

“UI-WANDO PAIXÃO”: MULHERES E A MÚSICA BREGA NAS TIRINHAS DE SÉRGIO BONSON

“UI-WANDOPAIXÃO”: WOMEN AND “BREGA MUSIC” IN SÉRGIO BONSON’S COMIC STRIPS

RESUMO

Este trabalho faz parte de uma pesquisa que se propõe a debater uma relação entre humor e sexo durante a década de 1980, que identificamos como sacanagem. A sacanagem é aqui proposta como uma categoria de análise à brasileira, alternativa às categorias de obscenidade e erotismo para pensar humor e sexo a partir de subjetividades específicas do país. Como fonte para esta pesquisa analisamos as tirinhas de autoria do cartunista Sérgio Bonson, publicadas no jornal catarinense *O Estado* durante os anos de 1986 até 1990. Neste artigo refletimos sobre como as personagens mulheres acionam o cantor de música brega, Wando, como um símbolo sexual nestes enredos humorísticos. Ressaltando, por sua vez, questões de classe suscitadas pelo gênero musical.

Palavras-chave: Tirinhas de Humor. Sacanagem. Sérgio Bonson. Música Brega.

ABSTRACT

This work is part of a research that proposes to debate the relationship between humour and sex during the 1980s; which we identify as “sacanagem”. “Sacanagem” is proposed here as a Brazilian category of analysis, an alternative to the categories of obscenity and eroticism to think humor and sex from the specific subjectivities of the country. As a source for this research, we analyze the comic strips by the cartoonist Sérgio Bonson published in a newspaper from Santa Catarina, entitled *O Estado*, during the years 1986 to 1990. In this article, we reflect on how women characters trigger the Brega Music through the singer Wando, as a sexual symbol in the comic strips. Highlighting, in its turn, social class issues aroused by the musical genre.

Keywords: Comic Strips. Sacanagem. Sérgio Bonson. Brega Music.

Este trabalho é parte de uma pesquisa que busca investigar a relação entre sexo e humor nas tirinhas do cartunista catarinense Sérgio Bonson, publicadas no jornal *O Estado* durante os anos de 1986 a 1990. Para este artigo, todavia, selecionamos algumas tirinhas em que o cantor Wando¹ aparece como alicerce do enredo humorístico.

¹ Vanderley Alves dos Reis, artística e popularmente conhecido como Wando, foi um cantor brasileiro de música brega. Popular entre as mulheres, Wando cantava músicas sobre amor, mulheres e sexo. Ficou amplamente conhecido por sua coleção de calcinhas advindas das fãs, pela qual recebeu o epíteto de “Obsceno”.

Virginia Broering

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - Brasil. E-mail: vibroering@gmail.com

Cristina Scheibe Wolff

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) - Brasil. E-mail: cristina.wolff@ufsc.br

Florianopolitano de nascença e coração, como declarava o próprio artista, Sérgio Luiz de Castro Bonson nasceu na Ilha de Santa Catarina em 1949, mesma cidade onde faleceu no ano de 2005. Bonson foi um artista que transitou em diversas facetas da arte como chargista, cartunista, pintor e artista plástico sempre retratando a cidade onde nasceu de forma apaixonada e majoritariamente humorística. Bonson passou a fazer parte da equipe do jornal *O Estado* na década de 1970 como chargista e, após um hiato, voltou a compor a equipe do diário em 1986 quando atuou também como quadrinista e ilustrador. O ano de seu retorno à equipe de *O Estado* é também o ano em que deu início às tirinhas diárias *Waldirene A AM*, as quais constituem a principal fonte de análise dessa pesquisa.

O sexo surgiu como temática para esta pesquisa quando do contato com as tirinhas do cartunista. Bonson chegou até nós como um artista que retratava a cidade de Florianópolis através de sua obra, seja através das artes plásticas ou de seus cartuns. Contudo, o tom sexual que incitava o humor na maioria dos enredos das tirinhas chamava a atenção. Parecia que o sexo não constituía a razão da existência das tirinhas, mas era ferramenta primordial na produção do humor do cartunista, que como mencionado anteriormente, publicava nas páginas diárias de um dos principais jornais do estado à época.

É importante destacar que dois problemas perpassam as questões da pesquisa. Um deles diz respeito à maneira como a sociedade lidou com a sexualidade, o que se pretende investigar através da produção midiática (partindo da noção de que existe uma relação entre sociedade e as produções culturais que ela consome), que neste trabalho aparece diretamente atrelada ao humor; o outro se refere à maneira como a História e demais áreas afins têm lidado com o tema da sexualidade sob uma perspectiva conceitual. Sobre este segundo ponto, referimo-nos aos estudos sobre obscenidade, erotismo, pornografia e a maneira como estes fenômenos ganham nome na sociedade, conforme ocupam os espaços públicos.

Falando de Sexo

Foi pensando uma forma de categorizar a sexualidade contida nas fontes aqui analisadas que o termo sacanagem surgiu neste percurso e, desde então, o viemos lapidando. A busca por uma categoria que melhor definisse a sexualidade presente nessas produções culturais nos colocou em contato com diversos autores e autoras, dentre as quais destacam-se Lynn Hunt (1999), Michel Foucault (1976), Dominique Maingueneau (2010), Lucienne Frappier-Mazur (1999), Georges Bataille (1987), Paula Findlen (1999), Bernard Arcand (1991), John H. Gagnon (2006), Henry Miller (1948), G. S. Rousseau e Roy Porter (1999). Intelectuais, oriundos do hemisfério norte, que passam de alguma forma pela temática da sexualidade, disponibilizando ferramentas que orientam para um debate teórico sobre a definição de categorias como a obscenidade, o erotismo e a pornografia.

Em seu livro intitulado *O discurso pornográfico* o linguista Dominique Maingueneau (2010) discute a colocação do discurso pornográfico como um gênero literário, para isso, no entanto, o autor passa inevitavelmente pelas categorias de erótico e obsceno. Segundo o linguista, a pornografia, tanto no século XIX, como nos dias atuais é “uma categoria que permite classificar algumas produções semióticas (livros, filmes, imagens...) ao mesmo tempo em que é um ‘juízo de valor’.” (2010:14). Este juízo de valor como coloca o autor, no entanto, tende a desqualificar quem e o que aparece vinculado a ela. Para Maingueneau o texto pornográfico tem um objetivo específico e para definir tal objetivo o autor se auxilia nas definições de J.-M. Goulemot, C.-J. Bertrand e A. Baron-Carvais. Independente da intenção do criador deste discurso, o objetivo implica, sobretudo, excitar sexualmente, despertar a libido do usuário: neste sentido, a pornografia tende a ser direta. Segundo o linguista francês a pornografia pode ser classificada como um discurso atópico, aquele que de alguma maneira, não tem lugar para existir; encontra-se deslocado; se esgueira pelos interstícios do espaço social (2010: 22-23).

Para definir o erotismo torna-se imprescindível a comparação com a pornografia, pois é assim que a sociedade tem debatido os temas há muito. A pornografia é o que não é o erotismo com verdadeira recíproca. Para Maingueneau (2010: 30) a valorização do erotismo permite a condenação da pornografia. Como dito anteriormente, cada uma dessas noções se legitima pela rejeição da outra. Durante muito e ainda nos dias atuais costuma-se encarar o erotismo com superioridade perante a pornografia. Enquanto a pornografia escancara, o erotismo insinua, é o nu e o vestido. Torna-se, portanto, subjetivo e problemático definir um conceito a partir do que o outro não é.

Segundo Jorge Leite Jr. o estabelecimento de uma definição legitimadora entre erotismo e pornografia se deu através de uma luta simbólica manifestada por determinados discursos e relações de poder que procuravam estabelecer distinção social. “A luta por classificar e separar o erótico do pornográfico é a batalha por legitimar um poder estabelecido através da distinção social.” (Leite, 2006: 35). Por isso a intenção aqui é desviar de discussões rasas ou até mesmo explicações simplistas que definam o erotismo como o sexo mais velado, artístico e sentimental restando à pornografia o que haveria de mais explícito, grotesco ou imoral. Dispostas a não corroborar com definições de erotismo e pornografia que limitem o que uma é em detrimento da outra e desviando, desta forma, de definições atreladas a jogos de poder e julgamentos de valor, optamos por desconsiderar ambas as delimitações propostas ao que poderia ser definido como pornografia e erotismo. Até porque definir como pornográfica uma produção semiótica cujo objetivo é excitar sexualmente, passa a ser uma tarefa tendenciosa, altamente fundamentada numa percepção pessoal e subjetiva e, logo, facilmente contestável. E as tirinhas de Bonson não se pretendem nem eróticas e nem pornográficas, seu objetivo é outro, é o de mostrar relações sociais de forma crítica, a partir do humor. O sexo aparece ali como um instrumento para o humor.

Já a definição de obscenidade, que durante algum tempo pareceu nos servir à classificação das tirinhas de Bonson, foi aquela proposta por Maingueneau. Para o linguista, a obscenidade constitui uma realidade comunicacional fundamentalmente alicerçada numa noção de prazer partilhada por um grupo de pares (2010: 25). Segundo este autor, o relato obsceno se diferencia do pornográfico e/ou erótico, pois, ao contrário do primeiro, os últimos situam o autor ou autora como criadores soberanos, impondo certa inacessibilidade entre o autor ou autora e o público. Já os relatos obscenos colocam em cena três elementos, a saber: personagens, narrador/narradora e espectador/espectadora, todos, considerados membros de uma mesma comunidade os quais agem em cumplicidade nas narrativas ditas obscenas.

Ainda no que se refere à distinção em relação ao discurso pornográfico e/ou erótico, Maingueneau aponta que a obscenidade é dirigida aos interlocutores, ao passo que a pornografia caminha em outra direção, uma vez que suprime os interlocutores e modifica as relações com o alocutário (2010: 30). Ao contrário da obscenidade, a pornografia busca desencadear diretamente uma excitação sexual, o que tende a torná-la radicalmente séria.

A obscenidade é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade. Sua finalidade não é, em primeiro lugar, a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem particulares. Ela se baseia em um patrimônio partilhado pelos membros de uma mesma comunidade cultural. (Maingueneau, 2010: 25).

Ainda que a definição de obscenidade proposta por Maingueneau se aproxime consideravelmente do conteúdo e da função das tirinhas de Bonson (sobretudo, pela relação de cumplicidade que a mesma constitui com o público consumidor), acreditamos que uma definição de categoria sexual que se fundamente necessariamente no humor e que, conseqüentemente, ressalte o objeto deste humor, tende a responder mais acuradamente ao fenômeno que estamos investigando. Além disso, a “evocação transgressiva” suscitada na definição do linguista pode ser repensada para o caso da sacanagem, uma vez que as produções humorísticas do período que se utilizavam da ignição sexual para construir o humor parecem cada vez mais comuns, o que as torna possíveis e conseqüentemente menos transgressoras.

Tendo exposto brevemente as definições acerca destas três categorias que denominam a inserção do sexo no espaço público, cada vez mais, percebemos que, embora elas forneçam excelentes ferramentas para um debate teórico a respeito do tema, as mesmas têm se mostrado insuficientes para expressar as peculiaridades que a sexualidade teria assumido nas produções culturais midiáticas brasileiras do período supracitado. O que estamos debatendo é se, de fato, o momento analisado estabeleceu uma relação peculiar com a sociedade no que se refere à sexualidade e ao humor. Deste modo, surgiu a necessidade de pensar em outro conceito capaz de abarcar essa relação *sui generis*. Após longa reflexão, o termo *sacanagem* pareceu

pertinente. Isso porque, o vocábulo, comum na linguagem coloquial brasileira, aparece frequentemente nas produções culturais do período e, até posteriormente, comportando uma denotação de sexualidade difundida no imaginário popular nacional. Em português (Brasil) os significados dessa palavra oscilam entre lascívia e libertinagem, mas também denotam um tom de malícia e perversidade, ou seja, suas significações perpassam por uma noção de imoralidade. Posto isto, exploramos a sacanagem, como uma categoria de análise, capaz de abarcar mais precisamente o tipo de relação que sexualidade e humor constituíram no período em questão.

Ainda que não se trate de mapear como se consolidou a relação entre sexo e esfera pública em outros países, pensamos ser plausível, a possibilidade de se investigar subjetividades construídas aqui, pautando-se nos percursos da história nacional, uma vez que a sacanagem busca responder a um fenômeno brasileiro e não universal². É evidente que este trabalho não pretende rejeitar as categorias, antes mencionadas, desenvolvidas para pensar a sexualidade, tampouco ambiciona transcorrer sobre uma disposição de pensamento isenta dos paradigmas europeus e colonialistas de pensamento, uma vez que a própria estrutura da História e das Ciências Sociais, como áreas de conhecimento estão embebidas de conceitos e categorias pensadas e disseminadas, sobretudo, a partir de um fenômeno, designado por Dipesh Chakrabarty (2000), como “modernidade política”. Em *Provincializing Europe*, Chakrabarty se propôs a mostrar que modelos prontos e previamente estabelecidos de teorias e conceitos são, na maioria das vezes, indispensáveis, mas também insuficientes para pensar visões de mundo que passaram por processos diferentes de desenvolvimento político, econômico e cultural. É impossível negar o caráter de indispensabilidade, dado pelo autor, quando se trata de utilizar as categorias previamente pensadas como conceitos mais generalizantes. Erotismo, pornografia e obscenidade servem como ignição para esta pesquisa e estarão nos acompanhando durante todo o processo.

É possível dizer que toda sociedade possui alguma relação com o sexo e esta pode se dar das mais diversas formas. A proposta aqui, inspirada nos estudos pós e decoloniais, consiste em utilizar cada vez menos categorias generalizantes como as únicas possibilidades de se refletir sobre determinado tema. Segundo Chakrabarty, reconhecer a necessidade política de perturbar pensamentos totalizantes adicionando ao jogo categorias não-totalizantes. O teórico exemplifica argumentando que uma história da modernidade política na Índia não poderia ser escrita com a simples aplicação de análises do capital e do nacionalismo disponíveis no ocidente marxista. Se nos recusamos a aplicar modelos prontos e nos propomos a, pelo menos, pensar conceitos e categorias orientados por nossas próprias trajetórias e subjetividades estamos, de alguma forma, fomentando lógicas autônomas e coniventes com o contexto de onde partimos. O projeto de marginalizar a Europa se tornou a tarefa de explorar como esse pensamento – que é uma herança de todos e todas nós e

2 Não obstante, é possível pensar a sacanagem como uma resposta brasileira a um fenômeno internacional – Revolução Sexual – que sabemos atingiu o país de maneira peculiar devido ao contexto político e cultural do período.

consequentemente nos afeta – pode ser renovado da e para as margens (cfChakrabarty, 2000:15-22).

Mais uma vez, intentamos propor e pensar uma outra categoria de análise, mas firmamo-nos cientes das limitações que a História e demais áreas constituíram em nossa formação, amparada sobre uma forma de pensar, grosso modo, ocidentalizada. Trata-se de renovar as formas de se pensar, pluralizar tanto quanto possível as maneiras de se abordar um tema. Durante muito tempo, para pesquisadores e pesquisadoras e teóricos e teóricas que se encontravam fora do eixo imperialista, a única opção foi aceitar as inadequações impostas por uma fórmula universalizante de pensar, todavia temos adquirido ferramentas para refutá-las, transformá-las ou atualizá-las. Chakrabarty desenvolve que a argumentação se coloca em torno não de rejeitar as categorias de ciências sociais existentes, mas liberar dentro do espaço ocupado por histórias europeias outros pensamentos normativos e teóricos consagrados em outras práticas de vida existentes, bem como os seus arquivos. Esta é a única forma de criarmos horizontes normativos plurais, específicos para nossa existência e relevantes para a análise de nossas vidas e suas possibilidades(2000:20).

Da mesma forma, os estudos feministas decoloniais, centrados na experiência da colonialidade latino-americana, apontam para a importância do gênero e da sexualidade nos processos tanto de opressão colonial, como também na resistência, que também passa pela construção de saberes em outras bases, escapando de conceitos solidificados, buscando maneiras de compreensão que também passem pelas práticas de outros sujeitos, muitas vezes excluídos do lugar do saber. Para Maria Lugones “Estamos nos movendo em um tempo de encruzilhadas, de vermos umas às outras na diferença colonial construindo uma nova sujeita de uma nova geopolítica feminista de saber e amar.” (2014:951).

A linguagem do humor

Sendo um assunto que envolve orientação cultural, ética e moral, o humor é assunto delicado. Henri Bergson (1987) já havia alertado que o humor é seara exclusivamente humana. Deligne (2011: 30), neste sentido, afirma que, o que diferenciaria os seres humanos dos animais, diferente do que constataram Bataille e Hegel, não seria apenas o trabalho, mas sim o riso. A comicidade pode ser encontrada em diversos aspectos da natureza, mas é peculiaridade humana rir ou fazer rir dela. Para que achemos graça de algo é preciso que dotemos de significação certa situação, algo ou alguém.

Como um campo a ser estudado é possível reconhecer que o humor pode se manifestar de diferentes formas. Pela subversão, como quando surge em oposição a algum discurso hegemônico, nestes casos o humor pode ser analisado também como forma de resistência. Ou, por sua vez, o humor pode ser também conservador e opressor, ao ajustar as piadas sobre formas de violência socialmente aceitas e, assim,

se fazer rir. É possível também que o humor se apresente agrupando resistência, subversão e conservadorismo ao mesmo tempo como quando, citando um exemplo bastante comum, são construídas narrativas contrárias a algumas manifestações estatais ou governamentais, mas mulheres, afrodescendentes, homossexuais etc. são utilizadas como chacota.

Cientes de que existem diferentes formas de suscitar o humor é importante esclarecer quais destas são acionadas por Bonson na produção de suas tirinhas. Para Possenti (2013: 28) existe aquele humor baseado nos acontecimentos de curta duração e também aquele que desenvolve sua hermenêutica na mobilização de fatores da ordem da memória, ou seja, baseado em ideias pré-concebidas coletivamente. Uma vez que piadas se eximem de explicações, elas precisam fornecer subsídios de inteligibilidade, desta forma, estamos aptos a entender uma piada quando acionamos o conhecimento de algum acontecimento recente ou quando acionamos uma memória de algo que nos é familiar. No caso de Bonson percebemos um humor construído a base de estereótipos – representações coletivas estabelecidas, segundo a definição de Deligne (2011: 29) – socialmente concebidos e aceitos, que fazem com que a inteligibilidade da piada esteja assegurada. Numa sociedade saturada de imagens, espetáculos e de informações “o estereótipo é, queiramos ou não, um instrumento de conhecimento. Um mapa que ajuda a ver a realidade (Zink, 2011:48).” Possenti chama a atenção para as condições históricas de consolidação de uma representação coletiva estabelecida, segundo o linguista, estas condições nem sempre ficam evidentes em piadas nas quais frequentemente se ofuscam ou apagam as relações de confronto e alteridade em que se baseiam. Para o autor os chistes que se fundam em padrões pré-concebidos “devem referir-se a alguma diferença construída em condições históricas de disputa.” (Possenti, 2013:41). Partindo do princípio de que o estereótipo é um instrumento de conhecimento, como coloca Zink, este trabalho tem o intuito de refletir acerca destes e suas implicações no momento em que foram disseminados.

Joana Pedro (2005), a partir de um panorama sobre o uso da categoria gênero no debate histórico, evidencia a importância das linguagens e dos discursos presentes em diversos tipos de produção simbólica, desde a literatura e os jornais, até filmes e outras produções artísticas, como ferramentas de construção social e política das relações de gênero. Pesquisadoras como Scott (1990) alertam para o perigo de se constituir estereótipos em contextos marcados por relações de poder e desigualdade, de modo a legitimar discursos e categorias opressoras. Com o intuito de articular a linguagem utilizada pelo humor e suas implicações sobre estereótipos de gênero, selecionamos nove tirinhas que ressaltam a participação do cantor Wando nos enredos e permitem tal conexão através das principais personagens criadas pelo cartunista.

As Personagens

O universo de produção de Sérgio Bonson contava com personagens fictícias que se conectavam com personagens do mundo real, conhecidos por seus leitores e leitoras, fossem oriundos de um cenário nacional, como os cantores do chamado universo brega, ou personalidades, como políticos locais.

Primeiramente, aquela que dá nome às tirinhas e, não por coincidência, a mais querida personagem de Bonson, que até hoje ocupa a memória dos leitores e leitoras do jornal, a empregada doméstica Waldirenea AM. No subtítulo referente à personagem Waldirene, Bonson, faz uma brincadeira com as diferentes modulações de rádio AM e FM. A partir da década de 1970 a modulação FM começou a ser difundida entre as rádios. Esta surgiu como uma alternativa à modulação AM, antes principalmente utilizada. A modulação FM, por sua vez, possui uma qualidade de som muito maior do que a AM, embora tenha menor alcance. Ao adjetivar Waldirene como a AM, Bonson, está se referenciando às rádios de pior qualidade, que eram destinadas a um público, cujo gosto é considerado inferior pelo consenso das classes dominantes.

A personagem Waldirene dos Santos é uma empregada doméstica que vive em constante conflito com sua patroa Dona Heloísa. A empregada é majoritariamente representada na cozinha preparando arroz com ovo para a patroa e seu filho, o jovem Henricão, acompanhada de seu rádio que está sempre sintonizado na rádio de Soiza. Esta breve descrição coloca em cena as principais protagonistas das tirinhas de Bonson. Soiza é um político corrupto e dono de uma rádio, cujos enredos giram em torno das suas artimanhas para conseguir votos e mulheres. Já o jovem Henricão Duarte, filho de Dona Heloísa, tem 18 anos e é um surfista e roqueiro mal sucedido, tanto no surfe quanto na banda que tem com os amigos. Henricão vive prestes a prestar vestibular, mas a última coisa que o jovem faz é estudar, do contrário vive na praia usando drogas e flertando com a mulherada. Dona Heloísa é a patroa de Waldirene e sua vida gira em torno de cuidar dos afazeres da empregada e lidar com a ausência do marido, que é político, e está sempre distante em viagens à trabalho.

Gostaríamos de ressaltar que mesmo que as personagens tenham sido descritas como fictícias, sua conexão com o mundo real é inegável e imprescindível para análise histórica. As personagens atuam como projeções de pessoas ou representações que circundavam o cartunista, a exemplo do jovem Henricão que – segundo uma entrevista de Bonson ao jornal em dezembro de 1986 – foi inspirado em seu cunhado Ricardo (*O Estado*, 14/12/86, p. 03).³ Este, por sua vez, segundo o próprio cartunista é o típico “[...] garoto de classe média, rato de praia e preguiçoso como milhares de

³ Durante um período o jornal contou com uma edição especial de “Fim de Semana” em que as páginas eram divididas em quatro quadros e tratavam de assuntos diversos. Um destes quadros era destinado aos jovens onde pressupunha que seriam tratados assuntos de interesse dos jovens. Numa dessas edições o quadro proposto aos jovens aparece com uma entrevista do cartunista sobre a sua personagem Henricão onde o artista esclarece algumas questões sobre a personagem [*O Estado*, 14 dez. 1986. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina].

garotões que estão espalhados pela Ilha de Santa Catarina.” (O Estado, 14/12/86, p. 03). Já Waldirene é a personagem que, de certa forma, apela para uma identificação de classe, ao expor temas comuns a muitas empregadas domésticas, como, por exemplo, a baixa remuneração salarial, o abuso sexual e moral incitado pelos patrões e, também, ao operar suas estratégias de resistência perante as situações que enfrenta diariamente no ambiente de trabalho. Dona Heloísa é a mulher branca de classe média que gere o lar e cuida do filho, ao mesmo tempo em que tem de lidar com a ausência do marido e a conseqüente falta de sexo. Soiza é a representação de um político corrupto e mulherengo e, além disso, faz menção indireta a um político do período de sobrenome Souza que comandava uma rádio de frequência AM e um programa de TV catarinense que sorteava prêmios, dentre os quais se destacavam o sorteio de moradias populares.

Figura 1: Waldirene



Referência: Sérgio Bonson. O Estado, 05 set. 1986. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

A tirinha em destaque traz Waldirene ao telefone, compondo uma das cenas mais comuns das narrativas, tanto pelo fato de a empregada estar ao telefone quanto pelo radialista estar recebendo ligações das ouvintes. No primeiro quadrinho Waldirene interpela o radialista: “Soiza? Eu queria ouvir “obsceno” com o Wando!”. Ao que o radialista responde: “Sei. Tudo bem, mas... você não prefere ouvir... ‘sacanagem’ com o Soiza?! É melhor minha filha: é ao vivo...” Escolhemos iniciar a análise com esta tirinha para situar os leitores e leitoras, primeiro, porque irônica e sagazmente a personagem de Soiza decide trocar a obscenidade pela sacanagem, mesma escolha operada por nós durante a pesquisa e, ao mesmo tempo, trazer à cena a temática da dita música “brega” ou “cafona”. Desde maio de 1986 até fevereiro de 1990 o nome do cantor Wando aparece em mais de 100 tirinhas e em uma quantidade um pouco menor é citado Amado Batista, assim como são feitas algumas menções a Gilliard, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned e a dupla Jane e Herondy.

Neste trabalho fazemos questão de trazer à historiografia esta parte da história da música popular brasileira que muito foi esquecida pelos trabalhos de

história. Segundo Paulo Cesar de Araújo, entre 1968 e 1978 estes artistas compunham as listas de alta vendagem do mercado fonográfico brasileiro e seus discos batiam recordes de execução em rádios (2005: 15), fator que não passou despercebido a Bonson que fez questão de alocá-los continuamente na programação da rádio de Soiza, cuja principal audiência era composta pelas camadas populares massivamente constituída por empregadas domésticas residentes dos bairros continentais da grande Florianópolis.

Araújo ressalta que a “produção musical ‘brega’ ou ‘cafona’ é um fato da nossa realidade cultural e, assim como a da bossa nova ou a do tropicalismo, precisa ser pesquisada e analisada” (2005: 16). O pesquisador chama a atenção em seu livro para a origem social tanto do público deste gênero musical quanto dos artistas, “ambos oriundos dos baixos estratos da sociedade”(2005: 17). O baixo estrato social do público consumidor da música “brega” ou “cafona” é ignição para o humor nas tirinhas de Bonson que coloca esse gênero musical sempre em oposição ao gosto refinado da classe média alta, que em suas tirinhas é referenciada como consumidora de *rock’nroll* e música clássica. Nos enredos das tirinhas, a aparição de Wando serve tanto para ressaltar a questão da classe quanto para acionar o desejo das mulheres pelo simbolismo sexual que o cantor representava.

A sacanagem é acionada na tirinha primeiramente através de um jogo de palavras com a preposição *com*, ao dizer que quer ouvir “Obsceno” *com* o Wando, Bonson possibilita aos leitores e leitoras pensar que a empregada quer ouvir, não só a música de autoria de Wando, mas também acompanhada(*com*) do cantor. O jogo de palavras logo é capturado pelo radialista que a convida para ouvir *sacanagem* com o Soiza, pois seria ainda melhor, uma vez que com ele seria *ao vivo*. Novamente, o cartunista se utiliza do jogo de palavras para acionar o humor, uma vez que a expressão “ao vivo”, comum para a caracterização de músicas e shows, é levada a ser interpretada como um contato físico e sexual entre as personagens. A feição com que Waldirene termina a tirinha ressalta o caráter de assédio da colocação do radialista que se permite abordar desrespeitosamente a ouvinte, mesmo que ela não tenha autorizado ou correspondido à investida do radialista. As atitudes tomadas pelos homens e mulheres nesse humor que autoriza o discurso sexual, entendido aqui como sacanagem, vão fornecendo subsídios para pensar o debate de gênero acerca do período. Qual era o lugar dos homens heterossexuais e das mulheres no humor? Aparentemente era risível que um homem assediasse uma mulher mesmo que ela terminasse aborrecida com tal investida.

Tal qual retratado nas tirinhas de Bonson, a música brega foi assunto na década de 1980. A estética e a temática das músicas, bem como o estrato social de seus consumidores e consumidoras foi tema discutido no 2º *Caderno* do jornal *O Estado*. Por ocasião da vinda de Wando à Florianópolis, o jornal dedicou três matérias ao cantor. Em matéria intitulada *Wando, o cantor brega que também agrada a burguesia*, o jornal dedicou uma página para ressaltar que “o gosto popular está deixando a periferia para se instalar nos redutos da burguesia (*O Estado*, 10/05/86).” O cantor se apresentou num clube elitizado da cidade e o jornal fez questão de declarar que algo

estava mudando. “O brega de ontem pode ser o chic de hoje (O Estado, 10/05/86).” No dia 13 de maio de 1986, passado o show de Wando, a reportagem intitulada *Do popular ao chic, o brega se democratiza*, discute as atrações do último final de semana na ilha. No mesmo sábado apresentaram-se em diferentes lugares as duplas Miramar e Miraí, Jane e Herondi e o cantor Wando transformando a cidade “numa espécie de meca dos artistas ‘populares’”, segundo o autor do texto Evanildo Alves da Silveira, “depois da difteria e do dengue, um novo surto se abateu sobre Florianópolis: o da breguice” (O Estado, 13/05/86). Além de assumir que o brega é relativo as camadas populares mais pobres, o jornalista vai além e compara o gênero musical a uma doença que, partindo da periferia, estaria contaminando a burguesia florianopolitana feito um vírus.

Figura 2: Waldirene



Sérgio Bonson: O Estado, 11 de Jan. de 1990. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

A tirinha em destaque é decorrência de outra em que Waldirene encontra um anel de brilhante da patroa no chão e o coloca na bolsa, satisfeita com o achado, a empregada decide recompensar Dona Heloísa cozinhando um arroz com ovo galado⁴ cujo poder afrodisíaco é popularmente conhecido. Waldirene substitui o ovo tradicional por um ovo galado para agradar a patroa, pois não foram raras as vezes em que a mesma é retratada aborrecida ou enfurecida por estar em abstinência sexual, uma vez que seu marido Adroaldo é político e vive ausente de casa. O primeiro quadro mostra Dona Heloísa desperta ressaltando o “calorão” consequente do ovo galado de Waldirene. No quadrinho seguinte o diálogo é proporcionado pelo retrato da avó de Dona Heloísa que compõe o cenário da sala da casa onde Waldirene trabalha. Dona Heloísa é repreendida pela avó que a lembra que uma mulher casada não deveria estar sentindo calorões, ao que a neta responde enraivecida perguntando o que fazer, já que o marido vive viajando. A solução da avó parece óbvia ao sugerir que a neta vá ao banheiro com uma foto do cantor Wando. Dona Heloísa animadamente concorda e ainda complementa dizendo que poderia ir ao banheiro não só com a foto do

⁴ Ovo já fecundado pelo galo com potencial para se transformar em pintinho.

cantor, mas também com um disco dele. Ao sugerir que Dona Heloísa vá ao banheiro se masturbar vendo a foto do cantor ou ouvindo suas músicas, reforçando, portanto, a noção de uma sacanagem que precisava ser vista e ouvida, Wando é consolidado como um símbolo sexual e de desejo das mulheres, capaz de sanar, inclusive, o desejo sexual fisiológico da personagem.

Figura 3: Waldirene A AM



Sérgio Bonson. O Estado, 21 de Jan de 1990. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Na tirinha exposta na figura 3, Dona Heloísa surpreende Waldirene pedindo que a empregada aumentasse o volume da música de Wando. No rádio a canção *As Muralhas do teu Quarto* (1989) de Wando identificada por parte da letra que sai cantarolada dos alto-falantes. Waldirene dá de ombros à patroa ao dizer que Dona Heloísa está exagerando, pois já tem mais de três dias que ela comeu ovo galado e o tesão proporcionado pelo ingrediente não deveria durar mais do que isso. A patroa, por sua vez, encosta o rádio às orelhas e pergunta por *quê?*. Ao que Waldirene continua dizendo: “mas, tá na época do chuchu **grelado**! Se a Sra quiser, eu faço. É muuiiito bom!!” O humor nessa tirinha é acionado de uma forma que é bastante comum às histórias em quadrinhos: o jogo de palavras e expressões com duplo sentido. Bonson coloca uma conotação sexual no chuchu que quando está brotando pode ser também chamado *degrelado* fazendo referência tanto na palavra quanto na aparência ao órgão sexual feminino, clitóris. Nesse sentido, Waldirene dá a entender que o chuchu *grelado*, tal qual o ovo galado, estimulariam sexualmente a patroa.

É importante ressaltar aqui o caráter libertário que as mulheres nas tirinhas de Bonson podem assumir. Segundo Céli Pinto a partir dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos e na Europa o contexto de efervescência política e cultural com o desabrochar de diversos movimentos sociais que desafiavam não apenas a estrutura política, mas também os valores conservadores da organização social, vão influenciar na eclosão de um novo feminismo no mundo ocidental. Apesar de o Brasil estar passando por um contexto bastante diferente, sob os efeitos de um regime militar que instaurou um clima de repressão e morte, a década de 1970 foi marcada pelo desenvolvimento do

movimento feminista (2003: 41-43). Por causa do contexto influenciado pela ditadura, o movimento feminista no Brasil alçou ares bastante políticos e apenas a partir de 1980 após conquistado uma maior participação pública das mulheres na agenda política, consolidado sobretudo com a constituição de 1988, grupos autônomos de mulheres começam a debater temas como a violência e a saúde das mulheres (Pinto, 2003:79). O eixo temático sobre a saúde da mulher trouxe ao debate público dos anos de 1980 temas controversos como planejamento familiar, sexualidade e aborto (Pinto, 2003: 83). Enquanto nos Estados Unidos e países europeus a temática da sexualidade já vinha sendo debatida desde meados dos anos de 1960, no Brasil é apenas na década de 1980 que o tema passa a ser incorporado às manifestações públicas das feministas (Pinto, 2003: 84).

Do ponto de vista histórico, é importante que inseramos a produção de Sérgio Bonson e demais humoristas coevos nos debates político e culturais encampados pelos movimentos sociais do período. Ao mesmo tempo em que muitas das tirinhas são perpassadas pela temática da violência e do assédio sexual dos homens sobre as mulheres, Waldirene e, em algumas situações Dona Heloísa, são mulheres que demonstram livremente a sua libido e desejo sexual, fatores que quando pensados sobre os alicerces do contexto de emergência dos debates de sexualidade através do movimento feminista tornam-se significativos. O novo contexto do feminismo possibilita pensar em mulheres com mais liberdade sexual e protagonistas dos próprios prazeres.

Figura 4: Waldirene



Sérgio Bonson. O Estado, 25 de Jun de 1988. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Situação parecida à anterior aparece nessa tirinha publicada quase dois anos antes. A tira, referenciada por Bonson no canto superior esquerdo como *D. Heloísa fissssssurada*, inicia com Waldirene ouvindo um dos maiores sucessos do cantor Wando, *Fogo e Paixão* (1988). Logo entra em cena um balão que diz: “AAAAAi, o Wando! Aumenta, aumenta!! Aumenta esse **volum**e, Waldireneee!” A fissura de Dona Heloísa é enfatizada pela quantidade de vogais que Bonson coloca em suas frases.

Sem que Waldirene diga uma só palavra Dona Heloísa agarra o rádio e solta: “Assim, esse **volumão** bem encostadinho!!” Novamente o recurso das expressões e palavras com duplo sentido é utilizado por Bonson, o artista enfatiza as palavras volume para chamar a atenção do público para o chiste. A palavra *volumão* ao mesmo tempo que faz menção à gravidade do som leva os expectadores e expectadoras, sempre participantes quando se trata de humor, a direcionar a interpretação para o tamanho do cantor e muito possivelmente para o seu órgão sexual.

Gostaríamos de ressaltar que a personagem de Dona Heloísa é constantemente retratada pedindo que Waldirene abaixe o volume do rádio, a patroa apenas pede que a empregada aumente, quando ela é representada *fissurada*, nas palavras de Bonson, ou sob os efeitos das comidas afrodisíacas preparadas por Waldirene.

Figura 5: Waldirene



Sérgio Bonson. O Estado, 21 de Fev. de 1990. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

No rádio *As muralhas do teu quarto* (1989) canção interpretada pelo cantor Wando. Enquanto descasca batatas, sintonizada à rádio de Soiza, Waldirene conversa consigo mesma: “Ora, eu sou uma idiota. Acreditar que o Wando pediu pra eu vender meu voto pro Soiza! Além do mais, eu sou uma mulher honrada. Não vendo meu voto!” Com ares apaixonados, a empregada se agarra ao aparelho de rádio em sinal de devoção ao cantor Wando e conclui o monólogo consigo mesma: “A menos que o Wando pedisse mesmo... é claro!” Interpretando a primeira fala de Waldirene é possível concluir que a empregada é representada aborrecida por ter sido enganada pelo radialista Soiza. A fala da doméstica indica que Soiza ludibriou Waldirene fingindo que o cantor Wando havia pedido para que ela vendesse seu voto. Já na sequência a doméstica responde a si mesma com um tom bastante convencido de que mesmo tendo sido *idiota* por acreditar no radialista, não importava, pois, afinal, é uma *mulher honrada* e não vende o próprio voto. Contudo logo após terminar a fala, a empregada com expressão de constrangimento completa dizendo que na condição de que o cantor tivesse mesmo feito o pedido ela teria vendido o voto.

A vulnerabilidade e o desejo de Waldirene pelo cantor são confirmados quando Soiza emprega a estratégia de utilizar o cantor para conseguir algo com a empregada. Ressaltamos a aparente contradição em que se coloca Waldirene entre um discurso conservador, cuja referência é efetivada com o apelo de se auto intitular uma *mulher honrada*, ao mesmo tempo em que ela se demonstra livre perante sua demonstração de interesse sexual pelo cantor Wando. É sintomático pensar no enredo da tirinha que aloca o humor justamente nessa contradição que a empregada coloca a si mesma, dividida entre o conservadorismo do discurso de decência feminina e o afrouxamento desse conservadorismo incipientemente encampado pelo movimento feminista brasileiro a respeito da liberdade sexual das mulheres.

Figura 6: Waldirene



Sérgio Bonson. O Estado, 22 de Mar. de 1989. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

“Alô?! Soiza? Eu queria ouvir “Passion”, com o Rod Stewart!” anuncia o pedido de uma ouvinte da rádio de Soiza que fala com ares de animação em um telefone público. Já dentro do cenário da rádio, Soiza responde: “Olha meu bem, nosso negócio aqui é outro... Jane e Erondy, Wando, Gilliard, essa coisa, entende? Mas, a gente faz um sacrifício...” Então o sacrifício a que se refere Soiza é anunciado no quadrinho seguinte já relacionado à imagem que demonstra a reação da ouvinte: “Quais são as suas **medidas de peitinho, cintura e bundinha?**”. Ao ouvir a proposta de Soiza, a mulher larga o telefone e dá as costas demonstrando raiva e aborrecimento. Ao notar que a ouvinte pedia algo que normalmente Soiza não atenderia, o radialista faz questão de perguntar à ouvinte as medidas do seu corpo dando a entender que, se ele aprovasse o perfil da moça, poderia vir a atender ao seu pedido em troca de favores sexuais. Novamente, o gatilho da piada é o assédio que o radialista pratica sobre uma ouvinte mulher. Podemos entender a desaprovação da mesma como um componente do assédio e conseqüentemente da piada na tirinha em questão, a atitude afrontosa do radialista faz com que ela se torne ainda mais engraçada do que se a cantada de Soiza fosse correspondida.

Ainda que a tirinha em questão não ilustre uma mulher loira, julgamos pertinente trazer ao trabalho um debate encampado por Sírio Possenti sobre as piadas feitas sobre mulheres loiras. O autor chama a atenção para o recente crescimento na quantidade de piadas desse tipo. Segundo o linguista, as condições históricas para esse aumento na ocorrência das piadas seriam as enormes conquistas sociais e profissionais que as mulheres emplacaram recentemente. Para Possenti, tratam-se de piadas machistas. Uma vez que as mulheres passaram a ocupar espaços de trabalho que antes pertenciam aos homens e a ferir convicções ideológicas há muito profundamente arraigadas, o humor intensifica um discurso no qual as mulheres são burras ou mais sexualmente disponíveis. A hipótese de Possenti para as piadas sobre mulheres sexualmente disponíveis pode ser alicerçada sobre um discurso dos homens de que, para conseguir mais sucesso, as mulheres tiveram que apelar para oferta sexual. Desta forma, a mensagem a ser passada pelo discurso dos homens é o de que as mulheres que “abandonaram” o lar em nome do trabalho, ao cabo não são mulheres sérias. Para o autor trata-se de um simulacro, “onde o discurso feminino diz que a mulher é livre, o discurso masculino diz que a mulher é ‘puta’. O que convenhamos, não passa de uma fantasia masculina” (Possenti, 2013: 48).

No caso específico de Waldirene e Dona Heloísa a questão de classe apresenta um cenário um pouco diferente. Waldirene, representando uma mulher pobre, não teve opção de esperar que as conquistas feministas sobre a ocupação do mercado de trabalho fossem encampadas para que começasse a trabalhar fora como empregada doméstica. Dona Heloísa, por sua vez, é a típica patroa que nunca trabalhou fora e vive ocupada com a criação do filho e com as responsabilidades do lar que divide com a empregada. Sendo foco do humor nas tirinhas as duas personagens permitem pensar o papel da mulher na sociedade em que encontram respaldo. Ainda que o exemplo analisado por Possenti verse sobre piadas de mulheres loiras, especificamente, ele é válido para pensar na estrutura humorística que sustenta piadas machistas focadas na sexualidade das mulheres, tal qual apresentadas pelas tirinhas aqui analisadas. Mesmo que o assédio presente nos roteiros comumente deixasse as mulheres furiosas, permanecia sendo engraçado apelar a este recurso.

Quando se trata de cultura de massas é difícil delimitar o quanto de autonomia pode-se inferir ao público e o quanto este é persuadido pela indústria cultural. Ao discutir sobre o tema Adriana Facina levanta a questão da música brega. A autora destaca exemplos de cantores e cantoras do gênero que advinham de classes subalternas e muitos deles possuíam trajetórias de vida trágicas além de algum tipo de sofrimento que acarretava em condições físicas fora do padrão exigido e disseminado pelo “gosto” das classes altas (Facina, 2007:7). Estes fatores podem ser encarados como um dos motivos de maior identificação da classe trabalhadora com o gênero musical, uma vez que esta sempre enfrentou situações econômicas vulneráveis, tais quais muitos dos representantes da música brega. Para levantar a questão do domínio da indústria cultural sobre a classe trabalhadora, a pesquisadora aciona o trabalho de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) sobre o grotesco e relaciona a estética da música brega ao conceito. Se não se pode definir com precisão o quanto as produções

culturais são demandadas pelas massas e o quanto a própria indústria produz conteúdo destinado às mesmas, pode-se, todavia, ressaltar o caráter de controle que a indústria cultural desenvolve através do grotesco sobre a classe trabalhadora. Ao passo que a indústria oferece ao público aquilo que ele supostamente deseja, esta acaba consolidando uma estratégia de rígido controle sobre este desejo e o grotesco passa a ser mais uma ferramenta de manutenção deste controle da indústria cultural sobre a classe trabalhadora (Facina, 2007:8). Considerando este ponto de vista ressaltado por Facina, podemos interpretar a atuação de Soiza perante suas ouvintes como um protótipo deste controle o radialista exercia usufruindo da sua posição de figura pública como homem, político e dono da rádio.

Figura 7: Waldirene



Sérgio Bonson. O Estado, 29 de Abril de 1987. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

O cenário da figura 9, apresenta Soiza se comunicando com suas ouvintes, ao que o político começa fazendo uma proposta na qual quem acertar a resposta da pergunta, leva um prêmio. Tanto a pergunta quanto a resposta envolvem o cantor Wando. A ouvinte que acertar a música do cantor que contém a palavra *cio*, sairá vencedora. Waldirene prontamente telefona para Soiza e responde que se trata da música *Ui-Wando Paixão*. Soiza confirma que a empregada está certa e anuncia que ela foi premiada com um disco do Wando. Waldirene responde demonstrando insatisfação com o prêmio por achar pouco e, então, sugere que a premiação deveria ser um “Wando no cio”. É importante ressaltar que em muitas das tirinhas as mulheres são assediadas ou tem seus corpos estereotipados, contudo, o humor de Bonson aciona também um lado ousado das mulheres que, como Waldirene, não medem palavras tampouco disfarçam o seu apetite sexual.

Ao lançar um olhar de gênero sobre as telenovelas brasileiras das décadas de 1970 e 1980 a pesquisadora Esther Hamburger menciona que durante estas duas décadas, temas relacionados ao papel da mulher, como segundas uniões, sexo sem casamento ou procriação se tornaram comuns. A pesquisadora assume que essa trajetória liberalizante pode ser associada ao ideário do movimento feminista, ainda que as produções não possam ser classificadas como tal. Destacando ainda, que no universo da ficção televisiva, a valorização da inserção da mulher no mercado

de trabalho aparece como uma expansão dos domínios feministas, mas o maior destaque situa-se na ampliação do que é moralmente permitido para as mulheres (Hamburguer, 2007:165-166).

Figura 8: Waldirene



Sérgio Bonson. O Estado, 30 de Jun. de 1988. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

No rádio o grande sucesso *Fogo e Paixão* (1989) do cantor Wando. A fala que entra em cena é de Dona Heloísa, que como fazia em condições normais, pede que Waldirene abaixe o volume do som: “Baixa esse Wando aí! Agora que tô curada não posso ouvir essas coisas...” A cura a que Dona Heloísa se refere é o tesão que eventualmente a atinge devido a abstinência sexual. Curiosa, Waldirene pergunta: “Ué, e o que a Sra. fez pra se curar?” Com uma expressão de assustada a patroa responde: “Tomei um brochante: Botei um pôster do Nelson Ned na parede do meu quarto!”

Chama a atenção na tirinha a inversão que é feita pela patroa sobre uma ideia popularmente disseminada de que apenas os homens *brocham*. A surpresa no enredo não se aloca apenas no fato da mulher sentir o seu tesão *brochar*, mas o motivo que a leva a se sentir assim. Nelson Ned ficou conhecido na década de 1980 como *O pequeno gigante da canção*. O cantor tinha uma voz grave e imponente, mas quando criança foi diagnosticado com nanismo, o que fez com que o cantor não medisse mais do que 1 metro e 12 centímetros de altura. Ou seja, para que Dona Heloísa se curasse do tesão que vinha sentindo, bastou que a patroa se deparasse com um desvio no padrão de beleza masculino personificado no cantor Nelson Ned. O humor aqui é bastante violento quando aciona uma condição que diversas pessoas enfrentam, para relacioná-la com falta de atração sexual.

Da mesma forma que os homens constroem estereótipos e discursos sobre os corpos das mulheres, Dona Heloísa responde ao modelo da mesma forma para com os homens. Todavia ainda que o enredo apresente uma pretensa liberdade sexual de uma mulher que tem seus desejos sexuais declarados, o tesão de Dona Heloísa é tratado como uma doença que precisa ser curada.

Figura 9: Waldirene



Sérgio Bonson. O Estado, 05 de Jun. de 1987. Acervo: Obras Raras - Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Em tirinhas anteriores Soiza havia divulgado a notícia de que Henricão havia abusado de Waldirene, o que deixa a empregada e seu namorado, Osmar, bastante revoltados. Enfurecida, Waldirene lança mão do telefone para tirar satisfação com Soiza: “Seu canalha! Patife! Que história é essa de que o Henricão abusou de mim?!” Assim que ela termina de tirar satisfações, Waldirene logo propõe uma solução ao radialista: “Você vai ter que dar outra notícia desmentindo isso!” Ao que o radialista com expressão tranquila diz que vai acatar: “Claro, claro...” Antes que Soiza fale qualquer coisa a empregada continua com expressão de satisfação: “Então, dá a seguinte notícia: ‘Armado de três oitão, o cantor Wando abusou da jovem Waldirene dos Santos.’” É bastante relevante que o enredo apresentado nessa tirinha traga o abuso como sinônimo de relação sexual consensual. A piada consiste justamente no fato de Waldirene iniciar a tirinha revoltada com a falsa notícia de que havia sido abusada sexualmente e terminar satisfeita e honrada em divulgar que havia sido abusada por alguém a quem deseja, no caso o cantor Wando. O humor transforma em brincadeira um assunto tão sério e caro quanto é a violência sexual contra as mulheres, colocando um condicionante à situação: ser abusada sexualmente é desonroso apenas quando o abuso parte de alguém que a vítima não deseje. Nesta tirinha Bonson também joga com o estereótipo de que as empregadas domésticas eram/são comumente abusadas por patrões e seus filhos. Mas Waldirene, de certa forma vira aqui o jogo da misoginia e da tradição, ao sugerir que Soiza divulgasse que ela teria sido “abusada” por Wando, algo que lhe daria notoriedade. É o jogo decolonial, de apropriação de categorias, palavras e práticas, com outros sentidos, por Waldirene, que aqui representa a subalternidade absoluta, mas que ousa falar. (Spivak, 2014)

As tirinhas de Bonson atuam como ferramenta no percurso de desenvolvimento da *sacanagem* como categoria analítica de produções culturais que, na década de 1980, expunham humor e sexo no espaço público e para tanto se utilizavam de estereótipos de gênero amplamente aceitos e disseminados. A aceitação de tais estereótipos é característica subentendida quando se fala de humor, pois este só se concretiza com

a apreensão de um código de inteligibilidade levado a cabo por ambas as partes, criador e público consumidor.

Destacamos desta forma que o humor é campo complexo e comumente multifacetado. Dentro de um mesmo veículo, qual sejam as tirinhas de Waldirene, pudemos constatar que o humor pode se colocar como subversivo quando satiriza figuras políticas hegemônicas e de certa forma denuncia condições precárias da classe trabalhadora como as empregadas domésticas, ao mesmo tempo em que é também, ferramenta de opressão, mostrando-se conservador ao utilizar estereótipos e preconceitos para acionar o riso do público.

Mesmo não tendo a intenção de criar tirinhas diretamente conectadas com as notícias, Bonson, reverberava o contexto a sua volta na criação de seus enredos. Esta conexão aliada à ideia de representação faz desse trabalho uma potencial ferramenta de análise histórica, sobretudo, à compreensão de paradigmas referentes à gênero e classe na década de 1980. O gatilho, para o humor nas tirinhas aqui analisadas, oscilava entre a liberação da moral sexual feminina e o assédio dos homens sobre as mulheres para fazer piada. Ou seja, de um lado o movimento feminista reverberava tal afrouxamento da moral sexual sobre as mulheres e do outro recebia uma resposta do patriarcalismo referente às conquistas análogas ao tema da liberação sexual como forma de perpetuar os privilégios socioculturais dos homens sobre as mulheres.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Paulo Cesar de. (2005). *Eu não sou cachorro, não*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Record.

BERGSON, Henri. (1987). *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

CHAKRABARTY, Dipesh. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.

DELIGNE, Alain. “De que maneira o riso pode ser considerado subversivo?” (2011). In: LUSTOSA, Isabel (org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG. p. 29-46.

FACINA, Adriana. (2007). “Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega.” In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARXENGELS - CEMARX, 5, Campinas. *Anais do 5º Colóquio Internacional Marxengels*. Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Adriana_Facina.pdf> Acesso em: 26 set. 2018.

HAMBURGER, Esther Império. (2007). “A expansão do ‘feminino’ no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80.” *Revista Estudos Feministas*, v.15 , 1:p. 153-175, janeiro-abril.

LEITE, Jorge Jr. (2006). *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume.

LUGONES, María.(2014).“Rumo a um feminismo descolonial”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952.

MAINGUENEAU, Dominique. (2010). *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola.

PEDRO, Joana Maria. (2005). “Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica”. *História*. São Paulo, v. 24, 1:p. 77-98.

PINTO, Céli Regina Jardim. (2003). *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

POSSENTI, Sírio. (2013). *Humor, língua e discurso*. 1ª edição. São Paulo: Contexto.

SCOTT, Joan. (1990). “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação & Realidade*, v. 20: 2, p. 5-22, Jul/dez.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. (2002). *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad.

SPIVAK, GayatriChakravorty. (2014). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG.

ZINK, Rui. “Da bondade dos estereótipos.” (2011). In: LUSTOSA, Isabel (org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.p.47-68.

Recebido: 01.09.2018

Aceito: 15.10.2018