

MODERNIDADE E EMANCIPAÇÃO FEMININA NAS TIRINHAS DE PAGU

Jéssica Antunes Ferrara¹

RESUMO: Este artigo se propõe a pensar a construção da identidade da mulher moderna no contexto da cultura de massa a partir das tirinhas e ilustrações feitas por Patrícia Galvão durante a distribuição do jornal *O Homem do Povo* (1931). A emergência da mulher como personagem ativa politicamente e a quebra de estereótipos femininos são novas perspectivas literárias que se inserem no modernismo brasileiro através das revoluções pessoais, artísticas e políticas da figura de Pagu.

Palavras-chave: Pagu; Cultura de massa; Modernidade; Emancipação feminina.

RESUMEN: Este artículo se propone a pensar la construcción de la identidad de la mujer moderna en el contexto de la cultura de masas a partir de las tiritas e ilustraciones hechas por Patrícia Galvão durante la distribución del periódico *O Homem do Povo* (1931). El surgimiento de la mujer como personaje políticamente activo y la quiebra de estereotipos femininos son nuevas perspectivas literarias que se introducen en el modernismo brasileño a través de las revoluciones personales, artísticas y políticas de la figura de Pagu.

Palabras-clave: Pagu; Cultura de masas; Modernidad; Emancipación femenina.

Introdução

Com base nos pressupostos teóricos que apresentam a modernidade como um produto das relações entre economia, política, arte e cultura, pretende-se ao longo deste artigo apresentar uma leitura das tirinhas feitas por Patrícia Galvão, a Pagu, e publicadas no jornal *O Homem do Povo*, distribuído em 1931.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduada em Letras/Literatura pela mesma instituição. E-mail: j.antunesferrara@gmail.com.

O que se destacará nessa leitura será, basicamente, a representatividade feminina; a mulher se apresenta aqui não só como produtora de arte sequencial, mas também como personagem ficcional com traços revolucionários e emancipatórios. A perspectiva de Pagu se mostrará própria da modernidade, lugar dinâmico de força destruidora e criadora ao mesmo tempo. No prefácio original da obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982), Marshall Berman define o moderno como sendo composto por paradoxos e contradições. O autor trabalha essa noção apontando que o moderno está contido no espírito revolucionário das experiências ao mesmo tempo em que se faz presente no espírito conservador da intenção de se fazer ou criar algo que dure (BERMAN, 2007, p. 21-22).

É dentro desse contexto que se desenvolve os Estudos Culturais, disciplina que projeta um novo olhar sobre a relação entre arte e sociedade, passando a serem ambas entendidas como processos que se impactam mutuamente (CEVASCO, 2003, p. 66). Neste estudo, será justamente a partir dessa relação que se dará a compreensão das produções de Pagu como quadrinista inserida na conjuntura da modernista brasileira. Ademais, com a inserção dessa mesma disciplina em âmbito literário, as representações artísticas produzidas pelas categorias do humano legadas à margem pela cultura hegemônica começam a ser cada vez mais (re)descobertas com finalidade de se inscreverem na história – ou, melhor dizendo, escreverem uma nova história que possa dar conta da diversidade das experiências dos indivíduos. Entretanto, longe de ser solucionado o problema da representatividade e da ocupação de espaços negados historicamente a muitos grupos sociais, o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre lembra que “a tomada de consciência através do discurso agrava os conflitos em vez de superá-los” (1969, p. 225). Isso porque mantendo a nível discursivo, abstrai-se as proposições. Lefebvre aponta que esse é justamente o conflito maior do sujeito moderno: ele só pode superar as divergências através da *práxis*.

Por consequência desse pensamento é que este artigo chama a atenção para Pagu e sua obra, em especial um tipo de produção artística desenvolvida simultaneamente ao chamado processo de modernização, processo este que aparece nas análises dicotômicas referindo-se somente ao seguimento econômico e político da sociedade (BERMAN, 2007, p. 122). Porém, será possível perceber que modernismo e modernização correspondem ao todo da modernidade.

Ao mesmo tempo em que Pagu se insere na arte modernista brasileira, trabalha de forma ativa na política de seu país – sendo, também, reflexo dela própria.

No chamado modernismo brasileiro, mais conhecido pelo seu expoente Oswald de Andrade, companheiro de Pagu na execução do jornal *O Homem do Povo*, a ideia de que a política não poderia estar separada da estética era já entendida. Esses modernistas, principalmente os dois aqui citados, entendiam então a completude da modernidade. Lefebvre, ao analisar as mudanças políticas e estéticas que levam e são, ao mesmo tempo, a modernidade, diz que

os contemporâneos [dessas mudanças] têm a impressão de uma revolução estética e científica, paralela à revolução política, e que, segundo alguns, leva a esta última, segundo outros, permitiria poupá-la. O período efervescente inicia-se cerca de 1905 (Apolinaire, Cendrars, Max Jacob-Braque, Picasso, o cubismo analítico, etc.). Começa logo pouco antes da guerra de 1914-1918, atinge seu apogeu no fim da guerra, depois da revolução soviética, e acaba entre 1925 e 1930, com a dupla estabilização, a do capitalismo e a da revolução proletária (LEFEBVRE, 1969, p. 212).

Todo esse cenário vai ao encontro dos preceitos antropofágicos de *O Homem do Povo*, que trazia aos leitores não somente ideias abstratas, mas também que convidavam à ação. A reivindicação por renovação política e estética, ainda que utópica, era dada por uma veia paródica que poderá ser notada em todas as publicações do jornal. Esse aspecto de paródia resgata “expressões que se associam ao apelo para assimilação culta da vida e do outro, lembrando o ritual de devoração do homem pelo homem” (QUADROS, 2012, p. 2). O que mais se pretende destacar na contribuição de Pagu é a absorção antropofágica dos valores e filosofias socialistas, evidenciando a devoração cultural como linha teórica, filosófica e metodológica utilizada tanto por ela, quanto por Oswald. Dentro desses valores se articulavam a contestação por parte das mulheres ao patriarcado aliado ao capitalismo, que foi assimilada pela artista principalmente através da deglutição do feminismo revolucionário soviético, como será demonstrado ao longo da leitura de seus quadrinhos.

1. Modernidade, feminismo e cultura de massa

A modernidade é o contexto que se faz por meio de paradoxos e contradições humanas, como foi exposto na introdução deste estudo. São esses conflitos que caracterizam a ordem econômica, social e artística do processo que tem originação, ainda que de maneira tímida, no século XVI. Apesar de termos inclinação em pensar que o moderno é algo recente, Berman (2002, p. 25) afirma que as pessoas vêm experimentando essa impermanência há cerca de quinhentos anos. Na tentativa de nos passar alguma noção sobre essa longa história da modernidade, o autor dividiu-a em três fases: a primeira, do século XVI até o final do século XVIII, fase essa em que as pessoas não tinham consciência da modernidade e estão apenas começando a experimentá-la; a segunda, a partir da Revolução Francesa, em que as pessoas passam a possuir um sentimento de viver em uma era revolucionária, com diversas mudanças pessoais, sociais e políticas, mas ainda se lembram da vivência material e espiritual profunda, o que cria uma sensação de viver em dois mundos ao mesmo tempo; a terceira, a partir do século XX, onde o processo de modernização atinge todo o mundo, e a cultura do modernismo em desenvolvimento reverbera na arte e no pensamento.

É sabido que o processo da modernidade anda lado a lado ao desenvolvimento do capitalismo. À primeira fase corresponde o mercantilismo e a era dos descobrimentos; à segunda, a Revolução Industrial; e à terceira, o período posterior a crise de 1929. Marx pensou a modernidade associada a esse desenvolvimento do sistema econômico, sendo então o teórico sempre ligado à modernização, e nunca à modernidade. Entretanto, como já foi proposto, a totalidade da modernidade abarca tanto economia e política, quanto arte e cultura. E, em uma leitura mais atenta de Marx proposta por Berman (2007, p. 111), é perceptível que esse dualismo não faz qualquer sentido.

É no contexto da Revolução Industrial que floresce as histórias em quadrinhos. Surge, pois, um tipo de literatura – palavras associadas a imagens – que corresponde a toda uma nova realidade econômica e social, acompanhada da necessidade de uma reformulação das teorias e práticas da comunicação. De acordo com Ana Paula Silva Moura, em *Crítica social nas histórias em quadrinhos*,

ao se desligar de sua cultura local, o indivíduo que se desloca às grandes cidades para trabalhar necessita de um novo vínculo cultural, e aí as críticas se fortalecem (como maior exemplo as teorias de Marx, Nietzsche e Freud). Além dessa ruptura do laço cultural, outro fator se origina do próprio modo de produção das indústrias. As funções se especificam, e surge então uma segregação, que dá origem à individualização do ser. Durkheim, em *Da divisão do trabalho social*, afirma que essa individualização enfraqueceu a noção do indivíduo como parte do corpo social, levando-os a chamada anomia (perda de objetivos e, conseqüentemente, identidade). A identidade, na modernidade, sofre a sua maior transformação (MOURA, 2010, p. 52).

Nesse sentido, a modernidade rompe com as tradições e com os valores sociais outrora fixos e naturalizados. Até o século XIX, final da Revolução Industrial, existia uma distinção entre cultura popular e erudita que perdurou até meados do século XX, transformando-se apenas com o advento dos Estudos Culturais. A cultura erudita se restringia à criação e recepção das classes dominantes e se referia, principalmente, à literatura supostamente possuindo um valor maior que residia na riqueza espiritual que poderia trazer; a isso se opunha a sociedade da civilização, marcada por produzir somente riqueza material e difundir questões folclóricas (CEVASCO, 2003, p. 47). Com a renovação tecnológica datada no final do século XIX, surge a cultura de massa, que tinha como principal característica a intenção de levar informação e cultura a todas as classes através dos novos meios de comunicação, a exemplo dos jornais. Nas teorias críticas da comunicação de massa surgiu então o termo “indústria cultural”, cunhado por Adorno e Horkheimer em 1947. Para eles, essa indústria oferece como resultado produtos culturais comercializados e propagados pelos meios de comunicação. As adversidades vistas por Adorno nessa questão dizem respeito à política, posto que o filósofo crê que, tornando a cultura uniformizada, o que surge é uma identidade política artificial (ADORNO, 1985, p. 116). Paralelo a isso, Walter Benjamin desenvolve um pensamento que vai além das críticas à ideologia burguesa e à sociedade capitalista, enxergando nos novos meios uma possibilidade de democratização da cultura porque a retira das mãos de uma minoria privilegiada burguesa (BENJAMIN, 1987, p. 170). A partir disso, os quadrinhos se apresentam como uma forma de literatura popular aceitável (SIECZKOWSKI, 2011, p. 7). No percurso histórico da arte sequencial, pode-se dizer que muitas vezes ela correspondeu às principais críticas de Adorno e Horkheimer, estando a serviços ideológicos que procuravam distrair a população do real cenário

político dos países em que se produziam; com o tempo, foram tomando forma suas potencialidades de reivindicação do status quo.

As mulheres como produtoras e personagens complexos dos quadrinhos só começaram a ganhar destaque no período em que a cultura de massa conseguiu corresponder a um potencial subversivo. Para se ter uma noção dessa parte histórica, foi ainda na década de 30 que começaram a surgir os personagens da cultura de massa, tal como os heróis, figuras fetichizadas diante de uma cultura cosmopolita (MOURA, 2010, p. 45). Essas histórias claramente não tinham qualquer compromisso de representatividade feminina, principalmente a nível revolucionário e contestador. Foi somente durante a Segunda Guerra Mundial que as histórias em quadrinhos foram utilizadas como ferramenta social (MOURA, 2010, p. 47).

O capitalismo, ancorado no modo patriarcal de divisão sexual do trabalho, tem como uma de suas facetas a estratificação das esferas públicas e privadas, tornando-as impermeáveis. Trata-se de uma maneira de afastar a reflexão sobre os mecanismos de relação de poder da vida cotidiana, e, por consequência disso, negar ou simplesmente ocultar o caráter político e conflituoso das relações de trabalho e das relações familiares (BIROLI, 2004, p. 28). Assim, historicamente a esfera pública confundiu-se com o universalismo atribuído ao discurso masculino, enquanto a esfera privada encontrou-se associada ao particularismo imposto ao discurso feminino. Isso reverbera nas artes de uma maneira em que as personagens femininas atendam a particularizações de feminilidade – aspecto também construído ideológica e historicamente –, enquanto os personagens masculinos são elaborados a partir de toda a complexidade das vivências humanas, traduzindo valores supostamente universais.

Ligados à cultura de massa, como lembra Moacyr Cirne em *Uma introdução política aos quadrinhos*, os quadrinhos

atendem aos interesses das classes dominantes, satisfazendo os desejos, ocultos ou não de vastas camadas da classe média. Não existem, nesses quadrinhos, heróis operários, por exemplo. Não existem sequer personagens operários que ocupem posições secundárias, salvo uma ou outra exceção sem maior expressividade (CIRNE, 1982, p. 49).

Percebe-se então a intenção política contida nas histórias: a manutenção da ordem vigente e dos padrões hegemônicos. Consequentemente, era comum a mulher ser representada ou auto-representada correspondendo aos estereótipos já constituídos ao longo dos séculos na intenção de reforçá-los, aparecendo nos quadrinhos como submissas, ranzinzas, assexuais ou hipersexualizadas (CIRNE, 1982, p. 47).

Porém, a ideia de inexistência de produções que iam contra a normatização é também sistematizada, posto que as representações e auto-representações subversivas foram apagadas dos compêndios e das investigações históricas sobre os quadrinhos justamente porque a história também é ideológica; só reconhecemos os agentes da dominação (SPIVAK, 1999, p. 331). É através da crítica feminista contemporânea que se faz possível as análises das produções culturais femininas de forma não totalizante, dando às mulheres um olhar sobre suas mais diversas possibilidades no mundo, atentando à devida complexidade de seus lugares e experiências. Nesse sentido, a representação e a auto-representação das mulheres na cultura de massa em países outrora subjugados pelo colonialismo, como é o caso do Brasil, passa por outras tantas questões devido ao fato de que os estereótipos femininos aqui são constituídos a partir de elementos impostos por outras culturas, causando um problema de identificação (FANON, 1968, p. 160).

Diante dessa conjuntura, é relevante pensar que

o desempenho das mulheres na produção cultural é marcado pela ambivalência de uma postura comprometida com a reprodução de um conteúdo normativo e uma identidade fragmentada de gênero – histórica, geográfica, étnica e social - na composição de um sujeito híbrido que surge dos resíduos da diferença cultural. (...). Para as mulheres, objetivadas pelos estereótipos das representações da cultura de massas, migrarem para o protagonismo na produção cultural é um deslocamento que denuncia sua alteridade. Mais ainda se atuam no mercado terceiro-mundista, onde o estereótipo desce aos trópicos e se refaz num evidente mecanismo de tradução. A ambivalência de seus produtos deve ser observada como um fenômeno de hibridismo, visto que transitam nas divisas do hegemônico em contínuas negociações, decorrentes de sua condição social no espaço que ocupam. Isto as constitui como sujeitos híbridos, realizando as trocas contingentes de valores (DANTAS, 2006, 39-40).

A modernidade, portanto, entendida aqui como o lugar de fluidez de identidade e quebra de tradições, quando somada às discussões em torno da resignificação dos papéis de gênero na sociedade, dá uma nova roupagem ao entendimento das possibilidades de reivindicação contidas na cultura de massa. A partir de todo esse cenário, é pertinente que se descortine a arte sequencial de Pagu, mulher fluida que se utilizou da arte e da vida para ir contra as tradições e os estereótipos criados para seu gênero.

2. A revolução de Pagu

No início da obra *A nova mulher*, Alexandra Kollontai se propõe a definir as características da mulher moderna, evidenciando que a modernidade e as identidades nela contidas se encontram intrinsecamente ligadas ao desenvolvimento do capitalismo. Segundo a russa:

A mulher moderna (...) é filha do sistema econômico do grande capitalismo. A mulher moderna, não como tipo acidental, mas uma realidade cotidiana, uma realidade da massa, um fato que se repete de forma determinada, nasceu com o ruído infernal das máquinas da usina e da sirene das fábricas. A imensa transformação que sofreram as condições de produção no transcurso dos últimos anos, inclusive depois da influência das constantes vitórias da produção do grande capitalismo, obrigou também a mulher a se adaptar às novas condições criadas pela realidade que a envolve. O tipo fundamental da mulher está em relação direta com o grau histórico do desenvolvimento econômico por que atravessa a humanidade. Ao mesmo tempo que se experimenta uma transformação das condições econômicas, simultaneamente à evolução das relações da produção, experimenta-se a mudança no aspecto psicológico da mulher. A mulher moderna, como tipo, não poderia aparecer a não ser com o aumento quantitativo da força de trabalho feminino assalariado. Há cinquenta anos, considerava-se a participação da mulher na vida econômica como desvio do normal, como infração da ordem natural das coisas (KOLLONTAI, 2011, p. 15-16).

Com o advento da Revolução Industrial e a consequente inserção das mulheres no mercado de trabalho, o desenvolvimento do modo de produção capitalista, ancorado no patriarcalismo, afetou diretamente a vida privada; as mulheres então passaram de uma condição

única de submissão à uma condição dúbia, sendo exploradas pelo patriarcalismo e capitalismo. A partir disso, as categorias da sociedade que se identificavam com o movimento socialista passaram a ter uma pauta a mais, porém de pouco interesse dos demais sindicalistas: a posição da mulher no mercado de trabalho. Dessa forma, muitas mulheres associadas a partidos socialistas criaram movimentos e congregações à parte, justamente para dar conta somente das demandas femininas, gerando assim uma nova perspectiva dentro da chamada “primeira onda feminista”, essencialmente sufragista e, muitas vezes, elitista. Por conseguinte,

a militância no movimento socialista contribuiu igualmente para a abertura de novas formas de expressão, cooperação e identidade. Neste sentido, as feministas revolucionárias, munidas do arcabouço teórico marxista, puderam diferenciar-se dos demais grupos feministas de vertente liberal que propunham reformas moderadas visando em geral atender aos anseios das mulheres oriundas das classes privilegiadas por acesso à escolaridade e maior independência econômica (ANDRADE, 2011, p. 11).

Indo ao encontro dessas circunstâncias, Pagu assinava no jornal *O Homem do Povo* uma coluna substancialmente feminista denominada *A Mulher do Povo*. Em suas produções textuais, formadas por considerações fragmentárias, “critica hábitos e valores das mulheres paulistas, desancando o feminismo pequeno-burguês em voga, reflexo provinciano do movimento inglês dos primórdios do século” (RISÉRIO, 2014, p. 35-36). Esse feminismo elitista da burguesia paulistana era representado pela bióloga Bertha Lutz e lutava pelo sufrágio feminino apenas a favor daquelas mulheres que sabiam ler e escrever. Esse fato, obviamente, excluía grande parte das mulheres brasileiras. Desse modo, Pagu procura evidenciar que nenhuma luta pode se dar isoladamente da outra. A representatividade deve atingir todas as mulheres, não apenas as pertencentes à classe privilegiada. Assim, a estratificação social é algo a ser combatido também, visto que uma luta não deveria descartar a outra; pelo contrário, são dependentes entre si.

Além dos textos escritos em *A Mulher do Povo*, o jornal também continha ilustrações de Pagu. Nessas ilustrações, a artista criticava a alienação feminina de sua época, fomentada justamente pela cultura de massa. Interessante é que se note a utilização, por Pagu, de ferramentas comuns à comunicação da indústria cultural, tais como as histórias em quadrinhos

e as ilustrações, para subvertê-las e reintroduzir nelas próprias a potencialidade revolucionária que já carregam. Um exemplo dessa crítica se encontra na Figura 1, em que uma das personagens segura um panfleto escrito “Paramount, o cinema das garotas”, indicando a alienação proveniente do cinema destinado às mulheres enquanto figuras estereotipadas.

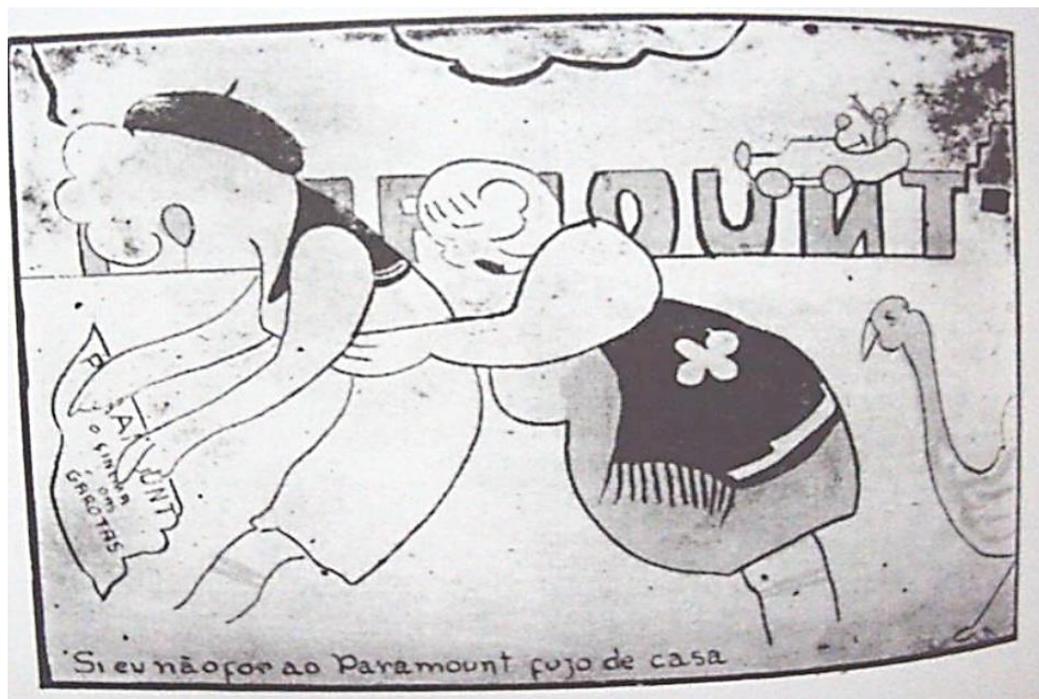


FIGURA 1. Legenda na imagem: “Se eu não for ao Paramount fujo de casa”.

Ao longo de toda a contribuição de Pagu ao jornal, poderá ser evidenciada essa crítica à alienação burguesa potencializada pelos produtos da indústria cultural, no sentido como Adorno e Horkheimer compreendiam. A atuação da militante também se dava de forma pitoresca, harmonizando-se com o espírito burlesco do semanário que dividia com Oswald. Nesse enquadramento é que surge as tirinhas de Pagu, todas intituladas *Malakabeça*, *Fanika* e *Kabelluda*. Publicou-se uma tirinha em cada edição do semanário, contabilizando no total oito²

² Antônio Risério lembra em seu texto *Pagu: vida e obra, obravida, vida* que “depois de oito números — conforme relato de M. da Silva Brito —, o tabloide foi empastelado pelos estudantes de direito do largo de São Francisco” (2014, p. 35).

produções. Essas tirinhas contavam uma história protagonizada pela jovem revolucionária Kabelluda, que vivia com os tios Malakabeça – que se distraía com a presença da sobrinha – e Fanika – que julgava o comportamento da sobrinha o tempo todo. A figura da personagem contestadora é considerada o alter-ego de Pagu, muito porque ela chegou a assinar ensaios se utilizando do pseudônimo Kabelluda (HOLANDA, 2014, p. 58).

Como mulher moderna inserida no contexto moderno brasileiro – relativo a todos os sentidos em que aqui foram postos –, Pagu desenhou Kabelluda correspondendo muito ao que as feministas antielitistas e anticapitalistas postulavam em seus escritos. Um exemplo, anteriormente citado, foi Kollontai – e talvez não seja coincidência a semelhança da grafia do nome Kabelluda. A mulher moderna é, para Kollontai, a mulher inserida no seio do capitalismo, mais especificamente aquela que não pode mais incorporar o tipo antigo de mulher – passiva, submissa, sombra do marido. As mulheres são mão de obra, portanto participam tanto quanto os homens da vida pública de seus países, o que inclui se inserir como sujeito ativo na política. Na Figura 2 vê-se uma tira que mostrava a iniciativa política de uma mulher preocupada com questões do povo e a forma com que ela poderia ser calada.



FIGURA 2. Legendas na imagem: (1) Kabelluda resolveu fundar um jornal do povo; (2) Incitou Malakabeça a organizar uma grande empresa; (3) O jornal fez enorme sucesso; (4) O jornal fechou.

Nesse episódio, a protagonista comunista termina segurando uma mala com a inscrição “Fernando de Noronha”, fazendo alusão ao presídio político lá existente na década de 30 (HOLLANDA, 2014, p. 58-59). Essas novas experiências na vida das mulheres, criam uma nova psicologia feminina, totalmente diferente dos estereótipos de outrora. A vida pública se abre às mulheres justamente a partir da luta e do trabalho de conscientização das demais. Diante disso, um jornal, um veículo de comunicação, pode ser uma ferramenta útil nesse sentido, como a experiência da própria Pagu mostrou. Nas palavras de Kollontai,

a reeducação da psicologia da mulher, necessária às novas condições de sua vida econômica e social, não pode ser realizada sem luta. Cada passo dado nesse sentido provoca conflitos, que eram completamente desconhecidos das heroínas antigas. São esses conflitos que inundam a alma da mulher, os que pouco a pouco chamam a atenção dos escritores e acabam por converter-se em manancial de inspiração artística. A mulher transforma-se gradativamente. E de objeto de tragédia masculina converte-se em sujeito de sua própria tragédia (2011, p. 25-26)

Adiante, constata-se que a caça aos comunistas era tema comum em suas tirinhas. E a resistência também, como pode ser visto na Figura 2.1.

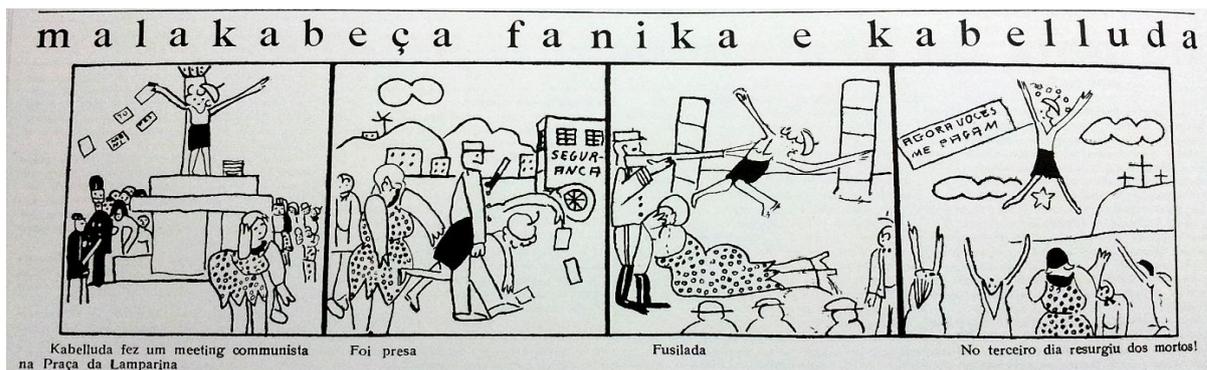


FIGURA 2.1. Legendas na imagem: (1) Kabelluda fez um meeting comunista na Praça da Lamparina; (2); Foi presa; (3) Fuzilada; (4) No terceiro dia ressurgiu dos mortos!

Essa participação política feminina tão intensa era revolucionária e ultrapassava as questões propostas pelo feminismo sufragista brasileiro, que se concentrava no reconhecimento

da voz opinativa da mulher burguesa. Longe de dizer que as questões levantadas pelo feminismo da primeira onda eram irrelevantes, Pagu apenas desdobra-as de maneira mais profunda, enxergando uma conjuntura maior. Na concepção de Antônio Risério, “Pagu quis vincular as reivindicações feministas a uma postura transformadora mais global” (2014, p. 36).

A liberdade sexual da mulher também é trazida à reflexão em suas tirinhas. Discussões sobre a maternidade solitária (Figura 2.2) e a escolha do parceiro de acordo com suas preferências políticas (Figura 2.3) são levadas às leitoras.



FIGURA 2.2. Legendas na imagem: (1) Kabelluda fugiu para Portugal; (2) Os portugueses sentiram o cheirinho e deram em cima; (3) Kabelluda voltou com Kabelludinha para o gozo de Malakabeça; (4) Fanika moralista estragou porque Kabelluda era solteira.



FIGURA 2.3. Legendas na imagem: (1) Kabelluda namora o sargento; (2) Aparece o político cartolão, fonfonando; (3) Kabelluda acha pau; (4) E foge com o Homem do Povo.

Na Figura 2.2, o moralismo de Fanika é posto em destaque por ela não aceitar que Kabelluda tenha um filho estando solteira. Para Kollontai,

a moral contemporânea obriga o homem a encontrar sua felicidade a qualquer preço e, ao mesmo tempo, exige dele que descubra esta felicidade na primeira tentativa, sem equivocar-se nunca. A moral contemporânea não admite que o homem se equivoque na sua escolha entre milhares de seres que o cercam. Necessariamente o homem tem que encontrar uma alma que se harmonize com a sua, um segundo único eu que o fará feliz no casamento. Quando um ser humano se equivoca na sua escolha, principalmente se o ser que vacila e se perde na busca do ideal é a mulher, a sociedade, tão exigente e deformada pela moral contemporânea, não o acode. Pouco importa à sociedade que a alma e o coração de uma mulher que se equivoca, se destroem no fragor das decepções. Não a ajudará, mas, ao contrário, a perseguirá com fúria vingativa para, inexoravelmente, condená-la (KOLLONTAI, 2011, p. 31-32).

O controle do corpo e das decisões das mulheres são questões muito presentes em todas as vertentes do feminismo. Entende-se que toda e qualquer organização familiar reflete e constrói relações de poder que podem ou não corresponder à dicotomia público/privado. Na maioria das vezes, a estruturação familiar normativa, heterossexual e monogâmica, funde consigo preceitos ideológicos de restrições dos direitos das mulheres sobre seus próprios corpos, preceitos estes calcados em interesses e posicionamentos políticos – e, claro, em crenças religiosas. De acordo com a cientista política e teórica feminista Flávia Biroli,

as formas assumidas pelo que definimos como família são diversas em tempos e contextos distintos, são afetadas por decisões políticas e normas institucionais e expressam relações de poder. São, também, constitutivas das identidades dos indivíduos, de suas alternativas e formas de desenvolvimento e de integração em comunidades e na sociedade (BIROLI, 2004, p. 42).

Logo, evidencia-se a noção de Pagu sobre a dimensão da concepção de família no debate sobre gênero, visto que a autora cria personagens que são casados, porém sem filhos – Malakabeça e Fanika –, e que cuidam de uma sobrinha comunista e mãe solteira. A intenção da

modernista pode ser entendida como uma crítica aos moldes de família tradicional, moralista e, evidentemente, burguesa³.

Na Figura 2.3, Pagu continua questionando as relações sexuais e a capacidade de escolha da mulher. O sargento, que aparece como seu namorado no primeiro quadro, atende ao chamado do político, declarando sua submissão e concordância com o sistema político vigente. Kabelluda não aprova a atitude e foge com o chamado “Homem do Povo”, alusão clara à Oswald de Andrade, com quem mantinha uma relação amorosa nessa época. Fato é que a tirinha declara o rompimento das barreiras entre a esfera pública e a esfera privada, levando a questão política à intimidade das relações humanas. Admitindo a influência intelectual de Marx e Engels tanto sobre Pagu, quanto sobre Oswald, pode-se considerar a associação que a artista faz entre os tipos que contestam a ordem e os que seguem a ordem. Como pensadora e produtora de conteúdos de base marxista, Pagu ia ao encontro dos pressupostos expostos por Engels em *A origem da Família, da propriedade e do Estado*, em que a noção de propriedade era um fato que assegurava o controle masculino sobre as mulheres e as impedia de serem autônomas (ENGELS, 2000, p. 77). Assim, a escolha de um parceiro que corresponda a certos ideais políticos é automaticamente a escolha de um parceiro que exercerá um determinado tipo de relação de poder vinculada ao gênero. Diante disso, é importante destacar que não é regra que, por conta disso, nas famílias ou nos casais que seguem um pensamento político próprio da esquerda não ocorram práticas que inferiorizam e violentam mulheres. A questão do machismo e da misoginia passam pela postura política do indivíduo, mas longe de ser somente isso.

³ Alexandra Kollontai questiona o papel político da família convencional em seu texto *O amor e a nova moral* (2011). A ideia de reestruturação familiar, novas formas que se diferenciariam da família convencional burguesa, seria herança das discussões de Marx e Engels sobre o tema. Em *Manifesto do Partido Comunista* (1848), ambos indicaram, ao considerar a instituição familiar, que a concepção de família burguesa está intimamente ligada a interesses econômicos e a ganhos individuais (ANDRADE, 2011, p. 28). Considerando as inclinações marxistas de Pagu e sua intenção crítica ao formular as tirinhas, pode-se concluir um propósito de questionamento da estruturação familiar na construção das relações entre as personagens Malakabeça, Fanika e Kabelluda.

Considerações finais

Este estudo se propôs a pensar a construção da identidade da mulher emancipada a partir da conjuntura moderna. Admitindo como base as produções da cultura de massa, intentou-se a realização de uma leitura das tirinhas e ilustrações feitas por Pagu em 1931 para o semanário *O Homem do Povo*. Com destaque dado à personagem Kabelluda, foi possível perceber a representação de uma figura feminina emancipada e moderna, correspondendo aos pressupostos teóricos de feministas anticapitalistas e revolucionárias, a exemplo da russa Alexandra Kollontai, que teve seus textos utilizados aqui como base para a análise. Foi possível também reconhecer o aspecto transformador das tirinhas de Pagu, que, apesar de serem elaboradas a partir de um dos primeiros formatos de arte sequencial⁴, já traziam intrinsecamente a crítica e a potencialidade de ação social.

Se, como foi dito anteriormente, na década de 30 começaram a surgir personagens fetichizados, atrelados à cultura cosmopolita, foi também na década de 30 que Pagu lutou de forma pioneira, isolada e revolucionária contra essa alienação massificante. Na época, as mulheres brasileiras estavam fechadas em uma imprensa restrita a assuntos femininos – no sentido estereotipado do termo. Tudo o que tinham acesso era a temas relacionados à domesticidade, tais como moda, beleza, família e cozinha, em uma clara separação dos âmbitos privado e público (BARREIROS, 2008, não paginado). Quanto mais essa imprensa circulava em associação ao sistema capitalista em desenvolvimento, mais essa dicotomia, entendida como alicerce da diferenciação da agência social dos gêneros, perdurava e se fortalecia.

Contrariando a norma, Pagu fez tirinhas críticas, de ideologia marxista declarada, em um semanário que inovava não só o discurso político do país, como também a produção artística. Sem serem escrachadamente cômicas nem bobas, as tirinhas traziam o cotidiano de uma mulher ativa, com personalidade contrária à passividade e à submissão consolidadas

⁴ As tiras (ou tirinhas) foram os primeiros modelos de sequência com maior expressividade. Surgiram nos jornais diários e tinham como característica a linearidade e a concisão da história em apenas três quadros. Em seus primórdios eram basicamente humorísticas, mais particularmente um humor óbvio e simples (MOURA, p. 25).

historicamente, e que mostrava, de uma forma ou de outra, que as mulheres podiam – e deveriam – tomar rédeas de suas próprias vidas.

Conclui-se que Pagu tomou para si as tirinhas, formato tipicamente cômico e rápido que procurava criticar a vida cotidiana, e inseriu uma protagonista mulher, militante política e autônoma, fato que muda totalmente a perspectiva da cotidianidade. Se as críticas contidas em tirinhas eram direcionadas ao modo de vida das pessoas em geral, quase nunca se valiam do modo de vida das mulheres, tanto porque eram pouco vistas como pessoas no sentido completo do termo, quanto porque eram impedidas de agir ativamente na sociedade que as cercavam. A crítica de Pagu veio acompanhada de representatividade feminina e de reivindicações pelo direito do exercício e da consciência da mulher. Eram tirinhas ideológicas, que continham em suas essências ideais das feministas marxistas e revolucionárias. Por fim, circulavam em um meio de comunicação típico da cultura de massa em razão de que Pagu sempre criticou o feminismo burguês e elitista, o feminismo que não considerava as mulheres de classe baixa que não tinham acesso às discussões altamente intelectualizadas e desinteressadas nas demais demandas que perpassam a opressão das mulheres.

Referências

ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento*: Fragmentos Filosóficos com M. Horkheimer. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1985.

ANDRADE, Joana El-Jaick. *O marxismo e a questão feminina*: as articulações entre gênero e classe no âmbito feminino revolucionário. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-24052012-163347/pt-br.php>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

BARREIROS, Bruna Provazi. A revolução (ainda) não será virtualizada: os fanzines feministas na era da comunicação digital. In: *XIX Colóquio Internacional da Escola Latino-Americana de Comunicação* – CELACOM, 2008, São Paulo, 2008, não paginado. Disponível em: < http://encipecom.metodista.br/mediawiki/index.php/A_Revolu%C3%A7%C3%A3o_%28aind

a%29_n%C3%A3o_ser%C3%A1_virtualizada:_Os_fanzines_feministas_na_Era_da_Comunica%C3%A7%C3%A3o_Digital>. Acesso em: 17 ago. 2017.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política* – obras escolhidas v. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CAMPOS, Augusto de (Org.). *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Editora Boitempo, 2003.

CIRNE, Moacy. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Achiamé/Angra, 1982.

DANTAS, Daiany Ferreira. *Sexo, mentiras e HQ: representação e auto-representação das mulheres nos quadrinhos*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/3512/arquivo4762_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 ago. 2017.

ENGELS, Friedrich. *A origem da Família, da propriedade e do Estado*. Tradução H. Chaves. São Paulo: Escala, 2000.

FANON, Frantz. Desventuras da consciência nacional. In: _____. *Os condenados da terra*. Tradução José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1968, p. 121-167.

HOLANDA, Sarah Pinto de. *Um caminho à liberdade: o legado de Pagu*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas: Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/HolandaSP.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

JOVIANO, Lucia Helena da Silva. *Pagu: escritos literários e inscrições históricas*. 2014. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/608/1/luciahelenadasilvajoviano.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LEFEBVRE, Henri. O que é a modernidade. In: _____. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Tradução Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p. 197-275.

MOURA, Ana Paula Silva. *Crítica social nas histórias em quadrinhos: as potencialidades da comunicação de massa como objeto de estudo do design gráfico*. 2010. TCC - Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Design Gráfico) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/38823088/Critica-Social-nas-Historias-em-Quadrinhos-Ana-Moura>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

QUADROS, Aurora Cardoso de. Antropofagia e canibalismo no jornal O Homem do Povo. In: *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, 2012, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/artigo7-aurora%20Cardoso-versaofinal.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

RISÉRIO, Antônio. Pagu: vida-obra, obravida, vida. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SIECZKOWSKI, Izadora Netz. *Para além dos quadrinhos e Graphic Novels: os estudos literários e visuais em diálogo*. 2011. TCC - Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

Disponível em: <
<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/39337/000824223.pdf?sequence=1>>.
Acesso em: 20 ago. 2017.

SPIVAK, Gayatri, S. A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present. Harvard University Press: London/Cambridge, MA, 1999.