negativa de autodepreciação é encerrada por uma afirmação inversa: “E meu nome é esperança...”. O conteúdo é de difícil análise, pois pode passar a mensagem superficial de que se trata de uma mulher insatisfeita consigo mesma e que quer mudar, em função de si ou em função dos outros. Ao mesmo tempo pode ser que se trate de uma mensagem que estimula o empoderamento. O fato é que a essência da mensagem é de celebração,

proferida por uma mulher, de nome Esperança, ou seja, esperança na mudança.

A próxima imagem que trago em destaque é assinada por Cristina Burger e tem uma linguagem de quadrinhos bastante clara no que se refere à tradição e é por isso que a destaco, já que esse uso não é tão comum nos jornais feministas. Apesar de ter priorizado uma seleção de fontes que fizesse uso do riso esse exemplo não se enquadra nessa categoria. A imagem dialoga com o texto Inseminação Artificial no Brasil: Assunto Estéril.

Figura 52



Fonte: BURGUER, Cristina. *Mulherio*, Brasil, maio-junho de 1987. Edição 29, p. 7.

A autora, com um traço que lembra muito os quadrinhos estadunidenses, representa uma mulher segurando um tubo de ensaio com um feto. É uma referência direta ao que se convencionou chamar de bebê de proveta, técnica que avançou muito durante a década de 1990.

Para finalizar o item que apresentou 13 das 15 cartunistas publicadas pelo *Mulherio* – Ciça e Claire Bretecher são exploradas na sequência – destaco uma das mais interessantes cartunistas que figurou nas páginas do referido jornal, trata-se de Célia que, infelizmente, não pude reunir mais informações, apesar da cartunista assinar nove histórias publicadas no jornal, todas com a mesma personagem e

integrantes do título Fantasmasia. A sequência sugere que os quadrinhos de Célia faziam parte de uma série ainda maior.

Figura 53



Fonte: CÉLIA. *Mulherio*, Brasil, setembro de 1987. Edição 32, p. 24.

O traço da desenhista é bastante rebuscado, psicodélico, eventualmente abstrato e se assemelha um pouco ao que era feito no universo alternativo dos Estados Unidos na emergência dos Comix em 1960.²⁹⁴ Um olhar para a edição real do jornal exige certos segundos

²⁹⁴ ROBBINS, op. cit., p. 130.

para que as figuras, traços e formas de Célia sejam organizadas na retina e formem uma narrativa com começo, meio e fim.

Na história a personagem, que costuma ser representada por traços incompletos e seios a mostra, apresenta seu dilema: “Colégio. Debutante. 1º amor. Casamento.” As “possibilidades” resguardadas às mulheres são apresentadas junto às vestimentas que compõem tais identidades, até que a personagem afirma: “Não. Hoje eu estou mais pra... Carmencita.” Até a negativa a personagem não tinha os característicos seios a mostra, é com o “Não” que ela é representada novamente livre das amarras sociais. A personagem de Célia nega todas as oportunidades oferecidas pela vida e decide que será Carmencita, talvez uma versão original de si mesma ou ainda uma *femme fatale*. Acompanhada dessa identidade ela ostenta um volumoso leque, um grandioso vestido e um sorriso satisfeito, tudo isso acompanhada de uma postura de final ou início de espetáculo, como se Carmencita tivesse nascido para brilhar, simplesmente Carmencita. Trata-se de uma referência à subversiva personagem da ópera Carmen, de George Bizet. A personagem original era uma dançarina que usava seus talentos para seduzir os homens. O jogo estético e a construção narrativa das histórias de Célia sempre exploram os dilemas, medos e avanços das mulheres. Seu traço é marcante e sua abordagem é totalmente particular, não é parecido com nada publicado em nenhum dos periódicos feministas do Cone Sul e, embora lembre um pouco a estética alternativa de alguns quadrinhos estadunidenses, em função dos detalhes visuais e do uso do abstrato, é uma produção absolutamente singular.

A maioria das cartunistas citadas e publicadas pelo *Mulherio* não teve informações sobre carreira e produção localizadas, no entanto o contato com uma amostra do trabalho de cada uma nos permite, ao menos, vislumbrar sua existência, suas preocupações, seus traços, suas abordagens e, ainda, construir uma impressão sobre suas produções que, na maior parte das vezes, são desconhecidas da história e do grande público. Nancy Walker destaca repetidamente que a posição social que as mulheres ocupam, desnivelada social, econômica e politicamente em relação aos homens, determinou suas formas de fazer humor, tanto em termos de objetivos quanto meios²⁹⁵ e esse capítulo funciona como um panorama central para entender o lugar delas no universo do humor gráfico.

²⁹⁵ WALKER, 1998, op. cit., 173.

4.1.2 As Mulheres do *Nós Mulheres* e do *Brasil Mulher*

As condições de produção dos brasileiros *Nós Mulheres* e *Brasil Mulher* eram diferentes em comparação ao *Mulherio*, muito embora ambos tenham sido fundados pós-75. O que os distinguia em especial era o acesso a recursos financeiros, pois os primeiros jornais dependiam diretamente das assinaturas e da contribuição de integrantes e leitoras; a abordagem feminista e política também se mostrava fator de diferenciação. Não havia receita através da publicidade e não havia nenhuma instituição financiadora por trás dos 17 exemplares do *Brasil Mulher* e 8 números do *Nós Mulheres*. Apesar disso eles foram os primeiros periódicos feministas fundados no Brasil e foram fundamentais para a construção do feminismo do período. No jornais fundados em 1975 e 1976, respectivamente, Carmencitas e “medidores de ingenuidade” eram praticamente impensáveis. Nesse momento as discussões de classe tinham muito mais força.

A variedade de autoras do *Nós Mulheres* e do *Brasil Mulher* é menor em comparação ao *Mulherio*. Mas, apesar do modesto número de oito exemplares, o *Nós Mulheres* publicou nove charges e tirinhas assinadas por mulheres, uma média de pelo menos 1,1 por exemplar, as cartunistas identificadas são: Ciça, Cahu, Sandra e Mariza. Já o *Brasil Mulher* publicou uma única autora mulher, Lila, que não há garantias que seja a mesma cartunista publicada pelo *Mulherio*.

Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite, ao explicar o projeto gráfico dos dois jornais destacam que, apesar do *Nós Mulheres* não contar com o talento do fotógrafo Chico Rezende para compôr suas capas, como fez o *Brasil Mulher*, ele contou com marcantes tirinhas de autoria de Ciça.

[...] as ilustrações de Ciça, no *Nós Mulheres*, são muito marcantes, não só pelas personagens criadas, que retratam, de forma lúdica e crítica, o cotidiano das relações entre homens e mulheres, mas pela raridade de se ter mulheres como cartunistas na imprensa, o que ocorre até hoje. Havia outras mulheres ilustradoras, mas não eram muitas – como ainda não são atualmente na imprensa.²⁹⁶

²⁹⁶ TELES, Amelinha e LEITE, Rosalina Santa Cruz. *Da Guerrilha à Imprensa Feminista. A construção do Feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-1980)*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 63.

Cecília Whitaker Vicente de Azevedo Alves, mais conhecida como Ciça, foi uma das poucas cartunistas mulheres lembrada na *Enciclopédia dos Quadrinhos*. Ciça é um caso raro de mulher cartunista que alcançou fama no Brasil naquele período e ainda hoje. De acordo com seu verbete na *Enciclopédia dos Quadrinhos*, tornou-se conhecida com sua série O Pato publicada em coletânea em 1986. Com personagens sempre em forma de animais a cartunista fez sucesso no Brasil e na Europa. Em 2008 publicou nova coletânea intitulada *Pagando o Pato*. Foi colaboradora do *O Pasquim* e de muitos outros jornais, além de ter criado a personagem Bia Sabiá especialmente para publicações “femininas”.²⁹⁷ Ciça era cartunista frequente no *Mulherio* e no *Nós Mulheres*, engrossando os números que identificam a autoria de mulheres cartunistas nesses jornais. Entretanto, Maria Lygia Quartim de Moraes, como leitora e como integrante da equipe do *Nós Mulheres*, afirma que não considerava a produção da cartunista muito impactante.²⁹⁸ Independente das memórias pessoais e afetivas que sua produção evoque, é fato que as personagens de Ciça, especialmente Bia Sabiá, protagonizaram muitas páginas feministas. Em seus oito exemplares o *Nós Mulheres* lançou três colunas de humor, Ciça dividia espaço com Henfil em muitas delas.

A iniciativa foi apresentada formalmente na edição número 4, de 1977, com direito a nota intitulada “O Humor de *Nós Mulheres*” que anunciava o objetivo de construir uma coluna de humor.

O nosso objetivo é criar uma página de humor dentro do nosso jornal, contínua, e, obviamente, alegre embora nem sempre o humor seja alegre. Os cartunistas brasileiros são excelentes, mas devido ao mercado estreito e solapado pelo similar estrangeiro (sic), em concorrência francamente desleal (“cobra preço de banana”) não tem tido muitas oportunidades de explorar seu potencial, fundamental na criação de uma cultura num país como este nosso; daí que, quanto mais páginas, revistas, livros de humor brasileiro, do povo brasileiro, melhor. Bom, dentre os

²⁹⁷ GOIDANICH e KLEINERT, op. cit., p. 95.

²⁹⁸ Essas informações foram concedidas por Lygia Quartim de Moraes por ocasião de minha banca de qualificação de doutorado em 21 de novembro de 2014 e tiveram seu uso autorizado.

conhecidos humoristas brasileiros, existem mulheres cujo trabalho de alto nível, colecionamos para iniciar esta série.²⁹⁹

A coluna de humor foi apresentada e justificada pela necessidade de construir um espaço em que o humor nacional fosse privilegiado. O texto não sugere em nenhum momento que a coluna seja protagonizada apenas por mulheres, afirma apenas que há muitas mulheres entre os humoristas brasileiros e é com elas que a coluna é inaugurada, seis charges e tirinhas assinadas por mulheres, apenas quatro delas com autoria legível, exatamente Ciça, Cahu, Mariza e Sandra, os quatro nomes de mulheres que publicaram em todas as oito edições do periódico.

Ciça é apresentada às leitoras através de sua mais significativa personagem no meio feminista, Bia Sabiá. A passarinha, junto a seu companheiro Heitor, protagoniza uma de suas cenas de questionamento sobre os papéis domésticos resguardados às mulheres.

Figura 54



Fonte: CIÇA. *Nós Mulheres*, Brasil, março-abril de 1977. Edição 5. Coluna de Humor, p. 9.

No primeiro quadro Biá é apresentada voando pra casa excitada com a surpresa que a aguarda: “Puxa, que bom! Hoje é meu aniversário e o Heitor disse que tinha um presente surpresa pra mim...” No segundo Bia chega em casa e sua expectativa só aumenta: “La vem ele... Deve ser aquele coleção de livros que eu queria tanto... Ou será um vestido novo? Uma gravura? Quem sabe uns discos?...” No terceiro quadro o companheiro Heitor sequer abre o embrulho e já anuncia: “Oi Bia! Olhá que surpresa pra você. Um belo e super moderno ferro elétrico para você passar roupas!...” No último e derradeiro quadro Bia é apresentada em

²⁹⁹ O humor de *Nós Mulheres*. *Nós Mulheres*, Brasil, março-abril de 1977. Edição 5, p. 9.

lágrimas e soluçando diante de um Heitor com feições de incompreensão: “Mas o que foi que eu fiz?”, ele pergunta. Na tira Ciça satiriza um clássico dos erros cometidos por companheiros e filhos em datas comemorativas ao presentear mulheres com utensílios domésticos. Destaco especialmente o segundo quadro, quando a passarinha imagina que tipo de presentes irá ganhar. Todos os itens que ela cita são, na verdade, presentes para ela própria usufruir.

Na mesma coluna o público é apresentado a Cahu, não apenas em termos estéticos, mas também com um pequeno relato da ilustradora que é de naturalidade alemã.

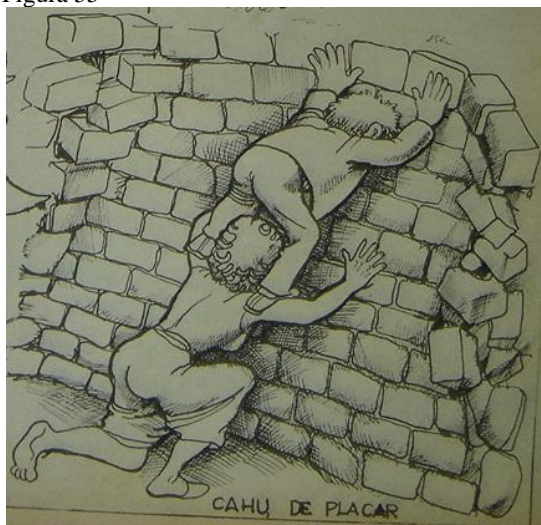
Minha carreira como desenhista de imprensa começou aos 16 anos quando ainda estava cursando a escola de artes gráficas de Hamburgo (Alemanha). Naturalizada brasileira desde 1952, estou no Brasil há 44 anos, trabalhando ininterruptamente como cartunista e ilustradora para um grande número de jornais e revistas. Inicialmente em São Paulo, depois no Rio de Janeiro e de novo em São Paulo desde 1962. Durante os anos “50” fui chargista da Tribuna da Imprensa, no Rio. No Estadão, onde atualmente faço exclusivamente charges para a política nacional, vou fazer 19 anos de casa. Desde que cheguei no Brasil, não encontrei dificuldades na minha profissão, existia muito pouca concorrência nos primeiros tempos entre os desenhistas homens. Nas mulheres nem se fala. Especialmente porque no início eu fazia ilustrações para reportagem, flagrantes e caricaturas de gente entrevistada, campo onde me encontrava praticamente sozinha naquela época.³⁰⁰

Cahu, cujo verdadeiro nome é Wilde Weber, relata brevemente sua trajetória que teria começado aos 16 anos. Ela narra sua experiência em jornais do Rio e São Paulo e informa que trabalha há 19 anos no *Estadão*. Sobre as dificuldades de se afirmar no campo a cartunista afirma que não havia muita concorrência no Brasil no período, principalmente entre cartunistas mulheres. A cartunista, segundo Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite, teria produzido “[...] histórias em quadrinhos para mostrar o interesse de trabalhadoras em

³⁰⁰ TELES e LEITE, op. cit., p. 64.

participar do Congresso das Metalúrgicas.”³⁰¹ Não fosse o próprio relato de Cahu, não teríamos mais informações sobre ela que na coluna de humor inaugurada pelo *Nós Mulheres* foi representada por uma charge em que uma mulher e uma criança derrubam um muro, novamente um muro protagoniza o humor gráfico feminista.

Figura 55



Fonte: CAHU. *Nós Mulheres*, Brasil, março-abril de 1977. Edição 5. Coluna de Humor, p. 9.

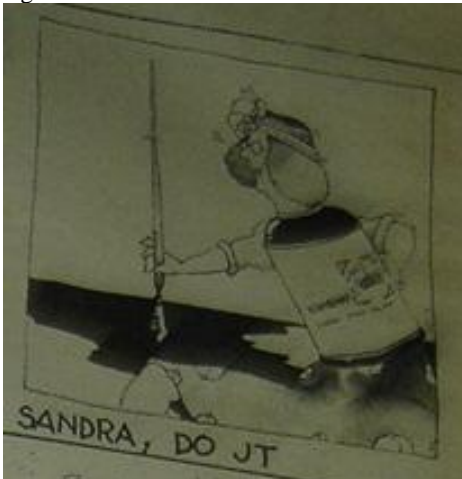
A partir da charge não é possível levantar questionamentos muitos específicos, mas é possível elaborar algumas possibilidades a partir da imagem. O fato da criança, um menino, estar sobre os ombros da mulher sugere que ela o estava ajudando a pular o muro. Por outro lado a inclinação e as pedras soltas nas laterais e bordas indicam sua queda. Os braços da mulher, contudo, são desenhados de modo a mostrar força em direção ao muro, assim como a inclinação de seu corpo indicam um impulso contra a parede. As mãos do menino não são representados de maneira tensionada como as dela, indicando que enquanto ele tentava pular, ela tentava derrubar. É possível presumir ainda que o muro estivesse caindo de maneira acidental e que a mulher

³⁰¹ O humor de *Nós Mulheres*. *Nós Mulheres*, op. cit., p. 9.

estava apenas procurando segurar-se. Há ainda a possibilidade da imagem significar o papel fundamental da mulher na criação das crianças. Independente da interpretação que pareça mais adequada à leitora, é relevante observar que tratava-se de uma mulher e uma criança transpondo um muro, rompendo com algo.

Na mesma coluna foi publicada charge de Sandra, referenciada como integrante da equipe do *Jornal da Tarde*, JT. Essa é a única informação que temos sobre ela e o tema escolhido por Sandra colabora exatamente na problematização do ingresso das mulheres no universo do desenho.

Figura 56



Fonte: SANDRA. *Nós Mulheres*, Brasil, março-abril de 1977. Edição 5. Coluna de Humor, p. 9.

Na charge uma mulher é representada como uma lata de nanquim. Em suas mãos uma enorme pena é usada para pintar o chão, o mesmo chão em que ela pisa. A cena sugere que a representação de uma mulher desenhando deveria ser tão natural quanto a de uma mulher que varre a casa. Uma interpretação possível é, portanto, que se trata de uma tentativa de naturalizar o ingresso das mulheres no universo do desenho. Peço atenção especial a mão que segura a pena, não é um toque característico para alguém que pretende desenhando e escrever, é um toque rústico que, com a colaboração da pena gigante, sugere que se trata da subversão da representação de uma vassoura. Tal interpretação parece

bastante possível, uma vez que a estréia da coluna procura dar visibilidade a elas.

Mariza, cartunista do *O Pasquim*, também mereceu espaço na coluna. Mariza Diaz trabalhou também como ilustradora da coluna de Paulo Francis – seu companheiro de *O Pasquim* – e atualmente ilustra uma coluna de psicanálise na *Folha de S. Paulo*, além de fazer exposições, lançar livros e investir em trabalhos autorais.

Apesar de ser uma das poucas mulheres que integraram o time do *O Pasquim*, não teve essa parte de sua biografia citada na *Enciclopédia dos Quadrinhos*. De acordo com os autores:

Mariza Dias Costa nasceu no Rio de Janeiro, em 16 de outubro. Como cartunista e quadrinista desde 1974, colaborou em *Ovelha Negra*, *Movimento* e *Jornal do Brasil*. Seus melhores trabalhos em quadrinhos foram publicados pela revista *O Bicho* (*Os Mestitofinhos*) e *Ficção Quadrinhos* (*Traca-xinol óvulos*).³⁰²

Uma das poucas cartunistas que fizeram parte da jornal recebeu seis linhas em seu verbete que excluiu seu trabalho no jornal, é como se Mariza nunca tivesse passado por lá, o que a charge publicada no *Nós Mulheres* demonstra ser falso, assim como outras referências sobre a autora. A equipe do *O Pasquim* não contava com muitas mulheres, muito embora sua edição comemorativa lançada pela editora Desiderata tenha sido dedicada à secretária do jornal, D. Nelma Quadros. Mariza, contudo, apesar de ter feito parte do grupo, não teve tal informação citada em seu verbete. A charge do *Nós Mulheres*, curiosamente, questiona a formação do inconsciente masculino.

³⁰² GOIDANICH e KLEINERT, op. cit., p. 302.

Figura 57



Fonte: MARIZA. *Nós Mulheres*, Brasil, março-abril de 1977. Edição 5. Coluna de Humor, p. 9.

Na charge que hoje facilmente poderia ser utilizada para ilustrar a exclusão do *O Pasquim* do verbete da cartunista, uma mulher questiona um homem que é representado de braços dados a uma enorme mulher com características bestiais: “Você e seu inconsciente.” Em um jogo visual e textual a cartunista brinca com o inconsciente masculino sobre o feminino e ao mesmo tempo o confronta com uma mulher real e questionadora.

A última cartunista dos jornais brasileiros que trago em destaque é Lila, em charge já analisada em capítulo anterior. De acordo com Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite trata-se de Lila Figueiredo, desenhista com traços delicados.³⁰³ Não foram encontradas outras informações sobre ela e uma variação do mesmo nome não permite garantir se Lila, Lila Galvão, Lilita Figueiredo e Lilita são a mesma pessoa. É muito provável que sim, que se trate da mesma artista, no entanto os traços nas diferentes charges produzidas por diferentes assinaturas me fizeram optar por apresentar uma amostra de cada.

³⁰³ TELES e LEITE, op. cit., p. 63.

Figura 58



Fonte: LILA. *Brasil Mulher*, Brasil, junho de 1977. Edição 7, p. 7.

A charge de Lila dialoga diretamente com o conteúdo de matérias que defendem os interesses das mulheres, como é no caso da crítica à BEMFAM. Informações específicas sobre o cenário nacional indicam ainda que a produção de Lila era feita sob encomenda. A charge de 1983 publicada no *Mulherio* e que subverte a fachada de uma Igreja, assinada por Lilita, obedece ao mesmo princípio.

Os jornais brasileiros, em maior número, são os que apresentam maior variedade de autoras, mesmo que muitas vezes não tenha sido possível elucidar muitos elementos sobre elas, como é o caso de Célia, ou mesmo de Lila – que pode ser ainda Lilita, Lila Galvão, Lilita Figueiredo. Por outro lado, através deles, foi possível perceber que cartunistas renomadas como Mariza e Ciça tiveram passagens pelos alternativos feministas. O campo do humor gráfico, no que tange a participação das mulheres no Brasil, ainda é um universo complexo e de difícil avaliação, afinal, as antologias concedem poucas pistas sobre elas

e uma pesquisa extensa em arquivos a procura da autoria das mulheres ainda é um esforço a ser empreendido.

Vale lembrar o modelo das redações dos periódicos alternativos que decidiam suas pautas e conteúdos em reuniões que chegavam a durar dias. As discussões eram sempre acompanhadas de um vasto número de pessoas e as decisões, de maneira geral, eram horizontais. O uso de charges e tirinhas, por exemplo, podia acontecer a partir de uma encomenda sobre determinado tema. Colaborações de profissionais eram demandadas e oferecidas, mas muitas cartunistas não profissionais também produziam charges e tirinhas. Companheiras de luta ou de jornal eram convocadas a produzir humor gráfico. Além disso a reprodução de charges e tiras era frequente.

Entre a profissionalização e o voluntariado oscilam diferentes traços, mas objetivos bastante congruentes. Os outros países do Cone Sul viveram um cenário semelhante em termos de participação de mulheres no universo do humor gráfico.

4.1.3 As Mulheres do *Persona*, do *Cotidiano Mujer* (E do *Nos/Otras* e *La Micrófona*)

O cenário dos quadrinhos e do humor gráfico argentino é marcado pela simbólica figura de Quino e sua famosa personagem Mafalda, criada em 1964. A proposta do cartunista argentino, de debater o cotidiano de uma família de classe média, foi inicialmente desenvolvido para uma campanha publicitária. Foi também a partir da publicidade que emergiram as tirinhas nos Estados Unidos. Logo as tiras de Quino perderam seu caráter publicitário e começaram a ser produzidas de maneira regular e publicadas na revista *Primera Plana*, semanário informativo. Em 1969 foram publicadas na Itália com apresentação de Umberto Eco e daí em diante rodaram o mundo. Em 1973 Quino aposentou Mafalda e seguiu sua carreira.³⁰⁴

A personagem, contudo, permanece viva na memória de velhas gerações, assim como conquista as novas. Recentemente a produção de Maitena, especialmente a série *Mujeres Alteradas*, criada entre 1993 e 1994, tem conquistado o público argentino. Formalmente, portanto, é isso que sabemos – no Brasil – sobre o humor gráfico na Argentina. Entretanto, assim como o Brasil, o país viveu a emergência de uma imprensa com caráter feminista e, não surpreendentemente, também conta com autoras mulheres em suas páginas. *Persona*, jornal que tem a

³⁰⁴ GOIDANICH e KLEINERT, op cit., p. 390.

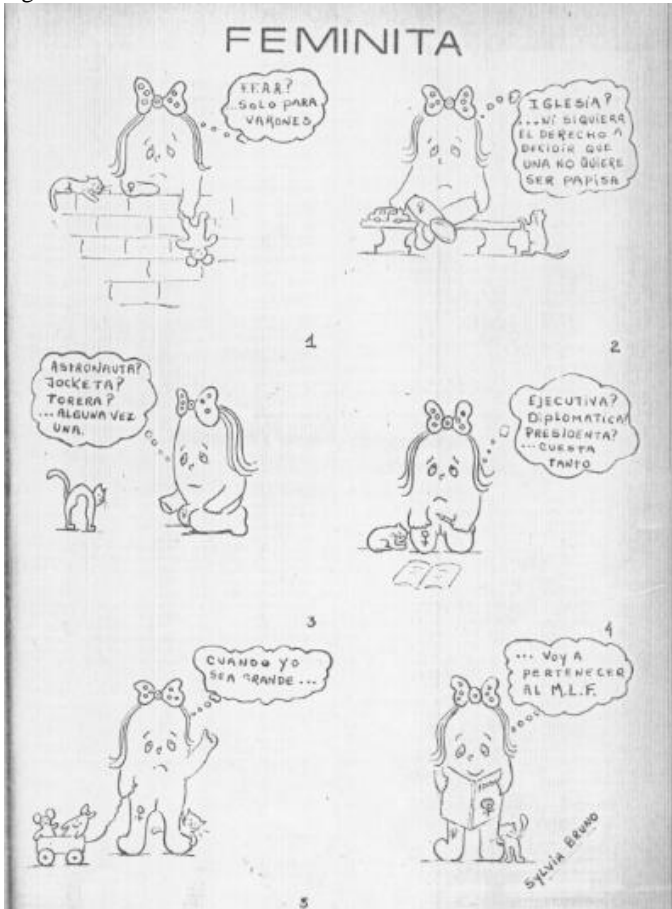
maioria de suas charges assinadas por mulheres, também explorou o tema feminismo com muita frequência. Quino, o grande expoente do humor gráfico argentino entre as décadas de 1960 e 1970, teve duas de suas tiras publicadas no jornal, enquanto Sylvia Bruno e Nuria Pompeia publicaram, respectivamente, quatro e cinco charges e tirinhas. Portanto, o jornal privilegiava as mulheres.

A personagem mais frequente de Sylvia Bruno é uma menina que protagoniza as tiras intituladas *Feminita*. Apesar da recorrência da cartunista nas páginas do *Persona* e de *Feminita* integrar, aparentemente, uma série, não localizei informações sobre a autora. Suas histórias sugerem um nítido engajamento feminista e político, a personagem costumeiramente triste, representa uma série de insatisfações que marcavam as mulheres do período.

A personagem, assim como o próprio jornal feminista argentino *Persona*, são singulares por explorarem de maneira direta o humor gráfico para problematizar o próprio feminismo. *Feminita*, em especial, a partir de uma linguagem inocente e infantil, é uma menina que convida as mulheres a refletirem sobre as amarras que as prendem e, até mesmo, evoca as mulheres a integrarem organizações feministas, como é o caso da história reproduzida na sequência.

A cartunista costumava enumerar as cenas protagonizadas pela menina que sempre aparecia solitária e refletindo – no caso dos exemplares a que tive acesso. Seu traço é simples, a personagem, por vezes, pode ser confundida com uma boneca de pano, uma vez que seu corpo não tem formas definidas. *Feminita* é como uma boneca em construção.

Figura 59



Fonte: BRUNO, Sylvia. *Persona*, Argentina, novembro de 1974. Edição 2, p. 51.

Na tira em destaque a menina questiona os papéis reservados a ela para, ao final, apontar um papel ao qual ela simpatiza. Na cena 1 a menina pensa: “F.F.A.A? Solo para varones...” Fazendo referência a sigla utilizada para referir-se às forças armadas argentinas, a personagem destaca a restrição do espaço que é dedicado apenas aos homens. Na cena 2 ela novamente pensa: “Iglesia? ... ni siquiera el derecho de decidir que una no quiere ser papisas.” Ela cita novamente uma instituição, dessa vez uma que aceita às mulheres, a Igreja, mas que reserva lugares específicos a elas e nunca os de poder. Na cena 3 a

menina continua: “Astronauta? Jocketa? Torera? Alguna vez una?”. Profissões como astronauta são apresentadas como um privilégio masculino, já que não se tem notícias de mulheres em tais funções. Na cena 4: “Cuando yo sea grande..” a personagem substitui as lamentações e as feições tristes por um braço em riste e o princípio de uma mudança, ela anuncia que quando for adulta algo irá mudar. Na cena final, com um sorriso no rosto e um panfleto com símbolo do feminino nas mãos ela afirma: “voy a pertenecer al M.L.F”. A tristeza deu lugar a um sorriso e um tom decidido e autônomo, porque quando a menina crescer ela irá integrar o Movimiento pela Liberación Femenina.

Feminita tem marcado na pele o símbolo do feminino, assim como adereços considerados de mulheres, como o laço na cabeça. Seu corpo não tem muitas formas, ela é uma criança, talvez uma boneca de pano, mas seu nome Feminita, é uma brincadeira com a expressão feminino e feminista. A personagem, desse modo, identifica-se como mulher e é feminista. Sua representação de tristeza é comum nas outras tiras, mas nessa, em especial, a melancolia por seu destino que é determinado pela cultura e pelas expectativas de gênero que a cercam dá lugar a um sorriso final, quando ela decide integrar um movimento que lhe garanta escolher o que ela quer ou não ser. A menina questionadora, como o era a Mafalda de Quino, questiona-se e questiona o mundo ao seu redor. O maior dos questionamentos é, definitivamente, integrar o MLF. A cartunista criadora de Feminita era, sem dúvida, uma feminista.

O mesmo vale para Nuria Pompeia, a segunda cartunista que publicou no jornal argentino. O conteúdo de sua produção publicada pelo *Persona* deixa claras suas convicções políticas e ideológicas, além disso a cartunista ficou famosa como uma das poucas cartunistas mulheres que atuavam na Espanha em plena ditadura Franquista.

Núria Pompeia fue una de las pocas mujeres que consiguió un espacio en la prensa de los años 70 para analizar la realidad desde un punto de vista feminista. Pionera del movimiento de liberación de la mujer en España, su obra es el resultado de un compromiso que no sólo se enfrentaba a la falta de libertades de la dictadura; también a la incomprensión y la falta de apoyo de parte de la izquierda antifranquista, que no participaba de las reivindicaciones del movimiento feminista. Y por si fuera poco, a las reacciones de la burguesía catalana de la que formaba parte esta dibujante, periodista y escritora

que llegaría a redactora jefa de la revista *Por Favor*.³⁰⁵

A segunda cartunista que figura nas páginas do *Persona* é uma famosa militante de esquerda espanhola que através do humor gráfico levantava a bandeira do movimento pela liberação feminina. Com uma trajetória semelhante a das mulheres argentinas e das outras militantes do Cone Sul, Nuria Pompeia via-se diante do autoritarismo da ditadura e da incompreensão dos movimentos de esquerda do período. Foi provavelmente com base nessa identificação política que o jornal publicou alguns dos trabalhos da cartunista, entre eles a charge que trago em destaque.

Figura 60



Fonte: POMPEIA, Nuria. *Persona*, Argentina, maio-junho de 1981. Edição 7, p. 12.

Na imagem, com uma mensagem muito direta, um homem representado como um domador, com um chicote e um arco na mão assiste sorridente a uma mulher desempenhando o truque que costuma ser feito com cachorros e outros animais. A mulher é apresentada saltando o arco, provavelmente, a partir do comando do domador, o homem. A mensagem do imagem é crua e agressiva, trata-se de um homem dominando uma mulher como se ela fosse um animal, ação que ele desempenha com muita satisfação, em um espaço artificial e espetacularizado, o circo. O homem representado na imagem tem feições singulares se comparado a outras personagens homens traçados por mulheres. Ele está feliz, ele sorri e praticamente celebra sua condição de dominador em relação à personagem dominada, a mulher.

³⁰⁵ Disponível em: <http://www.culturaenaccion.com/nuria-pompeia/> Acesso em 11 de dezembro de 2015.

A linguagem de Nuria Pompeia não é sutil ou singela, sua charge era nitidamente combativa em sua própria forma. O homem não foi apresentado como uma vítima do sistema, como oportunista, como machista ingênuo. Ele é um vilão.

Además de ofrecer su testimonio sobre la situación de la mujer, su trayectoria profesional refleja una actitud combativa para cambiar la realidad desde el humor gráfico, al que concebía como “un arma, no de ataque, sino de defensa ante lo estúpido y grotesco que puede llegar a ser el mundo”. “La opción es muy clara: te rebelas o te resignas”. Y Pompeia se rebeló contra las imposiciones de su entorno burgués al rechazar el rol de mujer sumisa, devota y abnegada para el que le habían educado.³⁰⁶

O trabalho da cartunista é marcado por sua experiência como mulher que encontrou no humor gráfico uma maneira de combater o que considerava errado no mundo. A citação destaca que ela utilizava o humor como arma de defesa e não ataque, contudo, arrisco dizer que tratava-se sim – e por que não? – de um ataque com uma arma poderosa, exatamente o humor gráfico que era explorado por mulheres no período. Venho defendendo a existência de um humor gráfico feminista explorado como instrumento de luta e subversão na mão de mulheres que historicamente e – na historiografia – costumam ser citadas como alvos corriqueiros do humor. Ciça, Célia, Lila, Cahu e tantas outras, com traços e abordagens mais sutis se comparados ao exemplo de Nuria Pompeia, integram um mesmo esforço de questionar o paradigma do humor gráfico como algo masculino e ainda avançam ao problematizar questões de interesse das mulheres e das feministas. Nem todas cartunistas que publicavam em jornais feministas podem ser simplesmente identificadas como feministas, mas não há dúvida que existia no mínimo uma simpatia com as causas tão comuns em suas charges, tirinhas e cartuns.

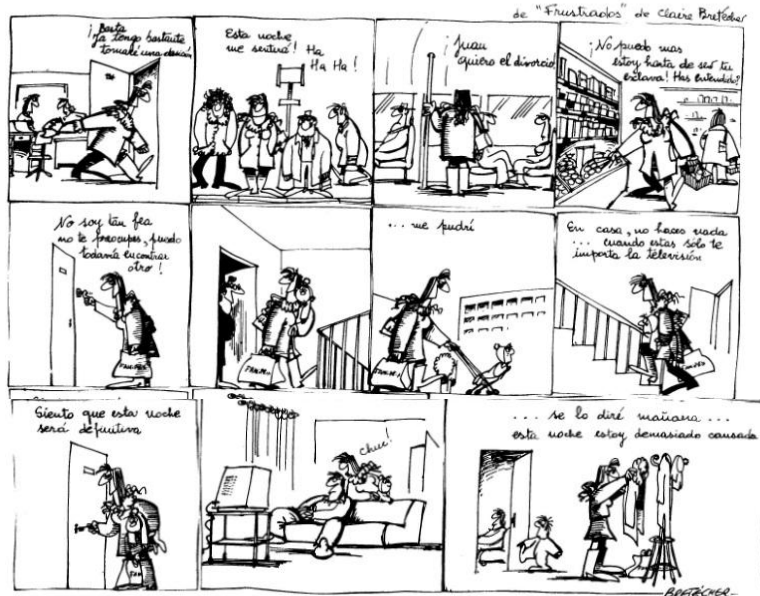
No uruguaio *Cotidiano Mujer* é uma cartunista francesa que figura na autoria de uma história em quadrinhos, Claire Bretecher, a única autora mulher identificada no humor gráfico publicado pelo jornal. Relembro que a cartunista também assinou alguns quadrinhos

³⁰⁶ Disponível em: <http://www.culturaenaccion.com/nuria-pompeia/> Acesso em 11 de dezembro de 2015.

publicados no brasileiro *Mulherio*. Em sua página pessoal a cartunista se identifica como humorista socióloga e não reconhece nenhuma relação com o feminismo, muito embora seja sensato supor algum nível de influência dos debates feministas no seu trabalho. Entre suas coletâneas destaque *Frustration, More Frustration e Still More Frustration*, todas obras que satirizam o universo das mulheres, incluído nele o casamento, a maternidade e o trabalho doméstico. O trabalho da cartunista francesa se concretiza sempre no modelo de pequenas histórias em quadrinhos, como pode ser observado na sequência, com texto traduzido para o espanhol.

Figura 61

Un día como cualquier otro



Fonte: BRETECHER, Claire. *Cotidiano Mujer*, Uruguai, novembro de 1985. Edição 3, p. 3.

A história, integrante da série *Frustradas*, apresenta uma mulher em um dia comum em casa, no trabalho, no mercado, no transporte público. Durante o dia seus pensamentos são todos dedicados a tomar a decisão de pedir o divórcio. A posição que parece amadurecer ao longo

da rotina diária é desfeita ao final, quando ela beija o companheiro sentado ao sofá e decide que irá conversar sobre o divórcio no dia seguinte, porque está muito cansada.

De acordo com um dos maiores museus de arte moderna da França, Claire Bretecher teria aberto o caminho do debate feminista no cartum francês com sua produção.³⁰⁷ Entretanto, nem em seu endereço virtual pessoal, nem em seus livros, há um posicionamento definitivo sobre isso, apesar de ser sensato supor que suas reflexões tivessem forte influência feminista, principalmente pela projeção mundial que ela alcançou, sendo publicada, inclusive, em periódicos feministas do Brasil e do Uruguai. Segundo Hiron Goidanich e André Kleinert, grupos editoriais da Espanha publicaram coleções inteiras assinadas pela cartunista, enquanto no Brasil ela foi publicada apenas uma vez, no livro *Marcas da Fantasia* – com histórias diversas –, organizado por Henrique Magalhães.³⁰⁸ Bretecher é, sem dúvida, uma profissional do ramo, seus desenhos têm traços rebuscados, sombras estratégicas e um ar sombrio. A cartunista problematiza, através do humor, o cotidiano de mães, trabalhadoras e donas de casa, mas de um modo melancólico. Enquanto Ciça aponta os machismos cotidianos de maridos como Heitor de maneira leve, Bretecher sublinha o obscurantismo das relações enfrentadas pelas mulheres.

A última desenhista que destaco é Diana Raznovich – nascida na Argentina –, autora de duas tiras: uma publicada no chileno *Nos/Otras* em 1988 e uma publicada no paraguaio *La Micrófona* em 1990, jornais que não são foco direto de nossa análise, mas que permitem estabelecer relações importantes. A cartunista tornou-se conhecida como escritora e dramaturga, embora tenha publicado muitos livros de humor gráfico e alcançado ainda mais fama através deles. Em entrevista ao jornal *Público*, da Espanha, em 2011, a autora afirmou que o humor é uma arma para derrubar barreiras.³⁰⁹ Como Nuria Pompeia, a artista argentina também traçou uma história de lutas na Espanha, problematizando temas de interesse feminista e lutando pela igualdade

³⁰⁷

Disponível

em:

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-6722aeffb9efebf88c6ed4dddef4179¶m.idSource=FR_E-6722aeffb9efebf88c6ed4dddef4179¶m.seance=20151130 Acesso em 11 de dezembro de 2015.

³⁰⁸ Ibidem, p. 68.

³⁰⁹ Disponível em: <http://www.publico.es/actualidad/diana-raznovich-convencida-soplo-buen.html> Acesso em: 11 de dezembro de 2015.

de gênero. Ainda de acordo com o jornal *Público* ela teria alcançado notoriedade no país a partir da luta pelos direitos das mulheres na década de 1970.

Figura 62



Fonte: RAZNOVICH, Diana. *Nos/Otras*, Chile, outono de 1988. p.11.

Na tira a autora problematiza a transcendência, conceito filosófico existencialista que de maneira mais objetiva significaria ir além, superar, sobrepôr, transcender a condição dada, possibilitando a criação de uma vida própria. Na imagem é a transcendência do feminino que é colocada em questão, principalmente em relação à rotina. Nas duas primeiras cenas as personagens são apresentadas: “Dos mujeres... Luchando por la vida...” Enquanto na terceira cena elas se questionam: “Somos el

simbolo de que?” Para finalizar com uma conclusão complexa: “Creo que es inútil buscarle transcendencia a la rutina, Inés!!” Na tira a transcendência não poderia ser alcançada via rotina, construindo uma ponte direta com Simone de Beauvoir que apontava as mulheres como “prisioneiras” da imanência e incapazes de transcender. A tira não acompanha nenhum texto, é apenas intitulada “Búsquedas”. Apesar de Diana Raznovich fazer amplo uso do humor em seu trabalho, esse não é o caso, pois a problemática da imagem leva a uma reflexão que não atravessa dispositivos cômicos.

A produção de mulheres cartunistas no Cone Sul, com influência dos debates feministas entre as décadas de 1970 e 1980, é ainda desconhecida em sua maioria, mas a amostra possível de ser levantada a partir dos periódicos feministas apresenta-nos um olhar novo sobre uma produção que constantemente tem sido ignorada. É válido utilizar argumentos que justifiquem tal ausência pelo número menor – em relação aos homens – de mulheres no universo do humor gráfico, assim como apontar que esse é um mercado difícil até para eles. Entretanto, também é válido apontar que elas são em número muito maior do que supõe a maioria das antologias que prometem apresentar um panorama do humor gráfico. As mulheres exploraram amplamente o humor em suas mais variadas possibilidades. Charges e tirinhas feministas mostram que uma das mais ricas possibilidades era exatamente fazer uso do riso para questionar uma cultura assimétrica e injusta.

É necessário destacar, ainda, as dezenas de charges e tirinhas que eram publicadas sem nenhuma identificação, indicando um esforço de construção de um feminismo, ou mesmo de um movimento de mulheres, horizontal, em que a individualização da assinatura não era uma obrigatoriedade. A relação com a autoria, na imprensa feminista, de maneira geral, é de liberdade e de apreço pela militância que não precisava ter nome. São muitas as charges e tiras assinadas, algumas por profissionais do campo do humor gráfico, outras por mulheres que apenas apreciavam a arte gráfica. Tais fontes demonstram o esforço das mulheres de tomarem para si a condição de sujeito que faz rir.

5. CAPÍTULO 4 - OS HOMENS CARTUNISTAS E OS HOMENS NO CARTUM

Durante o período do doutorado sanduíche tive a possibilidade de ampliar as bibliografias que dissertavam sobre a construção de um riso feminista. Isso porque enquanto pesquisava no Brasil encontrava bastante dificuldade em problematizar o tema do humor feminista, muito embora tenha encontrado vasto número de livros e de artigos que se dedicassem ao tema humor. O fato das tirinhas e charges publicadas em periódicos feministas do Cone Sul terem um foco ideológico e político muito nítido e uma proposta de humor que fugia do convencional fizeram com que minha análise fosse um tanto solitária, situação que mudou quando, com acesso à bibliografia estadunidense, tive a possibilidade de conhecer estudos que enfocavam o humor feminista e, conseqüentemente, a questão do riso de mulheres. O contato com pesquisas que se preocupavam com as questões de gênero no que se refere à construção do riso e do humor, portanto, permitiram um outro olhar para as minhas fontes. O confronto com textos que questionavam – de maneiras bastantes distintas – os usos e abusos das relações de gênero, em termos de humor, me inspiraram a pensar, entre outras coisas, no papel da autoria do humor gráfico.

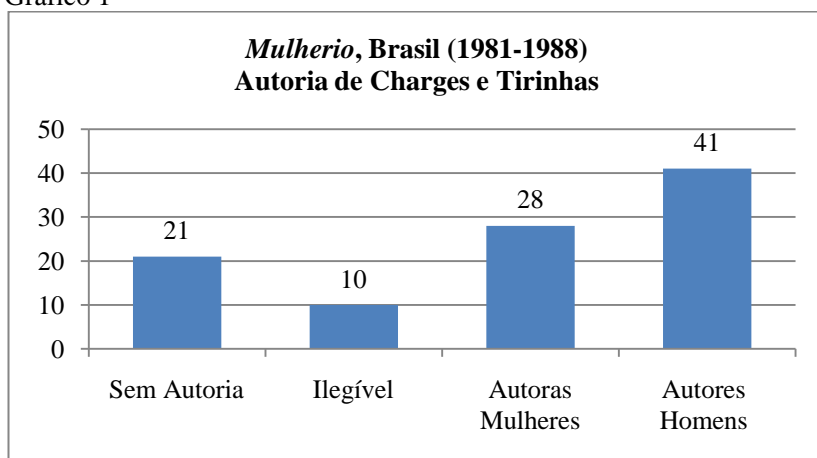
Diante da generalização frequente de autoras como Nancy Walker e Regina Barreca, que referiam-se ao humor de mulheres ou ao riso de mulheres, bem como ao humor feminista e ao riso feminista, me vi amparada, uma vez que a solidão de pesquisa inicial parecia ter desaparecido. Por outro lado precisei enfrentar um desafio, já que não são poucas as tirinhas e charges publicadas em periódicos feministas com autores homens. Nesse sentido, julguei importante tentar responder à pergunta: podem os homens produzir humor gráfico feminista?

Para além dos esforços filosóficos, políticos, sociais, históricos e culturais que podem ajudar a responder tal questionamento, fiz uso de esforços matemáticos que, se não atendem a esse questionamento diretamente, ao menos, informam que, podendo ou não, os homens produziram humor gráfico com perspectiva feminista e foram amplamente publicados por periódicos alternativos também feministas do período. Não são todas as fontes selecionadas para esta tese que permitem tal afirmação, uma vez que tive acesso a amostras diferentes de cada jornal, no entanto, as publicações que permitem, em termos numéricos, apontar a forte participação dos homens na produção humorística feminista não deixa dúvidas que o campo do humor gráfico,

um campo dominado pelos homens, mesmo quando em espaços feministas, apresentava obstáculos para as mulheres.

O *Mulherio*, publicado entre 1981 e 1988, apresenta-se como a amostra ideal para tal avaliação estatística. Ele foi preservado de maneira eficiente e encontra-se disponível integralmente para acesso *online* e gratuito. Sendo assim, os 40 exemplares publicados entre os seus oito anos de circulação foram passíveis de análise. No seu universo total de exemplares foram localizadas 102 charges/tirinhas que estão quantificadas em termos de autoria no gráfico da sequência.

Gráfico 1



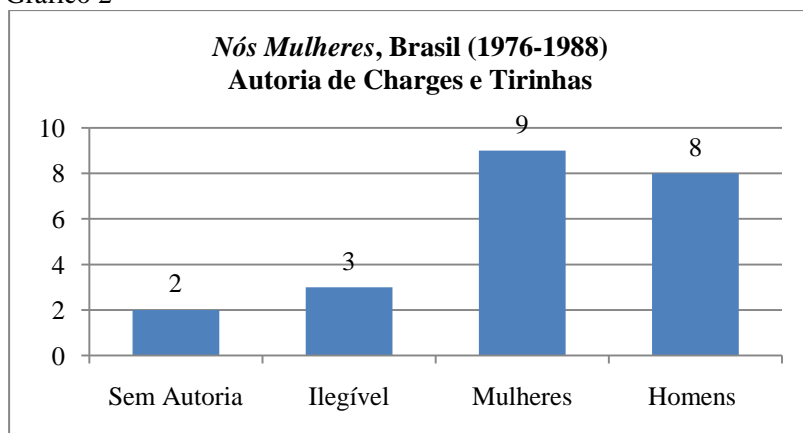
* Em 40 exemplares que circularam entre os anos de 1981 e 1988 (do número 0 ao 39) foram publicadas um total de 102 charges e tirinhas, sendo que 21 não apontam autoria e 10 têm autoria ilegível. São 71 charges e tirinhas com autorias identificadas, sendo 28 assinadas por mulheres e 41 por homens.

Do número total, dez charges/tirinhas não tiveram sua assinatura identificada, sendo impossível afirmar sua origem, seja em função da qualidade do suporte físico ou em função da dificuldade de reconhecer a assinatura em si. Outras 21 não contêm assinatura, prática bastante comum no período. É possível, contudo, identificar a autoria de 71 charges/tirinhas que são distribuídas da seguinte maneira, como demonstram as maiores fatias do gráfico: 41 charges/tirinhas são assinadas por homens, enquanto 28 charges/tirinhas são assinadas por mulheres. O número de homens identificados como autores é, no caso do *Mulherio*, maior que o número de mulheres. É importante

percebermos que a diferença de 13 charges/tirinhas aponta algum nível de equilíbrio.

Assim como o *Mulherio*, a amostra do *Nós Mulheres*, publicado entre 1976 e 1978, é ideal, uma vez que foi possível ter acesso a todos os oito exemplares publicados durante sua existência. Das 22 charges/tirinhas localizadas no jornal, três têm autoria não identificada e duas não são assinadas, como demonstra o gráfico.

Gráfico 2



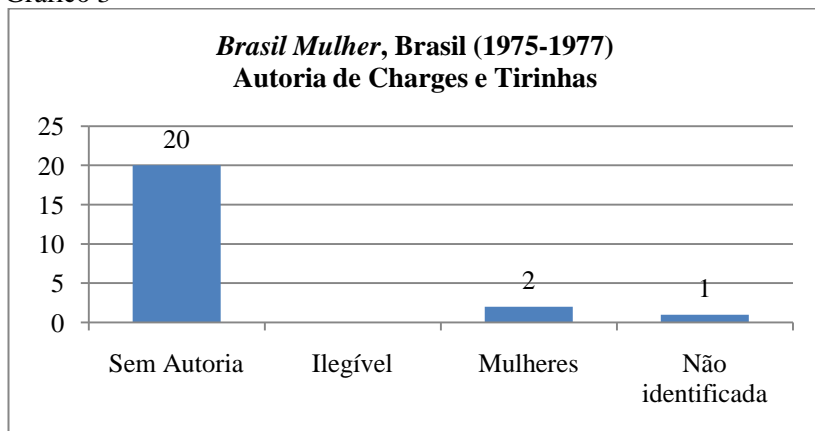
* Em 8 exemplares que circularam entre os anos de 1976 e 1978 (do número 1 ao 8) foram publicadas um total de 22 charges e tirinhas, sendo que 2 não apontam autoria e 3 têm autoria ilegível. São 17 charges e tirinhas assinadas, sendo 9 assinadas por mulheres e 8 por homens.

Em termos de distribuição da autoria: nove são assinadas por mulheres e oito são assinadas por homens. O número de mulheres autoras é, portanto, maior que o número de homens autores. Novamente é preciso atentar ao equilíbrio que esta diferença de uma charge/tirinha sugere. Os dois periódicos que estou assumindo como amostras ideais, em função de ter acesso à coleção completa, apontam uma distribuição relativamente igualitária de autoria em termos de identificação de gênero de suas autoras e autores. As amostras seguintes, apesar de confirmarem certo equilíbrio, são parciais.

O *Brasil Mulher* foi publicado entre 1975 e 1980, entretanto, para esta pesquisa, tive acesso a apenas nove exemplares que circularam entre os anos 1975 e 1977. A quantificação de autoria não é absoluta, mas parcial. É relevante lembrar ainda a dupla militância que imperava no referido jornal, o que fazia com que a autoria fosse um fator

negligenciado em todas as suas colunas, a exemplo das charges e tirinhas. A horizontalidade e o trabalho coletivo prevaleciam. A maioria das produções publicadas pelo jornal não contava com autoria reconhecida, como pode ser evidenciado no gráfico da seqüência.

Gráfico 3



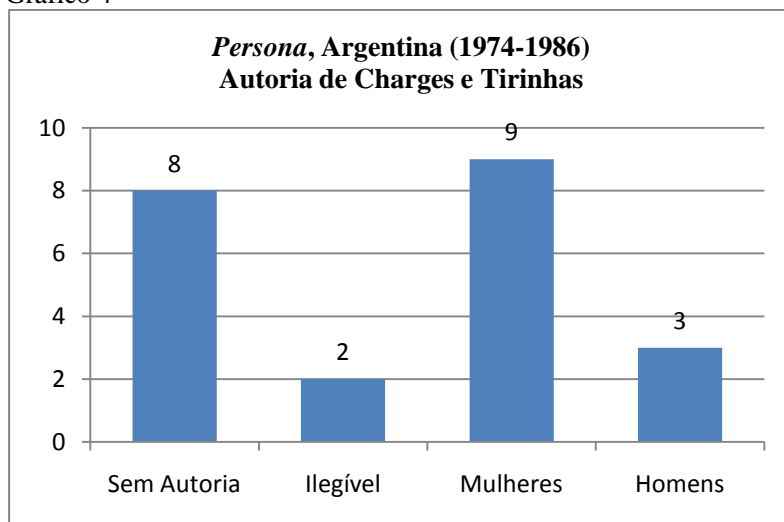
*Em nove exemplares que circularam entre 1975 e 1977 (do número 0 ao 8), foram publicada um total de 23 charges (com pouca exploração do humor e do riso), sendo que 20 não são assinadas. São três charges com autorias identificadas, duas de autoria de Lila, cartunista mulher e uma de Cortés, cartunista que não foi possível localizar mais informações.

Mesmo sendo apenas uma amostra parcial, referente a dois anos do jornal, o número de 20 tirinhas e charges de autoria desconhecida confrontando com três assinadas demonstra que a noção de trabalho coletivo prevalecia. O *Brasil Mulher* em especial não permite elucubrações em termos de distribuição de autoria para homens e mulheres, uma vez que a política editorial do jornal, ou mesmo as condições em que ele era produzido, não permitem que hoje sejam feitas análises que contemplem a distribuição generificada da autoria.

A exemplo do *Brasil Mulher*, o *Nosotras*, publicado em Paris e distribuído nos países latino-americanos, não fez amplo uso de charges e tirinhas. Assim como o primeiro, o jornal publicado pelo Círculo de Mulheres de Paris, não priorizava a assinatura de seu conteúdo, dado o difícil contexto de sua produção. Dos oito exemplares que consultei, entre os anos 1974 e 1976, foram publicadas cinco charges, todas sem assinatura.

O jornal argentino *Persona* não permite um gráfico absoluto pois não teve acesso a todas as suas edições. Para esta pesquisa tive acesso a 17 exemplares distribuídos durante toda sua existência. Entre os anos de 1974 e 1986 foram publicadas 23 charges e tirinhas. Embora não tenha o número absoluto, é possível estabelecer uma média de autoria com base nas edições disponíveis.

Gráfico 4



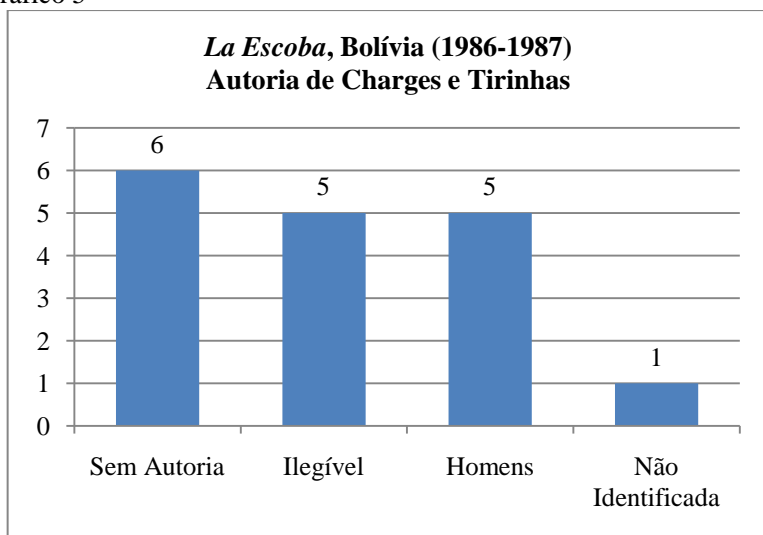
* Em 17 exemplares que circularam entre 1974 e 1986 (números variados) foram publicadas um total de 23 charges e tirinhas, sendo que 8 não apontam autoria e 2 tem autoria ilegível. São 13 charges e tirinhas assinadas, 9 assinadas por mulheres, 3 assinadas por homens e uma assinada por Liotta.

De um total de 23 charges e tirinhas, oito não são assinadas e duas estão ilegíveis, enquanto nove têm autoria de mulheres e três têm autoria de homens. Apesar da amostra não ser muito extensa, ela demonstra uma prevalência da autoria de mulheres com uma significativa soma, o triplo da autoria de homens. No caso do *Persona* não é possível falar em equilíbrio em termos de número, já que, mesmo com um número pequeno de charges e tirinhas, o total de autoras sugere maior sucesso das mulheres em termos de avanço em um domínio considerado masculino, o humor gráfico.

O boletim boliviano *La Escoba* começou a ser distribuído em 1986 e ainda hoje é publicado pelo CIDEM. Ele teve tiragens, propostas e intervalos de circulação distintas. Para esta pesquisa tive acesso a

quatro números distribuídos entre os anos de 1986 e 1987, o recorte temporal que mais me interessa. Nos quatro exemplares localizei 17 charges/tirinhas distribuídas, inclusive, em cinco colunas de humor. Apesar do uso extensivo de charges e tirinhas, a identificação da autoria não foi possível na maior parte dos casos, seja por não ser possível identificar a assinatura, ou porque as imagens não contam com assinatura de suas autoras e autores.

Gráfico 5

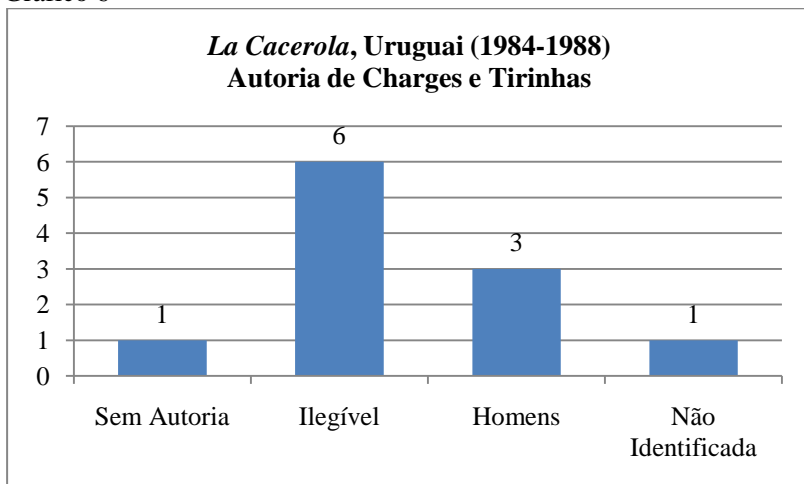


* Em 4 exemplares que circularam entre 1986 e 1987 (números 1, 2, 5 e 6) foram publicadas um total de 17 charges e tirinhas, sendo que 6 não apontam autoria e 5 tem autoria ilegível. São 6 charges e tirinhas assinadas, 5 assinadas por um homem e uma assinada por Iso.

Não foi possível identificar nenhuma autora mulher no humor gráfico publicado pelo boletim boliviano, enquanto cinco tirinhas foram assinadas pelo mesmo autor, Quino. Vale ressaltar que a identificação de Quino só foi possível pelo fato do cartunista ter atingido grande notoriedade na América Latina, fazendo com que seu traço e sua personagem Mafalda sejam facilmente reconhecidos. Em muitas outras charges e tirinhas tal tarefa é difícil, já que as assinaturas costumam ser bastante autorais. Outras seis charges/tirinhas não são assinadas e cinco não permitiram identificação de autoria. O periódico *La Escoba* sugere desequilíbrio e o domínio masculino na produção. O uruguaio *La Cacerola* apresenta cenário semelhante. Ele circulou entre os anos de

1984 e 1988 e de um universo de cinco anos tive acesso a nove exemplares. Nos nove exemplares foram publicadas 11 charges e tirinhas

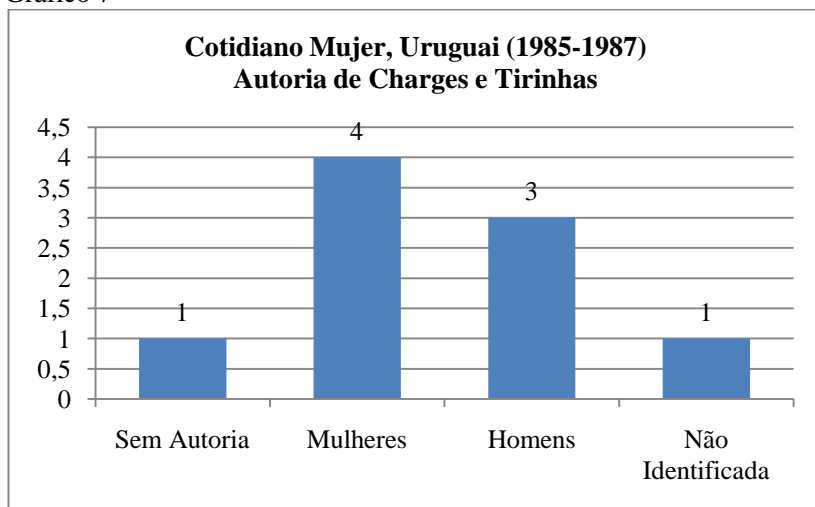
Gráfico 6



* Em 9 exemplares que circularam entre 1984 e 1988 (do número 2 ao 8 e duas edições especiais) foram publicadas um total de 11 charges e tirinhas, sendo que 1 não aponta autoria e 6 têm assinatura ilegível. São 4 charges e tirinhas assinadas, 3 assinadas por homens e 1 assinada por Cipaf.

Das 11 charges e tirinhas apenas três tiveram sua autoria identificada. Em seis delas a autoria é ilegível e em três é uma autoria masculina, todas do cartunista brasileiro Henfil. Apenas uma não conta com assinatura. Não foi possível identificar autoria de mulheres, muito embora pareça sensato afirmar que no universo de seis tirinhas e charges de origem não identificada, algumas sejam de autoria de mulheres. Seguindo o padrão dos outros jornais é possível presumir que homens e mulheres publicassem charges e tirinhas feministas em periódicos reconhecidamente feministas como *O Cacerola*. O também uruguaio *Cotidiano Mujer*, apesar de uma amostra extensa, 17 exemplares entre 1985 e 1987, não permite muitas conclusões em termos de autoria.

Gráfico 7



* Em 17 exemplares que circularam entre 1985 e 1987 (números variados) foram publicadas um total de nove charges e tirinhas, sendo que uma não aponta autoria. São oito charges e tirinhas assinadas, quatro assinadas por mulheres, três assinadas por homens e uma assinada por Islo.

Das nove charges e tirinhas localizadas quatro são assinadas por mulheres, três por homens, uma não é assinada e uma tem a autoria ilegível. Mais uma vez os números não são conclusivos em termos de definir de maneira incontestável a distribuição de autoria, no entanto eles apontam que homens e mulheres compartilhavam a autoria de charges e tirinhas feministas que eram publicadas em periódicos também feministas.

As amostras de jornais que foram apenas consultados e que não são explorados como fontes, são ainda mais esparsas e permitem a construção de poucas hipóteses para além da já levantada, que os homens dividiam, quase em pé de igualdade, a autoria de charges e tirinhas feministas. O *Isis*, produzido em Roma, e distribuído nos países latino-americanos, publicou seis charges e tirinhas nos seis exemplares a que tive acesso, quatro não têm autoria e duas são ilegíveis. Em seis exemplares do jornal paraguaio *La Micrófona*, que circularam no ano 1990 (do número 3 ao 10), foram publicadas um total de oito charges e tirinhas, sendo que três não apontam autoria e uma tem autoria ilegível. São quatro charges e tirinhas assinadas, todas assinadas por mulheres. Em dois exemplares do periódico argentino *Mujeres*, um de 1982 e

outro de 1988, foram publicadas quatro charges e tirinhas: uma sem autoria, duas ilegíveis e uma com autoria de uma mulher. O mesmo foi verificado no já citado *Nosotras*, publicado em Paris.

Tanto os periódicos com amostras absolutas, quanto os jornais com amostras parciais, demonstram o grande desafio da construção do humor gráfico feminista e, conseqüentemente, do riso feminista, em um contexto cujo ingresso das mulheres no campo do humor era difícil. Os números, portanto, não comprovam que os homens estavam assumindo o protagonismo da luta encampada no campo do humor, nem mesmo servem para demonstrar a desigualdade desse domínio eminentemente tido como masculino. Os números apontam sim o empenho de mulheres feministas e cartunistas em assumir um espaço que por muito tempo lhes foi negado, não apenas diretamente, mas também em termos de reconhecimento, uma vez que os estudiosos que se dedicam a falar de humor insistem em afirmar que elas praticamente não o produziam, logo, não há razão para falar sobre elas. Os números expressos nos sete gráficos anteriores demonstram que tal premissa é um grande equívoco.

Defender a tese que os feminismos do Cone Sul fizeram uso do humor para contestar e criticar expectativas de gênero, autoritarismo, desigualdade social e, conseqüentemente, toda uma cultura machista e sexista, apresenta-se como um grande desafio diante de números aparentemente frios. Sendo as amostras ideais ou parciais, elas demonstram que, embora o uso do humor e a autoria de mulheres fosse expressiva, os homens permaneciam dominando, no mínimo, metade de uma produção que falava intencionalmente dos problemas enfrentados pelas mulheres. São dezenas de charges e tirinhas que problematizam maternidade, sexualidade, trabalho doméstico, direitos das mulheres, igualdade de gênero, todas assinadas por homens, na maior parte das vezes cartunistas bastante reconhecidos e com nomes que circulavam até internacionalmente, como é o caso de Henfil e Quino. O contrário, contudo, não é verdadeiro. O mesmo não acontecia em outros periódicos alternativos que não eram feministas e que, quando faziam uso do humor gráfico, o que não era tão frequente, privilegiavam autores homens.

Questionar a permanência dessas desigualdades é crucial em um trabalho que se propõe a apontar o humor feminista como uma arma nas mãos de mulheres que lutavam não apenas contra o machismo, como também contra ditaduras civis e militares. As lutas dessas mulheres parecem se desdobrar em diferentes esferas e em termos de domínio do campo do humor ela esbarra no não reconhecimento de sua produção. Até mesmo trabalhos com uma perspectiva feminista sobre história em

quadrinhos, que incluem o humor gráfico em sua abordagem, parecem ignorar o esforço das mulheres em assumir o humor gráfico não apenas como uma habilidade, mas também como um instrumento revolucionário. O livro *Mulher ao Quadrado* de Selma Regina Nunes Oliveira, por exemplo, faz uma importante contribuição para a historiografia feminista ao analisar a representação das mulheres nos quadrinhos norte-americanos (explorando alguns brasileiros) entre os séculos XIX e XX. Na obra a autora faz um vasto levantamento de títulos – incluindo tirinhas –, mas nenhuma autora mulher é citada, seja de origem estadunidense ou brasileira.

Ricky Goodwin, em uma tentativa quase sobre-humana de justificar o sexismo e o domínio masculino no campo do humor, aponta que, apesar das mulheres cartunistas não existirem, os homens assumiram o “importante” papel de dar visibilidade a elas por meio de variadas personagens. Segundo Goodwin:

O humor gráfico continuou sendo um campo dominado pelos homens, mas Angeli e Miguel Paiva, por exemplo, criaram personagens femininos amplamente favoráveis às mulheres. O primeiro, com RêBordosa, de forma mais debochada, e o segundo, com Radical Chic, dentro dos modismos do comportamento, alcançam grande sucesso entre o público de ambos os sexos.³¹⁰

O mesmo autor apresenta um panorama dos principais cartunistas do período e não cita uma única mulher, muito embora seja nítido, a partir dos gráficos e fontes já reproduzidas, que elas estavam lá e eram, não podemos negar, um grande número. O esforço de citar cartunistas homens que deram atenção ao universo “feminino”, portanto, afirma-se como uma tentativa frágil e pouco crítica de justificar e se isentar da responsabilidade por uma cultura que nega às mulheres muitos direitos e privilégios, entre eles o de reconhecimento. Mulheres cartunistas existiam, cabe questionar o nível de reconhecimento e espaço que elas conseguiram conquistar. Estar atenta a tal discurso não significa ignorar o trabalho de talentosos cartunistas como Angeli e Miguel Paiva, citados

³¹⁰ GOODWIN, Ricky. A monovisão dos estereótipos no desenho de humor contemporâneo. In: LUSTOSA, Isabel (org). *Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. pp. 535-555. p. 552.

por Goodwin, como também de outros que colaboraram com as causas feministas por meio de seus traços. Contudo, até mesmo o louvor a personagens “favoráveis às mulheres” precisa ser criticado e desconstruído.

A personagem Rê Bordosa fez suas primeiras aparições na revista *Chiclete com Banana* fundada por Angeli na década de 1980. Ela foi um grande sucesso e ainda hoje é lembrada com carinho por muitas mulheres que viveram o período. Ana Alice Alcântara Costa em entrevista informou:

[...] um referencial que a gente vai ter, e ai eu não estou lembrada, se começa a aparecer, é a Rê Bordosa. A Rê Bordosa vai ser a nossa catarse. Ai já bem adiante, depois... Eu me sentia a própria, me sentia meio que representada na Rê Bordosa.³¹¹

A narrativa da entrevistada vai ao encontro da afirmação de Ricky Goodwin. Ana Alice Alcântara Costa informou que se sentia representada por aquela personagem. Rê Bordosa era uma mulher de 40 anos, bebia, fumava, morava sozinha, nunca havia se casado, não tinha filhos, vivia na noite em bares e boates e fazia sexo quando e com quem desejasse. Não há dúvida de que a personagem criada por Angeli era muito diferente das personagens mulheres já existentes. Rê Bordosa não era representada como namorada do mocinho, como uma feminista mal humorada, ou como um copor a ser apreciado, ela era desviante, não há dúvidas, mas toda sua desobediência e liberdade podem ser analisadas de forma bastante ambigua. De acordo com Selma Regina Nunes Oliveira:

Rê Bordosa sai pela noite para beber e curtir, porém, em algumas histórias, o sexo é moeda corrente que ela troca por mais uma dose de uma bebida qualquer. Um de seus parceiros mais frequentes é o garçom Juvenal, com quem se casa em uma última história. Quase sempre bêbada, Rê Bordosa não mede as consequências do que faz. Ela não é uma personagem má, a não ser consigo mesma. Ela representa tudo aquilo para o que uma mulher não é educada durante toda sua vida. Ela bebe, fuma, transa, tem sempre uma aparência *amassada*, mora sozinha, não sabe cozinhar, tem

³¹¹ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 9-10.

relacionamentos efêmeros, enfim, ela é a prostituta que ronda ou que existe em toda mulher. Rê Bordosa é aquela *mulher desregrada*, a devassa, a meretriz que é apontada por todos os vizinhos e vizinhas e envergonha os pais. Podemos até entender a personagem como uma crítica nelson-rodriguiana ao falso moralismo, e é exatamente nisso que reside a questão: o que avilta as normas dos bons costumes e a tradição é a conduta feminina.³¹²

A primeira vista Rê Bordosa pode representar os anseios de toda feminista que viveu entre os anos de 1960 e 1980 no Brasil, mas sua frequente demonstração de vazio sempre disfarçado pelo humor eficiente de Angeli não pode ser ignorada. Um grande número de tiras tem um caráter muito crítico em termos de estruturas sociais e expectativas que tinham as mulheres como alvo. Tantas outras sugerem um universo triste que assolava a liberada Rê Bordosa. Sessões de terapia eram frequentes, assim como os parceiros sexuais que era incapaz de se lembrar na manhã seguinte. É fato que a personagem de Angeli reagia a um discurso moral que impactava exatamente as mulheres, mas também é importante levar em consideração uma série de outros eventos protagonizados pela personagem que indicam certo vazio em sua existência.

Rê Bordosa era, certamente, uma personagem polêmica que desestabilizou os modelos de personagens mulheres no período. Seu escracho, inclusive, era uma forte característica que demarcava também *O Pasquim*. O humor feminista produzido por mulheres, nas fontes a que tive acesso, não costumava fazer uso de tal abordagem. A personagem Bia Sabiá, de Ciça, era uma mãe, trabalhadora e dona de casa que se via diante dos machismos cotidianos do companheiro e dos filhos. Os quadrinhos de Claire Bretecher, cartunista francesa, problematizavam a exploração da mão de obra das mulheres sem fazer uso do ridículo. As personagens da argentina Sylvia Bruno tinham como objetivo desestabilizar a separação entre o público e o privado. Tantas outras figuras que protagonizam as anedotas feministas não podem ser caracterizadas pelo escracho. Angeli teve suas produções publicadas em

³¹² OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao Quadrado*. As representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990). Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007, p. 137.

jornais feministas, inclusive as protagonizadas por seu personagem Bibelô, um machista do subúrbio. Rê Bordosa protagonizou apenas uma tirinha publicada no *Mulherio* em 1987, em um número dedicado ao tema aborto. Tiras da personagem começaram a circular ainda em 1984, quando o jornal já circulava.

Aborto e violência contra as mulheres, talvez, sejam os dois temas mais delicados para serem tratados com humor. Tal afirmação não é baseada apenas em uma impressão, mas no fato que o tema da violência doméstica foi problematizado de maneira direta apenas uma vez em uma charge na publicação boliviana *La Escoba* em 1986 e o aborto em uma tira do argentino *Persona*, também em 1986. A tira de Rê Bordosa, em sua única aparição em periódico feminista brasileiro – ao menos os explorados neste trabalho – integra um número sobre aborto, mas seu tema não é o aborto em si, muito embora Angeli tenha produzido tiras especificamente sobre o assunto. Na tira publicada no *Mulherio*, Rê Bordosa é representada no balcão do bar do garçom Juvenal, seu confidente frequente.

Figura 63



Fonte: ANGELI. *Mulherio*, Brasil, julho de 1987. Edição 30, p. 6.

No primeiro quadro a personagem desabafa: “Sabe, Juvenal, ando preocupada... Acho que estou grávida!” No segundo quadro o garçom questiona: “E eu posso saber quem é o culpado.” Rê Bordosa finaliza com um questionamento: “Como é que se pronuncia o nome desse conhaque mesmo?” A desconfiança da personagem é confrontada pela procura do “culpado”. Ao final Rê Bordosa conclui que o pai é o álcool. Um olhar crítico e desapegado de uma análise de humor pode sugerir que o culpado da gravidez não é apenas a bebida, mas sim a vida irresponsável da personagem, incapaz de lembrar o nome do conhaque, ou seja, do pai. Acredito que se o questionamento do garçom Juvenal fosse diferente, a culpa não recairia sobre a personagem. Se perguntada pelo “pai” e não pelo “culpado” a responsabilidade de Rê Bordosa seria

atenuada, no entanto ela foi questionada sobre o “culpado” e, sendo ele o conhaque que Rê Bordosa não se recorda do nome – assim como do pai –, a mulher assume a culpa por beber demais e sequer recordar-se do parceiro sexual.

A singularidade de Rê Bordosa fica evidente se comparada às fontes já apresentadas. Ela se distingue facilmente da produção de cartunistas mulheres, mas também da dos cartunistas homens. Nesse sentido, parece compreensível que a personagem, muito embora tenha marcado muitas memórias e ainda hoje seja lembrada como uma personagem revolucionária, não tenha tido tanto espaço nos jornais feministas. A única tirinha que alcançou esse espaço, como demonstrado, implica em um velho modelo: culpabilização da mulher pela gravidez. As publicações feministas, portanto, evitavam o humor escrachado.

Tal informação é bastante significativa se for levado em conta que as mulheres representadas nas charges e tirinhas publicadas nos periódicos feministas costumeiramente não são colocadas em situação de ridículo ou escracho, sejam elas assinadas por homens ou por mulheres. O humor feminista divulgado nas páginas alternativas evitava estereótipos, muito embora levasse a sério a máxima “A forma mais superior de humor, a mais sublime, é aquela que ri de si mesmo.”³¹³ Rê Bordosa, de Angeli, portanto, ao apresentar-se como personagem contraditória, embora subversiva, marcou memórias. No entanto, não foi por sua circulação nas publicações feministas.

Henfil é lembrado com carinho por Ana Alice Alcântara Costa no capítulo 5. Segundo a entrevistada o cartunista tinha um traço “mais amoroso” em termos de feminismo.³¹⁴ Maria Lygia Quartim de Moraes confirma a predileção por Henfil, não apenas em função de sua preocupação com as temáticas feministas e de mulheres, mas também porque ele chegou a colaborar com o trabalho do periódico *Nós Mulheres*. Segundo a professora que participava da edição do jornal, Henfil cedia suas charges e tirinhas para publicação no jornal feminista, bem como produzia algumas especialmente para serem veiculadas no *Nós Mulheres*. O cartunista teria, inclusive, solicitado encontros com o grupo que produzia o jornal, relação que no futuro teria influenciado seu

³¹³ SALIBA, Elias Tomé. Entrevista Elias Tomé Saliba. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 7, Nº 79. Abril de 2012. pp. 30-35, p. 34.

³¹⁴ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cíntia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 9-10.

trabalho.³¹⁵ Na sequência destaco cartaz produzido por Henfil com uma de suas mais famosas personagens, Graúna.

Figura 64



Fonte: HENFIL. Brasil. Cartaz, 1979.

A narrativa da ex-integrante do *Nós Mulheres* parece confirmar a postura política do cartunista que, em entrevista, quando questionado sobre a sua participação profissional em lutas sindicais respondeu:

O cara chegava para mim e falava assim: “Vem cá, Henfil, faz ai uma campanha pra nós, desenhos pra nossa campanha salarial.” Eu não conseguia fazer. Eu ia lá, assistia às reuniões, se eu começasse a me emocionar com a coisa, saía. Se eu não fosse lá, ou se eu fosse e não me emocionasse, eu não conseguia fazer. Saía uma porcaria, eu não entregava.³¹⁶

Henfil afirma, na entrevista cedida em 1984, que seu envolvimento em uma causa dependia de um envolvimento afetivo, o reconhecimento de que certa luta o tocava e parece que foi exatamente tal sentimento que o feminismo do *Nós Mulheres* despertou, bem como toda a efervescência feminista do período. Nessa mesma entrevista o também cartunista Tárík de Souza aponta Graúna, a protagonista do cartaz anterior, como a primeira personagem feminista dos quadrinhos no Brasil.³¹⁷

³¹⁵ Essas informações foram concedidas por Maria Lygia Quartim de Moraes por ocasião de minha banca de qualificação de doutorado em 21 de novembro de 2014 e tiveram seu uso autorizado.

³¹⁶ HENFIL. Depoimento a Tárík de Souza. *Como se faz humor político*. São Paulo: Kuarup, 2014, p. 67.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 48.

Graúna era personagem da tira do cangaceiro Zeferino que teve suas primeiras aparições no *O Pasquim*. Seu comportamento oscilava entre a submissão e o ativismo, seu corpo era apenas um ponto de exclamação.³¹⁸ A criação dos anos 1970 era, em teoria, para agradar os homens, uma chamada para o combate à ditadura, uma exaltação da guerrilha, mas ao final a ave Graúna destacou-se e conquistou o público em geral, principalmente as mulheres.³¹⁹ O caráter contestário de Graúna ficou marcado pela subversão de suas falas e tiradas, mesmo em um universo de variados personagens homens. Graúna foi protagonista do cartaz chamando para festa do *Nós Mulheres* e também aparece em um rascunho de Henfil cedido por Maria Lygia Quartim de Moraes, infelizmente, não datado.

Figura 65



Fonte: HENFIL. Brasil. Rascunho. s/d.

No rascunho que, aparentemente, foi feito durante uma das reuniões das quais Henfil participou, a rebelde Graúna, fruto de um simples ponto de exclamação, grita palavras de ordem muito características de seu comportamento. Ao contrário de Rê Bordosa de Angeli, Graúna aparenta menos ambiguidade, talvez porque sua personagem subverte na fala e no visual e não no comportamento. Ela critica o machismo, as teorias marxistas, o regime autoritário, o discurso

³¹⁸ Ibidem, p. 15.

³¹⁹ Ibidem, p. 47.

moralista. Enquanto Rê Bordosa não alcançou muito espaço nos alternativos feministas, apesar de seu *status* de mulher liberada, Graúna protagonizou algumas tiras que circularam no período, não apenas no Brasil.

Em nota de 1981 o *Mulherio* apoiou abertamente a atuação de Henfil como humorista.

HENFIL – O humorista Henfil continua fazendo graça – séria – com os problemas das mulheres, não só em seu quadro “TV Homem”, diariamente levado ao ar na TV mulher, mas também na sua página semanal na revista Isto É. Na carta à sua mãe publicada na edição de 8 de abril da revista, ele comenta o fato de um assaltante, Rogério da Cunha Ribeiro, ter sido obrigado pela polícia carioca a “desfilhar pelo morro requebrando como uma cabrocha”, de vestido, turbante, colares e pintado de batom. Henfil pergunta: “Por que é que vestir um homem de mulher é humilhar, é desmoralizar? Por que ser mulher é a coisa mais humilhante e desmoralizante que tem? Pior que ser cachorro, pato e galinha? Sim, porque se tivessem vestido o Rogério de cachorro não ia ter nenhum impacto. Pelo contrário, ia aparecer gente interessada pelo pedigree e até anúncios nos muros. Cão Rogério Km 72. Pois. É por isso que um (dois, três, mil) Lindomar Castilho tem o legítimo direito de matar a Eliane de Grammont. Ah, ele é apenas misericordioso. Quis livrar Eliane da humilhação, da desmoralização de ser... uma mulher. Tô falando sério. Tão pensando que eu sou o que? Uma mulherzinha?” Dá-lhe, Henfil. Estamos com você. Ou melhor: você está com a gente.³²⁰

A nota destaca o comportamento crítico de Henfil em sua coluna da *Isto é* intitulada Carta a sua Mãe. Na ocasião o humorista e cartunista teria questionado uma ação da polícia carioca que para humilhar um preso o obrigou a trajar-se como mulher: “Por que ser mulher é a coisa mais humilhante e desmoralizante que tem?”. O texto, não assinado, ao final, anuncia: “Estamos com você. Ou melhor: você está com a gente.”

³²⁰ *Mulherio*, Brasil, maio-junho de 1981. Edição 1, p. 14.

A nota, com o nítido objetivo de apoiar a postura de Henfil, reforça seu intuito com o “Estamos com você”, mas logo acrescenta que o motivo do apoio é porque “você está com a gente”. Henfil apoia os feminismos, logo, ele era apoiado pelas feministas.

O apoio declarado das feministas a Henfil, contudo, contrasta com crítica elaborada por Rachel Soihet que, ao analisar *O Pasquim*, destacou como também ele, considerado um destemido opositor do autoritarismo, era capaz de reproduzir o discurso essencialista e sexista do jornal. Para basear tal argumento a historiadora cita trecho escrito pelo cartunista em que ele afirma que o verdadeiro sonho das mulheres era ser igual aos homens e, para isso, sua mudança será visual, com adoção de roupas largas, cintos grossos e cabelos curtos.³²¹ A crítica é feita sobre um texto de 1972, enquanto a ode e apoio das feministas do *Mulherio* é de 1981. Teria Henfil amadurecido?

Apesar do olhar crítico lançado ao cartunista, o papel de Henfil parece pouco apto a questionamentos e críticas. Ele é lembrado e referenciado como um aliado ainda hoje, mesmo com as ressalvas feitas por Rachel Soihet. Henfil assumiu um compromisso com o humor que levava em consideração os seus efeitos. Seja em lutas empreendidas junto a sindicatos, ao PT, ou ao *Nós Mulheres*. O cartunista mineiro parece ter atingido um *status* diferenciado.

Os desenhos de Henfil foram publicados nos brasileiros *Mulherio* e *Nós Mulheres*, bem como nos uruguaios *Cotidiano Mujer* e *La Cacerola*, indicando que os movimentos feministas do período reconheciam seu trabalho e o acolhiam. O cartunista Angeli também tinha circulação relativamente significativa nos periódicos feministas brasileiros do período, embora em menor número que Henfil. Ele foi publicado tanto no *Mulherio* quanto no *Nós Mulheres* – os quais analiso todos os números –, contudo, sua personagem mais famosa, Rê Bordosa, protagonizou apenas uma tira nestas publicações.

Outros nomes reconhecidos do cartunismo do período também figuraram nas páginas dos periódicos alternativos feministas, entre eles destaque: os brasileiros Paulo Caruso, Miguel Paiva, Laerte e o argentino Quino. Todos os brasileiros fizeram carreira publicando em periódicos conhecidos, inclusive no *O Pasquim*, famoso por sua propaganda antifeminista. É importante notar que, de maneira geral, a publicação de charges e tirinhas se dava de modo um pouco improvisado e muitas

³²¹ SOIHET, Rachel. Zombaria como arma anti-feminista: instrumento conservador entre libertários. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 13, n; 3, setembro-dezembro, 2005. pp. 591-611, p. 596.

vezes sem autorização expressa de autoras e autores. Sendo assim, não afirmo que tais cartunistas que produziram humor gráfico com perspectiva feminista eram defensores do feminismo, ou mesmo que tivessem alguma simpatia com o movimento do período. Embora os conteúdos gráficos humorísticos indiquem, no mínimo, conhecimento e reconhecimento da difícil situação vivida pelas mulheres nos países do Cone Sul, não devemos automaticamente presumir que eles assumiam algum nível de ativismo político em prol do feminismo. O feminismo era, como indica Anne-Marie Smith, mais um dos assuntos que interessavam cartunistas e jornalistas da imprensa alternativa do período.³²² O próprio Henfil reforça que, em se tratando de produção e conquista do público, era preciso “[...] pegar todos os bondes da história.”³²³

Parece evidente que os homens produziram humor gráfico com perspectiva feminista, tanto pelos números, quando pela sua aceitação pelos movimentos. Desse modo, cabe questionar se os homens podem produzir humor gráfico feminista, afinal, tal situação parece se assemelhar a muitas outras em que eles assumiram o protagonismo da luta das mulheres. Tal pergunta se desdobra em tantas outras. Primeiro, seria o caso de fazer uso desses números e personagens mulheres para provar que eles estavam do lado das mulheres? Segundo, talvez fosse importante mostrar, a partir dos gráficos, que até nos periódicos feministas, publicações inteiramente feitas por mulheres e para mulheres, eles estavam tentando assumir o controle? Terceiro, parece viável afirmar que o avanço no campo da temática feminista foi fruto do medo de perder um valioso domínio? Quarto, seria essa aceitação de homens cartunistas em páginas eminentemente feministas uma forma de não assustá-los, ou seja, uma estratégia? Quinto, seriam os números levantados dos periódicos feministas, em termos de autoria de homens no humor gráfico feminista, um indicador, e talvez uma prova, de que o domínio masculino jamais existiu e que o grande obstáculo sempre foi o reconhecimento do talento humorístico e humorado das mulheres? As publicações feministas, portanto, emergem como veículo que permite a notoriedade de tal produção? Por último, o humor feminista produzido por homens é capaz de escapar do humor hegemônico que, via de regra, ridiculariza ou objetifica as mulheres?

³²² SMITH, Anne-Marie. *Um acordo Forçado*: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 64.

³²³ HENFIL, op. cit. p. 65.

Os homens podem, no sentido abstrato, produzir charges e tirinhas feministas e nós, como feministas, podemos destacar e forçar o público a reconhecer que as mulheres feministas podem, querem e devem assumir o protagonismo de mais essa luta, a luta que usa o humor como instrumento político, como arma de intervenção. Nesse sentido, cabe questionar, com cuidado para evitar essencialismos, o conteúdo e a abordagem que prevaleciam no humor gráfico feminista de autoria de homens.

Segundo Nancy Walker, existe uma diferença temática que separa homens e mulheres no que se refere à produção de humor. Eles, pelo menos até a década de 1980 e pensando na realidade dos Estados Unidos, costumavam focar em temas como fronteira, política, violência, individualismo. Enquanto elas dedicariam sua produção humorística às questões relacionadas ao universo privado. Portanto, os homens dariam conta do universo público e as mulheres do privado.³²⁴ Se partimos do princípio que humor é sim contextual, tal premissa confirma a reprodução da cultura no campo do humor. Os homens tomam conta do que é público e as mulheres do que é privado. Será? Desde as primeiras linhas deste trabalho tem se tornado crucial reconhecer o extensivo e inteligente uso que as feministas do Cone Sul fizeram do humor gráfico, nesse sentido é importante questionarmos se tal uso pode ser enquadrado de maneira assim dicotômica em termos temáticos, principalmente quando estamos admitindo que eles produziam conteúdo feminista. Diante disso, é crucial atentar às temáticas que mobilizaram os homens, bem como sua abordagem.

Certamente, não é possível negar que o humor e o riso são generificados, tanto em sua produção quanto em sua recepção, no entanto é preciso atenção a tais generalizações. Em se tratando do humor feminista e dos desafios de sua autoria, principalmente, é necessário observar uma série de nuances que ora afastam o humor gráfico de mulheres do humor gráfico de homens, mas que também os aproxima. Diante de vasto universo numérico e dos problemas teóricos que a autoria do humor gráfico desperta, é importante que, a partir de agora, algumas páginas sejam dedicadas a compreender o tipo de humor gráfico feminista produzido pelos homens e, principalmente, o papel desempenhado pelas mulheres em tais traços.

³²⁴ WALKER, Nancy. *What's so funny?* Humor in American Culture. American Visions: United States, 1998, p. 9.

5.1 AS MULHERES NO HUMOR GRÁFICO DA IMPRENSA FEMINISTA (por eles)

A emergência do humor gráfico, entendido como a produção de charges e tirinhas, é datada dos séculos XIX e XX. A grosso modo, as caricaturas teriam dado origem às charges que, por sua vez, foram se desdobrando em tirinhas e histórias em quadrinhos. Tal datação é tipicamente estadunidense, no entanto, é preciso reconhecer a forte influência dos Estados Unidos na produção impressa brasileira. O país influenciou nossa indústria cultural fortemente e uma série de paralelos podem ser feitos em termos de humor gráfico: semelhança nas temáticas, uso dos mesmos formatos, representação de personagens e expectativas de gênero similares. O próprio Henfil tentou se inserir no mercado americano, sem sucesso, porque foi considerado ácido demais.³²⁵ Por aqui tiras famosas encontraram um mercado promissor, como Peanuts criado em 1950 por Carlos Schulz e Calvin e Hobbes, criado em 1985 por Bill Watterson. As histórias de super-heróis que encontraram seu auge entre os anos 1930 e 1940 também tinham ampla circulação no mercado editorial brasileiro. O mesmo aconteceu com as Graphic Novels, popularizadas no fim dos anos 1980.³²⁶ Não é um equívoco, portanto, partir do princípio que o humor estadunidense teve grande influência sobre o humor gráfico no Brasil. Selma Regina Nunes Oliveira afirma que os quadrinhos brasileiros foram todos inspirados no modelo norte-americano.³²⁷ Tendo a concordar com a autora, mas apenas parcialmente, na medida que as tirinhas e charges destacadas neste trabalho não integram essa grande indústria cultural. Sua circulação é alternativa e sua integração ao mercado é, conseqüentemente, diferenciada em termos de público, distribuição, relação com códigos de regulação e também no que se refere à autoria.

A afirmação da autora pode ser mais acertada em alguma medida se tomarmos como corpus de análise o humor gráfico difundido pelo *O Pasquim* – publicação alternativa. Observando as personagens mulheres veiculadas no jornal dentro de uma perspectiva feminista, como o fez

³²⁵ OLIVEIRA, op. cit., p. 132.

³²⁶ “A história das histórias em quadrinhos norte-americanas divide-se nas seguintes eras: os *funnies* ou pioneiros (1895-1929); era de ouro (1930-1945); recessão (1946-1960); era de prata (1961-1990); os teóricos denominam a fase que se inicia a partir de 1980 de *novas tendências*, e nela inclui-se o chamado *quadrinho de autor*.” OLIVEIRA, op. cit., p. 17.

³²⁷ *Ibidem*, p. 15.

Rachel Soihet,³²⁸ é possível construir um paralelo com as impressões da autora que analisou as personagens criadas nos Estados Unidos.

A teoria feminista auxiliou-nos na investigação dos modelos femininos construídos pelos roteiristas e pelos desenhistas de hqs – representações duplas como virgem/vagabunda, esposa dedicada/esposa fútil, a feia inteligente/a bonita tola, a morena boa/a loura má, a mocinha/vilã e muitas outras construções.³²⁹

Os modelos de mulheres identificados podem ser localizados em diferentes medidas nas charges e tiras de Jaguar, Ziraldo, Millôr, Paulo Caruso e outros. Conforme Ricky Goodwin, referindo-se ao *O Pasquim*:

A mulher é tratada também como um ser superficial, de mentalidade rasa. Dotada de curvas abundantes, ou sendo ‘feia que dói’, seja quais forem seus atributos físicos, a inteligência atribuída lhe será pequena. Pode ser encontrada na cama ou na cozinha (ou seja, satisfazendo as fomes do homem).³³⁰

Parece óbvio, mas é relevante ressaltar, que não é exatamente tal modelo de personagem mulher que circula nos periódicos feministas dos países do Cone Sul, mesmo quando os autores são homens. Apesar das ressalvas a personagens como Rê Bordosa e das observações que se apresentam na sequência no que se refere às representações das mulheres no humor gráfico feminista produzido por homens, faz-se crucial diferenciar os modelos que são explorados no *O Pasquim* e em outros meios de comunicação e os que são explorados pela imprensa feminista. Não há dúvidas que muitos autores colocavam-se em situação de ambiguidade, contudo, em termos gerais, as representações de personagens mulheres na imprensa feminista são distintas das convencionais. Tal ambiguidade fica bastante evidente na charge da sequência assinada por Miguel Paiva.

³²⁸ Ver, a esse respeito, SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de *O Pasquim*: mulheres e a luta pelo controle do corpo. In: *Artcultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, jan.-jun. 2007. pp. 39-53.

³²⁹ OLIVEIRA, op. cit., p. 29.

³³⁰ GOODWIN, op. cit., p. 548.

Figura 66

o atrevimento, da receitista, da impressão. Por isso juntamos nossa como as florzinhas juntam suas



Fonte: PAIVA, Miguel. *Mulherio*, Brasil, julho-agosto de 1981. Edição 2, p. 21.³³¹

A situação da charge sugere uma mulher rejeitando um homem sobre a cama. Ele tem uma postura quase heróica, característica reforçada pelo desenho esvoaçante do casaco, quase uma capa. Um olhar lançado só para o homem e para a fala da mulher indica o personagem homem sendo colocado em situação de ridículo. Gostaria, no entanto, de chamar a atenção para a personagem mulher, deitada sobre a cama e coberta pelos lençóis. Ela tem traços faciais que denotam certa displicência, enquanto seios arredondados e um largo quadril são evidenciados. Independente do texto escrito e do personagem homem sendo colocado como o rejeitado, a representação da mulher é objetificada. Esta é uma das poucas charges de todos os periódicos que apresenta esse nível de representação. Pode se tratar de um modismo gráfico, de uma característica dos integrantes do *O Pasquim*, o ponto é que tal modelo de mulher não era traçado por autoras mulheres em charges e tiras publicadas nos jornais feministas. Selma Regina Nunes Oliveira cita o manual de desenho *Wizard* que ensinava a desenhar o corpo das mulheres. Nele era sugerido que bundas fossem arredondas, as cinturas finas e os seios fartos.³³² O modelo dos manuais era comum no *O Pasquim*, nos jornais feministas, não surpreendentemente, ele é raro. Mesmo quando cartunistas mulheres fazem uso de corpos com

³³¹ “Não adianta se exhibir, Arionaldo, mulher quando vê um homem não sente esse nervosismo íntimo conhecido por tesão.”

³³² OLIVEIRA, op. cit., p. 15.

curvas, como a personagem de Célia, por exemplo, elas não são construídas como elementos para apreciação do outro, mas sim para simbolizar libertação pessoal.

Uma abordagem mais frequente é a que coloca mulheres em conflito. Nesse caso não se trata de evidenciar mais ou menos o corpo enquanto objeto sexual a ser consumido, e sim de colocar em questão os atritos que emergem entre mulheres e mulheres e não entre mulheres e homens. O tema, também frequente em discussões de cunho feminista, já que ele suscita questões que passam pelos desafios da diferença dentro do próprio feminismo – geração, raça, classe social, sexualidade – foi explorado várias vezes pelos cartunistas homens e raramente pelas cartunistas mulheres. A tirinha que trago na sequência já foi problematizada anteriormente, por isso gostaria de destacar apenas o debate protagonizado pelas duas personagens da tira.

Figura 67



Fonte: MAGALHÃES, Henrique. *Mulherio*, Brasil, julho-agosto de 1981. Edição 2, p. 22.

No diálogo o centro do debate é a questão da sexualidade das mulheres e da natalidade. Nos primeiros quadros a personagem mais jovem faz uma espécie de monólogo enquanto sua parceira de cena apenas escuta: “Sem essa de sexualidade... Isso é lá problema? Problema é o desemprego, a fome!... Sexualidade é uma luta menor. Afinal... Você já viu alguém trepar com fome?”. No quadro que finaliza a tirinha, a personagem que se manteve calada durante o diálogo tem um sorriso

de satisfação no rosto em função da família pobre e cheia de filhos que ilustra a cena e destrói os argumentos da empolgada jovem.

O diálogo é protagonizado pelas personagens mais conhecidas de Henrique Magalhães – Maria e Pombinha –, um cartunista paraibano que não obteve tanta projeção quanto os moradores do sudeste. Em entrevista ele explica a origem de Maria, a personagem principal e o papel de Pombinha na trama.

No início eu pensei a personagem como uma solteirona em busca de um marido. Não havia nada do tipo na época. Eu queria fazer uma personagem diferente e procurei fugir das que eu já conhecia. Colocar a mulher como personagem central não era comum, em geral elas eram coadjuvantes dos heróis ou heroínas, atuando no mesmo universo masculino. Havia já as personagens eróticas européias, mas a elas a gente não tinha muito acesso. Depois conheci Marly, de Milson Henriques, que abordava o mesmo tema da solteirona. Com o tempo a Maria foi se transformando, se politizando juntamente comigo, ao entrar na universidade. Foi aí que senti a influência da obra de Henfil. Eu sempre digo que Maria é meu alter ego. Ela foi amadurecendo junto com meu processo evolutivo e passou a ser minha porta-voz. Eu não considero Maria uma personagem lésbica, mesmo que ela tenha uma relação afetiva estreita com Pombinha. Ela é livre para tratar de qualquer assunto, até do amor entre mulheres.³³³

A origem da personagem – uma solteirona – não combina nenhum pouco com o combate feminista aos estereótipos no humor gráfico. Com o tempo ela assumiu características distintas, sob declarada influência de outro Henrique, o Henfil. O autor responde ao questionamento do entrevistador sobre a orientação sexual de Maria informando que ela não é lésbica, mas é livre para falar disso. Vale destacar que a personagem Pombinha, em tiras mais recentes, já dos

³³³ Entrevista de Henrique Magalhães a Marcio Baraldi em 11 de abril de 2008. Disponível em: <http://www.bigorna.net/index.php?secao=entrevistas&id=1207889794> Acesso em: 18 de dezembro de 2015.

anos 2000, costuma protagonizar uma série de histórias cujo tema é a militância de lésbicas e gays.

A tira de Henrique Magalhães protagonizada por Maria e Pombinha problematiza a questão da sexualidade, dos direitos reprodutivos, da natalidade e o senso comum que procurava elencar as questões sociais que eram dignas de atenção.

Nesse tópico, cuja proposta é refletir sobre os modelos de personagens mulheres, destaco o esforço de mostrar não só o conservadorismo que poderia ser parte da cultura das mulheres, mas também o conflito que emerge entre uma mulher aparentemente jovem, de classe média e, não podemos esquecer, dona da palavra, afinal, é ela quem tem voz e Maria, que aparenta mais idade e uma origem mais simples. A tira parece ser uma crítica muito bem elaborada às próprias mulheres. Não ousou afirmar que a crítica é sem fundamento, pelo contrário. Porém, julgo adequado salientar que tal atrito raramente é colocado em destaque em tiras e charges com autoria de mulheres. Maria é a personagem espirituosa de Henrique Magalhães, Pombinha é sua companheira de cena e ambas protagonizam um embate, o que não costuma ser evidenciado no humor gráfico produzido por mulheres.

A tirinha de Henrique Magalhães problematiza um tema importante que já foi alvo de reflexão no capítulo 2. A relação entre natalidade, pobreza e direitos reprodutivos das mulheres é uma pauta antiga e muito comum no humor gráfico feminista. O cartunista, portanto, não explora um terreno novo em termos temáticos, no entanto, a opção por colocar duas mulheres na situação do confronto sobre o assunto serve para alimentar o mito da inviabilidade da amizade entre as mulheres, bem como para sublinhar as diferenças dentro dos próprios movimentos feministas. Não há dúvidas da importância da reflexão sobre as diferenças de classe que marcam os feminismos, no entanto, é curioso observar que os homens sintam-se no direito de elaborar tal crítica.

Na charge de Miguel Paiva, novamente, o conflito e a tensão são os protagonistas. Nela uma menina questionadora, personagem muito comum, – Mafalda, Lucy –, conversa com a mãe que desempenha atividades domésticas.

Figura 68



Fonte: PAIVA, Miguel. *Mulherio*, Brasil, janeiro-fevereiro de 1982. Edição 5, p. 22.

Em um cenário de certo caos doméstico com piso sujo e molhado, panela sobre o fogão transbordando e uma pia cheia de louças, a menina informa: “Apesar de pertencermos a duas gerações diferentes, a duas linhas de pensamenro diametralmente opostas, vou me aliar a você porque somos mulheres e devemos lutar pela mesma causa!”. Uma mãe esfarrapada e com olhar vesgo responde: “Ótimo, então eu lavo e você enxuga.”

O cenário de caos doméstico não é uma novidade no humor gráfico feminista, seja de autoria de homens ou de mulheres. Na charge há uma tentativa da criança, aparentemente a voz da maturidade feminista, de se aliar a sua mãe, uma dona de casa com problemas bastante concretos, reais e visuais. A chamada para dividir a tarefa doméstica é uma exaltação bastante evidente do conflito que se estabelecia entre as próprias mulheres. Novamente, um tema que não era costumeiramente objeto de reflexão de mulheres feministas no humor gráfico, é colocado em pauta por um homem.

Na mesma linha está a charge de Henfil já analisada em capítulo anterior. Na imagem patroa e empregada doméstica negociam a liberação da funcionária para comemorar o aniversário da abolição.

Figura 69



Fonte: HENFIL. *Mulherio*, Brasil, maio-junho de 1982. Edição 7, p. 9.

Na charge o conflito de raça e classe é acionado entre duas personagens mulheres separadas pelas diferenças. A empregada é muito magra, tem a pele negra, está de pé e agarrada a uma vassoura, além de ter atributos físicos bastante criticados em termos de representação negra no humor: curvas e lábios exageradamente enfatizados. Seu rosto tem um sorriso simples e um olhar subserviente. A patroa é uma mulher gorda que se encontra acomodada em uma larga e luxuosa poltrona, com muita maquiagem e jóias, além de uma coroa sobre a cabeça. O diálogo se dá enquanto a patroa pinta as unhas. Seu rosto tem um largo sorriso. O cartunista desafia o feminismo a lidar com um conflito histórico, de raça, de classe e intra-gênero.

Mais uma vez, dessa vez pelo traço de Henfil, o conflito é colocado em pauta. Henrique Magalhães, Miguel Paiva e Henfil, nos três exemplos, provocam os anseios feministas ao apontar, em diferentes níveis, as diferenças que afastam as mulheres, tanto materialmente

quando em termos de ideais. É provável que ninguém se arrisque a questionar a validade da crítica. A intersecção é ainda hoje um problema a ser enfrentado pelos movimentos feministas de todo o mundo. Contudo, é importante analisar o fato de serem os homens a elaborarem tal crítica no humor gráfico. Muitos eram os textos que circulavam nos alternativos feministas que problematizavam essa questão, a maioria maciça de autoria de mulheres. Na Bolívia, por exemplo, desenvolveram-se extensos debates sobre as mulheres indígenas. Na emergência do feminismo organizado no Brasil, na segunda metade da década de 1970, discutia-se a validade de um movimento que não tivesse como base as mulheres pobres e trabalhadoras. Tais discussões atravessavam o Cone Sul. Contudo, em se tratando de humor, as cartunistas optaram por não criticar umas às outras, assim como evitaram todo e qualquer tipo de estereótipo que pudesse ridicularizar às companheiras feministas e as mulheres.

Sobre a representação da mulher negra é possível fazer uso de uma série de teorias do campo do humor para demonstrar como tal modelo de mulher negra servia apenas para ridicularizar e construir estereótipos sobre a população negra. Entretanto, como já foi demonstrado, as mulheres negras não são traçadas no humor gráfico produzido por mulheres cartunistas que circularam nos jornais feministas do Cone Sul, elas não estão lá representadas – pelo menos não nos exemplares dos periódicos levantados para esta tese. Elas protagonizam fotografias, são temas de artigos, mas não são personagens de charges e tirinhas, a não ser no traço de Henfil e em uma charge de Angeli, em ambos casos problematizando o tema do emprego doméstico.

Não era apenas de críticas – muitas pertinentes – aos movimentos feministas que se construía o humor gráfico feminista feito por homens. Muitas são as produções que valorizam as mulheres e questionam o papel desempenhado pelos homens na nossa sociedade. Regina Barreca identifica cenário parecido na literatura de humor assinada por homens nos Estados Unidos. Segundo a autora, apesar de muitos humoristas terem dedicado precioso tempo a ridicularizar e satirizar as mulheres e tudo que a elas se relaciona, outros tantos optaram por um humor que as valorizasse.³³⁴ No Brasil, Henfil, não acidentalmente, é lembrado por sua abordagem “amorosa” ao tratar dos interesses das mulheres em seus desenhos. É provável que ele seja um dos poucos que lidou com a

³³⁴ BARRECA, Regina. *They used to call me snow white... but I drifted. Women's strategic use of humor.* Penguin Book's: USA, 1991, p. 169.

emergência dos movimentos feministas de maneira sensível – não apenas apontando as diferenças dentro dos próprios movimentos – e tirando a centralidade do masculino na abordagem. Ainda assim, ele foi autor de conteúdos polêmicos e que a historiografia feminista fez questão de pontuar.

Henfil tinha como um de seus assuntos prediletos o futebol. Alguns de seus personagens representavam não propriamente os clubes, mas sim suas torcidas.³³⁵ Um espaço reconhecidamente masculino não escapou à crítica do cartunista que “está com a gente”.

Figura 70



Fonte: HENFIL. *Mulherio*, Brasil, novembro-dezembro de 1981. Edição 4, p. 23.

Na charge intitulada *Esporte, Reduto Masculino*, duas personagens frequentes nas problematizações de Henfil são representadas com pesados sacos sobre as cabeças. Ambas são mulheres, magras, com cabelos bagunçados, usam vestidos simples e

³³⁵ HENFIL, op. cit., p. 37.

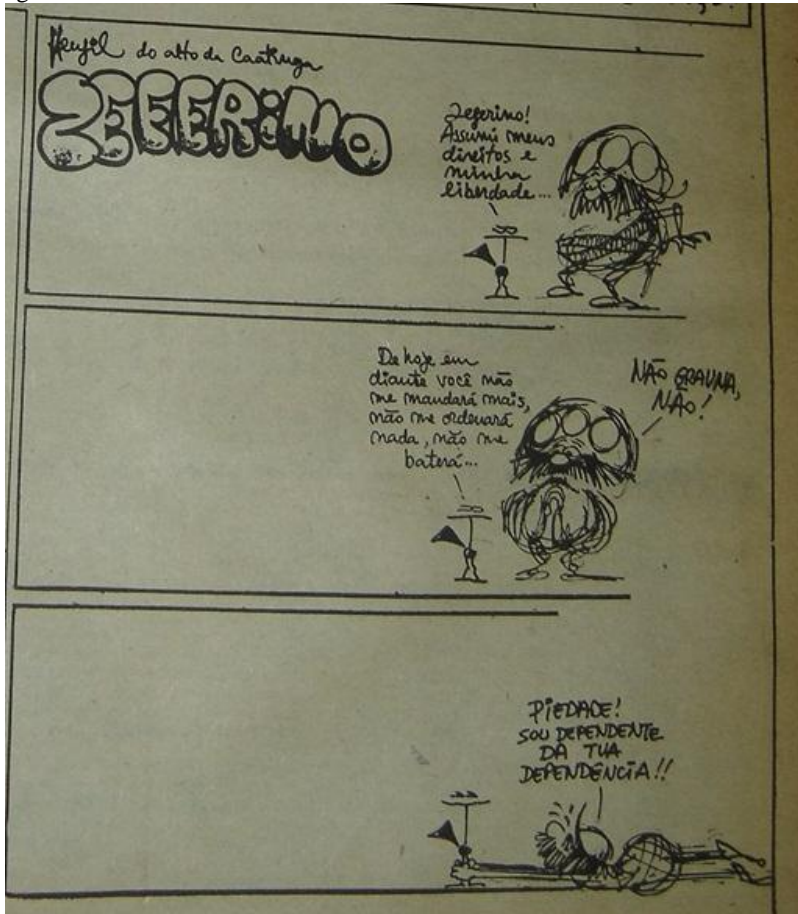
chinelos. A cena, sem nenhuma dúvida, reforça como mulheres desempenham trabalhos que demandam muita força física. Uma delas afirma, na única frase do diálogo: “Sou contra mulher jogar futebol! É muito pesado...” A contradição é fundamentada por um (contra)argumento triplo: o futebol é um espaço masculino, as mulheres são tão fortes quanto os homens, elas não devem jogar futebol porque são frágeis.

Habilmente o cartunista ataca a comum justificativa de que as mulheres não são adequadas ao futebol ao mostrar a realidade de um país em que elas são uma grande força de trabalho. O fato de ser uma personagem mulher que afirma a contrariedade pode indicar concordância, mas também ironia, o que é expresso em outras charges da dupla, bem como pelo cenário que destaca o absurdo do argumento que mantém o esporte e, especialmente, o futebol, como um reduto masculino. A charge, portanto, valoriza as mulheres e questiona o argumento embasado por um discurso masculino – mesmo que as mulheres o reproduzam.

A representação das mulheres como sujeitos fortes, contrastando diretamente com as expectativas de gênero às quais as mulheres são submetidas, difere em termos de abordagem e temática se comparada ao conflito entre empregada doméstica negra e patroa burguesa. Enquanto uma reforça o poder das mulheres a outra foca em uma fragilidade que deve ser enfrentada pelos movimentos feministas. No contraste de abordagem das duas charges é a escolha política que as diferencia, porque uma explora o absurdo para enaltecer a força das mulheres e a outra faz uso da intersecção de classe e de raça para pontuar a fraqueza dessas mesmas mulheres, no caso as mulheres organizadas em torno de anseios de um mundo feminista. A autoria de homens não é comum na imprensa feminista, talvez seja através do humor gráfico que eles tenham alcançado maior infiltração. Henfil, sem dúvida, teve papel fundamental, contudo, é relevante estarmos atentas ao fardo do gênero na construção do humor gráfico.

Em tira do cangaceiro Zeferino, espaço em que a personagem Graúna se imortalizou, Henfil vai adiante e problematiza a liberdade das mulheres e a necessidade dos homens de sua dependência. Na história o cartunista não poderia estar mais alinhado à causa feminista.

Figura 71



Fonte: HENFIL. *Nós Mulheres*, Brasil, agosto-setembro de 1977. Edição 6. Coluna de Humor, p. 15.

Nos dois primeiros quadros uma Graúna com tons decididos informa: “Zeferino! Assumi meus direitos e minha liberdade... De hoje em diante você não me mandará mais, não me ordenará nada, não me baterá...” Sob os protestos do cangaceiro: “Não Graúna, Não!... Piedade!! Sou dependente da tua dependência.” Zeferino passa por três estágios de representação: susto, protesto, súplica. Já Graúna passa de uma feição séria nos dois primeiros quadros, para uma finalização com um leve sorriso diante da súplica do companheiro de cena.

Henfil enfatiza o desespero – quase ridículo – do cangaceiro diante da proclamação de independência de Graúna. A personagem representada por um pássaro, traçada a partir de um simples ponto de exclamação, centraliza a tira ao informar que assume seus direitos e sua liberdade. A escolha pelo verbo “assumir” não pode ser considerada mero acaso, afinal, ela não conquistou seus direitos, ela assumiu o que era seu por direito. A tirinha publicada em 1977 não só faz referência às mulheres assumindo seus direitos e sua liberdade, como também refere-se ao medo masculino diante de tal acontecimento. A exclamatória Graúna representa milhões de mulheres lutando por um mundo diferente. O ultrapassado Zeferino representa o tradicional mortificado, em pânico diante das transformações.

Nancy Walker destaca que o humor feminista indica a necessidade de conectar o pessoal com o político,³³⁶ ação incomum no humor hegemônico predominantemente masculino. No humor gráfico feminista produzido por mulheres no Cone Sul, esse movimento de relacionar o pessoal com o político é repetido em exaustão. Há um esforço contínuo de alargar a própria noção de política. Arthur P. Dudden afirma: “Humor on the topic of politics has been familiar vehicle for popular disdain or even opposition throughout American History. Politics has afforded abundant targets for wits, satirists, and comedians which to aim their scorn.”³³⁷ Nessa abordagem o humor tem servido como veículo para questionar o universo da política no seu sentido mais restrito, o da política institucional, com seus homens engravatados, sua preocupação com a política externa, a economia, a inflação, a causa e/ou resolução de conflitos, enfim, a política partidária. O humor feminista é político, mas suas preocupações são mais extensas, talvez mais humanas.

Assim como as cartunistas feministas, Henfil, em algumas de suas charges, tiras e personagens, conecta o pessoal com o político, trazendo à tona o que o humor gráfico sem uma perspectiva feminista

³³⁶ WALKER, 1988. Op. cit., p. 148.

³³⁷ “O humor sobre o tema política tem sido veículo familiar para produção de desdém ou ainda como oposição através da História Americana. A política tem proporcionado vastos alvos para piadistas, satíricos e comediantes que canalizam seu desprezo.” (DIDDEN, Arthur P. *The Record of Political Humor*. In: DIDDEN, Arthur Power. (ed). *American Humor*. Oxford University Press, England, 1987, p. 51, tradução nossa).

insiste em negar: a desigualdade salarial, a pobreza das mulheres, a dupla exploração nas jornadas trabalhistas, o sexismo dos homens, as contradições da militância de esquerda, o eterno embate por direitos reprodutivos. Outros cartunistas também fizeram tal esforço, mas o mineiro, talvez, seja o cartunista que mais se aproximou de tal objetivo.

Podem os homens produzir humor gráfico feminista? Não, não podem, porque se trata da disputa por um campo que tem sido negado a elas, tem sido tomado por homens que protagonizam falas e narram experiências que não os atravessam como atravessam as vidas das mulheres. Antologias sobre humor ao redor do mundo têm listado a existência de brilhantes cartunistas homens, enquanto as mulheres têm sido consideradas “desinteressadas” pela atividade de fazer rir. Números e fontes mostram que tal informação é falsa, portanto, não se trata da necessidade de “dar voz” a uma minoria política, pelo contrário, trata-se de colaborar para que tais vozes continuem silenciadas e representadas por um porta-voz legitimado pela filosofia, pela literatura, pela psicanálise, como o ser mais capaz de rir e provocar o riso.

É preciso reconhecer o papel de cartunistas homens que produziram humor gráfico pró-feminista, especialmente figuras como Henfil que fazia do seu traço uma ferramenta política de transformação. Inclusive, vale destacar: Maria Lygia Quartim de Moraes informou que o cartunista intermediava a publicação de propaganda do *Nós Mulheres* no *O Pasquim*. Entretanto, em termos de humor gráfico, o tema feminismo só era debatido por homens cartunistas nas páginas do *O Pasquim*, nunca por mulheres cartunistas. Mesmo Mariza, mulher cartunista integrante da equipe do jornal – raramente citada quando são listados os membros do jornal –, não costumava problematizar questões referentes ao feminismo no jornal.

O humor gráfico feminista produzido por homens teve importante contribuição na visibilização e problematização de uma série de questões que preocupavam os movimentos feministas entre os anos 1970 e 1980. Entretanto, em termos de domínio do campo, a expansão dos homens cartunistas em direção ao humor feminista sugere uma tentativa de manter o monopólio e o domínio de uma área que muitas mulheres procuravam construir suas carreiras: Sylvia Bruno, Ciça, Claire Bretecher, Nuria Pompeia, Célia, Lilita Figueiredo, Lilá Galvão, Eliana Paiva e outras. Embora seja importante lançar um olhar positivo sobre a problematização feminista através do humor gráfico em veículos de comunicação que não os feministas, é também fundamental olhar criticamente essa “expansão feminista” em termos de tema, mas não de produção e reconhecimento.

Figura 72



Fonte: HELÔ, Brasil, novembro de 2015. Conteúdo produzido para compôr a tese *Quem Ri por Último, Ri Melhor: Humor Gráfico Feminista* (Cone Sul, 1975-1988). Roteiro: Cintia Lima Crescêncio.

O papel dos homens nas lutas feministas é, portanto, de ambiguidade. Eles apoiam o feminismo e também se entendem no direito de fazer a crítica. Eles saem às ruas com as companheiras de militância e de volta à casa aguardam o jantar ser servido. Eles ridicularizam o machão, mas para isso representam mulheres como objeto sexual. Eles celebram as conquistas das mulheres e em paralelo esperam que seus privilégios sejam preservados. Eles aceitam as companheiras ativas nos sindicatos, no entanto esperam que elas continuem servindo o café.

5.2 O MASCULINO NO HUMOR GRÁFICO FEMINISTA DA IMPRENSA FEMINISTA (por elas e por eles)

Os traços que deram forma às personagens mulheres nos cartuns assinados por mulheres e homens foram objeto de análise deste capítulo e do anterior. Iniciei a discussão enfocando em como as mulheres cartunistas representavam suas personagens mulheres e que tipo de temas e abordagens prevaleciam. Tal debate permitiu observar a construção de um humor gráfico que se diferenciava do que costumava circular na grande imprensa, bem como do que era publicado nos alternativos não-feministas.

As personagens mulheres de autoria de cartunistas também mulheres são questionadoras, inconformadas, rebeldes, mas também se mostram – com muita frequência – exaustas e vítimas diante de uma cultura que insiste em colocá-las como gênero de segunda categoria. Já as personagens mulheres criadas por cartunistas homens são representadas por evidentes níveis de ambiguidade. Elas podem ser

liberadas, mas também são culpabilizadas, elas são questionadoras, mas ainda assim são submissas, elas satirizam os homens, mas não deixam de ser representadas como objetos a serem consumidos. No humor gráfico assinado por eles o conflito entre mulheres também é colocado em evidência, algo que não acontece no humor gráfico assinado por elas. Portanto, a representação das mulheres nos traços de mulheres e homens cartunistas é diferenciado pela socialização que tais sujeitos tiveram ao longo de suas vidas, a responsável por definir os modos de traçar corpos e mentes de mulheres.

As expectativas de gênero que marcaram a construção das subjetividades de mulheres e homens, como é natural supôr, também afetaram os modos de representar os homens no humor gráfico com perspectiva feminista. Nos personagens homens, assim como nas personagens mulheres, traços e abordagens os representam de um determinado modo. Entretanto, ao contrário das personagens mulheres, os personagens homens parecem todos seguir a mesma direção, sejam eles de autoria de mulheres ou de homens. A ambiguidade que pode ser evidenciada nas personagens mulheres (por eles) não parece ser categoria útil para analisar a representação dos personagens homens (por elas e por eles).

As premissas defendidas por Nancy Walker são novamente pouco adequadas à realidade do humor gráfico alternativo com perspectiva feminista produzido e difundido nos países do Cone Sul. A autora identifica três diferenças básicas no humor masculino e no humor feito por mulheres: o tema do humor, a forma do humor e o meio como a mensagem é entregue.³³⁸ Em certos níveis os temas podem se aproximar se considerarmos um esforço de mulheres e homens de conectar o pessoal com o político, mas novamente a forma parece se diferenciar já que o produto final em termos de representação dos homens parece se aproximar tanto no humor das mulheres quanto no humor dos homens.

Os personagens homens, de maneira geral, são representados como vilões, machos inseguros, maridos acomodados e passivos sentados em confortáveis poltronas, patrões machistas e burocratas sentados atrás de uma mesa de escritório, companheiros de militância que no espaço doméstico optam pela manutenção da divisão generificada do trabalho. A representação dos homens nos traços com perspectiva feminista é, portanto, mais homogênea. Em função do

³³⁸ WALKER, Nancy A. *A very serious thing*. Women's humor and American culture. United States: American Culture, 1988, p. 44.

alinhamento comum este item não faz uma separação com base na autoria para debater a representação dos homens, uma vez que charges e tirinhas, assinadas ou não – seja por mulheres ou por homens – compartilham modelos de masculino muito semelhantes. Sendo assim, na sequência, proponho a análise de tais modelos com base nos diferentes personagens que protagonizam o humor gráfico feminista.

Muitas charges e tiras exploradas no três capítulos anteriores já apontaram a existência de certos modelos de personagens homens. A organização temática da tese, embora possa causar o desmembramento da análise do conteúdo das fontes, colabora para a construção de argumento que, por exemplo, enfoca na singularidade do humor feminista ou na questão da autoria. Diante disso, não se deve perder de vista todas as outras charges e tiras já citadas nos capítulos anteriores, uma vez que todos os temas estão articulados pelo mesmo fio condutor: o humor e o riso feminista como instrumento subversor e revolucionário.

Os personagens homens que integravam o humor gráfico feminista aparecem em situações das mais variadas e os modelos que destaquei para analisar são apenas uma parte de um universo maior. Para finalizar o capítulo pretendo analisar três categorias específicas que foram identificadas a partir das próprias fontes, são elas: o homem do sofá, a ambiguidade da militância dos homens e o machão. É na última categoria, o machão, que o ridículo enquanto objetivo aparece com mais frequência, embora a ridicularização não costumasse ser uma forma de humor explorada com frequência pelo humor feminista.

É importante destacar que o uso de tais categorias não são uma exclusividade da imprensa feminista. Faço menção especialmente ao homem do sofá e ao machão, representações muito corriqueiras reproduzidas não apenas nas páginas de alternativos como *O Pasquim*, mas também da grande imprensa que acolhia cartunistas como Millôr Fernandes – revista *Veja* –, Henfil – *Isto É*. Os homens que protagonizavam as charges do *O Pasquim*, por exemplo, eram repetidamente baixos, gordos, carecas, engratados, velhos babões, guerreiros “públicos” que no espaço privado agarravam-se às televisões, aos jornais e às poltronas que desempenhavam o papel de trono.

Ainda que tais representações de masculino estivessem emergindo com força, outras tantas, mais hegemônicas, permaneciam aquecendo o mercado editorial de histórias em quadrinhos. O famoso personagem Super-Homem começou a ser publicado no Brasil ainda em 1938, meses depois de seu lançamento nos Estados Unidos, sendo que em 1984 a editora Abril lançou sua própria revistinha. As tiras de Popeye foram lançadas em 1929 nos Estados Unidos e apenas três anos

depois já circulavam em jornais brasileiros. O modelo do personagem homem, portanto, variava. Conforme Selma Regina Nunes Oliveira, o herói dos quadrinhos é um modelo transportado, é uma projeção dos homens reais.³³⁹ Super-Homem e Popeye, com sua força e capacidade de proteger suas respectivas namoradas, Lois Lane e Olívia Palito, adequam-se muito bem a tal modelo masculino de uma parte dos quadrinhos, contudo, por aqui – na imprensa feminista do Cone Sul – os personagens homens guardavam suas capas e mantinham suas latas de espinafre fechadas. No humor gráfico feminista do Cone Sul seus acessórios eram poltronas fofas, jornais e uma atitude quase onipotente, talvez o único super-poder que lhes restava.

Figura 73



Fonte: PAIVA, Miguel. *Mulherio*, Brasil, setembro-outubro de 1981. Edição 3, p. 7.

Na charge de Miguel Paiva a personagem que já figurou em discussão com a filha questionadora aparece confrontando o marido. No cenário, uma esposa e mãe bagunçada, com avental sujo e mãos na cintura questiona: “O que você acha que eu sou? Sua empregada?”. Um marido afundado em uma poltrona cuidadosamente decorada com

³³⁹ OLIVEIRA, op. cit., p. 61.

paninhos nos braços, de chinelos e pés sobre as cadeiras, gravata e olhos fechados para ajudar no descanso responde: “Por enquanto não posso me permitir esse luxo, por isso se atenha às suas obrigações de mulher.” O provedor e herói do lar que encontra em casa seu espaço de descanso desafia a esposa não apenas com seu discurso machista, como com sua postura arrogante e despreocupada. Sua condição de homem trabalhador – como sugere a gravata – fazem do personagem homem o rei do lar e como rei suas obrigações são assumir seu trono – a poltrona – e esperar que a rainha do lar cumpra com suas “obrigações de mulher”.

Em charge de M. Kahil, cartunista que não foi possível identificar outras informações, o homem é novamente representado agarrado ao seu acessório primordial do ambiente doméstico, a poltrona.

Figura 74



Fonte: KAHIL. *Mulherio*, Brasil, setembro-outubro de 1982. Edição 9, p.23.

O cenário é complementado com um aparelho de televisão prostrado frente ao seu expectador. Em primeiro plano a dona de casa e mãe, novamente trajando um avental, faz malabarismos com quatro crianças. A esposa com suor no rosto e cara de desespero estende sua mão para o marido que se encontra no segundo plano da imagem. Equilibrado entre seu indicador e seu polegar está o óculos do “rei do lar” que, para alcançar o objeto, resume sua ação a um braço estendido para trás (em direção ao primeiro plano) para pegar seu par de óculos. A cabeça e os olhos do marido permanecem vidrados no aparelho de televisão, todo o esforço é empreendido pela personagem mulher.

Em tirinha de autoria de Ciça uma cena similar às duas anteriores se repete, dessa vez com a poltrona sendo substituída por uma almofada e uma cadeira. Bia Sabiá, a personagem mais famosa da cartunista, protagoniza a cena da chegada em casa com seu companheiro após um dia de trabalho.

Figura 75



Fonte: CIÇA. *Nós Mulheres*, Brasil, junho de 1976. Edição 1, p. 2.

A abordagem de Ciça é nitidamente mais sutil do que as duas charges anteriores, embora o mote central seja o mesmo. A participação de Bia Sabiá é de figurante, por isso vou focar nas falas do personagem que representa o companheiro nos seis últimos quadros. Após a chegada

em casa o pássaro acomodado em uma almofada no chão, abre o jornal e inicia a leitura, enquanto isso ele se comunica com a companheira: “Ah, me faz aí uma limonada? E o jantar, vai demorar?”. Na sequência, já sentado à mesa: “Que qui tem de sobremesa? Traz aí o café!... Tá fazendo a minha marmita de amanhã? Capricha nela, a de hoje estava uma droga!”. Já sentado em uma cadeira – como se fosse uma poltrona – e novamente lendo o jornal ele vocifera: “O mundo tá perdido. Olhai essas notícias. As mulheres tão com tudo, são umas folgadas e ainda vêm com esse tal de movimento feminista... Qual é?”. No último quadro o ato final do personagem é ilustrado por uma Bia Sabiá com rosto de revolta enquanto enxuga os pratos: “Afinal, o que mais vocês querem na vida?”.

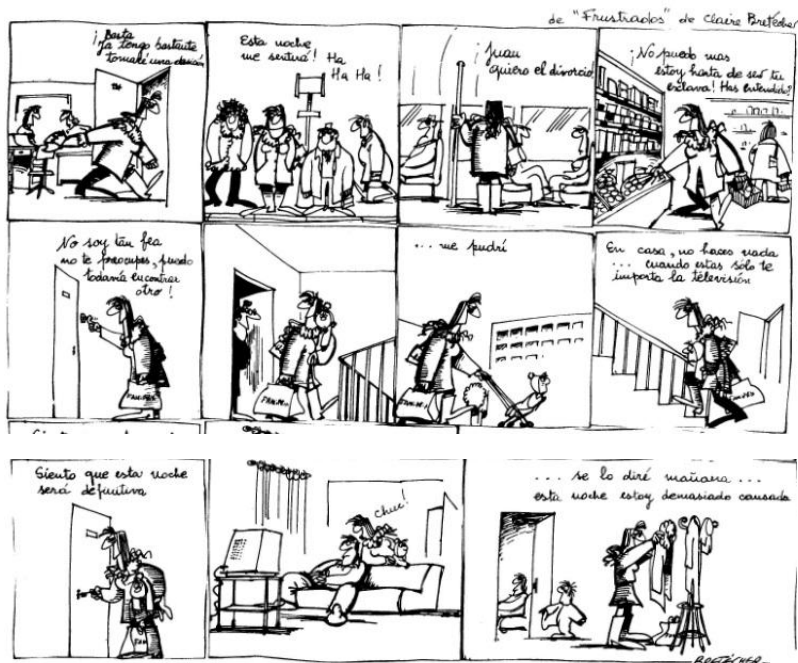
Assim como os dois primeiros personagens homens comodamente sentados em suas poltronas o companheiro de Bia Sabiá, Heitor, não demonstra nenhum senso de autocrítica. A naturalização do trabalho doméstico como algo a ser desempenhado pelas mulheres não é questionado por eles, apenas aceito como uma premissa. Não existe nenhuma referência ao reconhecimento do quão pesadas são as atividades doméstica e a dupla jornada não parece ter alguma validade. O homem é representado como o trabalhador que no espaço doméstico encontra seu refúgio, quase um Super-Homem sem uniforme que encontra a calma em um ambiente que só é sinônimo de descanso para ele.

O uso de um animal para representar um personagem polêmico, como Heitor, certamente, ameniza nossa reação a ele. A repulsa e revolta causada pelo personagem de Miguel Paiva, provavelmente, é imediata e mais contundente, na medida em que se trata da representação de um homem que, sem timidez, insinua que a função de sua esposa é servi-lo. Heitor, o pássaro, faz o mesmo, mas a simplicidade do cenário e a metáfora dos animais são uma forma de abordar um mesmo tema de maneira. Ainda assim ele é representado na mesma posição de passividade que marca o arrogante homem do sofá de Miguel Paiva. Heitor senta-se para aguardar o jantar, para ler o jornal, repousa o corpo na pedra para descansar e constatar como as mulheres andam querendo mais do que devem. O homem do sofá de autoria de Ciça é amortecido pela simplicidade da humanização de animais.

No quadrinho de Claire Bretecher uma história semelhante se repete, a diferença é que a protagonista é a mulher. Todo o enredo se desenvolve em torno da tomada de decisão da esposa em pedir a separação ao companheiro.

Figura 76

Un día como cualquier otro



Fonte: BRETECHER, Claire. *Cotidiano Mujer*, Uruguai, novembro de 1985. Edição 3, p. 3.

A personagem é representada em um dia comum em que depende seus pensamentos em (re)afirmar a decisão de finalizar a relação por estar cansada de ser tratada como uma escrava. O marido só aparece na cena nos dois últimos quadros. Ele encontra-se sentado no sofá assistindo o aparelho de televisão no momento em que recebe um beijo da esposa que dedicou o dia a tomar sua decisão. No último quadro ele permanece sentado enquanto a esposa pendura seu casaco e pensa: "... se lo diré mañana... esta noche estoy demasiado cansada." O homem do sofá de Claire Bretecher não desafia a esposa, nem a olha com arrogância. Ele insinua maior melancolia, na medida em que permanece na mesma posição. Na história da cartunista francesa homem e mulher estão presos.

Em história cuja autoria não foi identificada o protagonismo do sofá e de seu proprietário é novamente reforçado.

Figura 77



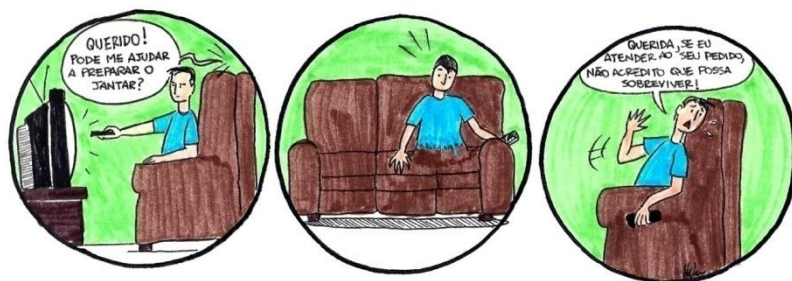
Fonte: Autoria Ilegível. *La Cacerola*, Uruguai. Novembro de 1984. Edição 8, p. 5.

O quadrinho narra um dia de celebração da democracia. No primeiro quadro o companheiro informa a alegria de estar indo votar. A esposa demonstra a mesma excitação e informa que fará o mesmo em breve. Depois de cozinhar, limpar lavar roupas e tomar conta do filhos, todas situações acompanhadas pelos diferentes quadros, a mulher arruma-se para a atividade que o marido desempenhou pela manhã. No

último quadro, com uma janela iluminada pela lua e o marido, como sempre, acomodado em sua poltrona, a frase derradeira encerra a cena: “Las mujeres siempre dejando lo importante para ultimo momento.” Ele não tem feições arrogantes como o homem do sofá de Miguel Paiva, mas sim um sorriso simples e singelo. A mensagem, ao final, é a mesma. Do alto de seus tronos, ou melhor, de suas poltronas, os maridos observam a dificuldade de suas companheiras de cuidar de todas as tarefas domésticas e esperam que elas os sirvam. Nessa história, especialmente, ainda é acionada de maneira bastante direta a invisibilidade do trabalho doméstico desempenhado maciçamente por mulheres.

Os cinco exemplos de humor gráfico escolhidos para problematizar a representação dos personagens masculinos como o homem do sofá têm autorias e origens variadas. Um mesmo modelo de homen é traçado em todas as charges e tiras, mesmo que algumas diferenças possam ser notadas em termos de compartimento. Nem todos eles são assumidamente machistas como o homem do sofá de Miguel Paiva, assim como nem todos têm um sorriso bondoso no rosto como o do último quadrinho. Nem todos declaram abertamente, como o companheiro de Bia Sabiá, que as mulheres estão muito abusadas, assim como nem todos permanecem silenciosos como o homem no sofá de Claire Bretecher. Entretanto, ao final todos eles são o mesmo exemplar de um mesmo homem, aquele que desempenha o seu papel de provedor fora de casa – como um super-herói – e à noite veste sua roupa de rei do lar, assumindo a identidade secreta – o homem do sofá.

Figura 78



Fonte: HELÔ, Brasil, novembro de 2015. Conteúdo produzido para compôr a tese *Quem Ri por Último, Ri Melhor: Humor Gráfico Feminista* (Cone Sul, 1975-1988). Roteiro: Cintia Lima Crescêncio.

Simone de Beauvoir afirma que:

O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhum reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina. Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade.³⁴⁰

Pensar a relação de homens e mulheres com o casamento é fundamental, principalmente diante de um modelo de masculino que enraiza o homem em uma condição de sujeito passivo no espaço doméstico. A reciprocidade é inexistente diante de um homem sujeito autônomo e produtivo que contribui com o coletivo. Em tal cenário o modelo de mulher representada desempenha um trabalho invisível, sem valor e considerado improdutivo, uma vez que ela contribui “apenas” com a manutenção do espaço doméstico e tudo que gira em torno dele. O homem do sofá evidencia todas as vicissitudes de um homem que “da porta para dentro” age como um hóspede dentro da própria casa. Danda Prado, em livro que se dedicou a definir o conceito de família em 1982, apresenta-nos informações que reforçam a existência de um ideal muito claro que perpassaria todas as famílias brasileiras no período. De acordo com a autora:

Não varia muito de uma camada social para outra o IDEAL referente à família, aos laços que aí são valorizados (amor entre o casal, compreensão e amizade entre pais e filhos), ao comportamento esperado entre seus membros (responsabilidade econômica do marido, infra-estrutura doméstica e afetiva pela mulher, obediência às diretivas paternas), e à expectativa dos papéis sociais que deverão ser cumpridos por cada um.³⁴¹

³⁴⁰ BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 548.

³⁴¹ PRADO, Danda. *O que é família*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 76.

As expectativas de gênero, portanto, demandam que cada membro desempenhe suas próprias tarefas. Cabe a mulher cuidar do ambiente doméstico, enquanto o homem provê a família com recursos materiais de sobrevivência. O modelo ideal descrito pela autora é flexibilizado por diferentes realidades listadas pelas charges e tirinhas, destaque especialmente o cenário frequente de jornada dupla desempenhada pelas mulheres. Tanto a personagem Biá Sabiá de Cixa, quanto a protagonista de Claire Bretecher que carinhosamente beija o marido ao chegar em casa – depois dele – deixam claro que seu trabalho acontece no espaço público e no espaço privado. O que esta informação traz de relevante ao debate? Mesmo diante das mudanças típicas da segunda metade do século XX, a entrada maciça da mulher no mercado de trabalho, a realidade da dupla jornada só se reforçava, porque, como diz o personagem homem de Miguel Paiva, a esposa deve se ater “às suas obrigações de mulher.” O modelo de masculino, desse modo, apesar de todas as mudanças que ocorreram a partir da organização e mobilização dos movimentos feministas, era constantemente reforçado nos seus papéis mais tradicionais.

Marko Monteiro, referindo-se ao contexto de transformações em termos de mercado de trabalho e conseqüentemente em se tratando do deslocamento de gênero entre as décadas de 1960 e 1970, ressalta que “[...] as mudanças socioeconômicas e culturais em curso são visíveis, mas não são absolutas: o homem perde espaço como chefe inquestionável da família, mas sua posição privilegiada não desaparece por completo.”³⁴² O mesmo autor destaca trechos da revista intitulada *Ele Ela* que nos anos 1970 mostrava preocupação com os questionamentos que se faziam ao papel do homem na sociedade e convocava os homens a resistir a preconceitos promovidos pelas minorias (referindo-se a mulheres e homens gays). O título do artigo era “Homem, com muito orgulho.”³⁴³

As charges e tirinhas feministas que colocavam o homem como figurante e ao mesmo tempo protagonista no ambiente doméstico sugerem a permanência de expectativas e modelos de relações domésticas que, todas sabemos, ainda existem. Segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), de 2010, uma mulher com filhos dedica 25,9 horas por semana aos cuidados com a casa,

³⁴² MONTEIRO, Marko. Masculinidades em Revista: 1960-1990. In. PRIORI, Mary del e AMANTINO, Marcia (Orgs.). *História dos Homens no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 346.

³⁴³ *Ibidem*, p. 350.

enquanto os homens na mesma condição dedicam 15,5. Em termos de trabalho no espaço público elas trabalham em média 36,8 horas semanais, enquanto eles 41,4.³⁴⁴ O equilíbrio só existe no trabalho remunerado. O homem do sofá, representado no humor gráfico feminista como um ser passivo, machista, preguiçoso e nada solidário, embora seja apenas uma representação de um modelo de homem, apresenta-se como uma realidade que atravessa todas as classes e raças, em diferentes níveis. Não acredito que esse traço que enraiza o homem ao seu lugar de descanso – sofá, poltrona, cadeira, almofada, jornal, televisão – faça uso do ridículo para expôr o homem a todas as contradições que emergem a partir da divisão generificada do trabalho. Defendo, no entanto, que o ridículo seja acionado para problematizar a invisibilidade e a desvalorização do trabalho doméstico. As cenas protagonizadas no espaço de “descanso do guerreiro” insinuam que as transformações culturais enfrentam resistências difíceis de serem rompidas.

[...] no interior de novas formas de representar o homem, vemos recontextualizadas algumas das antigas referências da masculinidade tradicional: radicalmente oposto ao feminino, radicalmente diferente do homossexual, valorizando a virilidade, a força e a iniciativa como atributos tipicamente masculinos. A masculinidade tradicional, ainda que deslocada, não é simplesmente apagada.³⁴⁵

Na sua dificuldade de ruptura com antigos modelos os homens de esquerda e companheiros de militância também foram criticados por sua postura contraditória em termos de igualdade de gênero. Já foi dito que os movimentos de esquerda tiveram papel fundamental para a emergência dos movimentos feministas em todos os países do Cone Sul. Apesar do vícios machistas cotidianos, as lutas contra as ditaduras civis e militares foram enfrentadas por mulheres e homens. Entretanto, o espaço assumido pelas mulheres na luta não foi uma concessão, mas um conflito permeado por relações de gênero que escapavam dos espaços dos partidos, das organizações clandestinas, dos movimentos revolucionários. O machismo do companheiro de militância, portanto,

³⁴⁴ Disponível em: <http://delas.ig.com.br/comportamento/homem- apenas-ajuda-nas-tarefas-domesticas/n1596824771480.html> Acesso em 21 de dezembro de 2015.

³⁴⁵ MONTEIRO, op. cit., p. 352.

também foi problematizado pelo humor gráfico feminista e são as atividades domésticas que, novamente, ajudam a elaborar tal crítica.

Em história de Martin Morales, publicada no argentino *Persona*, um casal celebra o ano internacional da mulher que foi instituído em 1975 pela ONU. O evento, como já foi informado, é considerado um importante marco para o fortalecimento dos movimentos feministas em todo o mundo.

Figura 79



Fonte: MORALES, Martin. *Persona*, Argentina, 1975. Edição 5, p. 5.

Na primeira parte um casal entusiasmado brinda a decisão da ONU. Nas duas seqüências seguintes as taças se partem e seus cacos e conteúdo caem sobre o chão. Na última e derradeira cena a mulher apresenta-se sobre os joelhos com uma vassoura e uma pá limpando o incidente compartilhado por ela e por ele, enquanto o personagem homem é apresentado de costas servindo uma nova taça para si e acendendo um cigarro. A contradição de celebrar uma data importante

para as mulheres e a incapacidade de ser empático à personagem mulher, traçada com olheiras profundas indicando cansaço – talvez cansaço pela luta privada e pública – não deixa dúvidas. O companheiro que celebra o avanço das mulheres e dos movimentos feministas é o mesmo companheiro que pouco ou nada reflete sobre seus próprios privilégios.

Contexto semelhante é problematizado pelo boliviano *La Escoba* em uma cena que alia manifestação – espaço público – e o já famoso personagem poltrona/sofá – espaço privado.

Figura 80



Fonte: Sem Autoria. *La Escoba*, Bolívia, novembro de 1987. Edição 6, p. 27.

No primeiro quadro marido e esposa são representados em uma manifestação junto a outras pessoas. Ambos têm sorrisos largos, braços levantados e seguram um mesmo cartaz com os dizeres: “Por la igualdad. Por la democracia”. No segundo quadro o casal encontra-se abraçado, o cartaz já repousa sobre o chão e a manifestação parece dispensar no plano de fundo. Na cena que sugere o fim do protesto os

dois são representados novamente compartilhando dizeres, dessa vez um balão de fala: “Por sempre juntos.” No último quadro ambos encontram-se novamente em casa, após um dia de militância política. Ele, sentado em sua poltrona com os pés descansando sobre um banquinho, lê o jornal diante da televisão, e diz: “Que tenemos para comer hoy?”. A esposa é representada sem expressão, ela está apenas de pé diante do companheiro com duas crianças chorando ao seu lado. O conteúdo que dá início aos dois quadrinhos não altera seu desfecho, as mulheres continuam “presas” a “obrigações” culturalmente vinculadas ao seu gênero. O decreto da ONU e a ativa militância das mulheres, portanto, são apenas uma pequena iniciativa em um universo de transformações necessárias.

Na mesma linha encontra-se a charge do chileno *Nos/Otras* em que uma mulher carrega sobre os ombros um homem que grita: “Hala! Arre! Vamos a celebrar por ahí el año de la mujer.” A imagem que não teve sua autoria identificada insinua a disposição dos homens em comemorar os avanços das mulheres desde que eles permaneçam nas suas posições de privilégio que exploram as mulheres em diferentes níveis: no mercado de trabalho, no espaço doméstico, no consumo do corpo.

Figura 81



Fonte: Autoria Ilegível. *Nos/Otras*, Chile, novembro de 1983. Sem Edição, p. 10.

Na imagem a mulher é bestializada, não tem *status* de humana, ela é um animal que carrega o homem nas costas para onde ele desejar. Ela o serve e não tem vontade própria. Mais uma vez não há o uso do

ridículo, muito embora a charge, assim como a de Miguel Paiva, cause revolta e tenha uma abordagem violenta, o que não era tão comum no humor gráfico feminista.

As escolhas que definiam a produção e a publicação de charges e tiras feministas, como já foi reforçado em outros momentos, não perpassava a ridicularização do outro, o mote dessa ação era mais voltado para o destaque ao absurdo. Retomo o conceito de humor desenvolvido por Umberto Eco que ressalta que um humor genuinamente subversivo é triste, é como um ato de descoberta, um lampejo de plena consciência.³⁴⁶ Nas representações dos homens, apesar das duras críticas e do eventual papel de vilão que eles assumem, a falta de lógica e os absurdos da lei – cultura – as quais as mulheres são submetidas, são evidenciadas e como um dos agentes da lei os homens são apontados como parte fundamental da mudança. Ressaltar a existência de um homem do sofá, militante ou não, simpático à causa das mulheres ou não, é deixar clara a importância da reflexão sobre os próprios privilégios.

O ridículo e o deboche, contudo, não foram recursos totalmente ignorados nas charges e tiras publicadas nos periódicos feministas do Cone Sul. Mesmo o homem do sofá, em algumas situações mais extremas, pode despertar uma análise que se aproxime das noções de humor baseadas no estereótipo. Porém, é muito importante não perdermos de vista os diferentes níveis de violência simbólica que a exploração de um personagem como o homem do sofá evoca em comparação as mulheres curvilíneas ou masculinizadas desenhadas por Ziraldo, por exemplo.

O uso do ridículo era raro, mas ele é evidente em duas tiras publicadas no *Mulherio* e assinadas, respectivamente, por Angeli e Miguel Paiva. Ambas são protagonizadas por personagens que fizeram fama em outras publicações. Destaco primeiro a de Angeli em que Bibelô candidata-se a um emprego e precisa dar informações para sua ficha de cadastro.

³⁴⁶ ECO, Umberto. The Frames of Comic Freedom. In: ECO, Umberto; IVANOVV, V.V e RECTOR, Monica. *Carnival! Approachs to Semiotic*. Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2011, pp. 1-9, p. 8.

Figura 82



Fonte: ANGELI. *Mulherio*, Brasil, setembro-outubro de 1984. Edição 18, p. 4.

Na tira com data de 1983, mas publicada em 1984, Bibelô figura em diálogo com funcionário da agência. No primeiro quadro o empregado questiona: “Seu nome cidadão?” Como resposta: “Bibelô”. Na sequência o funcionário pergunta e responde: “... Sexo? Masculino...”. No último quadro, finalizando a cena, Bibelô sugere ao datilógrafo, com um sorriso no rosto: “Dá pra grifar esse item?”. Desde o primeiro quadro, ou melhor, desde suas primeiras aparições, o personagem de Angeli foi construído com traços considerados muito masculinos. Bibelô é declaradamente machista, tem bigode, é muito peludo, seu corpo é grande e forte. Suas tiras costumam ter como argumento principal a relação do personagem com sua própria masculinidade ou episódios declarados de machismo. Bibelô é um machão suburbano que se vê a todo tempo tendo que reforçar sua condição de macho. Na tirinha em questão é exatamente nessa condição que Angeli o coloca, um Bibelô sorridente pede que seu gênero seja grifado, como se essa ação fosse potencializar seu *status* de homem. A fragilidade e a instabilidade do modelo de masculinidade representado pelo personagem são evidenciados por sua preocupação em ressaltar sua condição de homem. Bibelô não aceita ser registrado em um formulário como homem, ele quer ser visto como muito homem, homem em negrito, homem sublinhado, homem com H. Tudo isso em contraste com seu nome.

A palavra bibelô significa objeto de adorno pequeno, delicado e frágil. Pode ser usado para referir-se a pessoas, inclusive para homens em um sentido visto como pejorativo. Bibelô, o personagem, carrega em si uma série de contradições que refletem uma crise de masculinidade com séculos de história, ela não teve início com a emergência dos movimentos feministas no século XX, pelo contrário, há centenas de anos os homens esforçam-se para fixar uma identidade que, definitivamente, não é fixa. As charges e tiras que lançam luz a essa “crise”,³⁴⁷ não surpreende, são de autoria dos homens cartunistas.

Na última tira, que destaco para análise, Miguel Paiva apresenta um personagem homem tendo uma crise de pânico em um avião.

Figura 83



Fonte: PAIVA, Miguel. *Mulherio*, Brasil, janeiro-fevereiro de 1985. Edição 20, p. 5.

No primeiro quadro o homem sentado durante um vôo com suor no rosto e expressão apavorada pensa: “Morro de medo... Ai, acho que vou vomitar... Está jogando tanto... Ih! A aeromoça...” No quadro da sequência a comissária se aproxima e pergunta: “Lanche, senhor?”. Um novo homem – com expressão altiva e rosto desafiador – responde: “Lanche? Ora, gracinha, quero algo mais excitante, mais forte!... Que tal um jantar à noite?”. No desfecho da história o passageiro volta a suar e a incorporar sua expressão de terror: “... Ah, acho que quero mamãe!! Essa joça vai cair... Ave Maria cheia de...”. Miguel Paiva evidencia um abismo separando o que os homens pensam e o que os homens demonstram ser. O passageiro homem tem dois grandes medos

³⁴⁷ De acordo com Marko Monteiro foram inúmeras as crises que afetaram os modos de ser homem na história da humanidade. O autor sugere, inspirado em Badinter, a existência de uma sucessão de crises desde, pelo menos, o século XVII (MONTEIRO, Marko, op. cit., p. 341).

expostos: o de avião e o de parecer fraco, frágil, ou seja, pouco homem, homem sem sublinhado ou negrito. Sua oração, encerrando a cena, convoca sua mãe e Maria, não o Pai Nosso. A tira de Angeli e a de Miguel Paiva destacam a fragilidade dos homens – enquanto seres humanos que são –, e também a fragilidade do masculino e todos os indicadores acionados para torná-lo fixo e definitivo. O homem do sofá é somado ao homem bibelô que esforça-se para demonstrar força e virilidade.

A participação dos homens na produção do humor gráfico com conteúdo feminista permite uma crítica diferenciada às expectativas de gênero referentes ao masculino. Se na hora de representarem mulheres eles dedicam muita atenção às diferenças que as separam, na representação do masculino eles são capazes de satirizar com bastante propriedade os modelos de masculinidades que os rodeiam. Também o homem do sofá recebe muita atenção, tanto de cartunistas mulheres quanto de cartunistas homens. Ele representa uma figura passiva no sentido doméstico e coloca em evidência, inclusive, o papel de homens libertários na construção de um mundo diferente. No humor feminista marcado pela necessidade de conectar o pessoal com o político, os homens fizeram esforços importantes, muito embora eles tenham avançado num campo em que as mulheres cartunistas lutavam e ainda lutam para se afirmar. A linha que os une, cartunistas mulheres e homens, insinua, porém, que o caminho para a conciliação seria exatamente o da problematização do modelo masculino naquele contexto.

6. CAPÍTULO 5 - MEMÓRIAS DO RISO

“Não, não lembro, não lembro das charges e das tirinhas” afirmou Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo em entrevista concedida na primeira quinzena de novembro de 2012.³⁴⁸ Tal afirmação, dentre tantas outras, deu início a um longo processo de reelaboração das fontes apresentadas até aqui e tantas outras que não puderam ser reproduzidas. A produção humorística da qual Hildete Pereira não se recordou foi a base para a construção da minha tese.

Tal relato não foi um caso isolado. As entrevistas realizadas com Iara Beleli e Ana Alice Alcântara Costa tiveram desfechos parecidos. Quando o riso era lembrado como um mobilizador nos periódicos citados, ele era visto com cautela, como se não tivesse um papel muito significativo nessa modalidade de publicação. Ana Alice Costa, que se recordou das charges utilizadas pelos periódicos feministas brasileiros – especialmente o *Brasil Mulher* e o *Nós Mulheres* – afirmou: “[...] a charge foi muito usada como educação popular, mas também não é a charge do humor, é a charge descritiva de uma situação, é a ilustração, não é o humor.”³⁴⁹ Também a segunda entrevistada rejeitou uma das categorias das quais eu estava me apropriando – o humor – sugerindo que minha abordagem sobre os periódicos, com foco no uso do riso feminista subversor, era um equívoco.

Para finalizar, as entrevistadas, quando questionadas sobre suas memórias sobre o riso no período de emergência dos feminismos no Brasil, unanimemente, citaram *O Pasquim* como referência no que se refere ao uso do humor. A historiadora Rachel Soihet, em extensa pesquisa, já havia seguido tal caminho. Antes de uma primeira leitura cuidadosa dos jornais feministas acessei oito anos de *O Pasquim* no intuito de construir uma tese sobre ele. Entretanto, não me convenci de que seria capaz de produzir uma pesquisa original e inovadora. Segui, então, em busca das publicações feministas e através de uma leitura minuciosa e da localização de centenas de charges e tirinhas com perspectiva feminista fui capaz de construir um problema de pesquisa baseada no questionamento da premissa de que as mulheres feministas foram objeto e alvo de humor na segunda metade do século XX. Tive sucesso, portanto, em escapar da abordagem sobre *O Pasquim* como

³⁴⁸ Entrevista com Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo concedida à Cintia Lima Crescêncio. Florianópolis, 2012, p. 14.

³⁴⁹ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio. Florianópolis, 2012, p. 14.

perpetuador de desigualdades e estereótipos. Com a localização de centenas de fontes, especificamente de humor gráfico, pude então reconhecer que as mulheres feministas produziram conteúdo humorístico e foram capazes de construir charges e tirinhas com potencial subversor. Procurando fugir da perspectiva destrutiva do riso, já fundamentada do ponto de vista teórico, bem como pela produção acadêmica inspirada em um olhar feminista, questionei minhas fontes, até então inexploradas, dentro de uma lógica do cômico, e obtive respostas importantes.

Mesmo diante da evidência material que os periódicos apontavam, como pode ser observado nos apêndices, os depoimentos das entrevistadas, três mulheres feministas, que eram leitoras dos respectivos jornais, contradiziam minha tese inicial que reivindicava o caráter revolucionário da produção humorística feminista³⁵⁰. Afinal, se é revolucionário, por que não é lembrado?

O cruzamento das fontes de naturezas distintas, fontes impressas e fontes orais, não provocou, no entanto, a rejeição de nenhum dos documentos levantados, muito pelo contrário. Com uma nova problemática que se alia ao meu questionamento inicial foi possível, não só debater o uso do humor por periódicos feministas, como também refletir sobre seu papel e sua repercussão nas memórias de mulheres. Sendo assim, tal ampliação do debate me pareceu inevitável e é a partir disso que justifico a construção desta tese com um último capítulo que versa sobre as marcas da memória, o ressentimento e o esquecimento. Não acredito que a relação das entrevistas com minhas fontes desqualifiquem minha proposta, pelo contrário, foi através de seus depoimentos que pude ampliar minha reflexão. Do desejo de refletir sobre o potencial político e subversor do humor e do riso, parti ainda para o debate sobre o papel das mulheres no campo do humor, bem como para uma análise sobre os modelos de mulheres e homens que protagonizavam tais produções, de autoria de mulheres e homens.

Este caminho não se justifica somente pela minha trajetória de pesquisa, iniciada com a análise das charges e tirinhas feministas que culminou nos depoimentos que me levaram a refletir ainda mais sobre as fontes impressas selecionadas, mas também por uma citação que, de algum modo, definiu a necessidade e a importância de capítulo sobre as memórias do riso. Em texto sobre a exploração dos estereótipos pelo

³⁵⁰ As primeiras reflexões sobre as memórias do riso tiveram início na disciplina Gênero e Memória ministrada pela professora Janine Gomes da Silva no segundo semestre de 2012 na UFSC.

universo do humor, Rui Zink afirmou: “O interessante numa anedota é o fenômeno de recepção, não o de produção”.³⁵¹ Apesar dos medos de desacreditar as fontes pelas quais me apaixonei, fui convencida a colocar os depoimentos em diálogo com uma pesquisa que assumiu as fontes impressas como objetivo principal. As fontes orais, literalmente, diziam o que eu não queria ouvir, mas foi através delas que pude ampliar minha reflexão.

6.1 DA MEMÓRIA AO RISO

Joana Maria Pedro apontou, a partir da análise de frases de protesto que colorem as ruas de La Paz, que palavras de ordem bem humoradas “[...] fazem rir e tentam, assim, marcar na memória, pelo ridículo e pela ironia, aquilo que consideram que deva ser transformado.”³⁵² Se inicialmente previ que o riso feminista marcou também memórias, a partir das entrevistas pude perceber que o riso machista, preconceituoso e misógino do periódico *O Pasquim* foi o grande marcador de memória dessas mulheres, na medida em que, ao se lembrarem da produção humorística dos anos 1970 e 1980, foi o referido jornal que foi citado, e não os feministas que se aventuraram no uso do humor.

Ana Alice Alcântara Costa, integrante da Sociedade Brasil Mulher da Bahia nos anos 1970 e uma das fundadoras do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) na década de 1980, quando questionada sobre o significado do jornal na época, destacou: “*O Pasquim* para gente era a subversão, a possibilidade de ler coisas não permitidas, era a ideia da transgressão. Era divertido, porque ele era um jornal de humor, mas ele deixava a gente meio raivosa.”³⁵³ A presença do semanário nas narrativas, a rememoração dos integrantes do jornal, a citação de matérias e charges específicas, confirmam que *O Pasquim* ocupa um papel importante na construção da memória.

³⁵¹ ZINK, Rui. Da bondade dos estereótipos. In: LUSTOSA, Isabel (Org). *Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. pp. 47-68, p. 55.

³⁵² PEDRO, Joana Maria. Os Feminismos e os Muros de 1968 no Cone Sul. In: *Clio: Série Revista de Pesquisa Histórica*. N 26-1, 2008. pp. 59-82, p. 60.

³⁵³ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio. Florianópolis, 2012, p. 7.

Tal observação exige uma série de procedimentos no que se refere à análise das fontes impressas: compreensão da amplitude de circulação dos jornais, tempo de publicação, recorrência na publicação de charges e tirinhas e uma série de outras ações que são empreendidas em capítulos anteriores. Nesse momento, em que optei por refletir sobre as cicatrizes deixadas nas memórias de mulheres feministas, cabe uma discussão de caráter menos instrumental e mais teórica. É importante um breve debate sobre a memória. Afinal, o que leva a manutenção de memórias que causavam fúria, constrangimento e asco?³⁵⁴ Por que lembramos de maneira seletiva? O que permanece e o que jamais será narrado?

São muitas as categorias constituintes da memória que atualmente vem sendo acionadas para respaldar teoricamente trabalhos no campo da história. De Michael Pollak a Paul Ricoeur, passamos ainda por Pierre Norra, Le Goff, Maurice Halbwachs, Henri Bergson, Graciela Sapriza, Beatriz Sarlo. Não ousaria escolher um autor ou autora e decretar finalizado o debate sobre a memória. Pelo contrário, acredito que diversas perspectivas têm muito a contribuir com as discussões históricas que, principalmente, quando se aventuram a explorar fontes orais, se deparam com uma série de desafios. No caso desta pesquisa o desafio é procurar entender os componentes da memória que permitem que alguns acontecimentos sejam lembrados enquanto outros são esquecidos. Que dispositivos permitem que o riso jocoso e machista permaneça marcado nas memórias de mulheres feministas, em detrimento do riso feminista?³⁵⁵

Em busca de sanar tais questionamentos me aproprio das reflexões sobre memória, história e esquecimento empreendidas por Paul Ricoeur. Ao conceder à memória um caráter narrativo – e imaginativo –, bem como histórico – ao articulá-la à noção de tempo – o autor permite que o conceito seja explorado de maneira muito singular quando colocado em diálogo com os depoimentos das três entrevistadas.

Paul Ricoeur, ao reconhecer que a dominação se dá não apenas por meios físicos, destacou como a manipulação narrativa serve ao exercício de dominação e intimidação discursiva.

³⁵⁴ Ana Alice Alcantara Costa, ao ser questionada sobre produtores de humor que causavam maior mal estar nas publicações do *O Pasquim*, afirmou: “O Ziraldo era asqueroso” (2012, p. 8).

³⁵⁵ Destaco que essas impressões são baseadas nas três entrevistas realizadas, um levantamento mais extenso de depoimentos, provavelmente, levará a resultados mais diversos.

[...] a memória imposta está armada por uma história ela mesma ‘autorizada’, a história oficial, a história apreendida e celebrada publicamente. De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum [...] História ensinada, história apreendida, mas também história celebrada. À memorização forçada somam-se as comemorações convencionadas. Um pacto temível se estabelece assim entre rememoração, memorização e comemoração.³⁵⁶

O alerta feito pelo autor pode parecer, a princípio, um pouco exagerado para ser apropriado aos objetivos deste texto, no entanto, é fundamental uma análise cautelosa sobre o chamado “pacto” entre rememoração, memorização e comemoração. Ricoeur sugere a construção de um discurso dominante que conta: 1. Com a colaboração da história oficial, responsável por promover e reverberar acontecimentos e sujeitos específicos; 2. Com o exercício forçado de memorização que pode ser desenvolvido por escolas, pela mídia, pela publicação de livros; 3. Com a celebração de alcance amplo e repetitivo. Portanto, o “pacto”, fruto de um esforço de dominação discursiva, se estabelece por meio da rememoração, da memorização e da comemoração.

É importante ressaltar que a análise de Paul Ricoeur está muito centrada no estabelecimento de regimes autoritários, como o nazista, por exemplo. Ao me apropriar de tal reflexão, proponho um olhar mais genérico para tal esquema, na medida em que ele permite uma problematização bastante interessante que extrapola a construção de um discurso tido como dominador.

Aprendemos com uma série de estudos que o poder é circular. O poder não é de propriedade de alguém, não é um conjunto de instituições, não é um sistema geral de dominação. Para Foucault o

³⁵⁶ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 98.

poder “[...] é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada.”³⁵⁷ Com uma compreensão específica de poder podemos utilizar a estrutura do pacto proposta por Ricoeur para refletir não só sobre o papel do periódico *O Pasquim* durante a ditadura civil-militar brasileira, como também sobre as marcas que o semanário insiste em deixar nas memórias das três feministas entrevistadas.

Inaugurado em um dos momentos mais tensos da ditadura brasileira, um ano após a decretação do AI-5, *O Pasquim* prometia inovar dentro da própria imprensa alternativa. Conforme Andréa Queiroz:

O Pasquim possuía uma linguagem diferente dos outros alternativos da época. A principal ideia era dar voz a uma intelectualidade boêmia da zona Sul do Rio de Janeiro, mas sem um engajamento político-partidário. Era um grupo interessado em contestar o conservadorismo da classe média, da qual eles mesmos faziam parte, como também criar um canal de debate e oposição à ditadura civil-militar (1964-1985).³⁵⁸

A autora pontuou o caráter suprapartidário do jornal, ocupado mais em criticar costumes e opor-se ao autoritarismo da ditadura. Contudo, é importante considerar que os homens que faziam o semanário não estavam completamente alheios aos rumos institucionais da política. Apesar de apartidário, havia uma simpatia não só com a resistência ao regime civil-militar, mas também com a esquerda da época.

Como foi debatido no capítulo 1, o objetivo dessa modalidade da imprensa alternativa – representada pelo *O Pasquim* – era de crítica dos costumes e do moralismo da classe média. Por meio do humor e de uma nova forma de linguagem, principalmente no *O Pasquim*, mas também na imprensa alternativa de modo geral, foram afastadas as lógicas empresarial e hierárquica, buscando-se uma forma alternativa de se fazer jornalismo, em função disso deu-se o afastamento do que se

³⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. (vol. I). Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988, p. 103.

³⁵⁸ QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. Millôr e o Cenário Carioca dos Anos 60. In: *Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio*. Memória e Patrimônio, UNIRIO: 2010. p. 8. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276709038_ARQUIVO_Texto-ANPUH-RIO2010.pdf Acesso em: 12 de março de 2011.

convencionou chamar de grande imprensa, a favor da alcunha imprensa alternativa.

Com o reconhecimento geral de seus intuitos revolucionários e de seu pertencimento a uma modalidade de imprensa considerada alternativa, *O Pasquim* figura hoje como o grande jornal de contestação que combateu o regime autoritário que viveu o Brasil. Assim que o país rumou em direções democráticas, o jornal, mesmo já falido, ocupou um espaço privilegiado em todos os livros de história que se dedicaram a narrar a história da ditadura brasileira. Em 2009, ano em que o jornal completaria quarenta anos, a Editora Desiderata publicou uma antologia composta por três volumes com as melhores entrevistas, melhores capas, melhores quadrinhos e charges do aclamado semanário. Ressalto que a antologia traz um número reduzido de charges, tirinhas, entrevistas e matérias em que feministas eram o alvo predileto de ridicularização. A edição comemorativa, portanto, adequou-se ao cenário atual e evitou a emergência de novas/velhas polêmicas.

O Pasquim marcou uma geração, a geração que lutou contra a ditadura brasileira. No entanto, ousou dizer, *O Pasquim* ainda marca gerações que, através de um pacto repetitivo de rememoração, de memorização e de comemoração, continua construindo velhas e novas memórias. *O Pasquim*, portanto, é protagonista de uma “memória múltipla”.

A relevância do semanário, em um momento tão complexo da história recente, não pode ser discutida. Sob a liderança de jornalistas e cartunistas engajados politicamente e com um projeto gráfico e discursivo definido, *O Pasquim* mostrou a que veio. Inovou nas formas de linguagem e atacou um regime político construído de maneira ilegítima e que se mantinha no poder fazendo amplo uso da violência. Contudo, os mesmos homens que empreenderam uma luta a favor da democracia, empreenderam também uma luta contra as mulheres – não apenas as feministas. Adorando curvas representadas em largos quadris e seios fartos, explorando estereótipos de gênero, ridicularizando feministas, chamando as mulheres de volta ao lar, o alternativo mais lembrado e prestigiado do país entrou para os livros de história escritos com um olhar de gênero – e cravou marcas nas memórias de mulheres feministas –, como uma publicação misógina, sexista, machista. Nessa

lógica, a memória afirma-se, mais do que nunca, como um campo de batalhas.³⁵⁹

Figura 84



Fonte: *O Pasquim*, Brasil, 4 a 10 de fevereiro de 1975. Edição 292. Capa.

Se oficialmente *O Pasquim* figura na memória coletiva, nos livros de história e na mídia como um combatente corajoso e sagaz, nas memórias feministas – memória individual e também coletiva – o mesmo periódico é ainda rememorado em função do riso. Um riso que ridicularizava mulheres consideradas feias, que questionava a inteligência das mulheres, que reduzia corpos a objetos de desejo e

³⁵⁹ Referência ao texto “Quando a memória é um campo de batalhas: envolvimento pessoais e políticos com o passado do exército nacional” de Alistair Thompson.

contemplação. No *O Pasquim* as mulheres eram quase figuras de adorno e foi com o humor que seus integrantes procuraram “colocar” cada peça em seu lugar.

Parece difícil negar que o “pacto” citado por Ricoeur é uma forma interessante de análise das marcas deixadas pelo *O Pasquim*. Há outros periódicos alternativos que alcançaram grande reconhecimento, mas nenhum deles no nível da publicação carioca. Já os alternativos feministas tiveram ainda menos notoriedade.

Maurice Halbwachs afirmou que para mantermos lembranças, temos a necessidade de outros e continua: “Cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva”.³⁶⁰ O autor também colabora na análise que concede ao *O Pasquim* o protagonismo na história e na memória, enquanto outros periódicos – com destaque especial aos feministas – são esquecidos nas narrativas e nas estatísticas. No caso das mulheres feministas, a memória não só é marcada pelos atos heróicos e corajosos do jornal, como também por um dos seus temas preferidos: o riso dedicado à feministas e às mulheres.

Le Goff, em estudo sobre Idade Média, defendeu que o riso deve ser compreendido como fenômeno cultural,³⁶¹ sendo assim, ele tem uma história. Partindo de tal premissa o riso assume nesta tese um papel importante, na medida em que, seja analisando depoimentos, seja explorando fontes impressas, o riso – revolucionário e/ou conservador – é o motor da história que pretendo narrar, uma breve história do riso feminista que, quiseram as fontes orais, fosse ainda articulada a uma reflexão sobre as memórias do riso.

Quentin Skinner³⁶² e Henri Bergson³⁶³ já dissertaram longamente sobre o potencial danoso do riso. Em obra recente e reconhecida no universo acadêmico, Ricky Goodwin afirmou: “[...] os estereótipos sempre existirão e o humor fará uso deles”.³⁶⁴ São frequentes as

³⁶⁰ HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 94.

³⁶¹ LE GOFF, Jacques. *O Riso na Idade Média*. BREMMER e ROODENBURG (Orgs.). Uma história cultural do humor. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 65.

³⁶² Ver, a esse respeito, SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2002.

³⁶³ Ver, a esse respeito, BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

³⁶⁴ GOODWIN, Ricky. A monovisão dos estereótipos no desenho de humor contemporâneo. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. pp. 535-555, p. 555.

abordagens como a de Skinner e Bergson, que afirmam o potencial destrutivo do humor e a inviabilidade de construir outras formas de riso. Bem como visões semelhantes às de Goodwin que insistem em justificar certas modalidades de humor como “brincadeiras”.

Era de tal abordagem e de tais fontes que procurei escapar quando me debrucei em periódicos feministas em busca de algo que ainda não tinha clareza do que era. Na “fuga” localizei grande número de charges e tirinhas que, quando bem questionadas, respondiam com piadas, ironias e brincadeiras. Tais amostras, ao invés de rirem do oprimido, riem do absurdo da cultura que ridiculariza e inferioriza mulheres.

6.2 MARCAS DA MEMÓRIA

Friedrich Nietzsche afirmou que “[...] o que não cessa de causar dor fica na memória”.³⁶⁵ A citação, talvez, justifique a dedicação que a historiografia feminista reserva ao jornal alternativo *O Pasquim*.

Pierre Ansart, preocupado em debater a questão da história articulada à memória dos ressentimentos, afirmou que “É preciso considerar os rancores, as invejas, os desejos de vingança e os fantasmas da morte, pois são exatamente estes os sentimentos e representações designados pelo termo ressentimento”.³⁶⁶ A observação do autor é fundamental para análise das fontes orais que trago em destaque, na medida em que a relação do jornal *O Pasquim* com os sentimentos controversos das entrevistadas faz-se presente em muitos momentos dos depoimentos. Rancor é um sentimento de profunda aversão provocado por experiência vivida; forte ressentimento, ódio profundo não expresso. Trata-se, portanto, de um grande ressentimento que permanece marcado na memória.

O mesmo autor, fazendo uso dos estudos de Freud, informa: “Freud lembra-nos que seria ilusório esperar, a não ser no mundo da utopia, a erradicação completa dos ressentimentos.”³⁶⁷ O frequente uso pelas entrevistadas da expressão raiva e/ou raivosa ou mesmo a

³⁶⁵ NIETZSCHE, F. W. Segunda Dissertação: “Culpa”, “má consciência” e coisas afins. In: *Genealogia da Moral*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 61.

³⁶⁶ ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia (Orgs). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2001. pp. 15-36, p. 15.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 24.

declaração de Ana Alice Alcântara Costa que, ao se referir a um dos cartunistas do *O Pasquim*, afirma: “O Ziraldo era asqueroso”,³⁶⁸ evidenciam um elemento que, a princípio, é bastante problemático para se discutir no campo da história, o ressentimento.

A questão dos ressentimentos nos defronta com uma dificuldade permanente das ciências históricas: a de restituir e explicar o devir dos sentimentos individuais e coletivos. [...] Certamente é muito mais difícil traçar a história de ódios do que a história de fatos objetivos.³⁶⁹

Não tenho a intenção de traçar a história dos ressentimentos produzidos pelo famigerado semanário *O Pasquim* nas memórias feministas. Não só por não ser o objetivo do meu trabalho, mas também por entender as dificuldades de eleger um sentimento, notadamente o ressentimento, a raiva, o rancor, como objeto de análise histórica, principalmente quando analiso o modesto número de três depoimentos. No entanto, em função da escolha pelo debate acerca das marcas da memória, é inevitável que uma reflexão sobre os ressentimentos causados pelo jornal assumam uma parte do capítulo. Afinal, ressentimentos também são responsáveis pela constituição de uma memória múltipla, àquela inicialmente marcada pelo pacto definido por Ricoeur. Essa memória, sendo assim, é marcada ainda pelo ressentimento.

Ansart questiona: “[...] que memória conserva o indivíduo de seus próprios ressentimentos?”³⁷⁰ Aproprio-me da pergunta e a estendo às narrativas das três entrevistadas: que memórias as mulheres feministas conservam de sua relação com *O Pasquim*? Que ressentimentos insistem em marcar memórias? Seriam as cicatrizes compostas apenas por ressentimentos?

A zombaria do semanário fundado em 1969 não foi uma novidade para mulheres que lutavam por seus direitos. A prática de desacreditar feministas é centenária e foi bastante recorrente na emergência do que se convencionou chamar de movimento sufragista – movimento feminista de primeira onda – no princípio do século XX. A

³⁶⁸ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 9.

³⁶⁹ ANSART, op. cit., p. 28.

³⁷⁰ Ibidem, p. 30.

pesquisa de Rachel Soihet abrangeu também tal período e denunciou práticas que se repetiram na emergência dos feminismos de segunda onda brasileiros. Se nos anos 1960 havia *O Pasquim* e sua equipe, no início do século havia a *Revista Ilustrada* e Angelo Agostini, renomado caricaturista que não hesitava em ironizar o desejo do “sexo gentil” de votar ou trabalhar fora do ambiente doméstico.

Assim, *O Pasquim* não inaugurou uma modalidade nociva de humor, apenas a atualizou para novos tempos e em uma linguagem inovadora, explorando não só piadas escritas, entrevistas, reportagens, como também charges e tirinhas que se tornaram mais comuns a partir de 1950. As demandas dos movimentos feministas de segunda onda, como direito ao corpo, igualdade entre os sexos, bem como a famosa frase “o pessoal é político”, mostraram-se pratos cheios para as intenções do semanário. O uso de estereótipos era exaustivo e a representação das mulheres feministas era bastante óbvia: feias, mal amadas, mal humoradas, solteironas, lésbicas.

Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo, integrante do PC desde a década de 1960, uma das criadoras do Centro da Mulher Brasileira (CMB) e que já nos anos 2000 ocupou uma série de cargos na Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM) junto ao Governo Federal, destacou o que significava naquele momento o tratamento concedido pelo *O Pasquim* às feministas.

Essa acusação já nos colocava na defensiva, era um “auê”. Como rir, nem abriu a porta, está arrombando portas e já é recebida como mal humorada, como feia, como “não arranja um homem e é por isso que adota essa bandeira.” Essa é uma forma muito fácil dos homens nos colocarem em uma vulnerabilidade muito forte.³⁷¹

A posição da narradora é muito semelhante à das outras entrevistadas, bem como de outras mulheres que escreveram sobre *O Pasquim* após anos de militância feminista, sempre sob a pecha do que significava dizer-se feminista naquele momento. Os feminismos brasileiros, portanto, além de terem de enfrentar o conservadorismo da sociedade civil, do regime civil-militar que comandava o país naquele momento, ainda se depararam com a oposição de um jornal que, embora

³⁷¹ Entrevista com Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 12.

se afirmasse libertário, colocava as mulheres em uma situação de “vulnerabilidade muito forte”, como demonstra o trecho do depoimento.

Ana Alice Alcântara Costa, ao ser questionada sobre a atuação dos integrantes do jornal que mais a perturbavam, lembrou da figura de Ziraldo que, segundo ela: “[...] era asqueroso. O desenho dele não era uma coisa civilizada.”³⁷² A lembrança do primitivismo de Ziraldo não é única, o desenhista é famoso por desagradar feministas por sempre procurar trazer mulheres de volta ao lar e por colocá-las na posição de objeto sexual, como fica evidenciado na charge da sequência.

Figura 85



Fonte: ZIRALDO. *O Pasquim*. Brasil, 3 a 9 outubro de 1980. Edição 588, p. 8.

Na imagem de autoria de Ziraldo, duas pessoas picham uma parede com dizeres similares. A personagem da esquerda, mais baixa, cabelos curtos, traços retos e roupas largas pode ser interpretada como uma mulher feminista. Na parede ela escreve: “Nosso corpo nos pertence”, palavra de ordem e princípio político dos movimentos feministas de tal período. Se a personagem for interpretada como uma mulher feminista, trata-se de uma charge que insinua que mulheres feministas não são desejáveis, uma vez que não têm corpos que provocam o desejo de consumo. O recado dado ainda avança ao apontar que, para Ziraldo, tudo bem as feministas serem donas de seus corpos, pois tais corpos não são de interesse dos homens. Por fim, sem uma abordagem que traga algum resquício de novidade, o cartunista sugere que feminismo é “coisa” de mulheres feias. O corpo masculinizado

³⁷² Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012. P. 12.

traçado por Ziraldo, entretanto, também pode ser analisado como uma personagem homem. São frequentes os personagens homens do *O Pasquim* representados como figuras baixas e de roupas “quadradas”. Também nesse contexto, em que a personagem é entendida como um homem, a frase pichada é significativa, afinal, um dos motes do feminismo, “Nosso corpo nos pertence” é totalmente adequada à realidade dos homens.

À direita a palavra “nos”, ao ser substituída pela palavra “nus”, reforça a função de objeto dos corpos das mulheres, ressaltada ainda pelas roupas da mulher representada, enquanto o “nos” apenas exalta o direito ao corpo garantido a mulheres feministas – feias – e aos homens. A personagem que escreve na parede “Nossos corpos nus pertencem” é totalmente diferente da personagem à esquerda. A personagem mulher que interessa ao consumo dos homens é alta, com longos cabelos esvoaçantes, veste roupas justas e curtas, tem muitas curvas e está disponível, já que seu escrito aponta que tais modelos de corpos “pertencem” a alguém que não é ela própria. A mensagem de Ziraldo assinala que de nada interessa os movimentos feministas, os corpos das mulheres não pertencem a elas, portanto, serão consumidos e objetificados. Charges com tal teor são comuns no período, embora muitos cartunistas produzissem charges que divulgavam as causas das mulheres e dos movimentos feministas, como é o caso de Henfil. Tal atitude, com teor conservador, contudo, é a principal característica da chamada imprensa alternativa, não só do *O Pasquim*.

Céli Regina Jardim Pinto identifica os problemas enfrentados pelos feministas no Brasil durante o período, demonstrando as dificuldades de “adaptação” de suas perspectivas.

[...] o feminismo era mal visto no Brasil, pelos militares, pela esquerda, por uma sociedade culturalmente atrasada e sexista que se expressava tanto entre os generais de plantão como em uma esquerda intelectualizada cujo melhor representante era justamente o jornal *Pasquim*, que associava uma liberalização dos costumes a uma vulgarização na forma de tratar a mulher e a um constante deboche em relação a tudo que fosse ligado ao feminismo.³⁷³

³⁷³ PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 64.

Como demonstrado na citação, o emergente feminismo de segunda onda brasileiro enfrentava uma série de obstáculos. Não bastasse a opressão de um governo ditatorial e autoritário que proibia o direito de reunião, ainda era preciso lidar com as críticas elaboradas pela esquerda e principalmente pelo semanário *O Pasquim*. A publicação, pela notoriedade e fúria que promoveu, é sempre lembrada nas narrativas historiográficas que se preocupam em contar a história dos feminismos no Brasil, como pode ser evidenciado pela citação anterior, pelos estudos de Rachel Soihet e etc.

Dos episódios incansavelmente destacados, consta a entrevista concedida por Betty Friedan ao semanário em 1972, por ocasião de sua visita ao Brasil. A feminista que influenciou gerações de mulheres, nas páginas do *O Pasquim*, foi chamada a lavar panelas e ainda foi acusada de ser feia pelos jornalistas que editavam o jornal. As entrevistadas, motivadas pela vivência daquele período, ou ainda construídas pelos discursos que contam histórias feministas, também fizeram questão de rememorar o episódio ao serem questionadas sobre o que incomodava no conteúdo do *O Pasquim*.

A entrevista da Betty Friedan foi uma coisa que incomodou. Me incomodou o escracho da Leila Diniz de deixar eles brincarem. Eu não sei até que ponto era uma consciência feminista ou um pensamento conservador de estar pensando na forma que eles tratavam as mulheres. Mas eu me lembro que uma coisa que me incomodou muito foi a entrevista da Betty Friedan e a piada: dá um fogão para ela.³⁷⁴

Quando a Betty Friedan veio e deu a entrevista que *O Pasquim* fez aquela gozação, ficou muito desagradável[...] ³⁷⁵

O destaque para o desconforto causado pela entrevista com Betty Friedan foi notório. Os revolucionários e subversivos, em diálogo com a feminista estadunidense, assumidamente liberal, tomaram rumos desrespeitosos a ponto de marcarem memórias, memórias que são constituídas pela experiência, mas também pelos discursos que

³⁷⁴ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 7

³⁷⁵ Entrevista com Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 7.

compuseram o episódio. Paul Ricoeur reforça que a memória é incorporada à própria constituição da identidade que se dá por meio da função narrativa,³⁷⁶ ou seja, ser feminista é também compartilhar memórias e a memória de Betty Friedan e sua representação no *O Pasquim* foi muito bem compartilhada.

Em 4 de fevereiro de 2006 Betty Friedan faleceu, exatamente no dia em que completaria 85 anos. No mesmo ano, como forma de homenagem, a *Revista Estudos Feministas* publicou o artigo “Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América” de autoria de Ana Rita Fonteles Duarte. No artigo, é ressaltada a enorme contribuição da estadunidense aos feminismos dos anos 1970 e sua visita ao Brasil em 1972 é rememorada, com merecido destaque ao tratamento concedido pelo semanário *O Pasquim* a então visitante.

No encontro entre *O Pasquim* e Betty Friedan há no mínimo dois elementos a serem considerados. O primeiro é o fato primordial de ela ser uma feminista, um dos alvos prediletos do semanário. O segundo é o fato de Friedan ser uma mulher assumidamente liberal, nascida nos Estados Unidos. Motivos para a “perseguição” não faltavam, muito embora ela não seja justificada.

³⁷⁶ RICOUER, op. cit., p. 98.

Figura 86



Fonte: *O Pasquim*, Brasil, 3 a 9 outubro de 1972. Edição 94. Capa.

Até um olhar pouco cuidadoso é capaz de perceber que a foto escolhida para figurar na capa não foi escolhida acidentalmente. *O Pasquim* não é o primeiro nem será o último jornal a escolher ângulos poucos favoráveis de mulheres poderosas para divulgar em capas e reportagens. Sobre o contexto da entrevista, Ana Rita Fonteles Duarte, baseada em informações trazidas por José Luis Braga, destacou:

Logo que chegou ao Rio, foi levada por Rose para ser entrevistada por Millôr Fernandes e seus asseclas, sabidamente antifeministas, no *Pasquim*. Provocada durante toda a entrevista, ela se irritou e “deu uma cacetada no gravador que foi parar longe”, nas palavras da própria Rose. Finda a troca de farpas, entrevistada e entrevistadores acabaram se entendendo. O número 94 do jornal, em que foi publicada sua entrevista, trazia a

seguinte frase de capa: “Desculpe Dona Betty, mas nós vamos dar cobertura às furadoras da greve de sexo.” Na edição, o jornalista Paulo Francis, o mesmo que havia iniciado a entrevista perguntando a ela se tinha vindo ao Brasil para dar fim à “submissão secular da mulher brasileira”, declararia que eles haviam gostado dela, que “foi muito estimulante o papo com Betty Friedan.”³⁷⁷

A autora, no trecho, narra um pouco dos bastidores da entrevista. O relato sobre o gravador foi feito por Rose Marie Muraro, a responsável por trazer Betty Friedan ao Brasil e que a acompanhou durante sua estada na maior parte das entrevistas. Ela própria fez uma observação pouco generosa, referindo-se à visitante como “feia e agressiva.”³⁷⁸ A incorporação e reprodução da piada é um fenômeno curioso, uma vez que a própria Rose Marie Muraro era alvo constante dos integrantes do *O Pasquim* que a atacavam principalmente em termos de estética. Ao aceitar e repetir a opinião do jornal sobre Betty Friedan, talvez, Rose Marie Muraro buscasse a aceitação do grupo. Afinal, a acusação da falta de humor nos círculos feministas era difícil de ser combatida e, diante de homens pouco dispostos a repensar o papel político de sua produção humorística, uma convivência estratégica poderia ter algum impacto positivo.

O relato detalhado sobre Betty Friedan é relevante, na medida em que a lembrança recorrente do episódio está relacionada a um cenário de furor da mídia da época. Muitas entrevistas foram publicadas, almoços de negócios foram realizados, palestras lotaram auditórios.³⁷⁹ Carmem da Silva, colunista reconhecida, fez uso de sua influência para protestar contra o tratamento concedido pela imprensa brasileira à visitante.³⁸⁰

Em sua coluna *A Arte de Ser mulher*, da revista *Claudia*, Carmem da Silva, referindo-se à visita da famosa feminista ao Brasil, afirmou:

³⁷⁷ DUARTE, Ana Rita Fonteles. Betty Friedan: Morre a feminista que estremeceu a América. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 14 (1): 336, janeiro-abril, 2006 apud BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra eba que pra oba*. Brasília: Editora UnB, 1991, p. 106.

³⁷⁸ MURARO, Rose Marie. *Os seis meses em que fui homem*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2001, p. 17.

³⁷⁹ DUARTE, op. cit., p. 291.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 292.

Durante essa visita verifiquei, por mim mesma, que nem sempre se pode dar crédito ao noticiário. Friedan dizia uma coisa e os meios de comunicação “reproduziam” outra completamente diferente. Cansei-me de ouvi-la expressar com mediana clareza idéias que logo apareciam truncadas e deformadas: vi como lhe foram atribuídos, sem cerimônia e contraditados com a maior suficiência, conceitos que ela jamais emitiu. Isso sem falar nas perguntas primaríssimas que foram dirigidas a uma mulher com formação universitária, nos grosseiros ataques contra uma hóspeda cortês e nas suposições gratuitas sobre sua vida íntima.³⁸¹

Carmem da Silva, além de sair em defesa da visitante, condenou de maneira veemente os modos da imprensa brasileira no tratamento a Betty Friedan. Confirmando a competência intelectual e a importância social e política de Friedan, ela acusou noticiários de serem superficiais em seus questionamentos, bem como manipuladores na divulgação das declarações da feminista. A declaração, notadamente, não está dirigida somente ao *O Pasquim*. A revista *Veja*, por exemplo, integrante de um nicho da imprensa bem distinto do alternativo, ao apresentar a entrevistada das páginas amarelas assim a descreveu:

Baixa, de nariz pronunciado, cabelos grisalhos e voz quase rouca, Betty Friedan não possui um tipo físico atraente. Empolga-se quando fala – e fala muito. Seus gestos são vigorosos (talvez pretendam até ser dominadores). E, na conversa mais informal, ela dá a impressão de estar fazendo uma conferência para um auditório universal.³⁸²

A descrição nada generosa foi acompanhada ainda de uma foto que em pouco contribuiu para causar simpatia com a feminista estadunidense.³⁸³ Foram muitos os veículos de comunicação que

³⁸¹ *Claudia*. N. 18, São Paulo, Ano X, julho de 1971, p. 106.

³⁸² Entrevista com Betty Friedan (Jornalista Ronald de Freitas) - Guerra às panelas. *Veja*. São Paulo: Abril. n. 137, P. 3. 21 abr. 1971.

³⁸³ Ver, a esse respeito, CRESCÊNCIO, Cintia Lima. *Veja o Feminismo em Páginas (re)Viradas* (1968-1983). Dissertação de mestrado defendida no

divulgaram – ou distorceram – as intenções e palavras de Betty Friedan e, certamente, a repercussão de sua vinda tem uma relação direta com as memórias feministas.

Além disso, o discurso que se construiu em torno de sua principal obra, *A Mística Feminina*, como um livro fundamental para explicar os feminismos da época, colaboraram e muito para que Betty Friedan povoasse memórias, principalmente as feministas. Os relatos de Ana Alice Alcântara Costa e Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo, de certo modo, são fruto não só de suas memórias individuais, mas também de um esforço coletivo – bem como de uma comoção localizada temporalmente – de preservação de certas histórias. Joana Vieira Borges identifica *A Mística Feminina* como a obra feminista mais citada no período, ao lado de *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir.³⁸⁴

Betty Friedan não é a única a ser lembrada e foi exatamente a sua “anfitriã” na visita de 1972 um dos principais alvos do humor do *O Pasquim*. Rose Marie Muraro era frequentemente citada pelos jornalistas e cartunistas que integravam o jornal.

O grande começo da indignação é em cima da brincadeira pesada com a Rose Marie Muraro, dizendo que ela era feia e tal, fazendo uma briga de foice em um quarto escuro, isso foi muito desagradável, nos chocava. Mas a gente não tinha uma resposta política para isso, com relação à questão do humor. Quando a gente começa a encorpar ideias, pensamentos, pessoas, criar, ter uma receptividade com as mulheres, na sociedade, a coisa cáustica do humor e da brincadeira, era fácil fazer piada com a questão das mulheres, de depreciar, que mulher é burra, serve só para enfeite, isso nos incomodava profundamente. Mas a gente não sabia como responder com riso a esse tipo de piada. Eu não sei dizer para você nenhuma piada de gozação com relação ao machismo masculino. Só me lembro das acusações da

Programa de Pós-Graduação em História Cultural da UFSC: Florianópolis, 2012.

³⁸⁴ BORGES, Joana Vieira Borges. *Para além do tornar-se: ressonâncias das leituras feminista de O Segundo Sexo no Brasil*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2007, p. 100.

imprensa de que as feministas eram mal humoradas: bando de mulher mal humorada e não sei o quê. Eles respondem com a ideia de que eram mal amadas e tal e a gente ficava furiosa. Mas era um beco sem saída.³⁸⁵

As feministas, de maneira geral, eram alvo do semanário e as que se destacavam, eram não só ridicularizadas como nomeadas, como é o caso de Betty Friedan e Rose Marie Muraro. O depoimento de Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo é bastante simbólico, uma vez que mais de uma vez ela sugere que os ataques as deixavam em um “beco sem saída”. Afinal, como se responde ao humor, principalmente o destrutivo? Ela ainda ressalta seu desconhecimento em termos de piada, o que seria uma possibilidade de reagir à zombaria. A atuação do *O Pasquim* causava revolta e, ao mesmo tempo, paralisia, o que serviu para nutrir rancores que ainda hoje se expressam.

As ressalvas à produção do *O Pasquim* são muitas, afinal, sentimentos como raiva e desapontamento são comuns a tudo que é humano. Porém, o lamento pela perseguição do jornal não anula o papel que, somente hoje, estas mulheres conseguem atribuir à controversa publicação. Se na época a fúria compunha as relações das feministas com *O Pasquim*, uma análise posterior e atual possibilitou que as três mulheres revissem suas impressões antes tão definitivas, mesmo que com reservas. Perguntada de sua avaliação sobre o jornal hoje, 40 anos depois, Hildete Pereira de Mello Hermes de Araujo respondeu:

Eu me rendo a ideia de que falar de mim, bem ou mal, é uma forma de colocar o problema. O fato do *Pasquim* assumir uma postura tão machista significava que as questões que nós estávamos colocando ressoavam. É um reconhecimento da ressonância da temática que era trazida por nós, da questão da igualdade. Eles usavam o recurso do humor para desqualificar. Por mais que eles pudessem estar bem intencionados, que era simplesmente: vamos brincar, a brincadeira também serve; acabava desqualificando a questão. Trazia a tona, mas ela permitia uma desqualificação. Talvez daí essa tensão

³⁸⁵ Entrevista com Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 8.

permanente entre nós e eles e a pecha de que as feministas eram mal humoradas.³⁸⁶

O relato inicia com a constatação que o periódico prestou um desserviço ao feminismo, mas logo na sequência a entrevistada reconhece que, no mínimo, os problemas feministas foram colocados em pauta. O olhar mais maduro, porém, identifica que o jornal serviu para a constituição de estereótipos que permaneceram, não se perderam nas páginas do jornal.

Questionada no mesmo sentido, Ana Alice Alcântara Costa afirmou:

Eu não diria que mesmo com aquela coisa ele tenha prestado um desserviço porque, gostando ou não, ele trazia. Essa coisa que me marcou da entrevista com Betty Friedan... mas eu fui descobrir a Betty Friedan pelo *O Pasquim*, mesmo com a piadinha deles, eles abriram espaço para determinadas mulheres falarem coisas diferentes. A entrevista da Leila Diniz quebra, desarruma nossa cabeça e outras mulheres que eles entrevistaram. Eles reconheciam esse papel, mesmo que eles resistissem, mas eles abriam essa possibilidade. O conjunto de entrevistas, a própria brincadeira com o feminismo, acabava sendo o veículo de divulgação também do feminismo que chegava. Se a gente pegar hoje *O Pasquim* daquela época e pensar naquele contexto, ele era inovador e ele possibilitava isso. E tem um campo que ele foi muito importante, que é a sexualidade: a mulher dá para quem quer. Para eles essa do “dar” era o “dar” de usar as mulheres, mas era uma possibilidade de você estar discutindo essa coisa da sexualidade mais autônoma, ele traz esse diferencial que o campo da esquerda tradicional não trazia tanto, porque continuava tratando certas questões como tabu. Ele teve isso. Nesse ponto, de repente, ele traz mais contribuições do que *O Movimento* fazendo um discurso certinho.³⁸⁷

³⁸⁶ Entrevista com Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 19.

³⁸⁷ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 7.

Do trecho selecionado destaco a relevante informação de que Betty Friedan foi descoberta por uma feminista atuante ainda hoje, pelas páginas do *O Pasquim*. Se o jornal ofendeu, desqualificou, prestou um desserviço aos feminismos e às feministas, a citação demonstra que, de certo modo, ele colocou as mulheres em cena, mulheres que não eram evidenciadas pelo jornal *O Movimento*, por exemplo, jornal de esquerda que tinha como proposta ideológica enfatizar as questões políticas, política entendida em seu sentido institucional. Ana Alice Alcântara Costa destacou ainda a questão da liberação sexual. Para ela, mesmo que por motivos discutíveis, *O Pasquim* era o único meio de difundir a ideia de que as mulheres tinham direito a exercer sua sexualidade como bem entendessem.

Iara Beleli, que hoje atua como coordenadora do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ao ser perguntada se lia *O Pasquim*, informou que lia e que “[...] ficava completamente enlouquecida e raivosa.”³⁸⁸ Ela reforça:

Eu tinha muita raiva do *Pasquim*, eu achava misógino, eu achava que destratava as mulheres, que brincava com as mulheres de um jeito... Claro, naquele momento eu não pensava que elas não eram, para eles, sujeitos, eu consigo elaborar isso hoje, naquele momento eu só me incomodava e ficava muito brava. E hoje eu fico pensando, não sei, que talvez *O Pasquim* tenha colocado na cena uma questão que o jornal *O Movimento*, por exemplo, não colocava, as mulheres nem existiam.³⁸⁹

Com um discurso bastante semelhante, em que até a comparação com *O Movimento* se faz presente, Iara Beleli destaca a revolta causada pelo *O Pasquim*, indignação que foi substituída pela compreensão de que o jornal, ao menos, permitia a existência das mulheres em suas páginas. Ela prossegue:

Eu acho que *O Pasquim* foi muito importante, porque os outros sequer mencionavam,

³⁸⁸ Entrevista com Iara Beleli concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 9.

³⁸⁹ Entrevista com Iara Beleli concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 9.

absolutamente ignoravam. Então acho que *O Pasquim*, de uma maneira enviesada e torta, pôs o movimento feminista na cena, até para que a gente pudesse contestar esse tipo de bordão e pudesse vir dizer o que é que o movimento feminista estava propondo.³⁹⁰

Em última análise, as entrevistadas concordaram que, para o bem ou para o mal, a função do *O Pasquim* naquele momento foi positiva, na medida em que ele “pôs o movimento feminista em cena.” A impossibilidade de divulgar as bandeiras e ganhar mais espaço fez com que a atenção dedicada pelo jornal aos movimentos feministas, mesmo que sempre baseadas na chacota e na piada, acabasse sendo compreendida como algo produtivo. Obviamente, com muitos custos. Tal benevolência, talvez, possa ser articulada à ideia de que lembrar-se é não esquecer e esquecer é ter que perdoar.³⁹¹

As narrativas das três mulheres sobre o jornal variam entre sentimentos de raiva, de fúria, de indignação, a um sentimento de certo reconhecimento, a partir de um contexto em que “ter voz” era um grande desafio. O passar do tempo, componente da memória, favoreceu um olhar mais brando sobre a publicação, demonstrando a importância do *O Pasquim* e as marcas que ele deixou nessas memórias. Memórias que, em se tratando do uso do riso em periódicos feministas, foi composta mais de esquecimentos do que de lembranças.

6.3 ESQUECIMENTOS

O documentário *O riso dos Outros*, de direção de Pedro Arantes, lançado no final de 2012,³⁹² de certo modo, resume um debate sobre o riso que vem sondando os debates feministas desde a década de 1960, quando mulheres engajadas com a causa questionavam os modos de fazer rir de periódicos alternativos como *O Pasquim*. No filme o personagem principal é: o limite do riso. O fazer rir, como apresentado na película, é sempre baseado no rir de alguém em benefício do riso dos outros, como o próprio nome indica.

³⁹⁰ Entrevista com Iara Beleli concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 9.

³⁹¹ RICOUER, op. cit., p. 451.

³⁹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PRQ1LuBWoLg> Acesso em 10 de janeiro de 2013.

Já refleti brevemente sobre o riso, comumente lembrado em função de seu potencial negativo, como destacado por Henri Bergson, Quentin Skinner e outros estudos. São muitas as evidências de que o riso serve à destruição e não à construção, mesmo que, muitas vezes, tais ações não sejam polos opostos, como bem demonstraram os depoimentos das três entrevistadas que, em última análise, concedem certo crédito ao *O Pasquim* no que se refere à visibilidade dos movimentos feministas brasileiros de segunda onda. Tal debate, como já anunciei, foi uma exigência das fontes orais que trouxeram a tona ressentimentos em torno do riso. Entretanto, o que me interessa desde o princípio, é o riso subversivo, o riso que faz um caminho inverso, que evita o uso de estereótipos e se vale do humor para construir realidades distintas, notadamente, realidades mais justas e igualitárias para nós mulheres.

Nesse sentido, cabe o questionamento: como se configura o riso de uma minoria política que tem sido construída como o alvo de piadas e não como a promotora do riso? É possível fazer uso da expressão riso feminista em um contexto sempre lembrado pela ridicularização, pela chacota, pela perseguição, como fizeram questão de demarcar as entrevistadas? Minha hipótese é que sim, é possível pensarmos em um riso feminista, na medida em que, embora poucas marcas tenha deixado na memória das três entrevistadas, o riso também foi arma de intervenção feminista, como foi apontado nos capítulos anteriores.

Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo, quando questionada sobre tirinhas e charges nos periódicos *Nós Mulheres* e *Brasil Mulher*, respondeu: “Nenhum dos dois jornais eu lembro dessas tiras, mas eu não sou boa nisso porque eu não sou fã de tirinha [...] Só lembro da repugnância que eu tenho com as piadas machistas.”³⁹³ A negativa se repetiu quando o questionamento foi sobre o *Mulherio*.

A fala de Ana Alice Alcântara Costa e a de Iara Beleli reforçam o esquecimento. Questionada sobre memórias de charges e tirinhas nos periódicos feministas, a segunda afirmou: “Nada.”³⁹⁴ É importante relativizar tais respostas que, aparentemente, são muito definitivas. Tanto Hildete quanto Ana Alice, no decorrer das entrevistas, acabam reconhecendo e cogitando a existência de material humorístico nas publicações feministas, no entanto, as lembranças são vagas e pouco

³⁹³ Entrevista com Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 15.

³⁹⁴ Entrevista com Iara Beleli concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 14.

pontuais. Hildete, quando informada da existência de uma coluna de humor no alternativo *Nós Mulheres* reage com surpresa: “É mesmo?”³⁹⁵

Dar ênfase ao esquecimento de uma modalidade de riso feminista não significa condenar mulheres que liam periódicos, deparavam-se com tirinhas e charges de conteúdo feminista, e esqueceram-se disso. Não se trata de encarar o esquecimento como uma disfunção clínica, hipótese muito bem rejeitada por Paul Ricoeur.³⁹⁶ Trata-se sim de refletir para tentar compreender os motivos do riso feminista não ter marcado memórias, mais especificamente as memórias das três entrevistadas, de maneira eficaz como marcaram as charges do *O Pasquim*.

O esquecimento é designado obliquamente como aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação, e tal esforço de recordação, quando bem sucedido, recebe a nomeação de “memória feliz”, que nada mais é que uma recordação bem sucedida.³⁹⁷ Nessa conceituação, o “não lembrar” de Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo sinaliza uma memória lisa, isto é, não marcada, ao contrário de lembranças que insistem em constituir uma memória machista e preconceituosa de outros jornais. A pergunta, e a dúvida, que permanecerão, são os motivos para que o riso feminista, o riso que subverte por não explorar estereótipos, por ser combativo, componha o espaço de esquecimento e não de lembranças que constituem a memória.

Ana Alice Alcântara Costa afirma recordar-se de tal conteúdo ser veiculado nos periódicos feministas brasileiros, no entanto sua narrativa especifica a modalidade de charges e tirinhas que, na sua memória, circulavam nas publicações.

A charge que aparecia era ilustrativa de um artigo, é uma charge muito do feminismo de protesto e não com a brincadeira com a situação da mulher, da brincadeira com o machismo. Tem umas matérias, inclusive, que saíram naquela revista de história, da Rachel Soihet, que ela trabalha muito[...] Pra mim assim, quando você fala do referencial do riso com o feminismo, para mim é o sufrágio, isso era muito mais forte, então é muito mais uma crítica externa ao

³⁹⁵ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 13.

³⁹⁶ RICOEUR, op. cit., p. 428.

³⁹⁷ Ibidem, p. 46.

feminismo. Do feminismo de dentro para fora não tinha muito senso de humor.³⁹⁸

No trecho selecionado a entrevistada pontua um tipo de ilustração que, efetivamente, era muito explorada pelas publicações brasileiras. Inúmeros textos vinham acompanhados de charges com caráter meramente ilustrativo, geralmente elaboradas com base no tema do artigo que acompanhavam. Entretanto, como pode ser observado nos apêndices, são muitas as charges e tirinhas com conteúdo imagético que “fala por si”, isto é, que não funciona como figura de adorno de um texto escrito. Muitas charges e tirinhas foram publicadas sem necessariamente fazerem o papel de figuração em relação ao texto escrito e isso, de alguma maneira, não marcou as memórias e as narrativas das três entrevistadas.

É importante dar destaque às colunas que, por si só, promovem discussões totalmente particulares sem estarem articuladas a produções textuais. É claro que são muitos os casos que confirmam o *status* de ilustração, mas nem sempre. Ademais, pontuo uma informação relevante: de maneira geral charges e tirinhas dialogam sim com conteúdos escritos, e isso em qualquer publicação, uma vez que tal produção humorística tem como base notícias recentes. Sendo assim, a probabilidade de uma charge ou tirinha ilustrar alguma matéria, entrevista, reportagem, é alta, seja na *Folha de S. Paulo*, seja no *O Pasquim*, seja no *Mulherio*.

A narrativa de Ana Alice Alcântara Costa sinaliza alguns elementos interessantes além do já citado. O fato de ela recordar-se de Henfil, por exemplo, é um indício interessante das nuances da produção de humor gráfico da época. Na mesma pergunta em que a entrevistada confirma sua repulsa a Ziraldo, ela demonstra sua admiração por Henfil.

[...] o Henfil era uma coisa mais amorosa, então ele ficou. E depois, um referencial que a gente vai ter, e aí eu não estou lembrada, se começa a aparecer, é a RêBordosa. A RêBordosa vai ser a nossa catarse. [...] Mas a RêBordosa... Eu me sentia a própria, me sentia meio que representada na RêBordosa. [...] Para mim era uma coisa assim como se fosse os dois extremos: de um lado o Henfil, de outro o Jaguar com o Ziraldo,

³⁹⁸ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 8.

principalmente o Ziraldo. Ziraldo sempre foi pesado.³⁹⁹

Henfil publicava no *O Pasquim* no mesmo período que Millôr, Jaguar, Ziraldo, citados pelas entrevistadas e pela historiografia como grandes “vilões” dos movimentos feministas. Henfil, como já pontuado no capítulo 4, conquistou a admiração de Ana Alice Alcântara Costa e de muitas outras, na medida em que suas produções, mesmo as que circulavam no jornal alternativo, não eram agressivas ou debochadas, pelo contrário, segundo a entrevistada, sua produção era “amorosa”. O cartunista Henfil não costuma ser lembrado como um autêntico integrante do *O Pasquim*. Ana Alice Alcântara Costa recorda-se ainda de Rê Bordosa, personagem de Angeli que, notadamente, também publicou charges e tirinhas nos alternativos *Nós Mulheres* e *Mulherio*.

As memórias das entrevistadas, mais especificamente de Ana Alice Alcântara Costa, estão vinculadas a sujeitos que se não foram integrantes do *O Pasquim*, se inspiraram nele. Ainda, muito embora tais produtores de humor tenham tido passagens por periódicos feministas, eles não são lembrados por tal produção.

O que gostaria de destacar a partir destas informações é que, embora os próprios jornais feministas tenham lançado mão de cartunistas reconhecidos, isso não foi suficiente para marcar memórias. Seus conteúdos são lembrados, mas não seus vínculos e espaços de circulação. O que isso nos diz a respeito do esquecimento do riso feminista?

Enquanto as lembranças do *O Pasquim* são acompanhadas de nomes, de exemplos de charges que perturbaram, de casos que causaram desconforto, o conteúdo feminista, no que se refere a charges e tirinhas, configura-se de modo superficial nas narrativas das entrevistadas. Iara Beleli informou lembrar-se que o periódico *Mulherio* fazia circular conteúdo com o que estou chamando de humor feminista, no entanto, nada em especial marcou sua memória.

Allan Deligne, ao questionar se podemos rir de tudo, afirma, baseado no humorista francês Pierre Desproges, “[...] podemos rir de tudo, mas não em qualquer lugar, nem a qualquer hora, nem com qualquer pessoa. É preciso, portanto, conhecer bem a situação e o que

³⁹⁹ Entrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012, p. 9-10.

convém”.⁴⁰⁰ O riso feminista, um gesto que visa problematizar questões como trabalho doméstico, sexualidade, aborto, não “ri” de assuntos menos controversos que o riso “tradicional”, afinal, piadas sobre negros, judeus, mulheres, as chamadas minorias, em tese, não são assuntos que devam ser encarados com menos seriedade. O que diferencia esses risos, portanto, é quem o produz. O comprometimento com questões sociais pode sim ser utilizado como justificativa para o “mau humor” feminista. Entretanto, o que está em jogo neste capítulo em particular não é o motivo de feministas não rirem de sua própria condição, visto que charges e tirinhas mostram o contrário, mas as razões para que o riso feminista não tenha marcado memórias.

Para além do argumento mais coerente que poderia supor que a ofensa e a humilhação são marcadores de memória mais eficazes, penso que a constituição do riso e, conseqüentemente, do humor, como um discurso masculino, é um fator essencial para a produção de marcas nas memórias feministas. O riso, como signo que designa um comportamento para além de qualquer objetividade, como estado de comunicação não discursivo, como fuga do domínio lógico e como ingresso no domínio afetivo,⁴⁰¹ marca memórias. Mas, na produção de cicatrizes suficientemente profundas a ponto de comporem narrativas hoje, o discurso normativo e masculino teve prevalência.

Os esquecimentos ou as poucas lembranças que têm como protagonista o riso feminista não devem ser argumento de condenação de mulheres que viveram a tensão do período ditatorial filiadas a movimentos de esquerda e aos movimentos feministas. Devem ser sim, argumento que motive nossa reflexão sobre os rumos e limites do riso em nossa sociedade e as marcas que ele pode, ou não, provocar. Se um riso transformador como o feminista está submetido tão intensamente ao esquecimento, é preciso refletir sobre o tipo de riso que vem sendo promovido. É tempo de lembrar, não do passado, mas do que, quem sabe, pode nos mover para uma realidade distinta, uma realidade em que o riso feminista, e outros risos efetivamente subversivos, sejam o motor da transformação.

⁴⁰⁰ DELIGNE, Allan. De que maneira o riso pode ser considerado subversivo? In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. pp. 29-46, p. 31.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 30.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os movimentos feministas, bem como suas protagonistas, desde os finais do século XIX, foram alvo do humor em suas mais diversas modalidades. Em canções, piadas, caricaturas, charges; no cinema, na televisão, no teatro; mulheres que lutaram e ainda lutam por direitos foram escolhidas como alvo. A partir do uso dos estereótipos mais comuns o universo do humor foi cruel com as feministas. Humoristas, cartunistas, jornalistas, roteiristas e comediantes, transformando-as em objetos de riso, fizeram uso de um humor corriqueiro, hegemônico, destrutivo. Ao encontro de uma série de reflexões sobre a potencialidade do humor e do riso, tal modalidade cômica – baseada na ridicularização – deixou cicatrizes profundas em memórias de mulheres feministas que viveram um período político que por si só provocou suas próprias marcas. Tal humor, ainda hoje, habita os mais variados espaços e cada uma de nós – mulheres, feministas ou não – diariamente luta contra um tipo de riso que nada constrói. Nossa luta, não raro, é transformada em prova de falta de senso de humor. Não são incomuns as reclamações sobre os “tempos chatos” em que vivemos, uma vez que piadas de negros, mulheres, pobres, pessoas com deficiência, causam não o riso, mas a revolta de grupos que não acham engraçado o riso do opressor. Estudos teóricos e pesquisas em diferentes línguas dedicaram vasto tempo a refletir sobre o humor que procura destruir o outro, principalmente a partir da exploração de estereótipos.

Pesquisadoras que se dedicam a contar histórias feministas, com frequência, precisam reagir a acusações, modelos, premissas e narrativas que no nível social e simbólico assumem *status* de verdade. Os estudos de Rachel Soihet que, de maneira pioneira e inovadora, avaliaram os usos do humor antifeminista pelo *O Pasquim* durante a emergência dos feminismos da segunda metade do século XX no Brasil, são um exemplo de tal demanda. Através de análise cuidadosa e levantamento vasto a historiadora demonstrou como uma publicação alternativa foi capaz de construir seus recordes de venda com base em um humor machista, misógino, homofóbico. Pesquisas assim são essenciais e servem para indicar o potencial político, danoso e destrutivo do humor. Nesta tese optei por não seguir tal abordagem, muito embora este caminho parecesse possível com tantas outras fontes, muitas delas perturbadoramente atuais.

Ainda em 2011, quando iniciei a escrita do projeto de tese, consultei uma série de jornais e revistas, ainda inexplorados, que poderiam ser minhas fontes de pesquisa. Fiz, inclusive, um

levantamento do *O Pasquim*, crente que daquelas páginas eu poderia extrair uma coleção de fontes. A clareza de que o humor era meu objeto de interesse nunca foi obscurecida, mas eu procurava na documentação algo ainda incerto. O mesmo fiz em exemplares do *Clarín*, jornal de grande circulação na Argentina, e na *Folha de S.Paulo*. Também procurei respostas em revistas feitas para mulheres. Jornais alternativos de esquerda também foram selecionados. Com grande apego a sistematização dos dados, elaborei tabelas que me permitiram ter uma visão geral dos documentos disponíveis. Tive nas mãos vasta documentação que permitia a construção de um projeto de tese cujo objetivo era refletir sobre o antifeminismo do humor gráfico na imprensa. O foco seria, portanto, novamente, o uso do humor como arma de destruição. Contudo, tal caminho não se justificava plenamente, apesar de eu ter construído um primeiro projeto inteiro com base nele. O desconforto com minha escolha permaneceu até que, em uma tentativa de escapar de tal abordagem fiz um levantamento de jornais feministas no LEGH, foi quando consultei as cópias dos brasileiros *Mulherio* e *Brasil Mulher*. Inicialmente acreditei que uma ampliação das fontes colaboraria para que minha abordagem não fosse de mão única. Novamente dediquei certo tempo à sistematização. Elaborei tabelas temáticas dos dois jornais. Verifiquei um número de charges e tirinhas relativamente modesto no *Brasil Mulher*, mas me surpreendi positivamente ao verificar que o *Mulherio* publicou mais de 100 charges e tirinhas em toda sua existência, sendo que praticamente todas tinham uma perspectiva feminista. Foi quando consultei outros jornais feministas da mesma época e averigui que boa parte deles fez uso de tal humor, um humor subversivo, baseado na crítica e na reflexão, explorador do absurdo e também da tristeza de uma cultura que trata as mulheres como sujeitos de segunda categoria. Encontrei meu caminho e ele era feminista, propositivo e afirmativo, ao invés de ser um caminho de reação, negação e defesa.

Superada a fase de questionamento da documentação, pude construir meu problema de pesquisa. Minha proposta foi, através da análise de charges e tirinhas publicadas em periódicos feministas do Cone Sul durante a emergência dos feminismos da chamada segunda onda, notadamente entre 1975, fundação do *Brasil Mulher* e 1988, encerramento de atividades de vários jornais, demonstrar como as mulheres feministas fizeram uso do humor e do riso como instrumento de reflexão, intervenção e crítica. Meu objetivo era, portanto, analisar charges e tirinhas feministas de modo a compreender de que modo tal humor foi construído. Inicialmente não tinha clareza de como definí-lo,

mas paulatinamente a tese tomou forma, embora sem nunca ter passado por mudanças drásticas.

Durante as aulas da disciplina Gênero e Memória, em 2012, já como aluna do doutorado, diante da exigência de produção de um artigo sobre minha pesquisa, fiz entrevistas com três feministas brasileiras que foram leitoras dos jornais que explorava como fontes. Através de depoimentos conduzidos de maneira temática, procurei identificar as memórias sobre o humor e o riso feminista. Acreditava que os testemunhos confirmariam o esforço de construção de um humor feminista. As expectativas, obviamente, tiveram de ser repensadas com base nos relatos. Os depoimentos apontaram poucas lembranças sobre o humor gráfico feminista, mas reforçaram o papel do *O Pasquim* na produção de um humor antifeminista. A constatação de que o humor machista do jornal marcou amplas e detalhadas memórias, enquanto o humor feminista poucas marcas deixou, causou alguns meses de crise na escrita, uma vez que me vi questionando a importância de minhas fontes. Foi necessário certo tempo para reconhecer que se tratava de uma disputa política, discursiva, conceitual, e que essa era protagonizada pelo humor gráfico feminista em um campo dominado por um humor masculino e hegemônico. Alguns pequenos textos produzidos pelas equipes dos jornais, como a defesa de Henfil no *Mulherio* e a reflexão sobre o humor das mulheres do *Cotidiano Mujer*, ilustram de maneira rica este embate. Tratava-se, portanto, de uma luta por um domínio, o domínio do humor e do riso, mas também da luta pela construção de um outro tipo de humor e de riso.

Teoricamente sentia-me desafiada a construir o humor feminista como uma categoria distinta e particular se comparada aos conceitos de humor mais recorrentes. Foi durante o estágio doutoral na Universidade de Nottingham, na Inglaterra, que tive sucesso em fazer da pesquisa histórica um trabalho de fato coletivo. Tive a oportunidade de acessar uma série de leituras, a maioria de origem estadunidense, que versava especialmente sobre a construção de um humor feito por mulheres e feminista. Nancy Walker, em particular, ao dissertar sobre escritoras de humor colaborou para que eu identificasse a construção do humor e do riso no Cone Sul como produções e experiências generificadas, totalmente articuladas a contextos privados e políticos. No trabalho exaustivo de descrever e analisar imagens, em muitos momentos, perdia a dimensão cômica das fontes. Parecia claro que minhas considerações sobre donas de casa despenteadas e homens afundados em sofás extraíam toda a potencialidade de riso de cada charge e tirinha, o que, de fato, acredito tenha acontecido. Entretanto, relembro a importância da

introdução escrita por Umberto Eco no livro *Carnival!*, em que é destaque o fato do humor subversivo, em sua essência, não ser efetivamente algo para ser engraçado. Trata-se, para o autor, de um riso triste, um riso consciente do absurdo em que vivemos. O humor feminista, sem dúvida, é um humor produtor desse tipo específico de riso, e não do outro, o baseado em estereótipos, na degradação de alguém. O humor feminista, ao deslocar o sujeito costumeiramente alvo do humor, para a condição do sujeito que ri, é um humor potencialmente melancólico.

Um dos principais desafios deste trabalho foi, certamente, levantar informações sobre as autoras de charges e tirinhas que circularam nos jornais feministas. Excluindo-se as que não eram assinadas, assim como as que tinham assinaturas ilegíveis, foram localizadas 28 cartunistas mulheres, algumas profissionais e reconhecidas, outras colaboradoras dos jornais que não eram profissionais, mas que tinham boas ideias. A maioria das cartunistas mulheres, mesmo as que tem um traço considerado profissional, como Célia, não integram as antologias. O campo do humor gráfico é, inegavelmente, um espaço hostil às mulheres. Antologias e enciclopédias de quadrinhos deixam isso bastante nítido ao ignorarem a existência de várias delas, mesmo quando elas atingem sucesso internacional. Apesar do número relativamente modesto, é preciso reconhecer a produção de mulheres e a produção feminista como integrante de um esforço coletivo de assumir um espaço historicamente negado. Se nos anos 1970 e 1980 os obstáculos às mulheres cartunistas eram múltiplos, atualmente a rede mundial de computadores e as redes sociais colaboram para transpô-los. No anexo reproduzo uma lista de mais de 400 mulheres brasileiras produtoras de histórias em quadrinhos, tirinhas, charges, zines. A maioria delas está na ativa hoje, divulgando e vendendo suas produções de maneira independente.

No esforço de definir o humor feminista como categoria, outro desafio surgiu: os homens cartunistas. Nos jornais selecionados para compôr meu trabalho eles foram autores de, no mínimo, metade do humor gráfico com perspectiva feminista. Muito embora boa parte de sua produção estivesse alinhada às demandas feministas, é exatamente nos conteúdos assinados por homens cartunistas que algumas ambiguidades vividas pelos próprios movimentos são aparentes, como a representação de mulheres em conflitos de raça ou classe. Coube a eles, na maior parte dos casos, pontuar as relações assimétricas entre patroas e empregadas. Foi Angeli o criador da personagem Rê Bordosa, mulher

liberada, figura símbolo e referência para muitas mulheres no período, mas também a personagem inconsequente, irresponsável e instável.

Mais de 200 charges e tirinhas foram levantadas. Temas pertinentes à causa feminista foram identificados. Trabalho doméstico, direitos reprodutivos, mercado de trabalho e pobreza das mulheres foram temas recorrentes. Outros foram menos frequentes, como aborto e violência doméstica, assuntos ainda tratados como temas tabu, principalmente no que se refere à representação gráfica e humorística.

O humor gráfico feminista é um tema inesgotável. É possível construir pesquisas que enfoquem na recorrente opção por charges e tiras não assinadas, o que reforça a importância da horizontalidade para os movimentos; é rica uma pesquisa que explore o papel da cultura de massas no humor gráfico, principalmente a televisão, personagem que protagonizou muitas imagens reproduzidas nos cinco capítulos; uma discussão mais profunda sobre os cartunistas homens também é uma vasta possibilidade de pesquisa, afinal, eles compartilharam de um espaço feminista para divulgar suas produções; os homens engravatados também são uma interessante fonte de análise, os representantes do capital, principalmente nos jornais que assumiam a dupla militância, têm feições demoníacas e sarcásticas.

Um levantamento cuidadoso sobre cartunistas mulheres do período, a partir dos nomes que circulavam nos jornais, talvez seja o elemento que merece ainda mais aprofundamento. Entrevistas com as cartunistas publicadas por *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres*, *Mulherio*, *Persona*, *La Escoba*, *Cotidiano Mujer* e *La Cacerola* renderiam um trabalho inesquecível. As charges e tirinhas de tais jornais ainda carecem de trabalhos que não as entendam como elementos ilustrativos, é preciso que estas fontes sejam exploradas também a partir de seu uso do humor. Minha iniciativa de olhar para as fontes a partir de seu potencial humorístico subversivo e feminista é um primeiro passo para a construção de histórias feministas que não se baseiem na reação, mas sim na construção de algo único.

A escrita dos cinco capítulos que culminaram nestas considerações finais não se deu de maneira ordenada, a cronologia que apresentei nas últimas páginas disserta sobre o processo de construção da tese e demonstra como meus caminhos não foram lineares. Esta tese foi roteirizada, assim como as tirinhas que foram produzidas especialmente para integrá-la. A cada roteiro eu descrevia cuidadosamente o cenário, falas e objetivos da tira. Apesar disso, nenhuma tirinha foi finalizada sem (re)avaliação do rascunho e algumas vezes da própria versão final. Algumas tirinhas foram totalmente

descartadas. Outras venceram o processo de criação, análise e finalização, assim como cada um dos meus capítulos.

Diante de roteiros diversos, esta tese pretendia lançar um olhar feminista para o humor. Desde o princípio a intenção era construir um trabalho que se articulasse à criatividade e ao potencial subversivo de mulheres feministas. Com o encerramento desta pesquisa – ou seria o princípio? – finalizei também meu desejo de demarcar o humor feminista como uma ferramenta política revolucionária capaz de fazer pensar. Ainda pesam sobre nossos ombros séculos de humor antifeminista, mas não tenho dúvidas: quem ri por último, ri melhor!

8. FONTES

8.1 ENTREVISTAS

Enrevista com Ana Alice Alcântara Costa concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012.

Enrevista com Hildete Pereira de Melo Hermes de Araujo concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012.

Enrevista com Iara Beleli concedida à Cintia Lima Crescêncio, Florianópolis, 2012.

8.2 PERIÓDICOS

Brasil

Brasil Mulher (São Paulo-Londrina, 1975-1977).
(9 edições, do número 0 ao 8)

Nós Mulheres (São Paulo, 1976-1978)
(8 edições, do número 1 ao 8)

Mulherio (Rio de Janeiro, 1981-1988)
(40 edições, do número 0 ao 39)
Digitalizado e disponível em
<http://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/mulherio/capas2.html> Acesso em 9 de março de 2016.

Argentina

Persona (Buenos Aires, 1974-1986)
(17 edições, números variados)

Uruguai

Cotidiano Mujer (Montevideo, 1985-1988)
(17 edições, números variados)

La Cacerola (Montevideo, 1984-1988)
(9 edições, do número 2 ao 8 e duas edições especiais)

Bolívia

La Escoba (La Paz, 1986-1987)
(4 edições, números 1, 2, 5, 6)

Outras fontes Consultadas

Claudia, São Paulo, Ano X, julho de 1971. Edição 18.

Isis, Roma, 6 edições, 1981-. Edições 5-16.

La Micrófona, Assunção, 6 edições, 1990. Edições 3-10.

Mujeres, Buenos Aires, agosto e 1982. Edição 3.

Nos/Otras, Santiago, 2 edições sem numeração, 1983-1988.

Nosotras, Paris, 8 edições, 1974-1976. Edições 4-26.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 3 a 9 outubro de 1972. Edição 94.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 3 a 9 outubro de 1980. Edição 588.

O Pasquim, Rio de Janeiro, 4 a 10 de fevereiro de 1975. Edição 292.

Veja, São Paulo, Abril, 21 jan. 1981. Edição 646.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AILLÓN, Virginia. Debates en el feminismo boliviano: de la Convención de 1929 al ‘proceso de cambio’. In: *Revista Ciencia y Cultura*, número 34, junio 2015, pp. 9-29.

ALVAREZ, Sonia. Feminismos latinoamericanos. In: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 6 (2). 1998. pp. 265-284.

ANSALDI, Waldo. Matriuskas de Terror. Algunos elementos para analizar la dictadura argentina dentro de las dictaduras del Cono Sur. In: PUCCIARELLI, A (Orgs): *Empresarios, Tecnócratas y Militares*. La trama corporativa de la última dictadura. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004. pp. 27-51.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Maria Stella; NAXARA, Márcia (Orgs). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2001. pp. 15-36.

ARISTOTELES. *A Política*. São Paulo: Edipru, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2002.

BARRECA, Regina. *They used to call me snow white... but I drifted*. Women’s strategie use of humor. Penguin Book’s: USA, 1991.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

BORGES, Joana Vieira Borges. *Para além do tornar-se: ressonâncias das leituras feminista de O Segundo Sexo no Brasil*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002.

CAETANO, Gerardo. Uruguai. In: SADER, Emir et al. (Orgs). *Latinoamericana: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 1223-1240.

CALVERA, Leonor. Entrevista a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, Argentina, 01/03/2007. Transcrita por Ana Maria Veiga. Acervo LEGH/UFSC.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

CARDOSO, Elizabeth, Panorama da Imprensa Feminista Brasileira pós-1974. In: *NP 13 – Comunicação e Cultura das Minorias*, IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. s/d.

_____. *Imprensa feminista brasileira pós-1974*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2004.

COSTA, Ana Alice Alcântara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. In: *Gênero*. Niterói, v. 5, n. 2, p. 9-35, 1 sem, 2005. pp. 9-35.

COSTA, Suely Gomes. Proteção social, maternidade transferida e lutas pela saúde reprodutiva. In: *Revista Estudos Feministas*. (2) 2002. pp. 301-323.

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. *Veja o Feminismo em Páginas (Re)viradas*. (1968-1989). Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

CRESCÊNCIO, Cintia Lima; PEDRO, Joana Maria e WOLFF, Cristina Scheibe. Ondas, Mitos e Contradições: Feminismos em Tempos de Ditadura no Cone Sul. In: *Feminismos Plurais*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016. pp. 53-70.

DELIGNE, Allan. De que maneira o riso pode ser considerado subversivo? In: LUSTOSA, Isabel (Orgs.). *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. pp. 29-46.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Betty Friedan: Morre a feminista que estremeceu a América. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 14 (1): 336, janeiro-abril, 2006 apud BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra eba que pra oba*. Brasília: Editora UnB, 1991.

DUDDEN, Arthur P. The Record of Political Humor. In: DUDDEN, Arthur Power. (ed). *American Humor*. Oxford University Press, England, 1987.

ECO, Umberto. The Frames of Comic Freedom. In: ECO, Umberto; IVANOVV, V.V e RECTOR, Monica. *Carnival! Approachs to Semiotic*. Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2011. pp. 1-9.

FÁVERI, Marlene. Desquite e Divórcio: a polêmica e as repercussões na imprensa. In: *Caderno Espaço Feminino*, Vol. 17, n. 01, Jan -. Jul. 2007. pp. 335-357.

FERREIRA, Jorge e GOMES, Angela da Castro. *1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FERREIRA, Sousa Gleidiane. Produzir conhecimento sobre si mesmas: uma reflexão histórica sobre práticas feministas autônomas na Bolívia. In: *História Revista*. V. 19, n. 3, 2014. pp. 96-113.

FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004. pp. 29-60.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. (vol. I). Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. *The joke and its relation to the unconscious*. Penguin Book's: USA, 2002.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. Nova York: Norton, 1963.

GOIDANICH, Hiron Cardoso e KLEINERT, André. *Enciclopédia dos Quadrinhos*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

GOLDBERG, Anette. *Feminismo e Autoritarismo: A Metamorfose de uma Utopia de Libertação em Ideologia Liberalizante*. Tese de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ – Brasil. Outubro de 1987.

GOODWIN, Ricky. A monovisão dos estereótipos no desenho de humor contemporâneo. In: LUSTOSA, Isabel (Orgs.). *Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. pp. 535-555.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HEMMINGS, Clare. Contando estórias feministas. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 17. n. 1, 2009. pp. 215-241.

HENFIL. Depoimento a Tárík de Souza. *Como se faz humor político*. São Paulo: Kuarup, 2014.

HIRATA, Helena. Trabalho doméstico: uma servidão 'voluntária'? Resumo. In: GODINHO, Tatau; SILVEIRA, Maria Lúcia da. *Políticas públicas e igualdade de gênero*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo – Coordenadoria Especial da Mulher, 2004.

INGE, Thomas M. Faulkner's read the comic strips. In: *Comic as Culture*. University Press of Mississippi, 1990.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari & ATHAYDE, Maria Cristina de Oliveira. “Sexualidade e Erotismo nas Páginas dos Periódicos Feministas (Brasil e Argentina – décadas de 1970 e 1980)”. In: PEDRO, WOLFF & VEIGA (Orgs.). *Resistências, Gênero e Feminismos contra as Ditaduras no Cone Sul*.” Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

LE GOFF, Jacques. *O Riso na Idade Média*. BREMMER e ROODENBURG (Orgs.). Uma história cultural do humor. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LEVÍN, Florência Paula. En los límites de lo representable. Víctimas, verdugos y mecanismos de la represión clandestina en la óptica de los humoristas del diario *Clarín*, 1973-1983. Prepared for delivery at the 2010 Congress of the Latin American Studies Association, Toronto, Canada October 6-9, 2010. pp. 1-25.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. V. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 559-658.

MELLO, Soraia Carolina. *Feminismos de Segunda Onda no Cone Sul Problematizando o Trabalho Doméstico*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº45, 2003. pp. 11-23.

MONTEIRO, Marko. Masculinidades em Revista: 1960-1990. In: PRIORI, Mary del e AMANTINO, Marcia (Orgs.). *História dos Homens no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MURARO, Rose Marie. *Os seis meses em que fui homem*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2001.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis: vol.8, n.2/2000.

NIETZSCHE, F. W. Segunda Dissertação: “Culpa”, “má consciência” e coisas afins. In: *Genealogia da Moral*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NOBRE, Miriam. Trabalho Doméstico e Emprego Doméstico. In: *Reconfiguração das Relações de gênero no Trabalho*. São Paulo: CUT Brasil, 2004, p. 61. Disponível em: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05632.pdf#page=61> Acesso em 1 de agosto de 2015.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao Quadrado*. As representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990). Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

ORLANDI, Eni PAutoria, *leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007.

_____. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2009.

PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional no Uruguai*. (1968-1985): Do Pachecato à Ditadura Civil-Militar. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2005.

PASSERINI, Luisa. *A memória entre a política e a emoção*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Campinas, SP: Pontes, 1990.

PEDRO, Joana Maria Pedro. A experiência com contraceptivos no Brasil: uma questão de geração. In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 23 nº 45. São Paulo, ANPUH, jul/2003. pp. 239-260.

_____. Narrativas do feminismo em países do Cone Sul. In: PEDRO, Maria Joana; WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010. pp. 115-137.

_____. O feminismo que veio da França. In: PEDRO, Joana Maria; ISAIA, Artur César; DITZEL, Carmencita de Holleben Mello (Orgs.). *Relações de poder e subjetividades*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

_____. Os Feminismos e os Muros de 1968 no Cone Sul. In: *Clio: Série Revista de Pesquisa Histórica*. N 26-1, 2008. pp. 59-82.

PETERSEN, Janine. “Os feminismos e a polêmica da anticoncepção no Brasil”. In: *Revista Esboços*. C. 11. N. 11. 2004. pp. 135-144.

PINSKY, Carla Bassanezi. Gênero. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Novos temas nas aulas de história*. São Paulo: Contexto, 2009.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

POSSENTI, Sírio. Humor de Circunstância. In: *Filol. lingüíst. port.*, n. 9, 2007. pp. 333-344.

PRADO, Danda. *O que é família*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

QUEIRÓZ, Andréa Cristina de Barros. Millôr e o Cenário Carioca dos Anos 60. In: *Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio*. Memória e Patrimônio, UNIRIO: 2010. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276709038_A_RQUIVO_Texto-ANPUH-RIO2010.pdf Acesso em: 12 de março de 2011.

RAÍCES, Eduardo. Entre a comicidade, o senso comum e a disidênciA. A revista Humor como espaço controversial (1978-1980). In: *Antíteses*, v. n.09, jan./jul. 2012. pp. 77-97.

RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti. *História Regional: dimensões teórico-conceituais*. In: *História: debates e tendências*. Vol. 1, n. 1. Passo Fundo, Junho de 1999. pp. 11-22.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo*. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, 1990.

ROBBINS, Trina. *A Century of Women Cartoonists*. Kitchen Sink Press: United States, 1993.

SABORIDO, Jorge e BORRELLI, Marcelo (Orgs.). *Voces y silencios. La prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*, Buenos Aires: Eudeba, 2011.

SALIBA, Elias Tomé. Entrevista Elias Tomé Saliba. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 7, Nº 79. Abril de 2012. pp. 30-35.

_____. *Raízes do Riso*. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos de rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAPRIZA, Graciela. Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). In: *Revista telemática di studi sulla memoria femminile*. DEP n.11 / 2009. pp. 64-80.

_____. Memorias del Cuerpo. In: ANDÚJAR, Andrea et al (Orgs.). *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria, 2005.

SARTI, Cynthia A. O início do feminismo sob a ditadura no Brasil: o que ficou escondido. Texto preparado para apresentação no XXI Congresso Internacional da LASA (Latin American Studies Association), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, 24-26 de setembro de 1998. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Sarti.pdf> Acesso em: 22 de agosto de 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, jul./dez. 1995. pp. 71-99.

SILVA, Alba Vlaéria Alves Tinoco. *Só rindo a sócapa*: uma antologia de 21 contos, casos e crônicas, com humor, escritos por mulheres no Brasil. Tese de doutorado defendida no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2002.

SMITH, Anne-Marie. *Um acordo Forçado*: o consentimento da imprensa à censura no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo. In: *Artcultura*, Uberlândia, v. 9. n. 14. p 39-53, jan.-jun. 2007.

_____. Zombaria como arma anti-feminista: instrumento conservador entre libertários. In: *Revista Estudos Feministas*, vol. 13, n; 3, setembro-dezembro, 2005. pp. 591-611.

SUÁREZ, Miriam. Testemunho: Recordar pensando el pasado para repensar el presente. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010, pp. 264-275.

TELES, Amelinha e LEITE, Rosalina Santa Cruz. *Da Guerrilha à Imprensa Feminista*. A construção do Feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-198). São Paulo: Intermeios, 2013.

VEIGA, Ana Maria. Um Mosaico de Discursos: redes e fragmentos nos movimentos feministas de Brasil e Argentina. In: PEDRO, WOLFF & VEIGA (Orgs.). *Resistências, Gênero e Feminismos contra as Ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

WALKER, Nancy A. & DRESNER, Zita. Women's humor in America. In: *What's so funny? Humor in American Culture*. American Visions: United States, 1998. pp. 171-184.

WALKER, Nancy A. *A very serious thing*. Women's humor and American culture. United States: American Culture, 1988.

_____. Humor and Gender Roles: the 'funny' feminism of the Post-World War II Suburbs. In: DUDDEN, Arthur Power. (ed). *American Humor*. Oxford University Press, England, 1987, pp. 118-119.

_____. *What's so funny?* Humor in American Culture. American Visions: United States, 1998.

WALSH, apud SAPRIZA, Graciela. Sobre el 'difícil matrimonio'. Una indagatoria sobre feminismos e izquierdas en épocas crueles. *Anais Eletrônicos do Fazendo Gênero* 7. ST 40. Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/G/Graciela_Sapriza_40.pdf Acesso em 27/07/2015. Acesso em 22 de agosto de 2015.

WOLFF, Cristina Scheibe. O Gênero da Esquerda em Tempos de Ditadura. In: PEDRO, Joana Maria. WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010. pp. 138-155.

WOLFF, Cristina Scheibe & POSSAS, Lídia M. Vianna. Escrevendo a história no feminino. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 13 (3): 320, setembro-dezembro/2005. pp. 585-589.

YAZBEK, Maria Carmelita. Pobreza no Brasil Contemporâneo e Formas de seu Enfrentamento. In: *Serv. Soc. Soc.*, São Paulo, n. 110, p. 288-322, abr./jun. 2012.

ZINK, Rui. Da bondade dos estereótipos. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. pp. 47-68.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS

A Legião de Mulheres nos Quadrinhos no Brasil: <https://docs.google.com/document/d/1prkSTfLl3iLzhLiT6oeQLamIeG9l0M3D5aFV1NfbvAg/edit> Acesso em 13 de maio de 2016.

Fundação Carlos Chagas:

<http://www.fcc.org.br/conteudosospeciais/mulherio/historia.html>.
Acesso em 27 de fevereiro de 2016.

Cotidiano Mujer: <http://www.cotidianomujer.org.uy/sitio/quienes-somos>. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

Centro de Informação e Desenvolvimento da Mulher:

<http://www.cidem.org.bo/index.php/quienes-somos.html>. Acesso em 29 de fevereiro de 2016.

Notícia G1: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2015/06/premio-nobel-renuncia-a-cargo-em-universidade-britanica-apos-comentarios-sexistas.html>. Acesso em 22 de julho de 2015.

Notícia G 1: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2014/12/10-mais-ricos-concentram-40-da-renda-do-pais-diz-ibge.html>. Acesso em 18 de agosto de 2015

Texto de Clair Castilhos: <https://claircastilhos.wordpress.com/2012/04/26/as-cegonhas-vaio-parir-tudo-esta-resolvido/> Acesso em 24 de agosto de 2015.

Indicadores do Desenvolvimento Mundial do Google: https://www.google.com.br/publicdata/explore?ds=d5bncppjof8f9_. Acesso em 24 de agosto de 2015.

Nuria Pomperia: <http://www.culturaenaccion.com/nuria-pompeia/>. Acesso em 11 de dezembro de 2015.

Claire Bretecher no Pompidou: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-6722aefb9efebf88c6ed4ddfef4179¶m.idSource=FR_E-6722aefb9efebf88c6ed4ddfef4179¶m.seance=20151130. Acesso em 11 de dezembro e 2015.

Entrevista de Diana Raznovich: <http://www.publico.es/actualidad/diana-raznovich-convencida-soplo-buen.html>. Acesso em: 11 de dezembro de 2015.

Entrevista de Henrique Magalhães:
<http://www.bigorna.net/index.php?secao=entrevistas&id=1207889794>
Acesso em: 18 de dezembro de 2015.

Notícia IG: <http://delas.ig.com.br/comportamento/homem- apenas-ajuda- nas-tarefas-domesticas/n1596824771480.html>. Acesso em 21 de dezembro de 2015.

Documentário *O Riso dos Outros*:
<https://www.youtube.com/watch?v=PRQ1LuBWOLg>. Acesso em 10 de janeiro de 2013.

Personagem Helôzinha:
<https://www.facebook.com/Helozinhaflora/?fref=ts> Acesso em 15 de março de 2016.

APÊNDICE A

Tabela 1. *MULHERIO* – Brasil (1981-1988)

Ed.	Data	P.	Tipo	Autoria	Tema	Ilustração
0	03 e 04/81	4	Tirinha	Ciça	Trabalho Doméstico	Não
1	05 e 06/81	10	Tirinha	Ciça	Trabalho Doméstico	Sim
1	05 e 06/81	13	Charge	Arana	Feminismo	Sim
2	06 e 07/81	6	Charge	Ilegível	Violência contra Infância	Sim
2	06 e 07/81	7	Tirinha	Ciça	Direitos Humanos	Sim
2	06 e 07/81	12	Charge	Henfil	Trabalho Doméstico	Sim
2	06 e 07/81	21	Charge	Miguel Paiva	Sexualidade	Sim
2	06 e 07/81	22	Tirinha	Henrique Magalhães	Direitos Reprodutivos	Não
3	09 e 10/81	7	Charge	Miguel Paiva	Trabalho Doméstico	Sim
3	09 e 10/81	11	Charge	Eliana Paiva	Menstruação	Sim
3	09 e 10/81	18	Tirinha	Eliana Paiva	Trabalho Doméstico	Sim
3	09 e 10/81	21	Tirinha	Sem Autoria	Gênero	Sim
4	11 e 12/81	C.	Charge	Henfil	Pobreza das Mulheres/ Creche	Não
4	11 e 12/81	6	Charge	Anne Delcoigne	Mulheres e Ciência	Sim
4	11 e 12/81	23	Charge	Henfil	Mulheres e Trabalho	Sim
4	11 e 12/81	24	Charge	Ilegível	Mulheres e Liberdade	Sim
5	01 e 02/82	10	Charge	Sem Autoria	Mulheres e América Latina	Sim
5	01 e 02/82	16	Charge	Henfil	Mulheres e Pobreza	Sim

5	01 e 02/82	22	Charge	Miguel Paiva	Trabalho Doméstico	Não
5	01 e 02/82	22	Tirinha	Çiça	Trabalho Doméstico	Não
6	03 e 04/82	6	Charge	Sem Autoria	Sexualidade e Direitos Reprodutivos	Sim
6	03 e 04/82	22	Charge	IGE	Machismo	Sim
6	03 e 04/82	23	Charge	Ilegível	Imprensa Feminista	Não
7	05 e 06/82	4	Tirinha	Henfil	Mulheres e Trabalho	Sim
7	05 e 06/82	5	Charge	Henfil	Mulheres e Trabalho	Sim
7	05 e 06/82	6	Tirinha	Henfil	Mulheres e Trabalho	Sim
7	05 e 06/82	8	Charge	Henfil	Mulheres e Trabalho	Sim
7	05 e 06/82	9	Charge	Henfil	Emprego Doméstico	Sim
7	05 e 06/82	17	Charge	Francesco Tonucci	Sexualidade	Sim
8	07 e 08/82	12	Charge	José Luiz Ohi	Direitos das Mulheres	Sim
8	07 e 08/82	13	Charge	José Luiz Ohi	Direitos das Mulheres	Sim
8	07 e 08/82	15	Charge	Ilegível	Direitos Reprodutivos	Sim
9	09 e 10/82	23	Charge	M.Kahil	Trabalho Doméstico	Não
10	11 e 12/82	3	Charge	Rosanna	Feminismo	Sim
10	11 e 12/82	7	Charge	Henfil	Trabalho Doméstico	Sim
10	11 e 12/82	20	Charge	Sem Autoria	Direitos das Mulheres	Sim
10	11 e 12/82	22	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Militância	Não
10	11 e 12/82	22	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Trabalho	Não
10	11 e 12/82	22	Charge	Sem Autoria	Trabalho Doméstico	Não
11	01 e	7	Charge	Ilegível	Mulheres e	Sim

	02/83				Trabalho	
12	03 e 04/83	3	Charge	Sem Autoria	Direitos Reprodutivos	Sim
13	05 e 06/83	4-5	Charge	Laerte	Mulheres e Arte	Sim
13	05 e 06/83	12	Charge	Caruso	Direitos das Mulheres	Sim
13	05 e 06/83	15	Charge	Caruso	Mulheres e Arte	Sim
13	05 e 06/83	20	Charge	Lilita	Mulheres e Igreja	Sim
13	05 e 06/83	23	Charge	Lila Galvão	Trabalho Doméstico	Sim
14	07 e 08/83	20	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Ciência	Sim
16	05 e 06/84	3	Tirinha	Miguel Paiva	Muheres e Trabalho	Sim
17	07 e 08/84	8	Charge	Caruso	Direitos das Mulheres	Sim
17	07 e 08/84	17	Charge	Christine roche	Feminismo	Sim
17	07 e 08/84	22	Tirinha	Miguel Paiva	Casamento	Não
18	09 e 10/84	4	Tirinha	Angeli	Masculinidade	Sim
18	09 e 10/84	5	Tirinha	Angeli	Masculinidade	Sim
19	11 e 12/84	3	Charge	Roberta Mele	Mulheres e Política	Sim
19	11 e 12/84	4	Tirinha	Ana Maria Marques	Mulheres e Política	Sim
19	11 e 12/84	5	Charge	Ilegível	Mulheres e Política	Sim
19	11 e 12/84	18	Charge	Lilita Figueiredo	Sexualidade	Sim
19	11 e 12/84	23	Tirinha	Claire Bretecher	Menstruação	Não
20	01, 02, 03/85	5	Tirinha	Miguel Paiva	Masculinidade	Sim
20	01, 02, 03/85	22	Tirinha	Henfil	Menstruação	Sim
21	04, 05, 06/86	3	Charge	Miguel Paiva	Trabalho Doméstico	Sim
21	04, 05,	6	Charge	Caruso	Direitos	Sim

	06/86				Reprodutivos	
21	04, 05, 06/86	23	Charge	Ilegível	Direitos das Mulheres	Sim
22	07,08, 09/85	17	Tirinha	Henrique Magalhães	Direitos Reprodutivos	Sim
24	01, 02/86		Tirinha	Angeli	Machismo	Sim
25	03 e 08/86	17	Charge	Ilegível	Mulheres e Trabalho	Sim
26	09 e 11/86	21	Charge	Sem Autoria	Trabalho Doméstico	Sim
27	12 e 02/87	3	Tirinha	Claire Bretecher	Mulheres e Trabalho	Não
28	03 e 04/87	2	Tirinha	Ângela	Feminismo	Não
28	03 e 04/87	15	Charge	Sem Autoria	Violência contra às Mulheres	Sim
28	03 e 04/87	22	Charge	Sem Autoria	Maternidade	Sim
28	03 e 04/87	22	Charge	Sem Autoria	Paternidade	Sim
28	03 e 04/87	23	Charge	Sem Autoria	Sexualidade	Sim
28	03 e 04/87	23	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Pobreza	Sim
28	03 e 04/87	23	Charge	Sem Autoria	Maternidade	Sim
29	05 e 06/87	2	Charge	Eva H.	Feminismo	Sim
29	05 e 06/87	7	Charge	Cristina Burguer	Maternidade	Sim
29	05 e 06/87	15	Charge	Pozza	Direitos das Mulheres	Sim
29	05 e 06/87	19	Charge	Henfil	Mulheres e Trabalho	Sim
30	07/87	6	Tirinha	Angeli	Aborto	Sim
30	05 e 06/87	12	Charge	Sem Autoria	Política e Educação	Sim
30	05 e 06/87	12	Charge	Sem autoria	Censura	Sim
30	05 e 06/87	12	Charge	Sem Autoria	Política	Sim
30	07/87	21	Charge	Ilegível	Mulheres e	Sim

					Educação	
30	07/87	24	Tirinha	Célia	Sexualidade	Não
31	08/87	7	Charge	Pozza	Política	Sim
31	08/87	23	Charge	Escobar	Justiça	Não
31	08/87	24	Tirinha	Célia	Amor	Não
32	09/87	2	Charge	Sem Autoria	Trabalho Doméstico	Não
32	09/87	22	Charge	Martin	Direitos das Mulheres	Sim
32	09/87	24	Tirinha	Célia	Liberdade	Não
33	10/87	4	Charge	Waldemar Zadler	Violência contra às Mulheres	Sim
33	10/87	23	Tirinha	Célia	Amor	Não
34	11/87	10	Charge	Henfil	Pobreza	Sim
34	11/87	11	Tirinha	Henfil	Pobreza	Sim
34	11/87	23	Tirinha	Célia	Liberdade	Não
35	12/87	20	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Pobreza	Sim
35	12/87	24	Tirinha	Célia	Liberdade	Não
36	01/88	24	Tirinha	Célia	Amor	Não
37	03/88	3	Charge	Ilegível	Sexualidade	Sim
37	03/88	24	Tirinha	Célia	Machismo	Não
38	03/88	24	Tirinha	Célia	Amor	Não

* Em 40 exemplares que circularam entre os anos de 1981 e 1988 (do número 0 ao 39) foram publicadas um total de 102 charges e tirinhas, sendo que 21 não apontam autoria e dez têm autoria ilegível. São 71 charges e tirinhas com autorias identificadas, sendo 28 assinadas por mulheres e 41 por homens.

Tabela 2. BRASIL MULHER - Brasil (1975-1977)

Ed.	Data	P.	Tipo	Autoria	Tema	Ilustração
1	12/75	5	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Trabalho	Sim
1	12/75	5	Charge	Sem Autoria	Discurso generificado	Sim
2	76	5	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Literatura	Sim
3	76	5	Charge	Sem Autoria	Emprego Doméstico	Sim
3	76	5	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Educação	Não

4	76	3	Charge	Sem Autoria	Educação	Sim
4	76	4	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Pobreza	Sim
4	76	4	Charge	Sem Autoria	Violência contra às Mulheres	Sim
4	76	4	Charge	Sem Autoria	Eleições	Sim
6	76	3	Charge	Sem Autoria	Eleições	Sim
6	76	11	Charge	Sem Autoria	Trabalho Doméstico	Sim
6	76	14	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Trabalho	Sim
7	06/77	3	Charge	Sem Autoria	Cidadania	Sim
7	06/77	5	Charge	Sem Autoria	Pobreza	Sim
7	06/77	6	Tirinha	Sem Autoria	Creche	Não
7	06/77	7	Charge	Lila	Direitos Reprodutivos	Sim
7	06/77	12	Charge	Lila	Educação	Sim
7	06/77	12	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Educação	Sim
7	06/77	12	Charge	Sem Autoria	Educação	Sim
7	06/77	13	Charge	Sem Autoria	Educação	Sim
7	06/77	14	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Trabalho	Sim
7	06/77	14	Charge	Cortés	Mulheres e Saúde	Sim
7	06/77	15	Charge	Sem Autoria	Divórcio	Não

*Em 9 exemplares que circularam entre 1975 e 1977 (do número 0 ao 8), foram publicada um total de 23 charges (com pouca exploração do humor e do riso), sendo que 20 não são assinadas. São 3 charges com autorias identificadas, 2 de autoria de Lila e uma de Cortés.

Tabela 3. NÓS MULHERES - Brasil (1976-1978)

Ed.	Data	P.	Tipo	Autoria	Tema	Ilustração
1	06/76	2	Tirinha	Ciça	Trabalho doméstico	Sim

1	06/76	5	Charge	Ilegível	Imprensa Feminista	Não
1	06/76	5	Charge	Cahu	Mulheres e Trabalho	Sim
2	09 e 10/76	3	Tirinha	Ciça	Trabalho doméstico	Não
4	03 e 04/77	5	Charge	Angeli	Trabalho doméstico	Sim
4	03 e 04/77	9	Tirinha	Ciça	Trabalho doméstico	Não
4	03 e 04/77	9	Charge	Sandra	Imprensa Feminista	Não
4	03 e 04/77	9	Charge	Cahu	Mulheres e Luta	Não
4	03 e 04/77	9	Charge	Ilegível	Gênero	Não
4	03 e 04/77	9	Charge	Ilegível	Casamento	Não
4	03 e 04/77	9	Charge	Mariza	Machismo	Não
4	03 e 04/77	11	Charge	Angeli	Carestia	Sim
5	03 e 06/77	7	Tirinha	Laerte	Carestia	Sim
5	03 e 06/77	14	Tirinha	Sem Autoria	Imprensa Feminista	Não
5	03 e 06/77	15	Tirinha	Henfil	Carestia	Não
5	03 e 06/77	15	Tirinha	Ciça	Trabalho Doméstico	Não
6	08 e 09/77	16	Charge	Sem Autoria	Divórcio	Não
6	08 e 09/77	7	Charge	Ignatz	Gênero	Sim
6	08 e 09/77	13	Charge	Ignatz	Direitos Reprodutivos	Sim
6	08 e 09/77	15	Tirinha	Henfil	Feminismo	Não
6	08 e 09/77	15	Tirinha	Ciça	Direitos Reprodutivos	Não
7	03/87	3	Charge	Angeli	Liberdade	Sim

* Em 8 exemplares que circularam entre os anos de 1976 e 1978 (do número 1 ao 8) foram publicadas um total de 22 charges e tirinhas, sendo que 2 não apontam autoria e três têm autoria ilegível. São 17 charges e tirinhas assinadas, sendo 9 assinadas por mulheres e oito por homens.

Tabela 4. LA MICRÓFONA – Paraguai (1990)

Ed.	Data	P.	Tipo	Autoria	Tema	Ilustração
3	03/90	12	Tirinha	Sem Autoria	Mulheres e Trabalho	Não
3	03/90	12	Tirinha	Sem Autoria	Gênero	Não

4	04/90	10	Charge	Any	Trabalho Doméstico	Não
4	04/90	10	Charge	Any	Mulheres e Trabalho	Não
6	06/90	9	Charge	Sem Autoria	Direitos Reprodutivos	Sim
6	06/90	10	Charge	Ilegível	Mulheres e Educação	Não
6	06/90	10	Tirinha	Diana Raznocic	Liberdade	Não
6	06/90	10	Charge	Sendra	Mulheres e Militância	Não

* Em 6 exemplares que circularam no ano 1990 (do número 3 ao 10) foram publicadas um total de 8 charges e tirinhas, sendo que 3 não apontam autoria e 1 tem autoria ilegível. São 4 charges e tirinhas assinadas, todas assinadas por mulheres.

Tabela 5. LA ESCOBA – Bolívia (1987)

Ed.	Data	P.	Tipo	Autoria	Tema	Ilustração
1	03/86	9	Charge	Ilegível	Mulheres e Trabalho	Não
1	03/86	10	Charge	Sem Autoria	Trabalho Doméstico	Não
1	03/86	17	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Pobreza	Não
1	03/86	26	Charge	Ilegível	Mulheres e Trabalho	Não
1	03/86	26	Charge	Sem Autoria	Trabalho Doméstico	Não
1	03/86	26	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Trabalho	Não
2	05/86	21	Charge	Islo	Trabalho Doméstico	Não
2	05/86	21	Charge	Ilegível	Mulheres e Cultura de Massa	Não
2	05/86	27	Charge	Ilegível	Violência contra às Mulheres	Não
5	05/86	13	Tirinha	Quino	Trabalho Doméstico	Não

5	05/86	13	Tirinha	Quino	Trabalho Doméstico	Não
5	05/86	13	Tirinha	Quino	Trabalho Doméstico	Não
5	05/86	13	Tirinha	Quino	Trabalho Doméstico	Não
5	05/86	13	Tirinha	Quino	Trabalho Doméstico	Não
6	11/87	6	Tirinha	Sem Autoria	Mulheres e Trabalho	Não
6	11/87	11	Charge	Ilegível	Trabalho doméstico	Sim
6	11/87	27	Tirinha	Sem Autoria	Mulheres e Militância	Sim

* Em 4 exemplares que circularam entre 1986 e 1987 (números 1, 2, 5 e 6) foram publicadas um total de 17 charges e tirinhas, sendo que 6 não apontam autoria e 5 tem autoria ilegível. São 6 charges e tirinhas assinadas, 5 assinadas por um homem e uma assinada por Islo.

Tabela 6. PERSONA – Argentina (1974-1986)

Ed.	Data	P.	Tipo	Autoria	Tema	Ilustração
1	10/74	54	Tirinha	Sylvia Bruno	Gênero	Não
2	11/74	30	Charge	Sem Autoria	Mulheres e Igreja	Sim
2	11/74	51	Tirinha	Sylvia Bruno	Feminismo	Não
3	12/74	21	Charge	Sylvia Bruno	Mulheres e Educação	Não
3	12/74	30	Tirinha	Sylvia Bruno	Direitos das Mulheres	Sim
3	12/74	48	Charge	Sem Autoria	Feminismo	Sim
5	75	5	Tirinha	Martin Morales	Trabalho Doméstico	Sim
6	03 e 04/81	21	Charge	Nuria Pompeia	Mulheres e Educação	Sim
7	05 e 06/81	7	Tirinha	Ilegível	Mulheres e Cultura de Massa	Sim
7	05 e 06/81	12	Charge	Nuria Pompeia	Machismo	Sim
7	05 e 06/81	15	Charge	Ilegível	Mulheres e Cultura de Massa	Sim

10	01 e 02/82	43	Charge	Nuria Pompeia	Mulheres e Educação	Sim
14	03, 04 e 05/82	51	Charge	Sem Autoria	Direitos Humanos	Não
B3	10/83	8	Tirinha	Quino	Trabalho Doméstico	Sim
B3	10/83	10	Charge	Sem Autoria	Direitos Reprodutivos	Sim
B3	10/83	13	Charge	Sem Autoria	Trabalho Doméstico/ Mulheres e Religião	Sim
B 16	09 e 10/86	6	Tirinha	Sem Autoria	Aborto	Sim
B 16	09 e 10/86	9	Charge	Sem Autoria	Trabalho doméstico	Sim
B 16	09 e 10/86	10	Tirinha	Quino	Trabalho doméstico	Sim
B 16	09 e 10/86	10	Charge	Sem Autoria	Trabalho doméstico	Sim
B 17	11 e 12/86	4	Tirinha	Liotta	Feminismo	Sim
-	-	-	Tirinha	Nuria Pompeia	Trabalho Doméstico	Não
-	-	-	Tirinha	Nuria Pompeia	Casamento	Não

* Em 17 exemplares que circularam entre 1974 e 1986 (números variados) foram publicadas um total de 23 charges e tirinhas, sendo que 8 não apontam autoria e duas têm autoria ilegível. São 13 charges e tirinhas assinadas, 9 assinadas por mulheres, 3 assinadas por homens e uma assinada por Liotta.

Tabela 7. COTIDIANO MUJER – Uruguai (1985-1986)

Ed.	Data	P.	Tipo	Autoria	Tema	Ilustração
3	11/85	3	Tirinha	Claire Bretecher	Trabalho doméstico	Não
4	12/85	3	Charge	Francesca	Maternidade	Sim
8	06/86	2	Charge	Islo	Trabalho doméstico	Sim
20	08/87	7	Tirinha	Claire Bretecher	Mulheres e Trabalho	Não

20	08/87	7	Tirinha	Henfil	Mulheres e Trabalho	Não
20	08/87	7	Tirinha	Angeli	Machismo	Não
20	08/87	7	Charge	Quino	Trabalho Doméstico	Não
20	08/87	7	Tirinha	Maitena	Trabalho Doméstico	Não
30	11/86	6	Charge	Sem Autoria	Violência contra às Mulheres	Sim

* Em 17 exemplares que circularam entre 1985 e 1986 (números variados) foram publicadas um total de 9 charges e tirinhas, sendo que 1 não aponta autoria. São 8 charges e tirinhas assinadas, 4 assinadas por mulheres, 3 assinadas por homens e 1 assinada por Islo.

Tabela 8. LA CACEROLA – Uruguai (1984-1988)

Ed.	Data	P.	Tipo	Autoria	Tema	Ilustração
2	Ano 1, 07/84	4	Charge	Cipaf	Mulheres e Trabalho	Sim
2	Ano 1, 07/84	6	Tirinha	Henfil	Mulheres e Trabalho	Sim
2	Ano 1, 07/84	7	Charge	Henfil	Mulheres e Trabalho	Sim
2	Ano 1, 07/84	12	Charge	Ilegível	Mulheres e Trabalho	Sim
8	Ano 1, 11/84	5	Tirinha	Ilegível	Trabalho Doméstico	Sim
8	Ano 1, 11/84	9	Charge	Ilegível	Direitos das Mulheres	Sim
4	Ano 2, 05/85	5	Charge	Ilegível	Mulheres e Educação	Sim
5	Ano 2, 10/85	5	Charge	Miguel Paiva	Trabalho Doméstico	Sim
6	Ano 3, 11/86	9	Charge	Ilegível	Feminismo	Não
Esp	Ano 5,	6-7	Tirinha	Ilegível	Trabaho	Não

ecia 1	03/88				Doméstico	
Esp ecia 1	Ano 5, 08/88	26	Charge	Sem Autoria	Gênero	Não

* Em 9 exemplares que circularam entre 1984 e 1988 (do número 2 ao 8 e duas edições especiais) foram publicadas um total de 11 charges e tirinhas, sendo que 1 não aponta autoria e 6 têm assinatura ilegível. São 4 charges e tirinhas assinadas, 3 assinadas por homens e 1 assinada por Cipaf.

Tabela 9. NOS/OTRAS – Chile (1983-1988)

Ed.	Data	P.	Tipo	Autoria	Tema	Ilustração
_	11/83	9	Tirinha	Sem Autoria	Trabalho Doméstico	Sim
_	11/83	10	Charge	Ilegível	Machismo	Sim
_	11/83	12-13	Charge	Sem Autoria	Feminismo	Sim
_	88	11	Tirinha	Diana Rasnovich	Mulheres e Luta	Sim

* Em 2 exemplares que circularam entre 1983 e 1988 foram publicadas um total de 4 charges e tirinhas, sendo que 2 não apontam autoria e 1 tem assinatura ilegível. Diana Rasnovich foi a única autora identificada.

ANEXO A

No dia 10 de março de 2016 a quadrinista Aline Lemos compartilhou, via redes sociais, uma lista de mulheres que trabalham ou trabalharam no universo dos quadrinhos brasileiros. No dia 13 de maio a lista contava com 432 nomes, alguns deles foram protagonistas desta tese. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1prkSTfL3ILzhLiT6oeQLamIeG910M3D5aFV1NfbvAg/edit> Acesso em 13 de maio de 2016.

A legião de mulheres nos quadrinhos no Brasil

Uma lista extensiva de mulheres quadrinistas, desenhistas, coloristas, letristas, roteiristas e outras atuantes nos quadrinhos no Brasil, a partir do início do século XX até hoje.

Esta lista está aberta à edição. Acrescentem seus nomes ou de outras quadrinistas!

1. Adriana Yumi (Yumi Moony) <http://www.sigmapi-project.com>
2. Adriana Melo <http://www.adrianamelo.co>
3. Alessandra Freitas www.facebook.com/alessandra.freitas.21
4. Alessandra Gomes de Melo
http://www.comix.com.br/product_info.php?products_id=20668
5. Alexandra Mattos <http://alexandra-lmattos.wix.com/alexandramattos>
6. Alexandra Moraes <http://opintinho.com.br>
7. Alexandra Presser <http://alepresser.com/>
<http://arroz.alepresser.com>
8. Alice Gauto <https://www.behance.net/alicegauto>
9. Alice Grosseman Mattosinho (Alice Monstrinho)
<http://rebelhound.weebly.com>
10. Aline Cruz (Lila Cruz) <http://colorlilas.com>
11. Aline Daka <http://dakhadessin.wix.com/aline-daka-hqcomics>
12. Aline Diniz (Nyoh) [://www.facebook.com/RhivenRhyfers](http://www.facebook.com/RhivenRhyfers)
13. Aline Gonçalves
http://smocci.com/obra.php?id_obra=561&capitulo=3855&pagina=2
14. Aline Lemos www.desalineada.com
15. Aline Zouvi <http://medium.com/@alinezouvi>

16. Amanda Alboíno <http://www.amandaalboino.blogspot.com.br>
17. Amanda Coelho <https://www.facebook.com/amandismos/>
18. Amanda Grazini <http://www.amandagrazini.com>
19. Amanda Lopes <https://www.facebook.com/AmanDrafts>
20. Amanda Paschoal <https://www.facebook.com/ampasch>
21. Ana Antonov <http://anna-grrrl.tumblr.com>
22. Ana Cardoso <https://www.facebook.com/We-Pet-1551558451796544>
23. Ana Carolina Barbosa da Cunha (Carolita) <https://www.facebook.com/meuquartelie>
24. Ana Hijoiosa <https://crocomila.wordpress.com/2014/02/19/fotos-do-lancamento-zine-xxx-no-rio-de-janeiro>
25. Ana Luiza Koehler <https://anakoehler.wordpress.com>
26. Ana Luísa Medeiros <http://www.tiraninha.com.br>
27. Ana Maria Sena <http://namariassena.tumblr.com>
28. Ana Recalde <http://anarecalde.com.br>
29. Ana Rocha <http://anarochaart.blogspot.com.br>
30. Ana Rôlo <https://www.facebook.com/untltd>
31. Ana Schirmer <https://www.facebook.com/ANAsoANA>
32. Ana Terra <https://www.facebook.com/extr4terrestre>
33. Ana Torquato (Bru-Punk) <http://facebook.com/HistoriasEmTiras>
34. Andressa Munhoz <https://www.facebook.com/recomecoilustracao>
35. Andressa Raphaelly <http://blogdacruella.blogspot.com.br>
36. Angélica Freitas https://pt.wikipedia.org/wiki/Ang%C3%A9lica_Freitas
37. Anna Brandão <http://www.facebook.com/annapebea>
38. Anita Costa Prado <http://cafofodakatita.blogspot.com.br>
39. Anna Jonko <https://www.flickr.com/photos/50332486@N03>
40. Anna Mancini (manzanna) <http://www.manzanna.com>
41. Anna Maria Giovannini <https://annagiovannini.carbonmade.com>
42. Annima de Matos <https://www.facebook.com/seloceudebrigadeiro>
43. Aryeh Naberrie <https://www.facebook.com/TheAryeh>
44. Bárbara Cani (CONCHA) <http://conch4.tumblr.com>
45. Bárbara Malagoli <http://barbaramalagoli.com>
46. Bárbara Maquiné <https://www.youtube.com/watch?v=fRxmg-9nBzU>
47. Beatriz Bastitelli <https://www.facebook.com/bebarte>
48. Beatriz Lopes <https://www.facebook.com/blearghh>
49. Beatriz Romão <https://www.facebook.com/wyecomix>
50. Beliza Buzollo <http://belizabuzollo.tumblr.com>
51. Bia Blare <https://www.facebook.com/alaranjado.sinestescico>

52. Bia Quadros <https://www.facebook.com/meninacanceriana>
53. Bia Kassar <http://cartunsdabia.blogspot.com.br>
54. Bia Oliveira <https://crocomila.wordpress.com/2014/02/19/fotos-do-lancamento-zine-xxx-no-rio-de-janeiro>
55. Bianca Pinheiro <http://bianca-pinheiro.tumblr.com>
56. Bianca Reis <http://www.annabolenna.com.br>
57. Blanxe <http://entropiacomic.com.br>
58. Blenda Furtado <http://blendafurtado.com>
59. Brendda Lima <www.facebook.com/VanillaTreeIllustrations>
60. Bruna Mascarenhas <http://vanilla-bonnes.tumblr.com>
61. Bruna Morgan <http://bolhadetinta.tumblr.com>
62. Camila Cuqui <http://alpacaeditora.com.br/artes-visuais-camila-cuqui>
63. Camila Cysneiros <https://twitter.com/Tagamari>
64. Camila Fernandes (Mila F.) <https://camilafernandes.wordpress.com>
65. Camila Poszar (Cah Poszar) <http://www.cah-poszar.com/>
66. Camila Puni <http://camilapuni.tumblr.com>
67. Camila Torrano <www.camilatorrano.com.br>
68. Carina Ribeiro Cardoso <https://www.facebook.com/estudionumen>
69. Carina Venturim (Ventx) <https://www.behance.net/ventx>
70. Carla Guidacci <http://caricaturascarlarosa.blogspot.com.br>
71. Carla Ph <http://cargocollective.com/carolinapontesilla>
<https://www.facebook.com/filedegato>
72. Carol Cunha <http://carolcunha.daportfolio.com>
73. Carol Macedo <https://www.facebook.com/cabecadeelisa>
74. Carol Mello <http://todasabordo.com.br>
75. Carol Peace http://acritica.uol.com.br/vida/Quadrinhos-mulheres-mostram-historias-desenhar_0_1023497641.html
76. Carol Rossetti <http://www.carolrossetti.com.br>
77. Carolina Carmo <http://bicicletaparadois.tumblr.com>
78. Carolina Ferreira (Kerol) <https://www.facebook.com/artedekerol>
79. Carolina Ito <https://salsichaemconserva.wordpress.com>
80. Carolina Mancini <http://carolinamancini.blogspot.com.br>
81. Carolina Pereira <https://www.facebook.com/luminapirilampus>
82. Carolina Pontes
83. Casty Maat <https://www.facebook.com/Dream-Castle-486662458176987>
84. Catarina Gomes (Cath Gomes) <http://hipanus.tumblr.com>
85. Catharina Baltar <https://www.facebook.com/catharinix>
86. Cátia Ana Baldoíno da Silva <http://www.odiariodevirginia.com>
87. Cecília Alves Pinto (Ciça)
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ci%C3%A7a>

88. Cecilia Ramos (Cartumante)
<https://www.facebook.com/Cartumante-1654597601448090>
89. Cecília Silveira <http://www.ceciliasilveira.com>
90. Celly Monteiro <https://www.facebook.com/CellyMonteiroilustra/>
91. Chairim Arrais <http://www.chairim.com.br/portfolio>
92. Chantal Herskovic <http://tirasdachantal.blogspot.com.br>
93. Chris Mendonça <https://www.facebook.com/chrisartvisual/>
94. Cibele Santos <http://www.cibelesantos.com.br>
95. Cinthia Saty Fujii <http://cinthiadynamite.tumblr.com>
96. Clara Browne
<http://www.revistacapitolina.com.br/author/clarabrowne>
97. Clara Gomes <http://bichinhosdejardim.com>
98. Clara Grivicich <https://crocomila.wordpress.com/2014/02/19/fotos-do-lancamento-zine-xxx-no-rio-de-janeiro>
99. Clara Lima <https://crocomila.wordpress.com/2014/02/19/fotos-do-lancamento-zine-xxx-no-rio-de-janeiro>
100. Clarice Dellape <https://www.facebook.com/claricedellape>
101. Claudia Kfouri <http://www.claudiakfour.com.br>
102. Claudia Senlle <http://ficticia.org/produto/moschitto#foto-0>
103. Cora Rufino www.akelatriz.blogspot.com
104. Crau da Ilha <http://www.universohq.com/noticias/periquitas-humor-e-quadrinhos-em-obra-criada-por-mulheres-de-opiniaio>
105. Cris Camargo <http://www.oultimomaranishi.com.br>
106. Cris Mitsue <https://www.facebook.com/euenanquim>
107. Cristiane Armezina <http://misscupcakemanga.blogspot.com.br/>
108. Cristiane Peter (Cris Peter) <http://crispeterdigitalcolors.com>
109. Cristina Carnelós <http://cristinacarnelos.blogspot.com.br>
110. Cristina Eiko <http://www.quadrinhosa2.com>
111. Cristina Judar
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/cristina-judar/12062>
112. Cynthia Bonacossa <https://www.facebook.com/CynthiaBonacossa>
113. Dadí <http://www.ilustradoradadi.com>
114. Dani Mota <https://www.facebook.com/Dani-Mota-Art-887036131319341>
115. Daniela <http://ladyscomics.com.br/quadrinistas-pioneiras-da-paraiba->
116. Daniela Beleze Karasawa
<https://invernablog.wordpress.com/category/quem-somos>

117. Danielle Barros Silva Fortuna (IV Sacerdotisa)
<https://www.facebook.com/IV-Sacerdotisa-Danielle-Barros-Sibilante-217146788475979>
118. Daniele Rios Boleeiro (Dandi)
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/daniele-rios-boleeiro-dandi/9610>
119. Daniele Leite (Dani mãe)
<https://www.facebook.com/CartunistasFemeas/>
120. Dayanna Lima (Day Lima) <http://daylimaart.tumblr.com>
121. Débora Caritá
<https://deboracarita.carbonmade.com/projects/5300135>
122. Débora Santos <https://www.facebook.com/drebasantos>
123. Denise Akemi <http://deniseakemi.deviantart.com>
124. Deya Muniz <http://tapastic.com/deyamuniz>
125. Dharilya Sales <https://www.facebook.com/Dharilya>
126. Dhiovana Barroso <http://adivinhadindi.tumblr.com>
127. Diana Helene (Didi Helene, Crocomila)
<http://crocomila.blogspot.com.br>
128. Dika Araújo <http://dikart.tumblr.com>
129. Dilly Ximenes www.facebook.com/rascunha.me
130. Dora Leroy <http://www.revistacapitolina.com.br/author/doraleroy>
131. Duda Maria <http://tofuartwork.tumblr.com>
132. Dunia http://terriveis_desenhinhos.blogspot.com.br
133. Edna Lopes <http://ednalopes.wix.com/ednalopes>
134. Elisa França <http://inconstantina.tumblr.com>
135. Elisa Guimarães Santos <https://www.catarse.me/hqcaronte>
136. Elisa Kwon <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/elisa-kwon/3486>
137. Ellie Irineu <http://ellie-is.tumblr.com>
<http://ednalopes.wix.com/ednalopes>
138. Ely Sena <https://www.facebook.com/ely.sena17>
139. Elza Keiko <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/elza-keiko/1751>
140. Emy Acosta <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/emy-t-y-acosta/8279>
141. Enaile Rodrigues
142. Érica Awano <https://www.facebook.com/erica.awano>
143. Estelle Flores <https://www.facebook.com/flores.estelle>
144. Etiene Pellizzari Spack (Etieneeps) <https://etieneeps.wordpress.com>
145. Fabi Marques <https://www.facebook.com/fabillustra/>
146. Fabiana Menassi <http://fabimenassi.blogspot.com.br>

147. Fabiana Signorini <https://www.facebook.com/senhoritasdepatins>
148. Fabiane Langona (Chiquinha)
<https://www.facebook.com/chiqsland>
149. Fernanda Bornancin <http://cargocollective.com/fernandabornancin>
150. Fernanda Chiella <http://fernandachiella.tumblr.com/> Super Synch! WebComic
151. Fernanda Ferreira (Fernanda Nia)
<http://www.comoeurealmente.com>
152. Fernanda Garcia (Kissy) www.cargocollective.com/kissy
153. Fernanda Nia <http://tapastic.com/fernandania>
154. Fernanda Ocanto <http://fernandaocanto.blogspot.com.br>
155. Fernanda Schneider <http://www.fernandaschneider.com>
156. Fernanda Torquato (Fefê Torquato) <http://fefetorquato.com>
157. Flavia Tonelli <https://www.behance.net/ftonelli>
158. Fran Junqueira <http://franjunqueira.wix.com/desenhos>
159. Franciele Arnold [facebook.com/asepifanias](https://www.facebook.com/asepifanias)
160. Francisca Nzenze [Angola]
<https://www.facebook.com/kindumbadaana>
161. G. P. Muzel <https://www.facebook.com/GPMuzel>
162. Gabriela Masson (Lovelove6) <http://www.lovelove6.com>
163. Gabriela Melo <https://studiopbr.wordpress.com/equipe-pbr>
164. Gabriela Sakata <http://cargocollective.com/gtsakata/gabriela-sakata>
165. Germana Viana <http://www.lizziebordello.com/> e
<https://germanaviana.carbonmade.com>
166. Giovana Medeiros <http://www.giovanamedeiros.com>
167. Giovanna Pinhata (Zô Pinhata) <http://umbigosujo.tumblr.com>
168. Giselda Guimarães Gomes – Fonte: Revista Risca!
169. Giselda Melo <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/giselda-melo/5089>
170. Gisele Henriques www.gatocoio.com e
www.socialcomics.com.br/gatocoio/1
171. Hannah23 <https://www.facebook.com/h23collagens>
172. Heidy Keller
http://www.comix.com.br/product_info.php?products_id=20668
173. Helena de Aboim
<https://crocomila.wordpress.com/2014/02/19/fotos-do-lancamento-zine-xxx-no-rio-de-janeiro>
174. Helena Ferraz de Abreu <http://rhbn.com.br/secao/artigos-revista/madame-vira-a-mesa>
175. Helena Fonseca F. Jorge
https://pt.wikipedia.org/wiki/Helena_Fonseca

176. Helena Cintra <http://helenacintra.com>
177. Helô D'Angelo <https://www.facebook.com/Helozinhaflora>
178. Hemilyn Stephanye
179. Hilde Weber
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23325/hilde-weber>
180. Iara F. (Iaranaika) <https://www.facebook.com/iaranaikadesenhos>
181. Ila Fox <http://www.ilafox.com/search/label/quadrinhos>
182. Isabela Flores <http://www.inusitadonline.com>
183. Irena Freitas <http://irenafreitas.com>
184. Irene Castilla Rios (Montserrat) <http://blog.studioseasons.com.br>
185. Isabella Amaral <http://bella-amaral.blogspot.com.br>
186. Isadora Fernandes <http://facebook.com/oadilos>
187. Isadora Marília <http://cargocollective.com/isadoramarillia>
188. Isadora Zeferino <http://izeferino.tumblr.com>
189. Ivana Amarante <https://www.facebook.com/DilemasdaIvana>
190. Janaína Araújo <https://studiopbr.wordpress.com/equipe-pbr>
191. Janaína Esmeraldo <http://janesmeraldo.tumblr.com>
192. Jazz Miranda <http://danger-jazz.tumblr.com>
193. Jéssica Guedes <http://www.tirasdajeh.com.br>
194. Jessica Kianne <http://cargocollective.com/jkianne>
195. Jessica Lisboa <http://jessicalisboa.tumblr.com>
196. Jéssica Mendonça <http://entropiacomic.com.br>
197. Joana Cristina <http://joanacristinailustra.blogspot.com.br>
198. Joana Miranda <http://jojoquadrinhos.blogspot.com.br>
199. Joey Chagas <http://templodojaguar.tumblr.com/>
200. Jordana Andrade <https://www.facebook.com/tocafits>
201. Jonia Caon (Jow) <http://facebook.com/amorfo.jow>
202. Joyce Akamine www.joyceakamine.blogspot.com
203. Julia Balthazar www.juliabalthazar.tumblr.com
204. Julia Bax <http://www.juliabax.com>
205. Júlia França <https://www.facebook.com/lomangotango>
206. Júlia Helena Simões Moreira (Julhelena)
<http://julhelena.tumblr.com>
207. Júlia Nunes <https://juliabn.carbonmade.com>
208. Júlia Quaresma <http://jqquaresma.tumblr.com/>
209. Juliana Pina <https://www.facebook.com/Tracando>
210. Juliana Braga <http://juliana-braga.tumblr.com>
211. Juliana Dalla <http://www.besourobox.com.br/#!juliana-dalla/ogqu5>
212. Juliana Del Lama <http://cargocollective.com/judellama/sobre-judellama>

213. Juliana Coutinho (Joleana)
<https://issuu.http://umbigosujo.tumblr.comcom/julianacoutinho0>
214. Juliana Loyola <http://sketchsandworks.blogspot.com.br>
215. Juliana Rabelo www.julianarabelo.com
216. Juliane Macedo <http://www.ccxp.com.br/experiencias/artists-alley/juliane-macedo-2>
217. Julie Alburquerque
<http://www.marcadefantasia.com/albums/repertorio/camila/camila.html>
218. Kaline Nelika <http://kalinenelika.blogspot.com.br>
219. Kari Esteves <https://www.facebook.com/spyidcode>
220. Karina Érica Horita <http://www.skoob.com.br/autor/13758-karina-erica-horita>
221. Karina Pamplona <https://www.facebook.com/karipolaaa>
222. Karolyne da Rocha Bastos (Karolykan)
<http://karolykan.weebly.com>
223. Kátia Schittine <http://kativaschittine.blogspot.com.br>
224. Kellen Carvalho (K2) <http://borntobevelha.blogspot.com.br>
225. Kiara Domit <http://semprechove.tumblr.com>
226. Lais Gabrielle de Lima <http://www.laisdelima.com/>
227. Laís Gomes
228. Larissa Mozz <https://www.facebook.com/Pode-me-chamar-de-Lissa-356406747834216>
229. Laura Athayde <https://www.facebook.com/ltdathayde>
230. Laura Lannes <http://www.lauralannes.com>
231. Laura Maria <https://www.facebook.com/redobrados>
232. Laura Ribeiro <http://emtirinhas.blogspot.com.br>
233. Laura Teixeira <https://www.facebook.com/teixeira.laura/>
234. Leda Maria Chiarello
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/leda-maria-chiarello/6868>
235. Letícia Alves Stefanello <https://www.facebook.com/LetArtemanha/>
 twitter @lety_stefanello instagram l.a.st
236. Letícia Duarte <http://estudiozoo.com.br>
237. Letícia Pusti <https://www.facebook.com/anotherartbook/>
238. Lica de Souza <https://www.facebook.com/papela2editora/>
239. Ligia Zanella <http://ligiazanella.com>
240. Lila Cruz <https://www.facebook.com/quadradaeditora/>
241. Lilian Mitsunaga (Miriam Tomi)
242. Lily Carroll <http://houseofdead.tumblr.com/tagged/my-art>
243. Lívia Viganó <http://www.selopiqui.com>
244. Liz Oliveira http://acritica.uol.com.br/vida/Quadrinhos-mulheres-mostram-historias-desenhar_0_1023497641.html

245. Lohanna Paiva <https://www.facebook.com/minacaoart>
246. Lorena Káz (Lokáz) <http://lorenakaz.com/>
247. Luana Geiger <http://cargocollective.com/luanageiger>
248. Luanda Soares www.luandasoares.blogspot.com.br
249. Lu Wolff <https://www.facebook.com/entretiras>
250. Lúcia A. de Nóbrega
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/lucia-a-de-nobrega/4930>
251. Luciana Cafaggi (Lu Caffagi) www.lucafaggi.tumblr.com
252. Luciana Chagas/Chagas Ilustrações:
<https://instagram.com/chagasilustracoes/>
253. Lucila Simões Saidenberg
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/lucila-saidenberg/4657>
254. Luda Lima <http://ludailustra.blogspot.com.br>
255. Ludmila Nascy <http://ludmilanascy.blogspot.com.br>
256. Luiza Abend <http://www.luizaabend.com.br>
257. Luiza de Souza (Ilustra, Lu) <http://ilustralu-blog.tumblr.com>
258. Luiza Guedes <https://www.facebook.com/luiguedes.arte>
259. Luiza Nasser <http://luizanasserdesenhos.blogspot.com.br>
260. Luiza Tavares (Lepopp) <http://www.facebook.com/lepopp>
261. Luli Penna <http://lulipenna.blogspot.com.br>
262. Luma Rodrigues (RaioXX) <http://raioxx.tumblr.com/>
263. Luyse Costa <https://www.facebook.com/luyseilustradora>
264. Magô Pool <http://www.magopool.com.br/>
265. Maira Benedito
http://www.comix.com.br/product_info.php?products_id=20668
266. Maíra Coelho www.facebook.com/mairaclh
267. Malu Engel <http://cargocollective.com/maluengel>
268. Marcela Godoy <http://www.marcelagodoy.com>
269. Marcella Cappelletti <https://tapastic.com/series/Fufunha>
270. Manuela Cunha Soares (Manu Cunhas)
<https://www.facebook.com/manucunhas.ilustracao>
271. Marcela Tamayo <http://tama-yo.com>
272. Maria Amélia Gomes
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/maria-amelia-gomes/8901>
273. Maria Aparecida de Godoy (Cida Godoy)
<http://www.tumbalacatumba.com/2014/04/mulheres-do-terror-maria-aparecida-de.html>
274. Maria Cambraia Fernandes
<http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/moquinha-o-cafezinho-legal/mo920100/96710>

275. Maria Clara <http://aguavivacosmica.tumblr.com>
276. Maria Clara Amaral
<https://crocomila.wordpress.com/2014/02/19/fotos-do-lancamento-zine-xxx-no-rio-de-janeiro>
277. Maria Clara Cabral <https://www.facebook.com/azuosclara>
278. Maria da Conceição de Souza - Cahú
https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_da_Concei%C3%A7%C3%A3o_de_Souza_Cah%C3%BA
279. Maria Raquel Corrêa <https://www.facebook.com/mariaraquel.art>
280. Mariá Scárdua (Raposa Branca) www.raposabranca.net
281. Mariana Lucas <http://misanthropiacronica.tumblr.com>
282. Mariana Paraizo (Mazô) <http://mazotopia.tumblr.com>
283. Mariana Periald <https://crocomila.wordpress.com/>
284. Mariana Petróvana <https://studiopbr.wordpress.com/equipe-pbr>
285. Mariana Sales de Clementino <http://marianadeclementino.com.br>
286. Mariana Waechter <http://marianawaechter.tumblr.com>
287. Marianna Piacesi <http://mariannapiacesi.com.br/>
288. Marília Bruno <http://cargocollective.com/mariliabruno>
289. Marina Kurcis <http://petisco.org/terapia/autores/marina-kurcis>
290. Marina Nicolaiewsky <https://www.facebook.com/tercalouca>
291. Marina Matos (3M3) <http://www.facebook.com/3m3.3m3>
292. MariDR <http://tapastic.com/MariOrMirai>
293. Marisa Furtado de Oliveira <http://www.scriptfilms.com>
294. Mariza Dias Costa
<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1380192-livro-reunecriaturas-disformes-de-mariza.shtml>
295. Mary Cagnin <http://www.marycagnin.com>
296. Maya Reyes-Ricon reyes.maya@gmail.com
297. Mayara Lista www.be.net/mayaralista
298. Melody <http://www.facebook.com/theartofmelody>
299. Michelle Melo (Miky Mel) - tt: @Miky_Arts -
<https://www.facebook.com/mikyarts/> -
300. Michelle Ramos <http://michelleramos.wordpress.com>
301. Mika Takahashi <http://cargocollective.com/mikatakahashi>
302. Milena Azevedo <http://milenaazevedo.deviantart.com/gallery>
303. Milena Fernandes
<https://www.facebook.com/MilenaFernandesArtwork>
304. Milene Fernandes <https://www.facebook.com/meenhasaventuras>
305. Mirtzi Ribeiro <http://ladyscomics.com.br/quadrinistas-pioneiras-da-paraiba-2>
306. Mônica Déda <http://ohmyprints.tumblr.com>

307. Mori Inochi <http://meowmorin.blogspot.com>
308. Morgana Boeschstein <https://www.behance.net/mboeschstein>
309. Morgana Mastrianni <http://morganaazul.tumblr.com>
310. Mylle Silva <http://myllesilva.blogspot.com.br>
311. Nádia Lopes <http://www.nadiaml.com>
312. Nair de Teffé (Rian)
https://pt.wikipedia.org/wiki/Nair_de_Tef%C3%A9
313. Natália Borges <https://www.facebook.com/naticomfritas>
314. Natalia Forcat <http://natcartoons.daportfolio.com>
315. Natalia Zangarine <http://nataliazangarine.wix.com/natzanga-portfolio>
316. Natália Maia <http://mapaestelar.tumblr.com/> e
<https://www.instagram.com/mapaestelar/>
317. Natália Matos <https://www.facebook.com/MobiliaBalao>
318. Natália Schiavon <http://nataliaschi.tumblr.com>
319. Natany Gomes <https://lirados20.wordpress.com>
320. Nathália Catarina Forte <http://catarinaeolobo.tumblr.com>
321. Nathália Garcia www.natnathalia.blogspot.com
322. Neide Harue <http://ladyscomics.com.br/entrevista-neide-harue>
323. Nicolle C. Scafariello <https://www.facebook.com/nicollecs/?fref=ts>
324. Nnah Singh <http://singhbean.tumblr.com>
325. Nyuliz (Elisa) <http://tapastic.com/nyuliz>
326. Onçana Khymato <http://profile.ninja.co.jp/onsana>
327. Paloma Diniz
<http://www.memorialhqpb.org/autores/palomadiniz/palomadiniz.html>
328. Pamela Marins (Pammella)
<https://www.facebook.com/arofpamelamarins>
329. Patricia Oliveira (Plô): <https://www.facebook.com/plolivv/>
330. Patrícia Rehder Galvão (Pagu) <http://ladyscomics.com.br/as-tiras-de-pagu>
331. Paula Ayumi (Polayumi) <http://facebook.com/polayumika>
332. Paula Mastrobeti <http://www.mastroberti.art.br>
333. Paula Petit <https://www.facebook.com/focanorole>
334. Paula Puiupo <http://puiupo.tumblr.com>
335. Paula Salomon Pereira <http://paulasalomoncolor.blogspot.com.br/>
336. Paula Siebra <http://deposito-de-tirinhas.tumblr.com/tagged/Paula-Siebra>
337. Petra Leão <https://twitter.com/petraleao>
338. Priscila Paes (Prisca) <https://www.facebook.com/priscapaes>

339. Priscila de Paula (Pri Wi)
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/priscila-de-paula-pri-wi>
340. Priscila Ramos <http://criamorfs.blogspot.com.br>
341. Priscilla Onirá <https://www.facebook.com/Piula-1448363808732569>
342. Priscilla Tramontano <http://priscillaat.com>
343. Priscila Vieira <http://www.amelyreal.com>
344. Psonha Camacho <https://www.facebook.com/psonhac>
345. Rachel Denti <http://cargocollective.com/racheldenti>
346. Rafaella Fabiani (Momorsa) <http://momorsas-art-blog.tumblr.com>
347. Rafaella Rodinistzky <https://br.linkedin.com/in/rafaellarodi>
348. Raphaela Felix (Carmina Usher)
<https://www.facebook.com/carminausherarts>
349. Raquel Fukuda www.raquelfukuda.com
350. Raquel Sumeragi <http://entropiacomic.com.br>
351. Raquel Alves <http://supersynch.tumblr.com>
352. Raquel Vitorelo <http://rvitorelo.com>
353. Rayla Oliveira <https://www.facebook.com/Cartoonidise>
354. Rebeca Acco <https://www.behance.net/Acconection>
355. Rebeca Moreira <http://www.prolancer.com.br/perfil/rebeca-moreira>
356. Rebeca Prado <https://www.facebook.com/incbeca>
357. Regi Munhoz
http://www.comix.com.br/product_info.php?products_id=20668
358. Rejane Alves <http://ladyscomics.com.br/quadrinistas-pioneiras-da-paraiba-2>
359. Renata de Camargo Barros Lazzarini <http://kawek.net/renatacblzz>
360. Renata Nolasco <https://www.facebook.com/atoxicoemoral>
361. Renata Rinaldi www.fb.com/tintaderaposa
<http://tintaderaposa.tumblr.com>
362. Rita de Cássia <http://rinkaportugal.deviantart.com>
363. Roberta Cirne
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100008150807169>
<http://robycirne2.deviantart.com/>
364. Roberta Nunes <https://www.facebook.com/piadasrasas>
365. Roberta Pares Massensini <http://lince.deviantart.com/>
366. Rosali Colares <http://humorzerocartum.blogspot.com.br>
367. Rosana Ferreira
www.sonhandonoespacocomalmondegas.blogspot.com.br
368. Rosana Munhoz
https://pt.wikipedia.org/wiki/Rosana_Munhoz_Silva

369. Rose Araújo <http://www.rosearaujo.com>
370. Sabrina Souza <https://www.facebook.com/satanwithatypo>
371. Sarah Héricy <https://www.facebook.com/lesahr>
372. Samanta Flôor <http://samantafloor.com.br>
373. Samie Carvalho <http://sashalioness.tumblr.com>
374. Sarah Roque
<http://www.revistacapitolina.com.br/autor/sarahroque>
375. Silvana de Alvarenga (Shirubana)
<http://www.futagoestudio.com.br>
376. Silvia Ferreira (Sylvia Feer) <http://www.studioseasons.com.br>
377. Silvia Regina Siqueira de Barros
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/silvia-regina-siqueira-de-barros/6869>
378. Simone Beatriz <http://simone-beatriz.tumblr.com>
379. Sirlanney <http://www.sirlanney.com>
380. Sirlene Barbosa www.facebook.com/CarolinaMariadeJesusHQ
381. Sônia de Alvarenga (Soni)
<https://www.facebook.com/sonia.alvarenga.soni>
382. Sol <https://www.facebook.com/atransbarraqueira>
383. Solange Pitombeira <https://www.facebook.com/lostip.art>
384. Suélen Becker <http://cartunistasuelenbecker.blogspot.com.br>
385. Suzanna Maria (SHOSH)
<https://www.facebook.com/shoshanamaria>
386. Taís Koshino <http://selopiqui.com/>
387. Tabby Chan <http://iamtabbychan.tumblr.com/>
388. Taiana Menezes
<https://www.facebook.com/HistoriasQueCrioQuandoOlhoProNADA/?fref=ts>
389. Talita Hayata (Lita Hayata) <http://betevive.tumblr.com>
390. Tanko Chan <http://www.blyme-yaoi.com/danifolio>
391. Tarcila Alvarenga (Traquinas Alva) <http://matraquinas.tumblr.com>
392. Tatiana Duarte
393. Tatyane Menendes <http://porratatyana.tumblr.com>
394. Tayla Nicoletti <http://www.facebook.com/debaixodofarol>
395. Tebhata Spekman (TebhSpekman)
<http://www.facebook.com/Marry-Melody-165163236856565/>
396. Teresa Câmara Pestana
<http://marcadedfantasia.com/albums/repertorio/postais/postais.htm>
397. Tereza Costa https://br.pinterest.com/Tereza_Costa/

398. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/tereza-virginia-ribeiro-barbosa/11122>
399. Thais Bianca <https://www.facebook.com/nuvvem>
400. Thais Cortez <http://naosouemily.tumblr.com>
401. Thais dos Anjos (Thais Danjos) <http://thaisdanjos.tumblr.com>
402. Thaís Gualberto <http://kisuki.me>
403. Thais Linhares <http://zinegrimoire.blogspot.com.br>
404. Thais Schiavinoto
<https://www.facebook.com/tentaculoseilustracoes>
405. Thaiz Leão <http://cargocollective.com/thaizleao>
406. Thalita Perfeito (Tic) <http://cargocollective.com/ticperfeito>
407. Thayme Rosyane <https://www.facebook.com/Thayme-Rosyane-Art>
408. Thereza Célia Simões Saidenberg
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/thereza-saidenberg/4656>
409. Thina Curtis <https://twitter.com/thinacurtis>
410. Ursula Dorada (Sulamoon) <http://sulamoon.com>
411. Val Armanelli www.val.armanelli.com
412. Valéria Paes <http://estudiozoo.com.br>
413. Vana Campos <https://www.facebook.com/PorqueSim1>
414. Vanessa Aurora Novak www.miaucomics.tumblr.com
415. Vanessa Bencz <http://www.ameninadistraida.com.br>
416. Vanessa Gomes da Cunha
<http://www.vanessagomesilustracoes.com>
417. Vânia Machado
http://www.comix.com.br/product_info.php?products_id=20668
418. Valéria Aparecida Bari <https://www.facebook.com/valbari>
419. Verônica Saiki <http://www.verdugooinacreditalvel.com.br>
420. Verônica Vilela <http://valsa-dos-erros.tumblr.com>
421. Vi Cardoso www.vicardoso.com
422. Virginia Moura <https://www.facebook.com/ninaponto>
423. Viviane Bandeira <http://acritica.uol.com.br/vida/Quadrinhos-mulheres-mostram-historias>
424. Virginia Froes <https://www.facebook.com/Dinastiadomagos>
425. Virgínia Guimarães <http://v-engeance.tumblr.com/>
426. Waleska K Ruschel
427. Wayne Ribeiro <http://wayribeiro.blogspot.com.br>
428. Yolanda Pongetti – Fonte: Revista Risca!
429. Yolanda Storni
<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/yolanda-storni/10520>
430. Yünki <https://www.facebook.com/yunki666>

431. Yumi Tashiro <http://yumitashiro.com>
432. Yasmim Louise
<https://www.facebook.com/ouniversodeumabaixinha/>