

XXII Simpósio Nacional de História

GT – 28. Cultura, gênero e cotidiano.

Apropriações do feminino, nos desenhos humorísticos.

M.^a Lindaci Gomes de Souza – Doutoranda em Educação da UFRN.

Prof.^a Dr.^a Marlúcia Paiva. – UFRN.

A Charge tem despertado o interesse dos cientistas sociais, que lançam um novo olhar aos registros iconográficos, como fonte de pesquisa histórica. Como registro cômico, objetiva estimular o consumo de linguagens alternativas privilegiando a relação humor-apropriação, através das potencialidades do elemento risível. Com esta compreensão propomos uma leitura da dimensão imagética feminina, mediada pelo cômico, propiciando a construção de temporalidades, identidades, tipologias, pela via do informal. Nosso objetivo é perceber através de construções caricaturadas, formas de apropriação do feminino. Idealizações de mulher, constituídas e pautadas por estereótipos e preconceitos (papeis diferentes, sexo, erotismo, ignorância, submissão). São imagens na qual o marco subjacente está fundamentado em teorias que dicotomizam, corpo/mente, público/privado, dominação/subordinação e igualdade/diferença. São leituras que continuam presas a uma construção cultural, com posições definidas culturalmente e com representações que se fundamenta em explicações universalizantes, sustentada no sexo biológico.

Pretendemos dar uma nova dimensão aos desenhos humorísticos percebendo-os, não como mera ilustrações, mas como fonte documental e registro cômico. Nos inserimos nas novas abordagens, no trato documental na qual o pesquisador torna-se um construtor, ao ampliar a noção de documento. As mudanças metodológicas e as novas formas de tratar os objetos culturais, determinam um novo olhar às iconografias humorísticas imprimindo na leitura imagética, uma hermenêutica visual.

Pretendemos atribuir atenção especial à categoria do cômico não apenas como categoria filosófica e estética, mas como leitura humorística em que o viés cômico e satírico tem por finalidade uma crítica social. É evidente que a faculdade de despertar o uso cômico depende da maneira como o leitor apreende essa realidade. E essa depende da apropriação que é feita pelo chargista, assim como também depende das condições de ordem histórica, social e pessoal que caracterizam as diferentes formas de humor, desde o humor zombeteiro, bufão, até o humor engajado socialmente. O riso assume algumas características que denotam suas intenções e se tornam elemento desagregador, e denunciador, diferindo do sorriso que pode ser agregador,

libertador de tensão ou revelador da afetividade. Estamos trabalhando com a primeira compreensão, que situa o riso entre as manifestações de libertação da ordem estabelecida.

Neste caso, o riso torna-se um recurso de linguagem para demonstrar uma transgressão: *“uma transgressão socialmente consentida, ao risível seria reservado o direito de transgredir ordem social e cultural”ⁱ*, é o riso que surge da deformação, do exagero, dos traços característicos de uma personalidade ou da representação de uma determinada cultura.

As representações humorísticas escolhidas não se limitam a um determinado período, não há uma temporalidade única, no sentido de construirmos um olhar linear as temáticas. Essa forma de tratar os desenhos deve-se ao fato de que as formas abordagens das manifestações do cômico não são homogêneas, por que o sentido do risível não seria o mesmo, uma vez que é produzido historicamente, mesmo porque em diferentes períodos históricos, algumas representações se consagram e se cristalizam através de esteriótipos e outras são silenciadas na memória popular. Essa façanha destaca-se como um dos privilégios dos intelectuais do traço, que como caricaturistas historiam os aqui e ágora, os instantes-tipo, momentos que vão se sedimentando na memória popular, mas que são reinventados através das apropriações das práticas sociais.

Um outro aspecto de não trabalharmos uma temporalidade única, deve-se às recorrentes de certos temas, identidades, forjadas por meio de uma cultura. Com essa compreensão, partimos do pressuposto determinante de que não é a cronologia e a linearidade que identificam uma temporalidade, mas a duração e a recorrência de certos fenômenos culturais que são usados para perfazer uma nova configuração, com elementos que se perpetuam, como os esteriótipos femininos. A questão da identidade de mulher que extrai do nosso imaginário elementos já cristalizados como a sensualidade, a sexualidade, mulher-mãe, mulher-angelical, etc. Nesse sentido não é possível compreendermos uma identidade como algo construído isoladamente, ou seja as múltiplas identidades de mulher consolidam uma determinada imagem do feminino, na qual a todo momento inter cruzam elementos históricos e culturais, num processo contínuo de construção intermeado pelos discursos ideologias, práticas discursivas. Como salienta RAMIREZ *“As identidades e as diferenças não se encontram já dadas, mas são formadas em condições e práticas articuladas, por meio de discursos concretos, em formas particulares de vida”ⁱⁱ*.

O interesse pela linguagem imagética no campo da pesquisa, centra-se na década de 80, quando antropólogos e historiadores passam a examinar a dimensão das iconografias como fonte documental. São mudanças metodológicas que se refletem no uso de linguagens alternativas, como as iconografias, visualizadas como novas “modalidade de leitura”. Com esta compreensão propomos uma leitura da dimensão imagética feminina, mediada pelo cômico, propiciando a construção de temporalidades, identidades, tipologias pela via do informal. Nosso objetivo é perceber através de construções caricaturadas, formas de apropriação do feminino. Idealizações de

mulher construídas através de estereótipos e preconceitos; mulher branca, associada a virgem; mulher negra, associada a magia e feitiço; como objeto de preconceitos (papeis femininos, sexo, erotismo, ignorância, submissão). As iconografias, como textos humorísticos propiciam construir através das marcas da subjetividade irônica um outro texto, rompendo continuidades pelo cômico. Da nova história cultural, Micheal de Certeauⁱⁱⁱ e Roger Chartier, com as categorias de “representação e apropriação”. Nosso intuito é trazer à baila algumas reflexões sobre as formas de apropriação da iconografia feminina, da qual destacamos: imagem de mulher como representação política, ética, ideológica, romântica; os estereótipos construídos. Destacando a iconografia como fonte em revistas, jornais, pela sua propriedade de caracterizar, tipificar, acentuar, exagerar, simbolizar aspectos não retratados em outras representações.

Estamos nos apropriando da concepção de Rosane Nunes Rodrigues, “*gênero é hoje entendido como uma categoria de estudo, e como qualquer outra os estudos de gênero estabelecem-se numa dimensão relacional: interligam-se com outras categorias (classe social, idade, etnia) e considera o outro sexo, esteja explicitamente presente ou não*”^{iv}.

Com essa compreensão é que destacamos as iconografias de mulher em jornais, revistas, livros didáticos e publicações humorísticas. Nestas tentamos identificar nos traços do humorismo as “modalidades de uso das representações do feminino articulando entre objetividade do que está representado e subjetividade da representação cômica “mais do que está dito explicitamente, mas do não dito”, dos elementos caracterizadores do contexto social desvelados pelo humor e percebido através da sátira e da ironia.

Em todas as nossas análises usamos o conceito de representação como diz Chartier “no sentido mais particular e historicamente mais determinado”, e relacionado a noção de apropriação como a categoria que é colocada no centro de um história cultural, que se prende as práticas diferenciadas, e “*põe em relevo a pluralidade dos modos de emprego e a diversidade das leituras*”. A apropriação tal como entendemos tem por objetivo “*uma história social das interpretações, remetida para suas determinações que são (sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem*”^v.

Nas tipologias pela via informal, o viés cômico as representações e as formas de apropriação do feminino são marcadas por desigualdades sociais na construção da figura feminina. Em um levantamento parcial observamos que na sua grande maioria as representações imagéticas em relação ao gênero tratam da questão da identidade pensada a partir da diferença sexual. Principalmente nas análises e produções imagéticas da décadas de 60 e 70, retratam a condição de subordinação da mulher atribuindo às diferenças biológicas, tratadas como eixo unificador para cada um dos sexos. São posições que são definidas culturalmente, que consideravam universal o lugar secundário da mulher ou ainda quando construía aproximações da mulher à natureza, pouco

dando atenção aos processos sociais ou salientando o destaque dado a dominação masculina, que era colocada como lugar central, não só em relação as temáticas culturais mas também em relação as posições de destaque do homem nas iconografias.

Em várias representações nas produções da época (70) as construções culturais, quando evidenciavam o feminino como destaca RAMIREZ, “*sustentando no sexo biológico através de dicotomias como natureza/cultura, corpo/mente*”^{vi}, idéias que foram construindo esteriótipos de mulher como loura burra, bem dotada fisicamente e ignorante, de homem identificado com a natureza forte; condição humana/animal, publico e privado, homem/publico e mulher/privada. São representações que tomam os atributos da diferença sexual como especificidade que leva a reafirmar a identidade a partir do sexo.

Essa forma de apropriar a figura de mulher e destacada nas representações de humor por Elias Saliba^{vii} na República brasileira na qual a uma associação paródica da Republica com a figura da mulher. Como aponta José Murilo de Carvalho, em todas as tentativas brasileiras e representação positiva da República como figura de mulher irão fracassar. A versão paródica sob a forma de caricatura, visual da mulher elegante, ou mundana, corrompida ou sedutora, solene ou doméstica que ira predominar.

Nas apropriações que o intelectual do humor fazem da figura feminina na representação do publico e do privado, quando tratam da questão trabalho o aspecto irônico o elemento risível é fundante das alegorias. Nas representações percebemos nitidamente as desigualdades entre as funções desempenhada por homens e mulheres que os identifica como o publico na rua ou o privado na casa. O trabalho e as atividades masculinas são dotadas de poder e de valor positivo, caracterizando o homem como o provedor do lar e a mulher responsável pela honra familiar. Na representação cômica em que há troca de papeis e o homem assume o trabalho da mulher, é feita de forma depreciativa, o homem de mau humor cabisbaixo, tratado como ridículo e pintado como algo penoso, enquanto as charges que representam o trabalho da mulher no lar, a figura feminina exerce a tarefa doméstica com um permanente sorriso no rosto. Percebemos claramente que o humorista se apropria e interpreta o papel sexual da mulher, conferindo às tarefas domésticas um atributo especificamente feminino, construindo identidade social da mulher como esposa, mãe, administradora do lar, nestas representações não há nenhum traço de ironia, mas a tentativa de retratar através do humor o realismo.

No trabalho de construção das charges a ironia é um instrumento que estabelece toda mobilidade, quando interage com a forma, a proporção, é o que dá identidade a cada novo traçado, instaurando assim o efeito da sedução. Embora não se apresente da mesma forma, ela é um elemento indispensável, é o coringa no baralho estético, a linha limite, ou o ponto desconstrutivo.

Outro traço presente de forma subjetiva nestas caricaturas é que repassa a idéia de que o trabalho no lar e a maternidade trazem a promessa da felicidade, e que a mulher aceita pacificamente este papel quando é representada com o sorriso quase que angelical e não se percebe os traços do inconformismo mas da compreensão e da tolerância. Esta delimitação do público e do privado à imagem da mãe-esposa-dona de casa, passa a ser incorporada pelas ilustrações que tratam da família usadas nos livros didáticos até a década de 60, e tal representação acaba por recobrir o ser mulher. Estas representações humorísticas estão caucadas em conceituações sobre a mulher que tiveram a origem no Iluminismo, tal como a existência de um eu estável, que colocava o sexo como um dado natural pré-social, na qual a construção da identidade do feminino ou masculino está baseada na diferença sexual.

Identificamos ainda na literatura caricaturas marcadas por desigualdades não apenas de classe social mas também de etnia. Nas figurações da mulher idealizada segundo os padrões da mulher burguesa e branca, que redefine o papel da mulher na família. São perfis idealizados representados de forma estereotipada através do uso do corpo e da sensualidade ou do casamento como uma das formas de construir a identidade feminina. A construção da figura feminina realizada através do casamento constituem o mecanismo e uma estratégia do poder para a manutenção de uma estabilidade social. São identificações construídas na perspectiva do feminino frágil, que reproduz o discurso patriarcal da mulher inferior ao homem, na qual é negada a identidade da mulher. São implicações de gênero que reproduz na figura do homem força e poder de liderança, conforme destaca Simone Beauvoir “*o homem é uma espécie de elo entre ela e o universo, quando o homem e quem determina para a mulher o senso de existência, através do mundo idealizado pelo o homem*”^{viii}. O casamento é uma das identificações dessa construção quando se visualiza a figura masculina, encobrindo socialmente a identidade feminina.

Em relação as desigualdades Maria Clementina Pereira Cunha destaca “o enobrecimento do papel e da natureza feminina, que não é dirigida a proletária, as mulheres da rua as ex-escravas ou criadas mas apenas as mulheres brancas.

Nas pinturas da mulher idosa, a velhice é caracterizada com realismo levado a crueldade, podemos afirmar que é um realismo exagerado.

As iconografias de mulher, quando se relaciona a juventude faz referência positiva, e à maturidade há uma referência negativa. Nesse sentido exemplificamos com as iconografias de Da Vinci e de Rembrandt, quando trata do ancião. Há uma configuração que demonstra nos traços caracterizações, quando representa a mulher velha, se distanciando das representações populares para tornar-se um conjunto de criações individuais, com essa forma de retratar, a iconografia perde o seu valor de testemunho.

Desta forma o velho não existe enquanto ser social, não é considerado agente da História, não interessa enquanto categoria, e neste sentido suas representações são carregadas de traços grotescos e exagerados, além disso há na sociedade uma determinação ditada por um silenciamento sobre o seu papel social. As determinações são carregadas com traços caricaturados no qual torna-se marcante o exagero fundamentado na estética do feio, que se configura como a tentativa de demonstrar não apenas os traços da idade, mas fazer uma referência negativa da identidade “*não é o próprio homem, mas seu limite, fica à imagem da condição humana; nele não há reconhecemos.*”^{ix}.

São poucas as iconografias que apresenta os velhos, homens e mulheres integrando-os a condição humana.

Assim como na Antigüidade, no folclore, a mulher velha é freqüentemente comparada à uma feiticeira, também nas iconografias moderna, a morte, a doença, são representadas na iconografia humorística, por uma mulher velha.

O preconceito anti-feminista contra as mulheres idosas nas iconografias é caudatário da Renascença, no entanto ainda perdura em nossos dias. Sabemos que no período renascentista, havia uma tentativa de promover uma idéia nova e harmoniosa do homem, exaltando a beleza do corpo: o da mulher era posto nas nuvens. Por esse motivo é que a feiura dos velhos era retratada de forma horrenda. Segundo Simone Beauvoir “*nunca a feiura da mulher velha foi tão cruelmente denunciada*”^x.

Nas apropriações feitas pelos intelectuais do traço, sobre a mulher jovem, percebemos claramente uma configuração direcionada para uma leitura em que, o ideal de beleza característico da cultura do homem grego, é visualizado nas representações. Citamos como exemplo uma iconografia da figura feminina com o comercial da FIAT, que robotiza a figura sedutora de Marilyn Monroe. Mesmo com a total ausência de palavras, neste caso podemos afirmar que as imagens “falam por se mesmas”, como se costuma dizer. É a linguagem corporal dos gestos, das expressões fisionômicas, dos olhos, mãos, pernas, expressão facial, que também fala a linguagem do corpo. São linguagens parciais que expõe através de imagens, tendências culturais e modelos comportamentais, mais sutis. Nestas representações retratam, a mulher jovem, expondo ao máximo sua jovialidade, com o máximo de signos que se misturam.

Com a mulher jovem a linguagem do corpo, isto é, a linguagem da sedução direciona para uma leitura que foi construída. Com essa forma de retratar, identificamos que a cultura do narcisismo encontra-se plenamente presente, quando busca a imagem da sedução através do corpo.

A condição feminina nas produções imagéticas destacamos o trabalho de Nelson Fernando Silva^{xi}, quando analisa a consciência negra em cartazes, destacamos. Em seu ensaio visual demonstra que as iconografias sobre a mulher negro reforçam a sexualidade do negro, se

apropriando do corpo fetichizado são representações em que as análises são construídas através de estereótipos sexuais com o intuito de evidenciar através da ideologia imagética o corpo negro com a virilidade ou com a promiscuidade. Nas imagens do humor brasileiro nestes cartazes o homem negro recebe uma construção fálica ao passo que a mulher negra também sexualmente caricaturada, “herda” o rotulo histórico de disponível e assim habita com frequência o imaginário e as fantasias sexuais dos brasileiros.

Escolhemos ainda uma charge da Nova Republica trabalhada por Élio Chaves Flores^{xii} em torno da questão do erotismo da mulher. Nas querelas ideológicas em torno do símbolo da República, a versão do Hino Nacional gravada por Fafá de Belém que estava se tornando musa das campanhas cívicas e dos desejos de uma República Nova. O cartunista Humberto desenha uma charge em que a cantora aparece com um sedutor vestido de gala, feito a partir da bandeira brasileira. Os seios fartos seriam levemente cobertos, sobressaindo-se do decote, não menos sensual e sedutor do que a peça inteira, o glóbulo azul e o dístico “ordem e progresso” a representação sensualista da cantora sedimenta uma alegoria erotizante da República renovada em que a charge insinuaria alguma verossimilhança de atitudes e desejos como os versos do hino nacional “Gigante pela própria natureza” e “Nossa vida no teu seio mais amores”. A ironia do chargista é usada como tática através da estética e do exagero para naquele momento como um golpe usar a imagem feminina da Republica libertada e ao mesmo tempo representar ironicamente a desmilitarização do símbolos da nação, especificamente da bandeira nacional.

Em virtude da escassez da iconografia humorística como instrumento educativo seu uso como recurso didático objetiva enriquecer o processo ensino-aprendizagem através dos modos de apropriação dos desenhos de humor. O fundamental é destacar que estes propiciam um análise crítica como uma forma de desconstruir os estereótipos criados sobre a mulher.

ⁱ Ver o tratado de ALBERTI, Verena. O Riso e o Risível: na sua história do pensamento. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 30.

ⁱⁱ RAMIREZ, Marta Célia. Do centro à periferia: os diversos lugares da reprodução nas teorias de gênero, IN ALMEIDA, Heloisa Buarque de [et al], *Gênero em Matizes* – Bragança Paulista, 2002, p.126.

ⁱⁱⁱ CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano: artes de fazer – Petrópolis: Vozes, 1999.

^{iv} RODRIGUES, Roseane Nunes. A educação domestica nos anos de 1920, construindo imagens femininas. In XIV Encontro Regional de História. Sujeito na História: práticas e representações – Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001, p.224.

^v Cf, CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990, p.26.

^{vi} Sobre esta questão ver o artigo de Marta Célia Ramirez In *Gênero em Matizes*, que aprofunda a questão de gênero como um sistema cultural, para além do substrato biológico, envolvendo relações políticas e econômicas. Propõem a idéia de que a desigualdade de gênero não se fundamenta apenas em uma cultura do feminino, em oposição ao masculino. pp.115-145.

^{vii} Ver, SALIBA, Elias Thomé. Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira; da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio- São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

^{viii} BEAUVOIR, Simone de. A velhice. Trad. M^a Helena Franco - Rio de janeiro. Noria Fronteira, 1990.

^{ix} Conf. Simone Bevoir. A velhice. p. 201

^x Id. Ibd. p. 201.

^{xi} SILVA, Nelson Feranando Inocêncio. Consciência negra em cartaz-Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2001, pp. 09-11.

^{xii} FLORES, Hélio Chaves. Tese, mimeo. In NEDHIR, ANPUH-PB,2001.