

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LARISSA BRUM LEITE GUSMÃO PINHEIRO

**MELINDROSAS E ALMOFADINHAS DE J. CARLOS:
QUESTÕES DE GÊNERO NA REVISTA *PARA TODOS...* (1922-1931).**

CURITIBA

2015

LARISSA BRUM LEITE GUSMÃO PINHEIRO

**MELINDROSAS E ALMOFADINHAS DE J. CARLOS: QUESTÕES DE GÊNERO
NA REVISTA *PARA TODOS...* (1922-1931).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História.
Orientador: Artur Freitas

CURITIBA

2015

Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Pinheiro, Larissa Brum Leite Gusmão

Melindrosas e almofadinhas de J. Carlos: questões de gênero na revista Para Todos... (1922-1931). / Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro. – Curitiba, 2015.

255 f.

Orientador: Prof.º Dr.º Artur Freitas

Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes

Universidade Federal do Paraná.

1. Iconografia – comunicação visual – ilustração.
2. Revista Para Todos – Carlos, J. (ilustrador) – figura feminina.
3. Estudos de gênero – moda anos 20 – Brasil. I. Título.

CDD 391.00981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br **Website:** www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a argüição da Dissertação de Mestrado de **LARISSA BRUM LEITE GUSMÃO PINHEIRO**, intitulada: **Melindrosas e almofadinhas de J. Carlos: questões de gênero na revista *Para Todos...* (1922-1931)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua...APROVAÇÃO....., completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, vinte de julho de dois mil e quinze.

Prof. Dr. Artur Freitas (orientador)
Presidente da Banca Examinadora

Profa Dra Marilda Lopes Pinheiro Queluz (UTFPR)
1º Examinador

Profa Dra Rosane Kaminski (UFPR)
2º Examinador

Agradecimentos

Ao querido orientador professor Dr. Artur Freitas pelo incentivo ao longo dessa trajetória, apoio, dedicação, orientações tão cuidadosas e pelas aulas de História da Arte.

À professora Dra. Rosane Kaminski, por aceitar o convite mais uma vez, pelas críticas e sugestões durante a qualificação.

À professora Dra. Giovana Simão pelas considerações indispensáveis para a realização desse trabalho.

À professora Marilda Lopes Pinheiro Queluz por aceitar o convite para participar da banca.

À minha mãe Lindalva e ao meu pai Luiz, pelo amor, incentivo e por sempre estarem por perto.

Às minhas meninas, que fazem o meu dia melhor: Susie, Lisa, Luna, Hannah e Leika.

Ao Pedro e tio Júnior por estarem comigo aqui e terem, na maioria das vezes, paciência. Ao meu irmão Lincoln por sempre me incentivar e ser um exemplo, do mesmo modo agradeço minha irmã Lia, que mesmo longe sempre se preocupa comigo.

À Beatriz Volpato Garcia, pela amizade de longa data e por me acolher em sua casa nos primeiros meses aqui em Curitiba, agradeço aos seus irmãos também.

Às minhas queridas amigas: Clara Cuevas, Flavia Bortolon, Mariana Galli, Carol Felber, Ely Felber, Camilla Tedesco, Lucas Ruteski, Hugo Alex e Guilherme Bianchi e Anderson Bogéa, pelo apoio, pelas conversas e risadas.

Aos colegas e professores do mestrado, entre eles Igor David dos Santos, Franciane da Luz, Antonio Fontoura, Ana Paula Vosne, Karina Kosicki Bellotti, Rosane, Andréa Doré.

À Maria Cristina, sempre tão atenciosa e prestativa.

À Maria Helena Arrochelas, neta de J. Carlos e detentora de seus direitos autorais, pela generosa autorização para a reprodução de todas as imagens, do referido artista, presentes neste trabalho.

Agradeço ao apoio financeiro da CAPES e CNPQ o qual foi indispensável para a realização da pesquisa.

A todxs vocês, muito obrigada!

Para minha mãe e meu pai.

Para minhas meninas.

Melindrosa futurista

Clóvis Roque da Cruz

Interprete: Francisco Alves

Passa melindrosa, passa meu bem
Passa toda airosa que eu vou também
Com teu vestido assim transparente
Faz adoecer a gente
Quando eu te vejo junto de mim,
Sinto sensações, prazeres, enfim
O teu olhar embriagador
Faz-me enlouquecer de amor

Não há na terra, nem um só homem que resista
Ao terno olhar
Da Melindrosa Futurista

Vejo que os pelintras tem razão
De não resistir a essa tentação
Pois as pequenas de pouco juízo
Põem um homem indeciso
Tendo no cabelo um laço de fita,
Fica a melindrosa muito catita
Faces coral, lábios de carmim
Não há coisa tão bela assim.

Tarzan (o filho do alfaiate)

Noel Rosa

Quem foi que disse que eu era forte?
Nunca pratiquei esporte, nem conheço futebol...
O meu parceiro sempre foi o travesseiro
E eu passo o ano inteiro sem ver um raio de sol
A minha força bruta reside
Em um clássico cabide, já cansado de sofrer
Minha armadura é de casimira dura
Que me dá musculatura, mas que pesa e faz doer

Eu poso pros fotógrafos e distribuo autógrafos
A todas as pequenas lá da praia de manhã
Um argentino disse, me vendo em Copacabana:
'No hay fuerza sobrehumana que detenga este
Tarzan'

De lutas não entendo abacate
Pois o meu grande alfaiate não faz roupa pra brigar
Sou incapaz de machucar uma formiga
Não há homem que consiga nos meus músculos pegar
Cheguei até a ser contratado
Pra subir em um tablado, pra vencer um campeão
Mas a empresa, pra evitar assassinato
Rasgou logo o meu contrato quando me viu sem
roupão

Eu poso pros fotógrafos e distribuo autógrafos
A todas as pequenas lá da praia de manhã
Um argentino disse, me vendo em Copacabana:
"No hay fuerza sobrehumana que detenga este
Tarzan"

Quem foi que disse que eu era forte?
Nunca pratiquei esporte, nem conheço futebol...
O meu parceiro sempre foi o travesseiro
E eu passo o ano inteiro sem ver um raio de sol
A minha força bruta reside
Em um clássico cabide, já cansado de sofrer
Minha armadura é de casimira dura
Que me dá musculatura, mas que pesa e faz doer.

Resumo

Esta pesquisa analisa as relações e as eventuais inversões de gênero dispostas nas figuras dos almofadinhas e das melindrosas representadas pelo artista visual J. Carlos na revista *Para Todos...* durante 1922-1931. Melindrosas e almofadinhas foram dois personagens que despontaram na década de 1920, mas que já vinham se formando desde os últimos anos do decênio anterior. Um de seus principais divulgadores e construtores foi o artista J. Carlos, que teve nas páginas da revista ilustrada *Para Todos...* um importante meio para divulgação e representação do modo de vida desses seres. Tais personagens, através de suas características desestabilizavam algumas certezas da época, borrando fronteiras, principalmente no que se refere a questões de gênero. Além das imagens produzidas por J. Carlos, outras fontes foram utilizadas como, a imagens elaboradas por outros artistas, o cinema, a literatura, fotografias e a publicidade. A partir de tal recorte, recorre-se a uma abordagem semântica das imagens, que a compreende como portadora de significados, associada à categoria gênero, para compreender as construções e percepções sobre melindrosas e almofadinhas.

Palavras-chave: J. Carlos; *Para Todos...*; melindrosas; almofadinhas; gênero.

Abstract

This research analyses the relations and eventual inversion of gender disposed at the *almofadinhas* and *melindrosas* illustrations painted by the artist J. Carlos, in the magazine *Para Todos...* during 1922-1931. *Melindrosas* and *almofadinhas* were two characters that emerged in the 1920s, despite they were already forming since the last years of the previous decade. One of its main promoters and builders was the artist J. Carlos, who had an important means of dissemination and representation of the way of life of such beings in the pages of illustrated magazine *Para Todos...* Those characters, through their characteristics, destabilize some certainties of that time, blurring boundaries, especially with regard to gender issues. In addition to the images produced by J. Carlos, other sources were used, as the pictures produced by other artists, cinema, literature, photography and advertising. From these selected informations, we resort to a semantic approach to images, which comprises them as a carrier of meanings associated with the gender category to understand the constructs and perceptions of *melindrosas* and *almofadinhas*.

Keywords: J. Carlos; *Para Todos...*; *melindrosas*; *almofadinhas*; gender.

Lista de Figuras

Figura 1 - REPORTAGENS ÍNTIMAS.....	39
Figura 2 - CARNAVAL	50
Figura 3 - ASTROS DE CINEMA I.....	57
Figura 4 - A CAPITAL.....	60
Figura 5 - ASTROS DE CINEMA II.....	62
Figura 6 - BEATRIZ COSTA	66
Figura 7 - OS INVASORES	83
Figura 8 - GARÇONNIZANDO-SE.....	91
Figura 9 - A PRIMEIRA ETAPA.....	94
Figura 10 - A AURORA DA VIDA	96
Figura 11 - ESTRELAS.....	98
Figura 12 - ALDA GARRIDO.....	99
Figura 13 - CARIOCA 1926.....	99
Figura 14 - MME CARTOLA.....	108
Figura 15 - EMANCIPAÇÃO.....	114
Figura 16 - DOAÇÃO	119
Figura 17 - ASSALTO.....	123
Figura 18 - ALERTA, LAMPEÕES!.....	125
Figura 19 - MELINDROSA.....	129
Figura 20 - DEZ... OCCUPAÇÕES	131
Figura 21 - HONTEM E HOJE.....	132
Figura 22 - PRAIA E CIGARRO	136
Figura 23 - OLHOS DE RESSACA.....	137
Figura 24 - PASSEIO NA PRAIA	138
Figura 25 - OLHOS AZUIS.....	145
Figura 26 - OLHOS E CABELOS	146
Figura 27 - OLHOS VERDES	150

Figura 28 - FIGURINOS	164
Figura 29 - OS PRECURSORES DO ALMOFADISMO	166
Figura 30 - TRABALHOS DE AGULHA	169
Figura 31 - ALMOFADINHA?.....	172
Figura 32 - MELINDROSO.....	174
Figura 33 - MODERNOS ADOLESCENTES	176
Figura 34 - O SONHO DOURADO	179
Figura 35 - DUVIDA NOVA.....	184
Figura 36 - ALMOFADINHA OU FEMINISTA?	185
Figura 37 - UM GRANDE ARTISTA.....	187
Figura 38 - A MISTURA DIVINA	190
Figura 39 - JUVENTINO.....	193
Figura 40 - ALMOFADINHAS	196
Figura 41 - UNHAS ENVERNIZADAS	198
Figura 42 - FLOR.....	202
Figura 43 - MASIEUR E MONDEMOISELLE.....	204
Figura 44 - MARICAS E URSUS	204
Figura 45 - SUR DES ROULETTES.....	207
Figura 46 - O MUNDO ÁS AVESSAS	210
Figura 47 - COWGIRL.....	213
Figura 48 - PIERROS DOMINADOS	216
Figura 49 - PELO TELEFONE	218
Figura 50 - MIAU	219

Sumário

Introdução.....	12
1. J. Carlos: imagem e gênero no Brasil dos anos 1920 e 1930.....	35
1.2 As revistas ilustradas.....	42
1.3. <i>Para Todos</i>	47
1.4 Novas e nem tão novas representações de gênero na comunicação de massa: cinema, publicidade e moda.....	51
1.5 Construção de novas subjetividades de gênero – o binarismo de gênero	72
1.6 Melindrosas e Almofadinhas	78
2. M: mulher, melindrosa, mademoiselle... A figura feminina na <i>Para Todos</i>	86
2.1 Garçonizando-se: o fazer-se melindrosa.....	89
2.2 Seguras e sedutoras: as melindrosas de J. Carlos.	134
3. Almofadinhas: entre toaletes, rouges, batons e agulhas.	155
3.1 O almofadinha “invisível”	158
3.2 Almofadinhas	182
3.3 Bons companheiros, almofadinhas e melindrosas.....	197
3.4 Almofadinhas aos pés das melindrosas: mulheres fatais	212
Considerações Finais	224
Fontes	232
Referências Bibliográficas	233
ANEXO	240

Introdução

Como materialidad intencionadamente organizada, el cuerpo es siempre una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica. En otras palabras, el cuerpo es una situación histórica, como lo declara De Beauvoir, y es una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica. (BUTLER, 1988, p.300).

Durante a década de 1920 no Brasil dois personagens puderam experimentar, através de suas identidades, novas formas de subjetividade de gênero: as melindrosas e os almofadinhas.

Recorrendo aos dicionários contemporâneos se podem ver algumas definições sobre almofadinhas e melindrosas. Segundo o *Dicionário Houaiss* um dos significados possíveis de almofadinha (para além do sentido mais lógico, correspondente ao diminutivo de almofada), seria “que ou quem se veste com correção e apuro exagerados; janota” (HOUAISS, VILLAR, 2009), na versão de 2001 se refere especificamente ao “homem que se veste com correção e apuro exagerados”. O *Mini Dicionário Aurélio* traz uma definição em termos quase idênticos “*Bras. Pop.* Homem que se veste com excessivo apuro.” (FERREIRA, 2000, p.33). Já a palavra melindrosa não está presente no *Mini Dicionário Aurélio*, apenas palavras que derivariam dela, como melindrar, melindre e melindroso que é descrito como “1. Delicado, sensível. 2. Muito suscetível. 3. Embaraçoso.” (FERREIRA, 2000, p.455). Mas tal termo pode ser encontrado em ambas as edições do *Dicionário Houaiss*:

1 mulher que se melindra facilmente 1.1 nos anos 1920, mulher que se distinguia por estar sempre no rigor da moda e possuir maneiras tão gráceis quanto afetadas 2 *p.met* VEST o traje característico dessa mulher, de cintura baixa e longas franjas, muito us. como fantasia no carnaval ou em festas de época (HOUAISS, VILLAR, 2009, 2001).

Por meio dessas pequenas definições, ou até mesmo da inexistência da palavra no dicionário, nota-se que o que ficou dos significados, de termos que eram tão populares durante a década de 1920 no Brasil, foi uma espécie de condensação de características que poderiam ser encontradas nesses dois personagens, mas que não se resumem a elas.

Pois bem, melindrosas e almofadinhas podem ser compreendidos tanto como um modo de ser quanto de parecer. Eram sujeitos que carregavam novos modos de se vestir, de se comportar, de agir e atuar na sociedade. Mais que um movimento de estilo (que durou mais de

10 anos, com algumas modificações ao longo desse período), foi uma forma própria de performatividade, em que certas qualidades deveriam ser vivenciadas por um coletivo. Tais personagens tem sua ação potencializada através das representações que se faziam sobre eles na época: as melindrosas eram mulheres abusadas, atrevidas e ousadas, seja pela escolha de suas roupas, seja pelas suas condutas, que poderiam ser encontradas tanto em personagens ficcionais, como também, em algumas mulheres “reais”; enquanto seu parceiro, o almofadinha, era também personagem ousado, mas, de outra maneira, ele era considerado muito “efeminado” numa época em que a panóplia do homem viril e forte prevalecia.

Embora aqui esteja apenas um breve esboço do significado de melindrosas e almofadinhas, pretende-se ao longo dessa pesquisa não definir como um dicionário, mas ampliar através da análise de suas representações, o que significava sê-los pela perspectiva da revista ilustrada *Para Todos...*, sobretudo através dos traços de J. Carlos. Ampliando, desse modo, as noções referentes a esses dois atores.

Tais personagens se tornaram recorrentes e populares no cotidiano carioca, encontrados e propagados em: filmes, peças de teatro, fotografias, propagandas e até mesmo desfilando nas ruas. Esses dois sujeitos ganharam destaque nas revistas ilustradas do período.

Na virada do século XIX até as primeiras décadas do século XX, um veículo de comunicação de massa fazia sucesso entre as brasileiras e os brasileiros: as revistas ilustradas. De diferentes modelos, abordagens e custos, as revistas ilustradas tinham como principal atrativo as imagens. Elas estariam presentes nas capas até as contra capas. Tais revistas ilustradas eram, nesse momento, recheadas por charges, caricaturas e tiras, outras vezes por fotografias de pessoas ilustres e/ou de pessoas “comuns”, de obras de arte, paisagem, ilustrações, jogos, publicidade, capas, enfim, era uma infinidade de possibilidades que poderiam associar todas estas modalidades em um só lugar, construindo junto ao público um universo imagético e uma forma própria de apreensão do mundo.

Desse modo, as revistas ilustradas dialogavam com o cotidiano das pessoas para a sua elaboração, pois assim, seriam mais próximas de seu público alvo e teriam mais chances de vendagem. Elas são vistas aqui como veículos de representação de valores e referências.

Para os diferentes tipos de publicações, havia os diferentes públicos consumidores. A seleção poderia ser feita através do tema, do preço, das imagens, dos artistas que colaboravam com as revistas. Assim haveria algumas margens para escolhas, de acordo com: classe social, gênero, faixa etária, entre outras afinidades. Portanto, havia revistas ilustradas e, então imagens, para diversificados gostos e públicos, como: políticas, humorísticas, mundanas, de cinema, literárias, entre outras.

Muitas delas aliavam várias áreas de interesse em suas páginas. Podia-se saber o que estava na moda, através de colunas especiais ou por meio de publicidades, das mais elaboradas até as mais simples; do cinema (que, como se verá no Capítulo 1, foi fundamental para divulgação de novas modas e modos), por meio de entrevistas com astros e estrelas, fotografias dos bastidores dos filmes, sinopses ou apreciações sobre os mesmos, a vida de atrizes e atores fora da tela; das colunas específicas sobre moda e etiqueta, e assim por diante.

As revistas ilustradas se constituíram enquanto importantes mecanismos de disseminação, construção, manutenção de modas, modos, gostos, comportamentos, costumes e valores frente aos seus leitores. Assim como poderiam ajudar na propagação e manutenção de elementos tradicionalmente incorporados ao cotidiano da população – como os papéis sociais e de gênero divididos de forma binária –, elas também poderiam promover a construção de novos papéis, ao vincular imagens e/ou textos que possibilitassem experimentar, mesmo que só imagetivamente, novas formas de vivência (ainda que pudessem ser imagens criticando tais manifestações).

Um dos principais artistas a trabalhar com as questões de gênero no Brasil, principalmente na década de 1920, foi o artista gráfico J. Carlos (18/06/1884 - 02/10/1950, Rio de Janeiro) por meio de seu trabalho na revista ilustrada *Para Todos...* J. Carlos foi um artista que atuou em diversas áreas, dentro e fora das revistas ilustradas. O referido artista contribuiu de maneira significativa sobre as questões de gênero, ao abordar em suas crônicas visuais os velhos e os novos (ou nem tão novos assim) personagens que transitavam pelas ruas cariocas (mas que, de algum modo, poderiam ser encontrados em outros lugares do mundo, com as respectivas ressalvas). Foi um dos artistas de destaque do período, construindo um repertório imagético sobre diversos temas. Entre eles, salienta-se nesta pesquisa sua produção acerca das questões relativas aos aspectos de gênero, nas suas representações mais famosas: as inúmeras melindrosas e o seu parceiro almofadinha.

Entre as revistas ilustradas que J. Carlos assumiu como diretor artístico no ano de 1922, destaca-se a *Para Todos...* que tinha como público alvo mulheres da classe média e classe média-alta. A escolha da revista ilustrada *Para Todos...*, entre as demais possibilidades oferecidas pelo período de análise, foi elaborada a partir de questões qualitativas e quantitativas. Pois, foi nesta revista ilustrada que J. Carlos mais produziu a respeito da percepção e construção do gênero, sobretudo no que diz respeito às melindrosas e aos almofadinhas cariocas na década de 1920.

A revista ilustrada *Para Todos...*, era uma revista de variedade, que em seu começo tinha como carro-chefe o universo do cinema, e que, a partir de 1926 passa focar outros

aspectos mundanos. Ela fazia parte da empresa *O Malho S.A*¹, de Pimenta de Mello, empresa esta, que tinha uma parcela significativa do mercado editorial. De acordo com Rafael Cardoso (2009) ela foi um dos parques gráficos mais importantes durante a década de 1920 no Brasil. Em 1922 J. Carlos – artista gráfico de bastante destaque e popular no período –, foi convidado por Pimenta de Mello para assumir a direção artística de sua empresa, cargo que só deixaria em 1931, o que justifica o recorte temporal da pesquisa.

O objetivo do presente trabalho, portanto, é investigar as diversas formas visuais das representações de gênero realizadas pelo artista J. Carlos na revista *Para Todos...* entre os anos de 1922-1931, tendo como destaque as criações das melindrosas e dos almofadinhas. Além disso, para ampliar a compreensão das questões visuais de gênero difundidas nas revistas ilustradas durante os anos 1920 e 1930 no Brasil, recorre-se também, sempre que necessário, à análise comparativa com as obras de outros artistas e outras imagens fotográficas presentes na própria revista.

A revista *Para Todos...* encontra-se disponível digitalmente em: <http://www.jotacarlos.org/revista/index.html>. Por algum problema na plataforma, muitas revistas que foram digitalizadas não aparecem no sítio eletrônico em questão. Para ter acesso a todas as capas da revista e charges, recorreram-se as cópias microfilmadas que estão disponíveis no site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, que podem ser encontradas aqui: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Após uma triagem, foi selecionado para digitalização colorida em alta resolução algumas capas e charges da *Para Todos...* a estagiária da Biblioteca Nacional que as reproduziu foi Dayse Conceição. Para a reprodução de todas as imagens presentes nesse trabalho, contou-se com a generosa autorização de Maria Helena Arrochelas, neta de J. Carlos e sua detentora dos direitos autorais.

Outras revistas que faziam parte do parque gráfico *O Malho S. A.* também foram consultadas, entre elas: alguns exemplares da *Ilustração Brasileira*, localizada na Biblioteca Pública do Paraná; *O Malho*, disponível digitalmente através do sítio eletrônico <http://www.jotacarlos.org/revista/index.html> e do site <http://hemerotecadigital.bn.br/>; e também a *Cinearte*, digitalizada e disponível online no endereço eletrônico <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531> da Biblioteca Nacional.

Para tanto, a pesquisa utiliza como metodologia uma abordagem da imagem baseada na proposta elaborada por Ulpiano de Meneses (2003), Ernst Gombrich (1999), Marilda Lopes Pinheiro Queluz (2005; 1996), Peter Burke (2004), Jean-Claude Schmitt (2007), Artur Freitas

¹ As revistas ilustradas que faziam parte da empresa *O Malho S.A* eram: *Para Todos...*, *O Malho*, *Ilustração Brasileira*, *Cinearte*, *Tico-Tico*, *Álbum do Tico-Tico* e da *Cinearte*;

(2004), Georges Duby (1992) e John Berger (2000), apropriando-se dos aspectos mais relevantes de cada obra para se pensar as imagens na presente pesquisa. Todos esses autores convergem a respeito de compreender as imagens enquanto objetos de análise e de pensá-las como uma linguagem específica e que, portanto, devem ter uma forma própria de ser percebida e abordada.

De acordo com Ulpiano de Meneses (2003, p.11) a imagem é de suma importância como fonte histórica. Embora o autor acredite que entre as demais ciências sociais, como a Sociologia e a Antropologia, seja a História a mais atrasada em relação a uma metodologia adequada acerca do uso das imagens. Para Meneses (2003, p.29) uma mesma imagem pode ser lida e apropriada de diferentes formas, produzindo novos sentidos sobre ela. Desse modo, olhar as imagens produzidas por J. Carlos, assim como as demais encontradas na *Para Todos...*, a partir de uma perspectiva contemporânea, possibilita novas leituras sobre essas representações. Pois, é quem vê/lê a imagem que atribui sentido a ela, e tal leitura abarca o próprio repertório cultural e imagético do leitor. Uma vez que:

[...] As imagens não têm sentido em si, imanescentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens. (MENESES, 2003, p.28).

O referencial teórico de Ernest Gombrich (1999) foi selecionado por trabalhar questões referentes ao universo do cartum, mas que também podem ser expandidas para outras formas de imagens. O autor analisando o papel do cartum em *O arsenal do cartunista* constata que esse tipo de material imagético foi deixado de lado por muitos historiadores. Ao mesmo tempo, Gombrich aponta para o potencial desse material como fonte histórica. “[...] Quando estudamos os cartuns, estudamos o uso de símbolos num contexto circunscrito. [...]” (GOMBRICH, 1999, p.127). Para o ele, o cartum tem um aspecto didático ao utilizar ferramentas em sua elaboração que facilitem a compreensão do leitor.

O historiador da arte aponta alguns mecanismos que foram utilizados pelos cartunistas na elaboração de imagens, destacam-se aqui aqueles que são mais relevantes para analisar as imagens discutidas ao longo deste texto, entre eles: a) as *figuras de linguagem* - a presença da metáfora, alegoria, entre outras figuras de linguagem, como a hipérbole e

eufemismo, são constantemente encontradas em imagens, sejam elas cartuns ou não. E, por se tratar de imagem, sendo ela uma linguagem própria, pode alcançar instâncias que a palavra escrita poderia não conseguir transpor. Segundo Ernst Gombrich (1999, p.129-130) “[...] a liberdade de traduzir os conceitos e símbolos abreviados de nosso discurso político para [...] situações metafóricas é que constitui a inovação do cartum. [...]”; b) a *condensação e comparação* - várias concepções podem ser agrupadas por meio de uma única imagem, tornando denso o seu significado ao resumir em uma ou mais imagens toda uma gama de conceitos e ideias. Ou mesmo, a condensação de traços, em que com apenas alguns deles se podem formar as mais diferentes figuras, em que um aspecto pode simbolizar e apreender o todo, simplificando, desse modo, a imagem. Tal artifício pode também se relacionar com o primeiro item, dependendo da figura de linguagem utilizada; c) *metáforas universais*, “Na arte do cartum, como na língua, algumas metáforas são tão difundidas que se pode chamá-las de metáforas universais ou naturais. [...]” (GOMBRICH, 1999, p.138). Tomadas como naturais algumas metáforas encontram-se presentes na construção do que é ser homem e do que é ser mulher através de representações de características que são associadas às qualidades de cada um (lembrando que tais qualidades não são imanentes, mas sim construídas socialmente), como o homem ser associado com a força física e a mulher ser associada à fragilidade. Aspecto importante para refletir sobre almofadinhas e melindrosas, a partir do momento em que eles rompem com algumas dessas metáforas universais construídas acerca dos gêneros.

É nessa mesma linha que se torna importante o trabalho de Marilda Lopes Pinheiro Queluz (2005; 1996) a respeito da caricatura. Dilatando a noção de caricatura para algo mais amplo do que um desenho que faça referência a uma pessoa específica, ela pode denotar um grupo específico, como de gênero, idade, classe social e outros. Tendo em vista o caráter polifônico da caricatura, a autora aproxima-se da visão de Meneses (2003) ao afirmar que a possibilidade para sua interpretação é múltipla e depende dos enfoques escolhidos pelo leitor, pesquisador. Mas, a caricatura sempre tem como objetivo provocar o humor, por isso ela se constitui enquanto “forma gráfica de humor” (QUELUZ, 1996, p.6). A partir de Rivers, a autora compreende a caricatura não como algo dado pelo contexto, mas, sim algo que dialoga com ele, numa via dupla, em que o caricaturista além de pensar sobre seu contexto, almeja que seu leitor possa ter uma visão crítica construída junto a ele (QUELUZ, 2005, p.112-113). Assim como Sobral, Queluz compreende que o leitor e o enunciador devem compartilhar códigos culturais, políticos ou outros, para que aquele veja sentido na imagem, compreenda a ironia, a sutileza ou não do humor (QUELUZ, 2005, p.113-14). Dessa forma, a caricatura ao simplificar possibilita a sua compreensão por um público mais amplo, que pode ter sua visão

de mundo construída, modificada por ela. Assim converge com Gombrich (1999) ao apontar para o poder de síntese da caricatura e também para as figuras de linguagem, o qual destaca o papel da ironia: “A caricatura torna-se um jogo, onde a ironia trabalha com um desacordo entre enunciado e enunciação. Ou seja, um discurso que contém o seu contrário.” (QUELUZ, 2005, p.113). Como se verá, a ironia perpassa várias das imagens e textos na *Para Todos...*

A escolha do texto, *Testemunho ocular*, de Peter Burke como suporte metodológico para a pesquisa se deve pelo menos a dois fatores: 1) pela perspectiva abrangente sobre a relação das imagens com a história, elas seriam referências “das maneiras de ver e pensar do passado” (BURKE, 2004), apontando as imagens como fontes tão importantes quantos as fontes textuais para a compreensão da história; e, 2) o aspecto cultural de sua abordagem.

Partilha-se da ideia do autor de que as “imagens são evidências”, e, por isso, existe a possibilidade de usar imagens de todos os tipos de procedências como fontes históricas, pensando sempre sua função, pois, tal fator interfere diretamente para a sua compreensão. Elas são tão importantes quanto outros tipos de materiais que costumam ser utilizados em pesquisas, como os documentos escritos e orais. Muitas das imagens não foram feitas para serem evidências de algo, mas, sim para cumprirem determinadas funções, visão que se aproxima da abordagem de Schmitt (2007). Sendo assim, as imagens são compreendidas aqui como referenciais “das maneiras de ver e pensar do passado” (BURKE, 2004, p. 234) e também do presente.

Peter Burke (2004) propõe compreender as imagens através do seu “contexto social”, ou seja, pensar que a interpretação e a atribuição de sentidos para elas, estão ligadas, mas, não só, ao lugar social de produção e circulação da obra, bem como o lugar em que fala o observador. Essa perspectiva abre caminho, segundo o autor, para uma história social e cultural na abordagem da imagem. Para Peter Burke esse tipo de história possibilita vários enfoques que podem tanto competir quanto se complementar. A teoria da recepção é um desses enfoques e é o mais discutido por ele. O autor aponta para como essa teoria contribuiu para se pensar as imagens, pois, segundo ele, ela ampliou o papel do artista e de seu público para a percepção dessas produções. Burke (2004) compreende essa abordagem – em que se estuda o efeito das apropriações de imagens nas relações sociais – como uma forma de “história cultural da imagem” ou ainda como “antropologia histórica da imagem”. Ao longo do texto o historiador levanta várias questões para se pensar as imagens e suas recepções, como, por exemplo, que a interpretação da imagem pode diferir da intenção de quem a produziu, aproximando-se da ideia de Ulpiano de Meneses (2003) citado anteriormente. Desse modo, para o autor a forma de como ler as imagens ainda é um problema, mas ao longo do

texto o próprio historiador apresenta alternativas às visões restritas sobre como analisá-las, entre elas, a de pensar a imagem como uma das evidências históricas possíveis, não esquecendo seu caráter polissêmico. Para compreendê-las como evidências do passado se deve levar em conta a sua potencialidade enquanto uma forma de registro possível, como indício e enquanto um vestígio de representações passadas e/ou presentes que são vistas hoje, seja pelo seu aspecto formal e/ou semântico.

Pensar suas variações tanto de produção, quanto de função e circulação é um dos caminhos percorridos pelo autor. Para ele, o que se pode ver numa imagem também depende do enfoque dado durante a análise, da perspectiva que vai ser tomada.

Dessa forma, Peter Burke (2004) compreende que os significados das imagens podem variar de acordo com vários fatores, como: o contexto em que ela é lida, bem como, do contexto social da produção da imagem. Pois, a forma como se vê uma imagem também depende das ferramentas teóricas e metodológicas que cada leitor possui.

Compartilha-se aqui da proposta de Peter Burke, que afirma que “o significado das imagens depende do seu ‘contexto social’” (BURKE, 2004, p.225). Esse “contexto social” o qual o autor se refere, pode ser entendido como o lugar social de produção e circulação da obra. Tal perspectiva abre caminho, segundo o historiador, para uma história social e cultural na abordagem da imagem (pensando que, a atribuição dos sentidos para a imagem também depende do contexto em que o historiador se situa). Nesse sentido, Peter Burke propõe uma terceira via para a compreensão das imagens, para além do seu aspecto estritamente formal ou de uma abordagem em que se acredita que elas são reflexos do mundo exterior: “[...] Eles [adeptos da terceira via] alegam que no caso das imagens – como no caso de textos – as convenções filtram informações sobre o mundo exterior mas não o excluem. [...]” (BURKE, 2004, p.233). Ou seja, se deve percebê-la em relação ao seu contexto de produção. As convenções sociais presentes nas imagens, não impedem que haja compreensão dos aspectos relativos à sua produção, como também podem mostrar aspectos de sua forma de perceber e interpretar o mundo.

Encaminhando-se para suas considerações finais, o autor faz uma leitura sobre alguns enfoques que podem ser aproximados de pontos abordados por Artur Freitas (2004) levantando aspectos gerais sobre a imagem e sua interpretação: 1) “as imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo” (BURKE, 2004, p.236) – aproximando-se do que Freitas (2004) expõe como sendo parte do aspecto semântico, em que se analisam as possibilidades do que as imagens podem abordar; 2) contextos do “testemunho das imagens”, de ordem próxima ao que seria o aspecto social das

obras, a partir do momento que se vê a imagem como um produto; 3) olhar imagem sempre em relação a outras imagens (fazendo uma análise comparada); 4) ler nas entrelinhas da imagem, observar os detalhes, numa aproximação do método indiciário de Carlo Ginzburg.

É por um viés muito próximo ao de Peter Burke, que Jean-Claude Schmitt (2007) aborda as imagens em seu texto *O historiador e as imagens*. O historiador francês inicia seu pensamento com uma breve introdução sobre o aumento significativo de interesse por parte dos historiadores ao utilizar imagens como fontes históricas, dialogando com o campo da “história da arte”. Ampliando, dessa maneira, o que o autor chama de “território do historiador”. Schmitt levanta ao longo do texto três condições que devem ser discutidas para se compreender a colaboração entre a história e a história da arte. Ele as divide em: 1) *Historiografia*, em que traz um panorama geral sobre o estudo das imagens ao longo do tempo e a relação entre a história e a história da arte, questionando as possíveis tensões ou aproximações dessas duas disciplinas, entre elas o papel do “legado warburgiano”; 2) *Metodologia*, em que demonstram quais são os métodos utilizados para se analisar as imagens, como a de uma história comparada entre as imagens; e, por fim, 3) a parte do que chamou de *História*, em que relaciona a imagem com seu aspecto social e as construções da forma de se perceber e compreender as imagens em todas as suas dimensões – material, mental e “espiritual”. Lembrando que o sentido e o significado das imagens e da arte são atribuídos pelos indivíduos e não podem ser naturalizadas e que elas não estão isoladas do seu contexto de produção e de apreciação.

Para Jean-Claude Schmitt (2007) estudar o aspecto formal aliado à função do objeto de análise possibilita que o pesquisador compreenda as questões sociais que envolvem a produção e elaboração de uma imagem². Panofsky é retomado no texto para exemplificar os diferentes momentos que uma imagem possibilita ao ser analisada, o quão importante é compreender o aspecto da estrutura da imagem para a sua leitura e que também possibilita levar a compreender o aspecto semântico da obra através de sua composição.

Outro aspecto importante para se pensar esta pesquisa foi ressaltado pelo autor. Trata-se de compreender que as imagens em série devem ser olhadas em conjunto e que o “isolamento de uma imagem será sempre arbitrário e incorreto” (SCHMITT, 2007, p.41). Uma série dada a priori é diferente de uma série construída pelo historiador de acordo com os

² Os aspectos formais, como cores, tamanho das figuras, posição que cada figura ocupa, pode dizer muito sobre algo que não está presente no texto (Robert Darnton, por exemplo, trabalhou aspectos sobre como num dado ritual cada pessoa ocupava uma posição e utilizava uma cor como maneira de indicar sua posição na hierarquia social). A imagem possui um ritmo e uma dinâmica própria que podem ser conseguidos pelo uso de cores, pelo posicionamento das figuras em relação ao fundo e a outras figuras, pelo tamanho das figuras, pelo uso das formas etc. O autor pode, através do encadeamento de cenas, dar uma continuidade narrativa a sua imagem.

critérios adotados, que podem ser cronológico, temático, pelo tipo de materiais utilizados, entre outros. Um dos problemas salientados pelo autor a esse respeito é a forma como alguns historiadores organizam determinada série, o que ele chamou de “construção de séries icônicas”, para atender, responder ao que ele quer que responda. Ponto próximo é colocado por Ulpiano de Meneses (2003, p.27-28):

[...] As séries iconográficas (porque é com séries que se deve procurar trabalhar, ainda que se possam ter imagens singulares que funcionem como pontos de condensação de séries ideais) não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. Dito com outras palavras, estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “História Iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. [...]

Abordando o texto e imagem como diferentes linguagens, o autor analisa que cada uma possui uma especificidade, e mesmo que uma imagem possa estar associada diretamente ao texto, ela não deve ser entendida apenas como ilustração, ela possui certa “autonomia” (formas, tipo do traço, cor, detalhes, etc...), reflexão importante, por exemplo, para se pensar as charges encontradas ao longo do presente trabalho. De acordo com Schmitt (2007, p.34):

[...] O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente. Ora, a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas.

Ampliando as questões, iniciadas com os enfoques elaborados por Burke e Schmitt, Artur Freitas (2004) em *História e imagem artística* propõe uma metodologia específica para se compreender o material imagético, abordando a relação entre história e imagem. Seu texto está dividido em quatro partes. Inicia revendo a “crise” da história da arte e de seu objeto, apontando para a revisão historiográfica que se instaurou nessa disciplina, bem como as principais dificuldades e contribuições dos historiadores para se pensar a imagem artística como fonte. Mas, o artigo tem como foco discutir que as imagens, principalmente as artísticas, sejam vistas por três dimensões atuando em conjunto: 1) a *formal* – que busca analisar o aspecto compositivo da obra – o autor expõe três tipos de formas, a “perceptiva”, a “lógica” e “plástica”. É nesse trecho que Artur Freitas (2004) distingue duas formas de isolamento, o ontológico e o metodológico. Dessa forma, o autor afirma que o “pensamento plástico”, bem como o mundo visual, tem uma lógica própria, como uma forma de linguagem

específica e, assim como a narrativa, a plasticidade da imagem podem dispor de elementos organizadores no que se refere ao aspecto formal³. De acordo com o historiador Artur Freitas, há uma necessidade metodológica de se olhar a imagem no que se refere ao seu aspecto plástico:

Compreender, entretanto, que a imagem artística é, antes de tudo, o saldo visual-plástico de uma operação intencional de ordem produtiva e intelectual é compreender que ela possui uma região específica, ao menos uma, composta de arranjos de linhas, volumes, cores, luzes e texturas, e que essa região – como sabemos formal – se não resume a totalidade da imagem, tampouco se oferece como “efeito” de qualquer outra ideia ou fenômeno. (FREITAS, 2004, p.10).

2) a *social* que pensa a imagem quanto um produto, e, portanto, que faz parte de um determinado contexto de sistema de produção, circulação, venda, etc. Vale enfatizar, que para Freitas, a imagem nunca está isolada de seu contexto histórico, nem tampouco é um reflexo da sociedade, mas constitutiva da própria cultura; 3) a *semântica* – que está relacionado ao conteúdo de uma imagem –, apreender a imagem como signo, portanto, carregada de significados, atribuindo sentido e a interpretando para além do que representa.

A escolha do texto *Imagens da Mulher* de Georges Duby se apresenta como acertada ao fazer uma ponte de diálogo entre a metodologia de análise de imagens com questões referentes ao gênero. O historiador francês apresenta as imagens da mulher, ou melhor, as imagens feitas sobre as mulheres ao longo da história. Para tanto, traça como objetivo refletir acerca do uso das imagens como objeto de pesquisa para o historiador, assim como os documentos escritos. Propõe pensar a relação entre as imagens das mulheres e outros tipos de fontes para levantar um pensamento crítico sobre a história já feita, bem como para preencher lacunas na historiografia por falta de outros materiais que apontem para determinado espaço-tempo. Além de afirmar a importância das imagens como fontes, o autor, também sugere uma metodologia crítica para se analisar o material imagético, que se divide em cinco eixos, que em linhas gerais seriam: 1) refletir acerca das condições de produção e elaboração da imagem; 2) questionar com que função foi produzida a imagem; 3) levar em conta o aspecto das imagens em relação ao conjunto o qual fazia parte; 4) pensar quem eram os seus produtores; e 5) apreender o aspecto social da obra. Dessa forma pode-se perceber uma aproximação entre a metodologia proposta por Freitas (2004), Burke (2004) e Schmitt (2007) com a metodologia exposta por Georges Duby (1992). Mas, a principal divergência entre Duby com tais autores,

³ Segundo Freitas (2004; 2005), há pelo menos três noções de forma: a forma estética (forma de sentir); a forma lógica – como as partes que constituem o objeto se encontram distribuídas espacialmente – e, por fim, “forma como matéria formada” – com uma intenção artística.

é que ele não se preocupa com a dimensão formal da imagem. O autor ainda levanta a questão – que também permeia os textos que se seguem – referente à produção das imagens como algo quase que monopolizado pelos homens, sendo que as mulheres ficaram presentes nas artes, sobretudo como um dos seus principais temas (as artistas quando não esquecidas, ficaram em posição marginal em relação aos homens). Sendo assim, o olhar sobre a mulher seria um olhar masculino. O autor propõe dois tipos de abordagem, para se pensar as imagens das mulheres: 1) como vestígios para se saber mais sobre o cotidiano, aproximando-se da arqueologia; 2) como um imaginário ou representação construído pelos homens sobre as mulheres, já que a maior parte de imagens sobre elas são criações deles. Para o autor fica evidente o poder masculino na detenção dessas representações e da possibilidade de representá-las, segundo ele o “imaginário é exclusivamente masculino” (DUBY, 1992, p.18). DUBY aponta para como algumas formas de representação foram associadas a determinado sexo/gênero. Uma dessas construções apontadas seria o nu, que foi associado como uma forma de representação da natureza feminina como objeto passivo, de contemplação e não de ação. No decorrer do texto o autor apresenta como a relação com o nu se modificou na história da arte até se tornar um gênero artístico. Não era só pelo nu que os corpos femininos apareciam, o autor ainda destaca os três tipos femininos principais no imaginário masculino: a parceira de suas fantasias sexuais, a mulher mãe e a mulher submissa. Essa última, vista como forma do masculino exercer poder e domínio para se firmarem em relação a pretensa “natureza” frágil e inferior da mulher. Dessa forma, tanto a plasticidade do corpo feminino como seu adorno foram construídos pelos homens, que as modelavam de forma a ser o “outro”, o objeto. De acordo com Geoges DUBY o olhar machista permanece em nossa sociedade atual e conserva-se também pela incorporação por parte das mulheres desse pensamento.

Seguindo essa linha de raciocínio o crítico de arte e pintor John Berger (2000) em seu *Ensayo 3* articula e amplia sobre a questão das mulheres nas obras de arte, voltando-se principalmente ao nu feminino. O autor também aponta para o predomínio masculino no mundo das artes, principalmente nas artes plásticas, evocando o que ele chamou de “relação desigual”, que significa que os representados são mulheres e quem produz, compra ou observa de dentro do quadro ou fora dele são homens. Para ele o direito de olhar e exercer poder sobre o outro foi construído como algo do masculino, as mulheres são vistas como seres passivos, as quais por serem criadas num espaço limitado pela tutela masculina tentam tirar proveito de sua situação. É assim que uma das questões polêmicas surge em seu texto, à afirmação de que enquanto os homens “atuam”, e, portanto são portadores de ação, as mulheres “aparecem”

para os outros numa forma narcisista. O olhar das mulheres sobre elas mesmas, segundo o autor, é um olhar de um “supervisor masculino”, pois, os artistas (em sua maioria homens) construíam o “outro” como um padrão ideal do que deveriam ser/ parecer, por isso, ele se refere ao olhar masculino que a mulher adota sobre seu próprio corpo. Assim, o próprio autor reproduz a noção de que o “olhar supervisor”, e, portanto, a ação, é algo masculino e que a passividade é uma característica feminina.

Berger (2000), após estas breves observações irá se concentrar, até o final do capítulo sobre a história da construção do nu enquanto um gênero das artes plásticas e como as convenções estéticas e sociais mudaram e o moldaram, enfatizando e apontando para as pinturas a óleo que tem como tema principal a nudez feminina. As mulheres nuas não eram representadas como quaisquer uma, elas eram belas, jovens e feitas a fim de satisfazer aos desejos masculinos. Assim como Duby (1992), Berger acredita que o nu, sobretudo no que diz respeito ao nu feminino, é uma forma de construção de discurso sobre o corpo do outro, neste caso o corpo da mulher como objeto. Pois, para o autor, para se obter o gênero do nu, é necessário que o corpo seja encarado como tal. Segundo John Berger uma das possibilidades de compreender a nudez do “outro” seria uma forma de perceber as diferenças e, portanto, definir o “nós” em relação ao que é o “outro”. Dessa forma o “nós” masculino exerceria certo poder sobre o corpo que difere do seu. No seu ensaio o autor traz ainda questões como a presença masculina nas representações de nu feminino, do “porque ver o nu”, a do “espectador ideal” e a “violência” percebida através das imagens para se pensar a relação e as diferenças entre as representações femininas e masculinas.

Assim, ancorada nesses autores, embora de forma maleável, a análise das imagens privilegiará a abordagem semântica. Tal escolha visa atender a uma necessidade metodológica do problema de pesquisa que procede do recorte de gênero feito aqui. Desse modo, a abordagem busca interpretar as diferenças e aproximações de signos generificados, sendo este o principal eixo dessa pesquisa. Uma análise exclusivamente “formal” não seria capaz de registrar as sutilezas de gênero presentes nos desenhos de J. Carlos. Além do mais, a abordagem pretende relacionar a dimensão semântica (presente na iconografia do artista) com a dimensão social, uma vez que esta última está implícita na circulação e mesmo na eventual recepção das imagens da época, seja na moda, no cinema ou na publicidade.

Aliada a essa metodologia de abordagem das imagens é utilizada gênero como categoria de análise e instrumento para se perceber as representações sobre os personagens em questão. O gênero é compreendido aqui pelo seu caráter não natural, ou seja, é percebido como uma construção sócio-cultural, que, portanto, só pode existir através da ação. Vários

estudos, entre eles o de Judith Butler (1998) criticam a naturalização que é feita sobre o sexo, gênero e sexualidade. As categorias homem e mulher são construções históricas e sociais, bem como, a própria percepção sobre o corpo, carregados de valores e “significados culturais” (BUTLER, 1998, p.268). Questões que serão abordadas no decorrer da pesquisa.

Para se compreender melhor as representações acerca das relações de gêneros presente nas fontes analisadas, faz-se necessário um panorama geral sobre como gênero é compreendido nesta pesquisa e alguns dos processos de construções sobre ele, em especial no Brasil.

A abordagem realizada aqui percebe que, por meio da linguagem – que incorpora aspectos visuais, sociais, culturais e, portanto, simbólicos – as representações produzidas sobre gêneros são construções que dialogam diretamente com seu contexto de elaboração, promovendo os corpos das pessoas como cenários para ações e construções de ser (BUTLER, 1998, p.299).

Assim, segundo Butler, o gênero deve ser compreendido pelo seu caráter processual de formação, ou seja, como algo que é construído no tempo e espaço em que se insere através de uma “repetição estilizada de atos”, como o gestual e o de categorias, criando uma performatividade que é elaborada socialmente, “estilizando corpos”:

[...] el género, al ser instituído por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente. [...] Significativamente, el género es instituído por actos internamente discontinuos, la *apariencia de sustancia* es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia. Y si el cimientio de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género. (BUTLER, 1998, p.297, grifo da autora).

Portanto, a partir da perspectiva de Butler (1998), gênero é compreendido na presente pesquisa como resultante de uma construção de séries de gestos e atos específicos repetidos, que constituem uma forma padronizada de ser e se representar no mundo que possam ser interpretadas pela sociedade como fazendo parte de determinada “categoria”, por exemplo, homens e mulheres.

Desse modo, ao se pensar gênero enquanto performatividade, pode-se através das diversas representações sobre ele, elaborar reflexões sobre como a partir de momentos em que os sujeitos passam a atuar de uma “nova” forma (trazendo novos elementos, novos atos e

gestuais), os sujeitos poderiam criar uma outra possibilidade de ser homem, mulher, ou algo que não estivesse definido pelo binarismo, como as pessoas andróginas e aquelas que hoje seriam reconhecidas como trans (embora estas duas últimas pudessem não ser aceitas por grande parcela da sociedade).

Nessa leitura, os corpos e aqueles que atuam sobre eles podem se utilizar de brechas encontradas nos lugares em que fazem parte – deixando sempre claro, que não existem pessoas além de seu tempo –, e, que, se há possibilidades de alternativas ou de outras vivências, isso se deve a toda uma conjuntura sócio-histórica (BUTLER, 1998, p.300), do mesmo modo, o ser homem, mulher, trans entre outras. Assim, o corpo é palco para as performatividades de gêneros, bem como, para as convenções sociais e culturais que numa via de mão-dupla, acabam por também moldá-las. Performatividade que é elaborada a partir de um coletivo, de um social, embora, cada qual possa ter uma forma “própria” dessa atuação (BUTLER, 1998, p.308).

Desse modo, gênero é percebido aqui como um ato performativo que utiliza de alguns mecanismos, estratégias de construção de um modo ser/parecer em relação às possibilidades que as pessoas encontram para vivenciar o gênero. Gênero então, de acordo com Butler (1998, p.300) pode ser compreendido como um “estilo corporal” que se constitui quanto uma performatividade.

Assim, fica claro que o gênero não é entendido nesta pesquisa como algo natural e que possua características inerentes, é antes, tomado como uma construção social e, portanto, histórica, tendo cada tempo e sociedade uma forma de se constituir quanto pertencente a determinado gênero através da performatividade, muitas vezes utilizadas como manutenção de poder dentro da sociedade.

Pode ser encontrado no período analisado nesta pesquisa, o que Butler (1998, p.303-304) chamou de “sedimentação das normas de gênero”. Tal “sedimentação” cria “estilos corporais” que passam a serem adotados ou percebidos como “modelos naturais” de corpos binários mulher/homem. Desse modo, aqueles que não corresponderiam com tais expectativas binárias padronizadas, passam a serem vistos como “desviantes” por não atenderem as construções sociais.

Para Butler (1998) gênero se constitui quanto uma performance, formada por atos repetidos socialmente que moldam construções e significados do que é ser de determinado gênero como um processo ritualizado, em que as convenções vão sendo construídas a medida em que: “[...] desde luego, se lleva a cabo la *performance* con el propósito estratégico de

mantener al género dentro de un marco binario. Comprendida em términos pedagógicos, la *performance* hace explicitas las leyes sociales.” (BUTLER, 1988, p.307, grifo da autora).

Nessa perspectiva, a performatividade de gênero só pode ser tomada quanto parte de uma realidade quando é feita socialmente, quando há: ação, gestos, modos, que passam a ser esperados de determinada categoria de gênero. Assim sendo, a performatividade se constitui quanto uma ação feita socialmente, mas que é também levada para o íntimo de cada um, construindo uma forma de ser e de se perceber no mundo (BUTLER, 1998).

Embora Michelle Perrot (2003, p.15) não faça referência a Judith Butler, ela constrói um pensamento reflexivo acerca das construções sociais sobre os corpos femininos, construção de um tipo específico, aproximando-se do que Butler (1998) chamou de “estilo corporal”. Pois, através de uma série de fatores, como, o da manutenção de poder por meio de normativas de como as mulheres e homens deveriam agir, se portar, enfim, criações do que seriam qualidades e modos do que categorizaria uma mulher e homem; o poder sobre o outro resulta também nas modas, como o que pode ou não ser usado, o que seria apropriado a uma mulher e o que seria apropriado a um homem. Ainda que Perrot enfatize as mulheres em sua análise, podem-se ampliar tais questões e pensá-las para os homens.

Ao exemplificar o caso de travestis que podem ser aceitos como personagens em peças teatrais, mas não nas ruas, no cotidiano, por divergir em sua performance de gênero, do binarismo, a autora Judith Butler (1998, p.308) afirma que: “[...] el efecto intranquilizador del acto emana de la ausencia de convenciones que faciliten esta demarcación. [...]”. De maneira similar, os almofadinhas e melindrosas causaram estranhamento por borrarem as barreiras entre os gêneros, dificultando o reconhecimento tanto de um quanto de outro como pertencente a determinado gênero, sobretudo no que diz respeito aos almofadinhas, como discutido em algumas imagens presentes no terceiro capítulo.

De modo análogo, o autor Patrice Bollon (1993) afirma que muito pode ser feito através da moda, principalmente por meio dos diferentes estilos presentes em cada época. Como questionamentos de valores estéticos e valores políticos, sem que, no entanto, tal manifestação num primeiro momento fosse feita propositalmente ou conscientemente, importando-se primeiramente com a aparência, modo pelo qual vai ser visto por outras pessoas que não os conhece. Com o desenvolvimento de cada estilo o discurso sobre ele passa a ser aprimorado, tanto pelos seus praticantes como por aqueles que os analisam.

Para aqueles que confrontaram de algum modo à sociedade – seja pela sua aparência extravagante, excêntrica, às vezes feita para chocar a “moral” e os “bons costumes”, como manifestações de suas subjetividades, enfim, divergente da moda *mainstream* –, há aqueles

que “reagem”: “Com todos os meios que dispõe: pelo julgamento moral e estético [...], pela referência ao senso do comedimento, do “bom gosto”, da decência, e às vezes pela caricatura, pelo insulto, ou até a repressão.” (BOLLON, 1993, p.12). Situação que pode ser vista ao longo dessa pesquisa, por meio das representações de melindrosas e almofadinhas.

Mas, também pode acontecer de um estilo que antes estava à margem da sociedade poder se tornar um padrão: pela aparência, um estereótipo podia ser construído através de elementos estéticos que constituiriam parte de sua ação. Parte da construção do “ser”, portanto, está diretamente relacionada à aparência e modos que o sujeito atua na sociedade, sendo assim, constitutivo de um ato performativo. Como é o caso de melindrosas e almofadinhas, sobretudo das primeiras, que expandiram o seu visual, ainda que não todas suas irreverências, para uma moda da época, em que mulheres de todas as idades e classes, a sua maneira, se vestiam como elas, principalmente no que diz respeito às roupas criadas pela estilista Chanel.

Os corpos, segundo Giovana Simão (2010), foram “educados”, ou seja, através das relações sociais dos modos de se portar e de atuar no mundo, formas tão repetidas e estilizadas, moldaram os padrões e valores da sociedade, mas, também foram por eles influenciados (BUTLER, 1998). Tais aspectos, linguagem corporal podem ser compreendidas também como carregadas de valores morais.

Sendo assim, os padrões que caracterizariam mulheres e homens como seres diferentes e opostos, foram construídos, principalmente no século XIX e parte do século XX, pelo discurso de uma suposta “natureza” feminina e masculina que poderia ser encontrada na diferença anatômica entre homens e mulheres. Desse modo, era justificado para as pessoas, o agir como diferentes, incluindo o modo de se vestir.

A moda, alinhada com o discurso em voga no período, de que homens e mulheres eram diferentes e suas diferenças estavam pautadas na anatomia e fisiologia – que segundo o discurso médico da época demarcavam as qualidades psicológicas de homens e de mulheres – , utilizavam as roupas como uma das formas de demarcação de gênero, através dos cortes, caimentos e tecidos diferentes para o que seriam roupas de homens e o que seriam roupas de mulheres. Além das roupas e acessórios poderem marcar um estilo, um gênero, elas também poderiam ser utilizadas (e ainda são) como forma de distinção social.

As roupas que até então marcavam o corpo das mulheres, atribuindo curvas que não existiriam sem a ajuda de mecanismos, como o espartilho, se modificaram. Passaram a ser roupas de tecidos mais leves, de corte mais simples, reto e curto, que permitiriam movimentos mais livres. De acordo com Bonadio (2007, p.22-23), tais mudanças no vestuário promoveram

novas formas de sociabilidade entre as mulheres, entre elas o de facilitar a circulação e “à participação da mulher no espaço público”. Enquanto que alguns passam a delinear mais o seu corpo, como é o caso das almofadinhas, pelo uso de paletós bem marcados, cabelos um pouco mais longos que o de costume. Como se vê, as roupas tiveram papel fundamental para categorizar personagens como almofadinhas e melindrosas.

A moda e outros tipos de consumo, entre eles os das próprias revistas ilustradas, tiveram papel essencial para ampliar o espaço de sociabilidade destinada às mulheres, principalmente às mais abastadas (BONADIO, 2007). Além desses espaços, novos lugares trazidos pelo processo de urbanização e modernização⁴ fez com que aumentassem a circulação de pessoas nas ruas tornando a vida pública mais intensa. Acompanhando esse processo a preocupação com a aparência e com espaços destinados aos seus cuidados, como lojas e salões também cresciam.

Bonadio (2007) ressalta a importância do acesso aos bens de consumo, sejam eles, materiais como roupas e alimentos, mas também culturais, para que a mulher (neste caso, mulheres de classes altas) pudesse ter cada vez mais contato com a vida pública: os passeios nos largos, nas ruas, nos cafés e casas de chá, lojas, no teatro e posteriormente no cinema. Fatores que ajudaram no desenvolvimento de novas práticas sociais e individuais, e, que, tiveram impacto na concepção e possibilidade de gênero das mulheres, estruturando mecanismos para novas práticas e ações destas e de alguns homens. Exemplo disso, são os cortes de cabelos *a la garçonne* utilizados pelas melindrosas, que poderiam ser práticos, mas que necessitavam de “constante manutenção”, assim as idas aos salões tornavam-se ainda mais frequentes (BONADIO, 2007, p.107)⁵.

Mas não são somente as roupas que demarcam um território como o gênero. Há outras características que os definem como pertencentes a um determinado grupo, como a forma de se portar em público e privadamente, as formas de demonstrar ou não sentimentos e emoções,

⁴ Michelle Perrot (2003, p.23), assim como outros autores apresentados aqui, aponta para como a modernidade - que promoveu mudanças nas transformações urbanas -, proporcionou “novas práticas corporais” relacionadas aos novos adventos como maquiagem, moda, entre outros, “ao mesmo tempo libertadoras e alienantes”. Ainda sobre a se pensar os efeitos do processo de modernização Maria Matos (2003, p.108) levanta como a urbanização promoveu novas práticas, entre eles novas formas de discursos médicos-sanitaristas que aliados muitas vezes ao discurso da Igreja e do Estado, visavam estabelecer novas diretrizes a sociedade.

⁵ A autora Claudia Maria Bonadio (2007) aponta para como a moda foi importante para desenvolver relações de sociabilidade entre as mulheres da elite paulista. Entre elas, a autora destaca as lojas de departamentos, em especial a *Mappin Stores*, tendo como o público alvo mulheres da classe alta, estruturaram mecanismos para que seu público pudesse desfrutar cada vez mais tempo na loja, e assim, possivelmente consumir mais os artigos. Desse modo, ir às compras possibilitou novos espaços de sociabilidades, sobretudo, para as mulheres, a quem grande parte dos anúncios se dirigia. Além disso, o consumo de moda pela elite ajudava na manutenção da distinção social através dos artigos de luxo consumidos, produtos que dificilmente mulheres pobres teriam acesso. Há, portanto uma relação entre o ato de comprar, frequentar os locais de venda, espaço público e espaços de sociabilidades.

o modo como se relacionar com outras pessoas (PERROT, 2003). Ainda que possam existir margens que possibilitem diferentes interpretações e variedades sobre o mesmo “tema” de acordo com o contexto.

Como exemplos, pode se tomar os romances do final do século XIX e início do XX, que também influenciaram a criação de novos atos para mulheres e homens, entre eles o *flirt*, que consistia numa troca de olhares com diferentes admiradores; o papel ativo das mulheres nas conquistas amorosas; entre outras, todas qualidades que poderiam ser encontradas nas páginas da *Para Todos...* na década de 1920.

Além do discurso literário, o discurso do saber científico também influenciou o cotidiano das pessoas. Entre eles há o discurso médico, que tinha opinião até mesmo sobre as roupas, alertando no final do século XIX para o perigo dos espartilhos à saúde feminina, dos perigos das roupas muito decotadas que poderiam causar “pneumonia”, entre outras.

O estudo de Maria Izilda Santos de Matos (2003) torna-se relevante para a compreensão dos discursos médicos e sanitários do final do século XIX para o início de século XX em São Paulo à respeito do gênero. Matos levanta questões acerca de como esses discursos promoveram mudanças nas práticas cotidianas. Para tanto, a autora traça um panorama do cenário urbano de São Paulo e sua crescente urbanização através da economia cafeeira e do regime republicano que se cercava pelo pensamento positivista da época, período em que a medicina se institucionalizava. Nesse momento, novas noções sobre o corpo e a higiene traziam novas práticas para o cotidiano:

[...] era preciso mudar hábitos e atitudes, de tal modo que o papel do médico tornou-se decisivo na configuração das pautas culturais e normativas. Assim, o cientificismo imperante nesse período permitiu aos médicos expandir o controle sobre a vida de homens e mulheres, normatizando os corpos e os procedimentos, disciplinando a sociedade, ordenando a sexualidade e os prazeres. Nesse sentido, o discurso médico apresentava a sociedade como um organismo caótico que necessitava ser regrado, estabelecendo uma oposição entre uma desordem real e uma ordem ideal, sendo a interferência do médico considerada indispensável. (MATOS, 2003, p.109).

Através do discurso médico, procurava-se deslegitimar outros discursos sobre o corpo, saúde e higiene que não provinham de um saber dito científico e institucionalizado. Dessa forma, as “autoridades” médicas-sanitárias controlavam os corpos, criando e disseminando medidas que buscavam padronizá-los e adequá-los a uma saúde física, mas também moral, pautada em valores que diferenciavam as permissividades a homens e

mulheres, que se relacionaria aos papéis sociais atribuídos a cada um: o da mulher como mantenedora da higiene física e moral de sua família (MATOS, 2003, p.110)⁶.

Durante as primeiras décadas do século XX no Brasil, os discursos médicos tiveram papel fundamental ao ajudar modelar as normativas de gênero homem/mulher, construindo tipos ideais binários (MATOS, 2003, p.121). O homem era percebido pela sua suposta “natureza” de força, enquanto que a mulher era vista pela sua suposta fragilidade, dada a natureza de sua anatomia. De acordo com Matos (2003, p.121-122) o discurso médico corroborava com essas ideias, mantendo os homens em posição privilegiada frente às mulheres. Através de seus discursos pretensamente científicos, os médicos alegavam que as diferenças anatômicas entre homens e mulheres serviam para explicar a “clara” diferença, a oposição entre o que era ser homem e o que era ser mulher, e, que, essas diferenças serviam como forma de complementaridade entre um e o outro. Deixando que os papéis sociais associados a cada sexo continuassem se pautando na então “natureza” de cada sexo, ajudando na manutenção dos papéis já desempenhados por cada um.

Por meio desses discursos médicos a anatomia do sexo feminino veiculava o papel social ao qual ela deveria ser designada: se tem órgãos que podem gerar crianças, então elas seriam mães, e, como mães cuidariam da educação da prole, e para que realizassem tal tarefa era necessário que também cuidassem da casa, local em que os filhos seriam educados e lugar para o marido que chegava exausto do trabalho, da rua e pudesse descansar. Discursos que se relacionam não só a questões “aparentemente biológicas”, mas também questões políticas e econômicas, como manutenção da família, sem se expor aos riscos de um bastardo, por exemplo. O discurso médico, segundo Matos (2003, p.125), privilegiava a mulher como mãe, esposa e educadora de seus filhos, o que fazia com que elas fossem reconhecidas como importantes na esfera privada, ao mesmo tempo em que as afastava do domínio público que era construído quanto masculino.

E muito da moral foi pensado e passado como essencial na educação de mulheres, que mais tarde deveriam ser mães e passar para suas filhas sua educação e assim por diante, sobretudo, advertindo da moral relacionada à sexualidade. Questões que estariam associadas à

⁶ Nader (2002) trabalha o conceito de papel social, compreendido como forma de “atuar” no mundo, seja como forma que outros esperam que você atue por ocupar determinada condição social, de gênero, classe, etnia: “[...] O que se espera desse indivíduo é um comportamento tipificado, dentro de padrões interacionais, que gera expectativas significativas em outros indivíduos de sua convivência. [...]” (NADER, 2002, p.464). Ou ainda, pela forma como “efetivamente” você atua, representando papéis na sociedade, modo que será visto pelos outros. Ainda que a autora não utilize o conceito de performatividade, pode-se compreender através dessas linhas que ele está presente de certo modo, já que se constitui quanto padrão que se resulta socialmente. Trabalhando questões sobre os papéis sociais a autora compreende que essas divisões são feitas culturalmente, e que, incluem o sexo como uma das ferramentas para essa divisão.

educação sexual da mulher, que construía normativas para o que uma mulher deveria ser ou não, foram abordadas por Gabrielle Houbre (2003)⁷, que menciona Diderot como uns dos intelectuais que ajudaram na construção de pensar o comportamento e características femininas como aspectos considerados naturais e biológicos, dialogando e divulgando com os pensamentos médicos da época (século XVIII). A separação entre os sexos, antes considerados um só (mulher como um homem menos desenvolvido) passa a ser cada vez mais marcada e antagônica (HOUBRE, 2003, p.94). “[...] Os médicos se afastam do modelo unissex até então prevalecente, que considerava o corpo feminino uma variante inferiorizada do masculino (cf. Laqueur, 1992), e aderem à diferença dos sexos. [...]” (HOUBRE, 2003, p.93).

Como se vê, a preocupação com a educação sexual feminina, que já fazia parte de uma tradição sobre se pensar as mulheres como representantes de “Maria”, foi essencial na reprodução do discurso médico dentro dos lares. As mães tinham um papel fundamental na visão dos médicos-sanitaristas, eram elas que deveriam cuidar de seus filhos. Maria Izilda de Matos (2003, p.112) expõe que a partir da década de 1920 os cuidados e os saberes sobre as crianças que antes eram restritos à mãe, passam nesse momento a também ser compreendido com um saber que provinha do discurso médico, e, portanto, institucionalizado.

A maternidade era associada a questões biológicas “naturais” e também a um aspecto divinizador, aproximando as mães da imagem ideal da “Maria” católica. Tendo em vista tal perspectiva sobre a maternidade, quando uma mulher, por exemplo, não queria amamentar ou ainda, nem ser mãe, elas eram vistas como problemáticas e egoístas, pois, iriam contra a suposta “natureza” feminina. Aquelas que trabalhavam fora de casa, namorassem muito, ou não quisessem se casar também eram duramente criticadas tanto pelo discurso médico da época, como também pela sociedade que já havia incorporado tal discurso. Mulheres que trabalhavam fora eram julgadas por não levarem em conta os aspectos “naturais” de sua condição feminina, ocasionando diversos distúrbios para a sociedade, por exemplo: “[...] promover a mortalidade infantil e desordens sociais, tendo como consequências nocivas o abandono das crianças, a marginalidade, a tuberculose e a prostituição.” (MATOS, 2003, p.112). A mulher, segundo o discurso médico da época, não necessitaria, além de ser mãe, de

⁷ Houbre (2003) ao longo de seu texto historiciza alguns dos levantamentos feitos por Perrot (2003) e Butler (1998) acerca da construção da performatividade de gênero, entre eles o papel da burguesia pós Revolução Francesa, que se alinhava a muitas das concepções católicas a cerca das mulheres e de seu corpo, na construção de uma educação que ensinasse as meninas a como se portarem e a cuidarem do corpo: com “inocência”, buscando neutralizar possíveis desejos sexuais das meninas, aproximando-as de um ideal próximo ao que se tinha a virgem Maria, e todos os valores que isso acarretava: mãe, esposa, “virgem”, dona de casa, imaculada generosa e inocente (HOUBRE, 2003, p.97).

ter um marido e um lar, de outra coisa para ser “realizada plenamente” (MATOS, 2003, p.110-113). Então, quando mulheres da época, entre elas, algumas melindrosas, iam contra a corrente desse pensamento, elas poderiam ser criticadas e satirizadas, principalmente quando não estivessem de acordo com o padrão de beleza da época, ou como no caso de Rosalinda, a *Mademoiselle Cinema*⁸, que mesmo sendo jovem e bonita seu comportamento é considerado fútil. Ao mesmo tempo, ganhavam espaço e admiração, principalmente pela sua beleza. Essas divergências em relação a melindrosas e outras formas da mulher moderna, promoviam novas formas de ser mulher.

Assim como os gestos e as ações são repetidas na performatividade de gênero, os discursos sobre ele também são. Desse modo, o diálogo entre eles pode tanto provocar mudanças como também perpetuar as formas de ser homem e ser mulher. Enquanto o discurso médico afirmava que o lugar das mulheres era dentro de casa cuidando dos filhos, eles reforçavam que atitudes femininas estivessem relacionadas ao lar e a maternidade. De maneira reversa, atitudes cotidianas dos sujeitos, também poderiam influenciar o discurso médico. Dessa forma, o discurso médico proporcionava uma manutenção sobre as normatizações a cerca dos gêneros, como também novidades, dialogando com as possíveis performatividade de gênero.

Nessa perspectiva, o panorama para as mulheres e homens do início do século XX era marcado por muitas restrições e obrigações que encontravam respaldos tanto em discursos científicas, quanto em discursos literários, e representações imagéticas encontradas nas revistas ilustradas.

Tendo traçado esse panorama geral sobre as questões de gênero que circulavam no contexto analisado, os capítulos apontam para de que formas na *Para Todos...* o artista J. Carlos refletiu acerca desse cenário.

No primeiro capítulo, *J. Carlos: imagem e gênero no Brasil nos anos 1920 e 1930*, delinea-se um breve perfil da trajetória de J. Carlos como artista gráfico e suas contribuições para a arte brasileira; em seguida localiza sua produção nas revistas ilustradas, fazendo um panorama geral sobre a importância e o papel dessas revistas no Brasil principalmente nas primeiras décadas do século XX, bem como, sua estreita relação com as artes gráficas; o caso específico da revista ilustrada *Para Todos...* seu laço com o cinema e sua ligação com J. Carlos. Também aponta a influência que o cinema norte-americano, a publicidade, a literatura

⁸ Rosalinda era a protagonista do livro *Mademoiselle Cinema*, escrito por Benjamin Costallat em 1923. Tal personagem era uma jovem, bonita, sedutora, fumante, que flertava com muitos e namorou um homem casado. O livro se propunha moralizante: no final Rosalinda acabou sozinha e sem filhos, como forma de punição pelos seus comportamentos considerados inadequados na época para uma mulher.

e a moda francesa tiveram na construção de novas formas de ser homem e de ser mulher durante a década de 1920, abrindo caminhos para algumas das (novas) sociabilidades que estes veículos e as revistas ilustradas proporcionavam. No que diz respeito em especial a *Para Todos...* esse diálogo era constantemente presente em suas páginas. E, como ferramenta para compreensão desses elementos, o gênero é abordado enquanto categoria analítica, para se compreender as construções binárias de gênero relativos a homens e mulheres. O capítulo em questão ainda traz uma breve introdução aos personagens centrais dessa pesquisa, as melindrosas e almofadinhas a partir da análise visual das produções de J. Carlos. É aqui que se pode encontrar a tipologia criada para esta pesquisa, sobre os tipos masculinos e femininos elaborados por J. Carlos sobre as imagens de mulheres e homens desenhadas por ele na revista *Para Todos...*

O segundo capítulo *M: mulher, melindrosa, mademoiselle... A figura feminina na Para Todos...* aborda o caso específico da “mulher” na *Para Todos...* as representações encontradas sobre as estrelas de cinema, a representação das melindrosas; a *garçonização*, conceito criado nesta pesquisa para designar os processos pelas quais as mulheres passavam para se tornarem melindrosas, apontando que para ser uma melindrosa era imprescindível ter determinadas características e ter atitudes. Nesse capítulo as criações de J. Carlos aparecem dialogando com imagens produzidas por outros artistas e escritores que veiculavam suas criações na revista.

O terceiro e último capítulo aponta para a construção do almofadinha, num primeiro momento apenas como referências, depois aparecendo de fato; assim as principais características adotadas por ele tomam corpo; do mesmo modo que as diferentes relações que tinha com a melindrosa, em que situações se encontravam e de que formas isso acontecia; como os almofadinhas foram representados na *Para Todos...*, n’*O Malho*, mas especialmente por J. Carlos; são os pontos a serem explorados no último capítulo.

I. J. Carlos: imagem e gênero no Brasil dos anos 1920 e 1930

José Carlos de Brito e Cunha (18 de junho de 1884 – 2 de outubro de 1950, Rio de Janeiro), mais conhecido como J. Carlos, foi um importante ilustrador do início até meados do século XX. Artista gráfico multifacetado exerceu suas linhas em diferentes áreas, ao longo dos quarenta e oito anos de profissão; desde que publicou seu primeiro desenho até o seu falecimento em 1950. De acordo com Cássio Loredano (2002, p.14):

[...] a carreira de J. Carlos é a feliz coincidência de uma idade em que a crônica visual tinha que ser feita à mão, com um artista que dispunha de talento, facilidade e tenacidade em doses pouco encontradas. Tudo isso combinado à longevidade artística que lhe possibilitou a confecção de um gigantesco painel que cobre a República Velha e o Estado Novo, duas guerras mundiais, o entre-guerras, a guerra espanhola e, depois, o início da guerra fria, tudo o que aconteceu em meio século com a planta do Rio de Janeiro, a substituição da regata pelo futebol na paixão nacional, as transformações das modas no vestuário e no mobiliário, nos costumes, e o advento dos edifícios, do automóvel, da cozinha a gás, do cinema e da televisão etc. [...]

Iniciou sua carreira na revista *O Tagarela* em 1902, a qual abriu caminho para outras inúmeras revistas ilustradas em que trabalhou ou colaborou⁹, como: ilustrador, chargista, caricaturista, tipologista, diretor, publicitário, diagramador, cronista, designer, enfim, como um artista gráfico completo¹⁰.

Pode-se constatar através da participação de J. Carlos, em pelo menos trinta revistas ilustradas diferentes, alguns aspectos gerais: Primeiro, que o referido artista, além de ter uma carreira longa, era bastante requisitado e popular no período em que trabalhou; de acordo com Cássio Loredano (2002, p.41) isso se deve ao fato de seu traço atrair tanto o público

⁹ De acordo com Herman Lima (1963, p.1072), J. Carlos aperfeiçoou o seu traço na redação da revista de cunho político *Careta*, em que permaneceu desde 1908 até 1921 e mais tarde de 1935-1950, mas também teve outros “laboratórios”: *O Tagarela* (1902-1903); *A Avenida* (1903-1904); *O Malho, Século XX, Leitura Para Todos, O Tico-Tico, Almanques d’O Malho e d’O Tico-Tico* (1905-1907); *Fon-Fon!* (1907-1908); *O Filhote da Careta* (1910- 1911); *O Juquinha* (1912- 1913); *D. Quixote; A Cigarra e A Vida Moderna; Revista Nacional, Eu Sei Tudo, Revista da Semana* (1918- 1921). De 1922 a 1931 permaneceu como diretor artístico da empresa de Pimenta de Mello do *O Malho S.A.*, que tinha como revistas *Para Todos...*, *Ilustração Brasileira, O Malho* e o seu almanaque, *O Tico-Tico* mais o seu almanaque, *Cinearte* e seu Álbum e *Leitura Para Todos. O Cruzeiro e Fon-Fon!* (1931-1934); *A Noite; Lanterna; A Nação; A Hora; Beira-Mar*. Também manteve um estúdio de publicidade durante dez anos (LIMA, 1963, p.1074). Algumas de suas colaborações não aparecem contempladas por Lima, mas podem ser encontradas no *O Malho* de 1919, na *Para Todos...* de 1920, em *O Itibere*, revista de Paranaguá, na década de 1920 e na revista de Recife *A Pihéria* durante o mesmo período. Há desenhos seus (alguns com assinatura e outros sem) na *A Careta* durante a década de 1920 depois de sua saída. Há uma capa da revista *Fon-Fon!* de 1923 assinada por Domingos Mutti (?), que, comparando-se com a original de J. Carlos (uma tirinha publicada em *O Malho* de 1919) nota-se pelo tipo do traço que se trata de uma cópia. Resta saber quem seria o autor do plágio.

¹⁰ Segundo Herman Lima (1963) e Álvaro Cotrim, o Alvarus (1985), J. Carlos foi o único artista gráfico brasileiro que teve seu nome inserido em livros internacionais sobre chargistas e caricaturistas mundiais em sua época.

consumidor dessas revistas, como os próprios colegas de profissão, de fato, J. Carlos era um nome que vendia.

A qualidade plástica da obra de J. Carlos foi bastante enfatizada pelos seus estudiosos¹¹. Rafael Cardoso (2008, p.199) se refere ao artista em questão, como portador de um traço simples, fluido e elegante o que demonstraria um alto conhecimento de técnica e de comunicação do desenho. De acordo com Irma Arestizábal (1984, p.9):

“J. Carlos sabia valorizar o branco do papel (o fundo), com poucas linhas definindo um ambiente ou criando uma situação. Tinha um sentido muito preciso do espaço gráfico, criando planos e cortes à maneira do cinema, e era extremamente econômico no uso dos recursos que tinha à sua disposição, inclusive a cor [...], preferia ser despojado e enxuto.” Usava muito duas cores alternadas sobre o fundo branco, verde e cinza, rosa e cinza, vermelho e preto, com frequência utilizava grandes superfícies chapadas. Seus desenhos de linha fina e inquieta, ora estilizam, ora abstraem de acordo com o que contam ou criticam. J. Carlos escrevia as legendas de seus desenhos, e todas as indicações para a gráfica, com letra muito cuidada e bonita, o que traduz cuidado e exigência que ele tinha para com o seu trabalho.

Olhando seus trabalhos pode-se perceber que seu traço mudou no decorrer de sua carreira artística. De início era um traçado mais pesado, marcado pelo *sfumato* e por muita informação, que com o tempo foi sendo refinado para um traço cada vez mais elegante e econômico. De acordo com Herman Lima (1963), J. Carlos atingiu seu ápice em trabalhos para revista *Fon-Fon!* e *Cruzeiro*. Isabel Lustosa (2006), Julieta Sobral (2007) e Rafael Cardoso (2008) convergem quanto à compreensão de que as imagens feitas por J. Carlos, nos diferentes trabalhos e projetos gráficos que produziu, possuem características tanto do *art nouveau* quanto do *art déco*¹². Seus personagens podem tanto possuir uma linha continua para

¹¹ De um modo geral a bibliografia sobre J. Carlos tem cunho celebrativo. Herman Lima, por exemplo, é um dos autores que não poupam elogios ao referido artista, como este: “Ninguém exerceu com maior dignidade profissional a sua arte do que esse incomparável desenhista, cujas criações, da mais bela e escorreita execução e do mais fino gosto, aliados à graça do motivo e à elegância do traço, encheram durante quase meio século as páginas das nossas melhores revistas ilustradas” (LIMA, 1963, p.1072). Podemos dizer o mesmo de Irma Arestizábal e Alvarus. Já os trabalhos de Cássio Loredano costumam ser antologias da obra de J. Carlos, com exceção de *O bonde e a linha* (2003), na qual explora a trajetória de vida e profissional de J. Carlos. Julieta Sobral (2007) enfatiza questões relacionadas ao artista como um designer gráfico.

¹² Para Anke von Heyl (2009) o que é conhecido como Arte Nova, é um conjunto de várias manifestações artísticas que tem algumas variações entre si, e, o que as aproxima são os aspectos de busca pelo contato com a vida de uma forma mais ampla, bem como inovações nas formas. Tais elementos se relacionavam ao um contexto mais amplo de transformações urbanas, tecnológicas e sociais. De acordo com Amy Dempsey (2003) tanto o *art nouveau* como o *art déco* se constituíram enquanto um movimento internacional de estilo. Em cada país em que foi adotado recebiam aspectos próprios. Ambas defendiam que a arte deveria fazer parte de todos os aspectos da sociedade, como é o caso das artes aplicadas, como a joalheria, a tapeçaria, o mobiliário, e outras artes decorativas e também na moda e arquitetura. O *art nouveau* difundiu-se principalmente na Europa e nos Estados Unidos (embora também tenha chegado até o Brasil), entre 1880 até a Primeira Guerra Mundial, “[...] foi uma obstinada e bem-sucedida tentativa de criar uma arte verdadeiramente moderna, caracterizada pela ênfase na linha – fosse ela ondulante, figurativa, abstrata ou geométrica – tratada com ousadia e simplicidade. [...]” (DEMPSEY, 2003, p.33), privilegiando o uso de formas orgânicas, sinuosas, muitas das quais derivam dos

sua elaboração, como também traços mais elaborados ou repetitivos, de acordo com o efeito desejado pelo artista. O cenário pode ser inexistente como também podem ser ao estilo *art déco*, com vários ornamentos. Herman Lima aproxima a temática e estilística de J. Carlos com os artistas franceses Gavarni e Charles Hérouard, que também participavam de revistas ilustradas, só que na França (LIMA, 1963, 1076), embora o traço de J. Carlos seja muito mais estilizado do que esses autores, que se aproximam de uma mimese mais realista, salvo algumas exceções. Talvez a temática e o estilo que mais se aproximem de J. Carlos nesse período é do artista francês René Vincent e dos brasileiros, Luiz e Belmonte¹³.

Segundo aspecto, que a profusão das revistas ilustradas era significativa no Brasil nas primeiras décadas do século XX, promovendo um contexto que possibilitou que os artistas gráficos, como o próprio J. Carlos fossem privilegiados, sobrevivendo de seus trabalhos nas redações dessas revistas, ainda que tivessem que trabalhar em várias ao mesmo tempo para conseguir se sustentar. Também se pode perceber que haviam revistas das mais variadas temáticas destinadas aos mais variados públicos.

Mas antes de adentrar o universo das revistas ilustradas, apresenta-se J. Carlos por ele mesmo. Recorre-se aqui a uma produção de J. Carlos se apresentando ao público. Ainda que tais imagens não aprofundem sobre quem ele era, elas trazem uma ideia visual e textual sobre alguns aspectos dele, mostrando como ele gostaria de ser visto pelos seus leitores.

Na primeira imagem analisada (Figura 1) J. Carlos respondeu a uma entrevista para a revista *Fon-Fon!* em 1917. Tal questionário se intitulava *Reportagens Intimas* e fazia parte da seção masculina. Ela tinha como modelo trazer um pequeno retrato do entrevistado, assim como, uma breve descrição sobre ele num quadro ao lado da imagem. A entrevista consistia num questionário padrão com dezessete perguntas que “revelariam” um pouco da intimidade do entrevistado. De quarenta e quatro entrevistas encontradas, somente quatro entrevistados,

vegetais, mulheres e outros animais (HEYL, 2009). O *art déco* vinha se desenvolvendo pelo menos desde 1907 e ganhou maior projeção em 1925 com a *Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas*. “Falando-se de modo geral, o *art déco* originou-se na França como um estilo luxuoso, profusamente decorado, que se difundiu rapidamente no mundo inteiro – e, de modo muito eloquente, nos Estados Unidos -, tornando-se mais aerodinâmico e modernista durante a década de 1930. [...]” (DEMPSEY, 2003, p.135). Foi durante o período entre-guerras o seu maior destaque. As formas que mais apareciam no *art déco* eram geométricas, simplificadas, linhas retas, o que tornava mais fácil sua reprodução que sua antecessora: “As formas simplificadas e as cores vigorosas do *art déco* se adequaram muito bem às artes gráficas. [...]” (DEMPSEY, 2003, p.138). Anke von Heyl (2009) cita como exemplo desse estilo a dançarina Josephine Baker, a pintora Tâmara de Lempicka e o artista gráfico e estilista Erté. Teve influência de culturas consideradas “exóticas”, como as indígenas, que tinham padrões geométricos em seus trabalhos e o Egito Antigo. Também foi influenciada por outros movimentos artísticos, como algumas das vanguardas históricas. Diferente do que *art nouveau* o *art déco* ganhou o seu nome posteriormente em 1966.

¹³ Ver Anexo I.

incluindo a de J. Carlos responderam as questões com cartuns; todos eles que responderam com imagens, eram vistos como chargistas reconhecidos na época.

O pequeno texto sobre J. Carlos (Figura 1) o apresenta como um artista e humorista “brilhante”, alguém bom e de muita imaginação. A pequena foto que o acompanha, traz a imagem de um homem sério, não sorri, parece estar com o olhar longe, aspecto enfatizado pela posição de sua mão esquerda: alguns dedos tocam na lateral do seu rosto, enquanto o polegar está posicionado sob o queixo, ao mesmo tempo em que deixa os outros dois dedos soltos, dando a ideia de estava pensando em algo no momento da foto, quem sabe tendo alguma ideia para o próximo desenho. É interessante ele ter deixado sua mão à mostra, já que era com as mãos que fazia parte de seu trabalho, a outra era com sua imaginação. Sua sobrancelha é grossa, usa um bigode escuro, com as pontas penteadas para cima. Seu cabelo curto é escuro, está bem penteado e dividido ao meio. O nariz grande é uma de suas marcas registradas. Usa um paletó escuro e camisa que parece ser listrada (a qualidade da imagem não é boa), colarinho branco e grande tampando, praticamente, todo seu pescoço, o qual é arrematado por uma gravata lisa simples. Há a letra “R” no canto da foto, provavelmente para indicar o autor da imagem.



REPORTAGENS ÍNTIMAS

SECÇÃO MASCULINA

J. Carlos é o caricaturista de imaginação e espírito, cujas composições, às vezes graciosas, e às vezes de uma ironia aguda, revelam sempre um artista original e expressivo. Esta pagina, que o amável humorista traçou respondendo ao questionário de *Fon-Fon*, deixa bem ver as multiplas qualidades desse talento malicioso e brilhante.

1. *o tipo predominantemente da minha personalidade*

2. *a qualidade que prefiro na mulher*

3. *o tipo feminino que mais me agrada*

4. *a racionalidade de mulher que mais me seduz*

5. *a minha principal qualidade*

6. *o meu defeito principal*

7. *o meu passatempo favorito*

8. *a minha verdadeira vocação*

9. *o que eu desejaria ser*

10. *o esporte em que eu gostaria de competir*

11. *o divertimento que mais me atrai*

12. *o animal que eu gostaria de ter*

NÃO SEI

13. *o produto que eu gostaria de usar*

14. *o instrumento musical que eu gostaria de tocar*

15. *o erro que eu gostaria de cometer*

16. *o animal que eu gostaria de ter*

17. *o instrumento musical que eu gostaria de tocar*

Figura 1 - REPORTAGENS ÍNTIMAS
J. Carlos, Reportagens íntimas, *Fon-Fon!*, 01/09/1917, n°35, p.24.

A seguir da foto e do texto sobre ele, J. Carlos refaz todas as perguntas com sua caligrafia, respondendo-as com pequenos desenhos na seguinte ordem: “1) o traço predominante do meu caráter” o artista responde com uma simples linha horizontal, brincando com o termo traço, fazendo uma simples linha, dizendo que ele é simples e direto; “2) a qualidade que prefiro na mulher”, o artista desenha uma mamadeira da época, talvez, indicando que gostava de mulheres que cumprissem seu papel de mãe e tudo o que ele representava; “3) o typo feminino que mais me agrada”, ele se vê proibido de responder, já que se encontra amordaçado e amarrado à um poste que simboliza o matrimônio, não parece contente com a sua situação de não poder falar, olho e sobancelha franzido, mãos cerradas, num plano mais afastado há um bebê que brinca no berço, mostrando que já é pai; “4) A nacionalidade de mulher que mais me seduz” segundo J. Carlos são quase todas: há duas partes de mapas situados em duas esferas distintas, no meio um pendente em forma de coração balança, o continente africano está todo pintado de preto e com a inscrição menos 1550 (talvez o número faça referência ao período em que escravos africanos foram trazidos à força para o Brasil), deixando claro que não se seduz por mulheres negras. Associado a outros desenhos de J. Carlos que retratam negros é difícil ver quem não se assemelhe com macaco; em “5) a minha principal qualidade” o artista enfatiza, assim como no desenho da resposta número três, a sua altura, ele se representa na rua vestido de terno preto, com pernas muito finas e longas, torso curto e pescoço longo, um pouco acima da altura de um poste de luz, onde pode acender o seu cigarro. Um fato engraçado, já que contrasta com a posição de J. Carlos de não deixar ser fotografado fumando, substituindo o hábito de ter o cigarro entre os dedos pelo lápis, seu fiel instrumento de trabalho; “6) o meu defeito principal” assim como os demais desenhos de suas respostas, oferece várias interpretações, entre elas que ele era uma pessoa muito crítica com seu desenho, por isso, pintou a tela de preta ou ainda que ele odiava quando errava, pois era muito perfeccionista; “7) o meu passatempo favorito”, com vasos de flores e um regador ao fundo, J. Carlos indica que seu *hobby* era jardinagem, cuidar de plantas, atividade que requer cuidado e dedicação; “8) a minha verdadeira vocação” desenha a carta Rei de Ouros do baralho, mostrando que gostaria de ser rico e de dominar; “9) o que eu desejaria ser” é a parte que mais chama a atenção nessa pesquisa, pois, ele se representa como um sultão gordo, reinando sobre almofadas e sendo acariciado por duas belas odaliscas. Aqui J. Carlos declara abertamente o seu “amor”, neste caso dominador, pelas mulheres (como em praticamente todo o seu trabalho visual que traz a mulher como personagem), principalmente, aquelas que seguem o padrão de beleza da época sendo, jovens, magras e bonitas; “10) a época que eu quisera ter vivido”, nela o entrevistado se apresenta como o “cadete Adão”,

desenha um homem com uma barba longa e seminu, com uma folha tampando seu genital e com adornos militares, como o chapéu, as botas e as ombreiras. Junto a ele está uma grande espada, que se parece muito com um falo. Há uma questão narcisista presente nesse desenho, pois, ele gostaria de ser, supostamente (segundo a Bíblia), o primeiro homem do mundo; “11) o divertimento que mais me atrahe”, é a música, uma clave numa partitura musical com o sinal de etc., J. Carlos realmente não só gostava de ouvir música, como também de fazê-la; “12) os meus escritos e poetas predilectos”, ele humildemente se desenha como um burrico por não saber qual entre tantos livros escolher; “13) o que meu paladar prefere”, sua resposta foi “elixir de longa vida”, mostrando que gostava de viver e pretendia viver por muito tempo; “14) o que mais me ataca os nervos”, do mesmo modo que gosta muito de música, se irrita com música mal executada, desafinada, simbolizada pelas notas soltas saindo de um gramofone, ou talvez, não gostasse de escutar o gramofone; “15) os erros que merecem minha indulgencia”, outra vez J. Carlos faz referência a Bíblia, desenhando uma serpente enrolada numa maçã, mostrando que Eva estava certa ao comer do “fruto proibido”, nessa perspectiva, só assim ele teria conhecimento de toda beleza feminina, talvez seu pecado fosse realmente esse, gostar muito do “fruto proibido”; “16) o que pensa do ‘flirt’” algo como o próprio “tântalo” que está escrito e exemplificado pela situação do cachorro: preso a um poste e com uma guia curta, não há a possibilidade de chegar perto do pote (de comida ou água), não podendo saciar o seu apetite, do mesmo modo o *flirt* estaria perto, mas não significaria que se teria o objeto desejado. Ressalta-se aqui, a aproximação entre essa cena com a resposta número três, do próprio artista amarrado a um poste; “17) a minha divisa”, se mostra como alguém justo, já que, coloca dois pesos iguais entre o “eu” e o “tu” na balança.

Como se verá ao longo desta pesquisa, J. Carlos foi um prolífico produtor de imagens gráficas, via de regra voltadas à reflexão e à difusão de um pensamento moderno sobre o gênero no Brasil, como no caso exemplar de suas conhecidas representações das figuras dos almofadinhas e das melindrosas. Para melhor compreender o imaginário do artista, nesse viés, é apresentado sinteticamente neste capítulo o contexto de formação e atuação de J. Carlos, enfatizando primeiro o ambiente profissional das revistas ilustradas brasileiras do início do século XX, passando pelos diversos usos e funções das imagens de gênero nos veículos de comunicação de massa e no contexto social da época, para finalizar, com breves apontamentos sobre os conceitos complementares de melindrosas e almofadinhas.

1.2 As revistas ilustradas

As revistas ilustradas foram um veículo de comunicação de grande popularidade no Brasil no final do século XIX e começo do XX. Em sincronia com o tempo individual, de um ritmo de vida mais acelerado, esses periódicos acompanharam as transformações tecnológicas e sociais do período: “[...] Ler revistas significava, então, gastar menos tempo e obter mais informações. As revistas eram destacadas como um dos grandes atrativos da modernidade [...]” (VELLOSO, 2004, p.226). Ana Luiza Martins (2008), assim como Velloso (2010), afirma sobre o caráter “ligeiro” da revista, ou seja, ela era de uma leitura mais rápida que a de um livro e com informações variadas, se adequando ao compasso do novo ritmo das cidades que passavam pelo processo de modernização, além de ser mais barata do que um livro. As revistas possibilitaram que assuntos então em pauta no momento fossem abordados por ela, ao mesmo tempo em que eles já não tinham mais o caráter de notícias de um jornal diário, que busca sempre passar a informação o mais rápido possível desde quando ela aconteceu:

[...] situando-se entre os jornais e os livros, as revistas desempenharam o papel de mediadoras de saberes, de práticas sociais e de linguagens. Nem tão imediata quanto à matéria trazida pelos jornais, nem tão reflexiva quanto à sugerida pelos livros, elas conseguem trilhar esse caminho singular, combinando notícias, reflexão e entretenimento, além de serem, é claro, instrumento imprescindível de atualização. Por todos esses atributos, elas vão angariar enorme popularidade. (LINS, OLIVEIRA, VELLOSO, 2010, p.12).

As autoras do livro “O moderno em revista” (2010) convergem com Ana Luiza Martins (2008), ao afirmarem que uma das características das revistas ilustradas é a de se constituir como um entremeio entre os livros e os jornais. Informavam rapidamente vários acontecimentos, sejam eles de uma mesma temática ou de temas diferentes, não só com textos, mas principalmente através de imagens que atingiam aos diversos tipos de leitores.

Monica Pimenta Velloso (2010, p.89) destaca o papel que as revistas ilustradas tiveram frente a um público que não necessariamente partilhasse o conhecimento pela escrita. Fornecendo uma cultura visual, as revistas ilustradas criaram o que a autora chamou de uma das formas de “pedagogia urbana”¹⁴ em que o aspecto visual, a linguagem visual dialoga com os mais variados tipos de leitores, fazendo com que eles tenham interesse pelas revistas ilustradas: “Surtem novos comportamentos. Uma nova clientela de leitores é despertada para

¹⁴ Durante esse período, a demanda por imagens não estava presente somente nas revistas ilustradas, o contexto da modernidade possibilitou uma vida urbana carregada de imagens por todos os lados de: fotografias, publicidades, cinema, teatro, cartazes entre outros.

o hábito de ler ou manusear as revistas.” (VELLOSO, 2010, p.90). Além disso, não se pode esquecer o fato de que a leitura partilhada era bastante presente nessa sociedade, com exemplos de imagens sobre o assunto nas próprias revistas ilustradas (VELLOSO 2010, p. 91). Elas significavam uma nova possibilidade de visualidade e leitura para seus consumidores.

De grande apelo junto ao público, as revistas ilustradas incorporaram aspectos presentes na sociedade em que eram veiculadas, como temáticas políticas, de entretenimento, de moda, de cinema, entre tantas outras. Estavam presentes no cotidiano de diferentes formas: “Fragmentadas e sintéticas, as revistas ilustradas, sem dúvida, ocuparam um lugar estratégico, tornando-se um dos principais veículos para a assimilação do novo espaço/tempo criado pelo processo modernizador [...]” (SOBRAL, 2007, p.31).

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Monica Pimenta Velloso (2010) destaca que um dos papéis desses periódicos foi de fazer com que o público leitor assimilasse, de certo modo, as novas vivências promovidas pelo processo de modernização ao qual o país passava, como: um ritmo de vida que demandava um consumo mais rápido de informações e de entretenimento, as transformações nos meios de comunicação com o advento do telefone, aliadas a sensação de velocidade promovida pelos novos meios de transporte como os automóveis, os bondes, os trens, entre tantas outras mudanças ocorridas durante a passagem do século XIX e o começo do século XX (SEVCENKO, 1998; FABRIS, 2010). Assim, as revistas ilustradas através do uso de imagens variadas adaptavam-se as novas exigências do contexto e supriam a demanda por uma leitura a par do novo tempo.

Esses periódicos se dirigiam aos mais diferentes públicos, tendo uma temática bastante ampla. De revistas voltadas aos literatos, ou seja, para a parcela da população mais culta, a aquelas voltadas para a classe média e alta, e ainda, periódicos que tinham como público alvo a maior parte da população. Monica Pimenta Velloso (2010, p.50) divide as revistas ilustradas em duas esferas: as intelectuais voltadas para um público mais seletivo e restrito; e as revistas ilustradas com uma difusão maior, destinando ao grande público.

Num estudo de revistas curitubanas nas primeiras décadas do século XX, Rosane Kaminski (2010; 2011, p.2667) divide as revistas em três tipos, de acordo com o uso que era feito das imagens: revistas literárias, publicitárias e revistas humorísticas. O primeiro tipo de revista aproxima-se muito, em sua função e em sua linha editorial daquelas cariocas no mesmo período apresentadas por Velloso (2010). Mas, de toda forma, todos os tipos apresentados aqui ajudaram na construção de gostos e percepções sobre as temáticas expostas nas revistas. Era de acordo com a autora (KAMINSKI, 2010; 2011) um fenômeno de mão

dupla, ao mesmo tempo em que as revistas reforçavam e/ou criticavam modas e modos de seu público, elas ajudavam na construção dos gostos de seus leitores.

Pode-se dizer, então, que a participação das revistas curitubanas na conformação de padrões perceptivos ocorria ao menos em dois sentidos. Um vindo de “fora para dentro”, ou seja, as imagens e os conteúdos das revistas veiculavam e reforçavam esquemas de comportamento como a moda, os hábitos de lazer, trejeitos da fala, que caracterizavam a vida urbana naquele momento. O outro ia se constituindo a partir do contato visual com as revistas, gerando novos esquemas de gosto pela assimilação de uma nova visualidade advinda tanto do projeto gráfico quanto das inovações nas técnicas de reprodução de cores e imagens. (KAMINSKI, 2011, p.2668).

Como se vê, as revistas mundanas foram uma “[...] fonte de assimilação dos mandamentos sempre fugazes do gosto [...]” (SEVCENKO, 1998, p.539). Trabalhos como os de Monica Pimenta Velloso (2010), Julieta Sobral (2007), Rosane Kaminski (2011) e Ana Martins (2008) convergem para esse mesmo entendimento sobre as revistas ilustradas, isto é, que elas assimilavam o gosto de seus leitores, ao mesmo tempo em que os leitores assimilavam as novidades trazidas por elas, num constante movimento de trocas, pois um dos objetivos das publicações é de que elas gerassem lucro.

Desse modo, com o objetivo de obter cada vez mais lucro, a imprensa se voltou para atender as demandas de mercado e de público (MARTINS, 2008). Nesse sentido, as revistas ilustradas acompanharam os sistemas de valores, sejam para criticá-los, apoiá-los, perpetuá-los:

[...] as revistas em geral matizavam a realidade, veiculando imagens conciliadoras de diferenças, atenuando contradições, destilando padrões de comportamento, conformando o público leitor às demandas convenientes à maior circulação e ao consumo daquele impresso. Ou seja, expressavam o comprometimento apriorístico com aquilo que o leitor queria ler e “ouvir”. (MARTINS, 2008, p.21-22).

Na medida em que as inovações tecnológicas baratearam o custo de produção das revistas ilustradas e o tempo para sua confecção, o público leitor pode ter seu desejo consumidor desse tipo de leitura aparentemente saciado (LOREDANO, 2002, p.28), já que, as temáticas das revistas se adequavam ao gosto de seu público alvo, sejam eles senhores, senhoras, jovens, crianças, dos mais favorecidos aos menos favorecidos. O gosto este entendido no sentido proposto por Rosane Kaminski (2011, p.2666), a partir da leitura de Luiz Camillo Osorio, de que o “gosto” é construído coletivamente e socialmente e o “juízo estético” é a forma de leitura particular que cada indivíduo faz do mundo.

Segundo Monica Pimenta Velloso (2007a) a imprensa do começo do século XX possibilitou trocas, assimilação ou refutação de valores, o que fez com que a opinião pública também acompanhasse o crescimento do número de periódicos e de sua diversidade. As revistas ilustradas também criaram mecanismos para se tornarem cada vez mais convidativas, atrativas aos seus leitores, através das capas, da diagramação, do conteúdo, das imagens, da relação do público com a revista através de participações como concursos e cartas, entre outros mecanismos.

Com o barateamento do processo gráfico, essas publicações também diminuíram seu preço de venda, popularizando as imagens, que difundiam as novas concepções, como o da própria “modernidade”. Uma cultura das imagens se popularizava:

Crescia a demanda, multiplicavam-se os periódicos em circulação. As imagens invadiam o espaço urbano seduzindo o olhar. Graças a elas, os impressos rompiam barreiras de classe, promovendo uma democratização da cultura visual, estimulando o hábito de leitura e o interesse das classes menos favorecidas pela alfabetização. (SOBRAL, 2007, p.30).

As revistas ilustradas, portanto, popularizavam imagens diversificadas, desde obras de arte, fotografia de paisagens e do cotidiano, imagens humorísticas, propagandas, além de imagens elaboradas especialmente para serem veiculadas nelas.

Tendo em vista esse panorama, pode-se compreender que as artes gráficas eram de suma importância para as revistas ilustradas, já que elas eram um dos motivos de sua grande popularidade. Permeando toda a revista, da capa a contra capa, elas investiam em artistas gráficos populares na época para promovê-las.

Entende-se que nesse período as artes gráficas são as imagens produzidas por artistas para que fossem veiculadas em suportes impressos (com a possibilidade de larga escala de reprodutibilidade), sejam eles jornais, revistas, cartazes, entre outros; elas podem envolver tipologia, charges, caricaturas, ilustrações, que aliam questões estéticas com questões funcionais, como são os casos de muitas das imagens feitas por J. Carlos para inúmeras revistas em que trabalhou¹⁵.

¹⁵ Vale notar que devido aos fatores de alta reprodutibilidade dessa forma de arte; aos tipos de suportes em que eram veiculadas; a plasticidade que se adequasse ao suporte; bem como, o fato de muitas delas serem humorísticas ou terem o viés comercial, que a relação que o público tinha com essas obras não era a mesma que tinham com aquelas consideradas “belas artes”, pois não compartilhavam o mesmo cânone (CARDOSO, 2008). “[...] Persiste, entre nós, o preconceito contra a ilustração como “arte menor”, ainda mais em se tratando da produção de artes gráficas para fins comerciais” (CARDOSO, 2008, p.197). Embora não tenham sido considerados artistas do mesmo patamar que os artistas das “belas artes” (ALECANSTRO, 2013; CARDOSO, 2008, SOBRAL, 2007), a popularidade dos artistas gráficos, principalmente de J. Carlos, fez com que inúmeros tipos e formas se tornassem popular, dialogando com um contexto marcado por transformações no mais diversos

Esses periódicos promoveram a popularização não só das imagens, mas também de quem as fazia ou de quem estava sendo representado nelas, reafirmando, popularizando e consolidando ainda mais alguns segmentos, como os artistas de cinema e teatro, músicos, artistas plásticos, literatos, intelectuais, políticos, e os próprios artistas gráficos, entre eles J. Carlos, um dos mais populares de sua época. Muitas vezes enfatizando as imagens sobre esses diferentes atores sociais, as revistas reafirmavam tais personagens através da divulgação de entrevistas e matérias especiais:

Buscando marcar a sua sintonia com o moderno, as revistas do Rio de Janeiro, durante a Primeira República, dialogam com uma pluralidade de culturas, atores e sentidos sociais. Encontramos aí diferentes linguagens e estratégias comunicativas que revelam distintas configurações do moderno na sociedade brasileira. (VELLOSO, 2010, p.100).

“Ao longo do século XIX a revista tornou-se moda e, sobretudo, ditou moda. [...]”. (MARTINS, 2008, p.40), acrescenta-se a essa afirmação que ela também ditou moda e era moda nas primeiras décadas do século XX. As revistas ilustradas, assim como o cinema e a propaganda, fizeram parte do cotidiano de boa parcela da população, tendo papel fundamental na disseminação, consolidação e propagação de valores, modas, costumes, etc. sejam eles novos ou tradicionais. Velloso (2010, p.49) afirma que as revistas tiveram um papel estratégico na sociedade tanto na divulgação de novos valores, como de manutenção de valores já estabelecidos. Além de criar uma visualidade particular, voltada tanto para as fotografias (ainda que para fazê-las fosse um processo dispendioso de tempo e dinheiro), como para caricaturas, charges e ilustrações (LINS, OLIVEIRA, VELLOSO, 2010). De acordo com Lucilia Alencastro (2013) e Monica Pimenta Velloso (2010) as revistas tiveram um papel de orientação, de trazer as novas coordenadas para a sociedade, de apontar para as transformações e fazer um diálogo entre elas e seu público leitor. Esses periódicos criaram junto ao público, uma partilha de valores e de posturas, códigos, gostos e opiniões, havendo um “código socialmente estabelecido” pela “cumplicidade” entre as revistas e seus leitores (SOBRAL, 2007, p.22; VELLOSO, 2008, p.214).

cenários, entre eles o comportamental. Rafael Cardoso, nesse sentido abre uma importante questão de debate ao colocar J. Carlos ao lado de outros 24 artistas brasileiros para falar da arte produzida no Brasil entre 1790-1930. Ao incluir J. Carlos como um artista do mesmo nível de outros grandes artistas, o autor deixa de lado valores referentes a uma arte maior – pintura, escultura, e as outras “belas-artes” – com as artes consideradas menores – as ditas decorativas ou ilustrativas. Quebrando essa barreira entre as diferentes formas de arte, J. Carlos teve um importante papel tanto na imprensa ilustrada do começo até meados do século XX, como na arte feita no Brasil.

1.3. Para Todos...

Assim sendo, as revistas ilustradas fizeram parte do cotidiano de boa parcela da população durante as primeiras décadas do século XX. Uma das revistas que fazia parte desse segmento e era bastante popular no período foi a *Para Todos...* Criada em 1918, com formato de 23 x 32 cm, *Para Todos...* custava 1\$000 (mil réis)¹⁶, compartilhando gosto do público aliada a lucro, estava voltada para o cinema e seus artistas. De circulação nacional, a revista *Para Todos...* era destinada sobretudo ao público feminino de classe média, classe média alta, ainda que como o próprio nome indique poderia ser vista por todos.

Tal revista fazia parte do parque gráfico da empresa *O Malho S.A.*, que havia sido comprado em 1918 por Pimenta de Mello, de acordo com o historiador Rafael Cardoso (2009, p.152): “[...] Era notável à época o predomínio da empresa Pimenta de Mello & Cia. no universo das revistas. [...] Além dessa liderança clara na área de revistas, a empresa produzia impressos de todos os tipos, desde livros e álbuns até efêmeros comerciais.”

Visando aumentar o prestígio de suas publicações Pimenta de Mello convidou em 1922 J. Carlos, este que já havia construído uma carreira bastante sólida e reconhecida tanto por colegas de profissão, como pelo público leitor, para assumir então, o cargo de diretor gráfico das revistas de *O Malho S.A.*, assumindo a direção das revistas ilustradas: a) *O Malho*, revista política humorística, destinada ao público masculino, que tinha como concorrente *A Careta*, na qual J. Carlos se consolidou (LIMA, 1963); b) *Tico-Tico*, voltada ao público infantil; c) *Ilustração Brasileira* revista mensal, a de melhor qualidade gráfica e a mais luxuosa; d) e a *Para Todos...*, destaque nessa pesquisa, foi produzida por J. Carlos entre os anos de 1922-1931¹⁷ (ano em que sai da direção artística), tendo como cenário o contexto de produção, de grande efervescência e popularidade das revistas ilustradas no Brasil. É interessante observar que o estilo adotado por J. Carlos na revista *O Malho* é bastante diferente da *Para Todos...* Na primeira ele adota um estilo mais satírico, irônico, principalmente quando assume a direção artística da empresa, já na segunda sua linha é mais suave, embora muitas de suas charges nessa revista sejam mais sarcásticas do que o seu traço.

A *Para Todos...* era uma revista ilustrada de entretenimento, que até 1926 tinha como carro-chefe o universo relacionado às películas, após essa data, com a criação da revista

¹⁶ O mesmo preço de *O Malho* e da revista *Fon Fon!*, e mais barato que o *Almanach D'O Tico-Tico* para 1924, anunciado em 17 de novembro de 1923 por 4\$000 (quatro mil réis) e pelos correios por 4\$500.

¹⁷ A direção da revista é dividida com o escritor Álvaro Moreyra, seus escritos podem ser encontrados em praticamente todos os números da revista desde seu lançamento em 1918 até 1930 (CARDOSO, 2008, p.198).

Cinearte, a *Para Todos...* passa a enfatizar outras questões do mundano, sem, no entanto, abandonar a temática do cinema. O semanário tinha como chamariz capas desenhadas por J. Carlos. Segundo Rafael Cardoso (2008, p.199):

Ao todo, foram cerca de 450 [capas] nos nove anos que J. Carlos permaneceu à frente da revista. Apesar das variações e mudanças introduzidas ao longo do tempo, a obra toda funciona como um conjunto, dentro do qual uma única capa detém um peso relativamente pequeno. Essa ponderação torna-se ainda mais relevante ao considerar que o artista tinha o hábito de projetar as capas em conjunto de quatro, empregando o mesmo esquema de cores em quatro números seguidos da revista, para garantir o melhor aproveitamento dos recursos gráficos.

De acordo com Julieta Sobral (2007), mesmo após essa mudança editorial ainda: “[...] permaneceu o vínculo com o público feminino de classe média e alta. De nível cultural mais homogêneo, tal público exigia menos didatismo [do que *O Malho*] e permitia maior ousadia gráfica.” (SOBRAL, 2005, p.145). Essa guinada editorial possibilitou uma maior liberdade gráfica para J. Carlos, assim como uma maior autonomia¹⁸.

De 1922, ano de entrada de J. Carlos como diretor gráfico, até 1926, praticamente todas as capas da *Para Todos...* tinham um rosto de alguma estrela de cinema. A primeira capa desenhada pelo referido artista (daquelas que se teve acesso), é a de número 217 que data de 10 de fevereiro de 1923 (Figura 2), que tem como temática um carnaval (data e o cenário reforçam a ideia, junto com as fantasias) em que os artistas aparecem fantasiados do trio famoso da *commedia dell'arte*: Pierrô, Colombina e Arlequim, a eles se junta um pequeno cupido, “*O garoto*” (1921) personagem do filme homônimo interpretado pelo pequeno Jackie Coogan.

O efeito humorístico fica por conta de que todos os personagens são homens. Vestido de Colombina o ator Ben Turpin¹⁹ tem o seu amor disputado por dois outros homens: Charles Chaplin como Pierrô e Harold Lloyd como Arlequim. Todos eles ficaram conhecidos pelas marcas que imprimiram em seus personagens, entre elas o humor. “O vagabundo” de Chaplin, em que usava calças largas, chapéu coco, sapatos enormes, bengala, olhos marcados pelo uso de maquiagem preta, bigodinho, sintetizando em seu personagem, moda, pobreza, gentileza e atrapalhadas. Harold Lloyd era o moço bem vestido, trapalhão e com óculos redondos, e Ben Turpin, o ator que tinha a vestimenta parecida com a do personagem de Charles Chaplin, acrescentando o olhar estrábico, desajeitado e engraçado.

¹⁸ Sobre as mudanças gráficas na revista *Para Todos...* feitas por J. Carlos ver: SOBRAL, Julieta. *O desenhista invisível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

¹⁹ Por Ben Turpin não ser tão popular atualmente quanto os outros personagens, optou-se por colocar fotografias suas em anexo (Anexo II).

J. Carlos ao colocar os personagens numa cena pouco comum (Figura 2), dois homens disputando a “atenção” de um terceiro homem, coloca questões de gênero em pauta. Embora a capa trate de uma festa de carnaval, em que se possibilita a liberdade de se fantasiar de um outro sem ser julgado por isso, além de todos eles serem reconhecidos por seus papéis em filmes de comédia, que assim como o carnaval permite que se inverta situações, as “ordens das coisas” para que se consiga o efeito desejado, neste caso rir e aproveitar a festa. O traço usado por J. Carlos nessa capa tem um tom mais satírico do que costuma usar em outras capas, principalmente aquelas em que as melindrosas aparecem sozinhas. As expressões do trio são exageradas e distorcidas, criando caricaturas dos próprios personagens que já eram caricaturizados.

O artista gráfico escolheu Harold Lloyd, conhecido pela sua maneira de se vestir – roupas mais justas, chapéu de palha, óculos redondos de armação de casco de tartaruga – para ser o Arlequim com um sorriso de felicidade nos lábios e nos olhos. Este que já assegurava sua vitória frente ao Pierrô (pela expressão facial e corporal ele não parece se importar nenhum pouco em “perder”), pois, Colombina, desajeitada e vesga, com ar de “fazer o quê?”, estava envolta por seus braços e de rosto colado. O cupido não parece muito satisfeito pelo trabalho, já que sua expressão facial é de “emburrado”. Tratando pelo viés cômico a capa de número 217 (Figura 2), J. Carlos aborda aspectos presentes na sociedade de sua época, questões como a de gênero apontada tanto pelo cinema como pela própria revista ilustrada, são frequentes em ambas as trajetórias.

Para Todos... foi o semanário da empresa *O Malho S.A* em que mais se podem encontrar capas, ilustrações, charges e outras formas de imagens produzidas por J. Carlos a respeito de temas mundanos, cotidianos, e, principalmente, sobre a percepção e construção de gênero na modernidade carioca.

As revistas ilustradas e as imagens veiculadas nelas, assim como o cinema e a publicidade promoveram a construção de novos personagens, bem como de personagens tradicionais. Uma das personagens de maior destaque nos mais diferentes veículos de comunicação é a mulher, de acordo com Velloso (2010, p.87):

[...] A mulher destaca-se como verdadeira protagonista da modernidade, ganhando espaço nas fotos, desenhos e caricaturas. Ousada, *sexy*, boquinha beijadora, dançarina, fumante, fascinada por cinema e automóveis, ela ganha o espaço público urbano, comparecendo a banho de mar, passeios na avenida, chás, sorveterias e conferências.

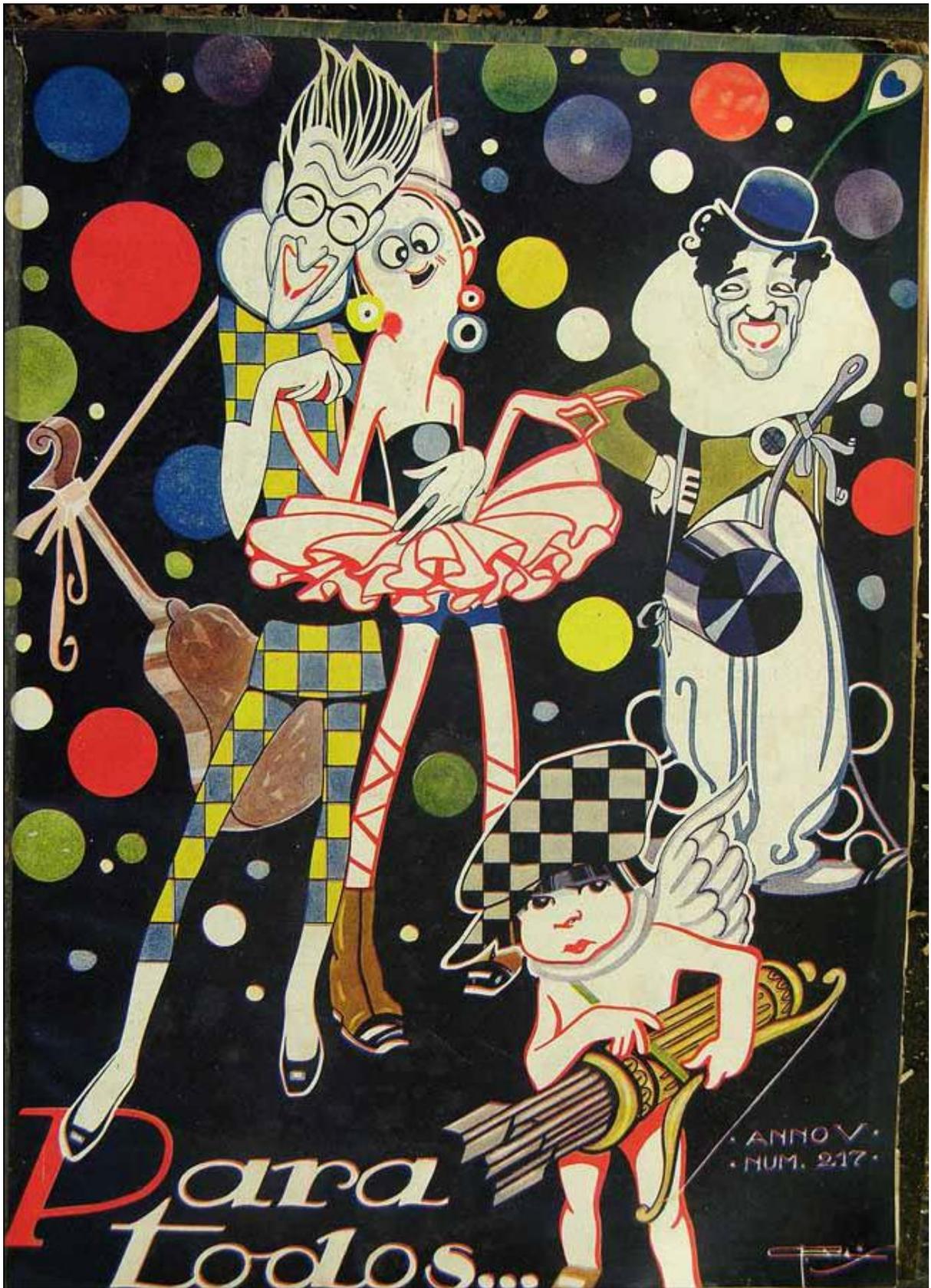


Figura 2 - CARNAVAL
J. Carlos, *Para Todos...*, n°217, 10/02/1923.

Segundo Julieta Sobral (2007), os anos 1920 foram marcados pela grande circulação de revistas ilustradas, as quais ganhavam cada vez mais espaço no cotidiano da população, trazendo em suas impressões as novidades e as novas formas de apreensão do tempo e do espaço, mas também das próprias relações sociais e de subjetividades de gênero. Assim como as revistas ilustradas, o cinema e a publicidade também tiveram grande influência na percepção e construção de subjetividade de gênero.

1.4 Novas e nem tão novas representações de gênero na comunicação de massa: cinema, publicidade e moda

Mas essa escola, por ser muda, tem alguns defeitos graves. / As suas lições são muito sujeitas a erros de interpretação. *A Noite apud O Malho*, nº864, 05/04/1919, p.28.

Nessas revistas ilustradas vimos surgir através do traço de J. Carlos e de outros artistas, dois personagens que estavam cada vez mais presentes nas grandes cidades, no Brasil e no mundo, seriam eles: o almofadinha e a melindrosa²⁰. Segundo Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix (2014, p.11): “A melindrosa era jovem, tinha um quê de menino, mas *sex appeal* de sobra, desfilava em vestido tubinho, casaco de pele e chapéu cloche sobre o cabelo Chanel.”.

Tais personagens podiam ser encontrados representados de diferentes formas, na literatura, no cinema, em outras artes como no desenho e pintura.

No que diz respeito a ser um personagem “real” ou não, pelo menos em relação à visualidade, e em alguns aspectos comportamentais, conferem uma construção e questionamentos sobre formas de performatividade de gênero, ainda que com alguma dificuldade de se encontrar esses personagens em fotografias, eles poderiam ser encontrados nas ruas, como se verá mais adiante nos Capítulos 2 e 3. De acordo com Sueann Caufield (apud BONADIO, 2007, p.134): “Em 1920, o termo ‘mulher moderna’ referia-se não

²⁰ Ver como exemplo revistas da década de 1920: *La Vie Parisienne* (Paris, França) de caráter mais erótico, *Nuevo Mundo* (Madrid, Espanha), *Vanity Fair* (Estados Unidos), *Harper's Bazar* (Estados Unidos). Nos países de língua inglesa a melindrosa era conhecida como *flapper*, já na França era a popular *garçonne*, como no romance de Victor Margueritte. A autora Claudia Maria Bonadio (2007, p.133-134) faz pontuações sobre as diferenças entre elas, afirmando que a *garçonne* é muito mais liberal sexualmente do que as outras duas, enquanto a melindrosa brasileira teria adotado mais o cabelo curto e as saias na altura do joelho. Como, de modo geral, são analisadas as imagens elaboradas por J. Carlos, muitas de suas melindrosas aparecem ousadas e mais liberadas do que aquelas que aparecem em imagens fotográficas, principalmente aquelas que não eram artistas.

somente às trabalhadoras, mas às mulheres petulantes, agitadas, namoradeiras, voluntariosas e andróginas”’.

No entanto, como bem compreendem as autoras Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix em *A moda da década 1920* (2014):

É frequente qualquer mulher desse período que use chapéu cloche, cabelo curto e maquiagem ser rotulada de melindrosa, e de fato muitas das mulheres nas fotografias e desenhos deste livro têm o visual que associamos a essas musas sedutoras, mas não se deve confundir o visual com a atitude. / É tanto um mal-entendido cultural pensar que todas as mulheres da década de 1920 usavam chapéus ajustados e vestidos ousados com contas coloridas como imaginar que todas as mulheres que se vestiam dessa forma eram melindrosas. Para muitas, usar um vestido tubinho e um chapéu cloche e adotar um corte de cabelo curto era apenas uma questão de moda. (FIELL; DIRIX, 2014, p.11).

A criação e incorporação desses dois personagens se deve em parte a influência da cultura estadunidense²¹, principalmente por meio de filmes, como nos aponta Nancy Cott (2000), mas também, da cultura europeia, pela moda e pela literatura²² segundo Anne-Marie Sohn (2000).

Nesse sentido, o estudo de Nancy Cott (2000) se torna adequado para compreender sobre a mulher moderna – é válido ressaltar que a melindrosa é uma das possibilidades de ser uma mulher moderna nesse período –, já que uma das culturas que mais influenciaram a

²¹ Ao final da 1ª Guerra Mundial os Estados Unidos apontaram como a grande potência mundial, atingindo as diversas áreas, como a política, economia e a cultura. Sua influência cultural teve como um de seus maiores divulgadores o cinema: “[...] Agora a influência da cultura americana se tornaria ainda maior, apoiada num veículo de crescente penetração social [...]” (CUNHA, 2009, p.2).

²² Segundo a autora Sohn (2000), o romance de costumes de Victor Margueritte, *La Garçonne*, no Brasil *A Emancipada*, teve grande repercussão na França (entre 12 e 15% dos franceses leram o romance) e em outros países em que o livro circulou – foi traduzido para doze idiomas. Margueritte foi expulso da Legião de Honra por *La Garçonne*, devido ao comportamento da personagem principal – Mônica, de cabelo *a la garçonne* –, que ia contra a moral da época, como o comportamento considerado masculino, a liberdade sexual, a bissexualidade entre outros. No entanto, apesar do livro apontar para uma liberdade feminina através de experiências comportamentais, o livro tem um cunho moralista ao dizer que para ser feliz uma mulher precisaria se casar e ter filhos. Filhos que *la garçonne* Monica não pode ter por ser estéril. Uma leitura possível sobre esse fato é o de relacionar sua esterilidade como forma de punição ao seu tipo de comportamento (MARGUERITTE, 1923). O caso repercutiu na revista ilustrada *Para Todos...* que teve um de seus editoriais assinado por Antonio Ferro (Estoril, 16/09/1923) no número 267 em 26 de janeiro de 1924. Foi intitulado *Victor Margueritte e a Legião de Honra*, nele o autor defende o escritor que havia sido expulso da Legião: “[...] Qual o crime de Victor Margueritte? Escrever um livro forte e claro, independente e verdadeiro [...] *La Garçonne* é uma obra de Victor Margueritte, não é Victor Margueritte. [...]”.

No Brasil surge em 1925 o livro de Marquezinha de Villa Flor *A desiludida anti- la garçonne*, e como o próprio subtítulo explica: “romance em oposição com *La Garçonne* de Victor Margueritte”. Nele a autora mostra como o livro de Margueritte era prejudicial às meninas que o liam, podendo ser influenciadas por ele. No romance em oposição, a personagem principal Leonor pura em todos os sentidos é desiludida por um moço ao qual amava. A partir daí sua vida é cheia de decepções com o mundo e com os homens. Ao mesmo tempo em que enfatiza sobre o aspecto moral de seu livro, a autora faz com que a personagem tenha vários parceiros: fuja com um amante, fique com um homem por quem sente nojo somente pelo interesse em sua fortuna, para, a partir daí, mostrar como ela não conseguia amar nem sentir prazer como a personagem Monica. Leonor conseguiu ter prazer somente com o seu verdadeiro amor. Boa parte do livro se passa em Portugal e na França, contrastando a pureza do primeiro com a falta de pudor do segundo (FLOR, 1925).

sociedade brasileira nesse período foi a estadunidense. A autora apresenta como o modo de vida dos Estados Unidos e o estilo da mulher moderna norte-americana²³, durante a década de 1920, se construíram e se difundiram em diversas sociedades. “El modelo femenino americano se difunde, idealizado, a través de la industria cinematográfica y se exporta más allá de las fronteras.” (COTT, 2000, p.122), assim como o modelo masculino, mas, sua apropriação e ressignificação sofriam variáveis de acordo com o contexto no qual estava inserido. A autora afirma que essas mulheres, que formavam um coletivo, um novo tipo feminino, “a mulher emancipada”, deviam seus modelos aos “bens de consumo, estilo, notícias e ao cinema”²⁴ (COTT, 2000, p.107).

Com a criação do *American way of life*, os Estados Unidos construíram o que a autora chamou de “uniformidade cultural”, essa aparente homogeneidade foi divulgada pelos novos meios como o rádio, o cinema, as revistas especializadas neles, dentro e fora do próprio país, principalmente através do cinema como propagador e difusor desse modo de vida²⁵. As idas às sessões de filmes cresciam exponencialmente. Dessa maneira, uma cultura sobre o universo cinematográfico, assim como as próprias estrelas dos filmes, passou a ganhar cada vez mais espaço no cotidiano e imaginário das pessoas. Segundo a historiadora Nancy Cott (2000, p.108): “Las encuestas realizadas informaron, incluso, de que las estrellas cinematográficas habían desplazado a los líderes políticos, empresariales o artísticos como objetos de admiración de la juventud.”.

Ao se deparar com a história do cinema fica então evidente que ela não apenas produziu filmes, sejam eles de arte, ficção, documentário, entretenimento, entre tantos outros; mas que também construiu todo um universo relacionado a ele, como as estrelas de cinema,

²³ A mulher moderna norte-americana foi uma das figuras centrais que competiram com os modelos então vigentes, moldados pelo patriarcalismo. Segundo Nancy Cott (2000) a mulher moderna norte-americana durante a década de 1920, pode ter a partir do trabalho uma independência econômica (embora ganhasse bem menos do que o homem), que a permitia a decisão de se casar ou não (COTT, 2000, p.113). Houve nesse período mudanças no comportamento sexual, outra forma de se relacionar com o sexo se manifestava. A nova mulher norte-americana tinha poucos filhos, os meios para evitar eram variados, da abstinência ao “coito interrompido” ou se necessário o aborto. Ao mesmo tempo, mantinha padrões tradicionais, como serem voltados para ela os cuidados da casa e dos filhos. Cott atenta para o fato de que essas situações se deram de forma desigual dependendo de seu contexto socioespacial.

²⁴ Como também as lutas que vinham sidas travadas desde a virada do século XIX para o século XX. As mulheres modernas surgiram num contexto marcado pelo crescimento de vários movimentos sociais, pelas reivindicações políticas, como da emancipação feminina, sufrágio feminino e dos sindicatos por exemplo. (COTT, 2000).

²⁵ A diferença entre a estreia nos cinemas de filmes nos Estados Unidos com o do Brasil podia variar bastante. Carneiro (2011) afirma que o cinema que mais se popularizou em Belém foram os filmes norte-americanos. Pela análise de revistas como a *Para Todos...* e *Cinearte* ambas cariocas, constata-se que os filmes mais populares nas salas de cinema do Rio de Janeiro eram os dos Estados Unidos e os Nacionais, Getúlio Cunha (2009) corrobora com essa afirmação.

formas de lazer, atitudes, personagens, cenários, enfim, visualidades que passaram a fazer parte do cotidiano, nesse caso, na influencia direta para a sociedade carioca de J. Carlos.

O cinema criou toda uma forma de sociabilidade em seu entorno, muitas delas foram traçadas por J. Carlos na revista *Para Todos...*, como: o rito de preparo para ir à sessão; a espera em frente ao cinema para que o filme começasse, abrindo oportunidade para o *flirt*; o escurinho do cinema que alguns namorados aproveitavam, como também alguns bolinadores²⁶, “[...] É importante lembrar que, muito da sedução do cinema consiste na penumbra da sala, este relacionado ainda, a situação de uma proximidade dos corpos que pela escuridão e pelo espaço fechado, poderiam facilitar um erotismo.” (CARNEIRO, 2011, p.401). Havia sessões só para mulheres, só para homens e sessões mistas. A estudiosa ressalta também que todos os tipos de mulheres frequentavam o cinema, uma senhora, uma viúva, uma trabalhadora, uma moça, cocotes (mulheres bonitas, que se vestiam bem e eram bancadas por homens e que não eram bem vistas pelas outras mulheres), assim como os diferentes tipos de homens.

O entusiasmo com o cinema podia ser percebido tanto pelas numerosas revistas que traziam o cinema como carro-chefe, como também a poemas, ilustrações que artistas faziam se referenciando ao mundo das películas²⁷. A própria revista ilustrada *Para Todos...* é um exemplo disso, ela que sempre manteve vínculo com o universo dos filmes, principalmente com o de Hollywood e o nacional, permaneceu em sintonia com os gostos e as modas de sua época, apresentando sempre as novidades cinematográficas, os últimos filmes, as estrelas mais populares do período, o enredo dos filmes, imagens de seus artistas na vida pessoal e na vida profissional.

Neal Gabler (1999) situa o cinema como uma forma de “escape temporário” da realidade, em que os espectadores mergulham num universo geralmente distinto do seu, realizando vontades que muitas vezes seriam impossíveis na vida real. Mas, “Quando a

²⁶ Segundo estudo de Eva Dayana Felix Carneiro (2011), os frequentadores como os bolinas podiam tanto agradar como causar desconforto entre as mulheres, já que os bolinadores aproveitavam-se da situação do escuro promovido pela sessão de cinema para apalpar sem permissão as moças e senhoras presentes na exibição. Bolinadores também podiam ser encontrados nas salas de cinema do Rio de Janeiro, gerando alguns escândalos durante as sessões; “Naquela capital [Rio de Janeiro], as vítimas também encontravam estratégias para se esquivar das ações dos bolinas, as mais discretas tratavam a base de ‘golpes acerados de alfinetes de cabeça, ditos de fralda, espetos de broche, grampos de chapéu e até furador de gelo’, todos devidamente guardados dentro das bolsas, já as mais indiscretas, ‘davam o brado. Ao grito de bolina! bolina!’.” (CARNEIRO, 2011, p.399)

²⁷ E não foi só na capital da República que o cinema influenciou a vida cotidiana, em Belém o cinema fez muito sucesso no cotidiano, passando a ser pauta para conversas e revistas. Eva Carneiro (2011) traz questões das diferentes práticas que as sessões de cinema proporcionavam em Belém, no Pará, durante a década de 1920. Entre elas apresenta as relações entre os espectadores com as sessões de cinema. Em seu estudo constatou que boa parte do público era feminino, o que fazia com que os donos do cinema e casas de moda ou outros, que queriam fazer publicidade, fizessem sorteios e brindes voltados principalmente as frequentadoras do cinema.

própria vida é um veículo de entretenimento, porém, todo esse processo é obviamente alterado [...]” (GABLER, 1999, p.14). Nesse sentido, ao incorporarem elementos provindos do cinema como de outras manifestações artísticas ou de entretenimento, os atores sociais passam a desempenhar outros papéis que os veículos de linguagem possibilitavam.

Desse modo, o cinema construiu não só uma forma de espetáculo, de entretenimento e de arte, como também criou toda uma rede de práticas veiculadas a elas, assim como um universo próprio com valores, modelos e modas que passaram a ser adotados por partes de seus espectadores.

Como entretenimento o cinema possibilitou que os espectadores dos filmes pudessem adaptar ao seu modo aquilo que interessavam a eles, por exemplo, o vestuário, a maquiagem, as atitudes, entre outros:

Ainda que haja os que desaprovem, sentimo-nos quase forçados a admitir que transformar a vida num entretenimento, num escape é uma adaptação perversamente engenhosa da turbulência e do tumulto da existência moderna [...] Os filmes sempre foram uma forma de satisfazer os desejos. Porque não a vida. (GABLER, 1999, p.14).

Passando a incorporar elementos do cinema em sua vida cotidiana, os espectadores a transformaram no que Neal Gabler (1999) chamou de “filme-vida”. “Em suma, a vida estava se transformando num filme.” (GABLER, 1999, p.12). A vida passa ser vivida como uma adaptação das películas cinematográficas, tudo passa a ser carregado de dramatizações e experiências intensas da vida como um “veículo de entretenimento”. (Para uma melhor compreensão desse aspecto basta assistir a alguns filmes caseiros da época).

Mas, segundo este mesmo autor, essa transformação da vida para o “filme-vida” só ocorreu por existir a identificação dos espectadores com o mundo do cinema, alcançando êxito com as estrelas produzidas por ele (GABLER, 1999, p.14). De acordo com Edgar Morin (1989) houve dentro da história do cinema, um processo de “divinização” de alguns atores e atrizes os transformando em estrelas, em mitos, em personagens idealizados tanto pelos próprios artistas que acabavam “atuando” fora das telas, como também idealizados pelos espectadores que os viam com profunda admiração e adoração.

Tal processo de percepção entre os espectadores dos filmes com as estrelas de cinema o autor chama de projeção-identificação, em que o público passa a se projetar enquanto um outro, ou criar laços de identificação com o outro nos mais diferentes aspectos. Assim, este processo não ficava restrito ao universo cinematográfico, mas também a questões que diziam respeito à vida “particular” desses indivíduos, a promoção de diferentes produtos e

modo de vida, criando ou aproveitando-se do olhar curioso e *voyeur* de seu público. Nas palavras do autor: “Sua vida privada é pública, sua vida pública é publicitária, sua vida na tela é surreal, sua vida real e mítica” (MORIN, 1989, p.XV).

Segundo Eva Carneiro (2011) a indústria cinematográfica fazia com que o público criasse identificação com o filme, fazendo com que seu universo fosse adaptado à vida cotidiana. Tornando-se, a sua maneira, insatisfeito com sua vida e assumindo outra possibilidade de vivê-la, tais atores do “filme-vida” parecem se adaptar também a um contexto em que a própria propaganda vendia algo melhor do que a realidade:

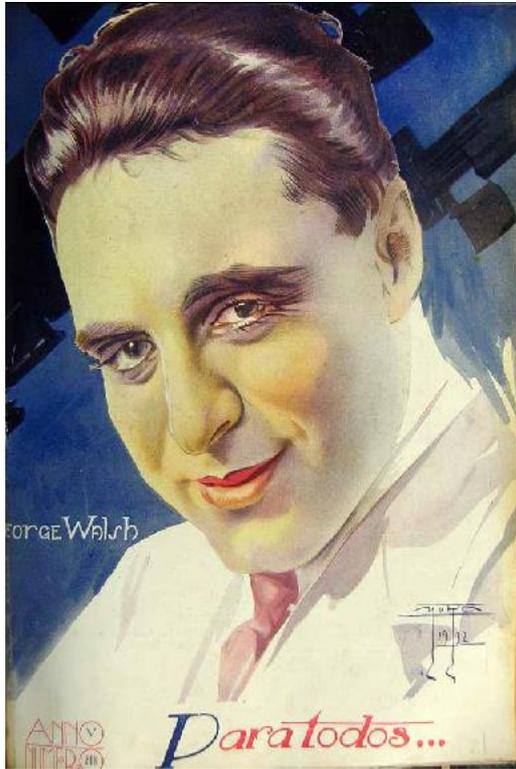
[...] el propósito de la publicidad es que el espectador se sienta marginalmente insatisfecho con su modo de vida presente. No con el modo de vida de la sociedad, sino con el suyo dentro de esa sociedad. La publicidad le sugere que, sí compra lo que ofrece, su vida mejorará. Le ofrece una alternativa mejorada a lo que ya es. (BERGER, 2000, p.157).

A propaganda, dessa maneira, também influenciou e modelou valores e comportamento assim como o cinema. Aliados à psicologia, construíram mecanismos que visavam atingir o inconsciente de seu público. Vendiam imagens dos produtos, mas vendiam também uma identificação entre o produto e seus clientes. “La publicidad es la cultura de la sociedad de consumo. Divulga mediante las imágenes lo que la sociedad cree de sí misma.” (BERGER, 2000, p.154). Assim, as imagens criadas pelas propagandas, como os tipos ideais de homens e de mulheres (principalmente destas, já que maior parte da propaganda era voltada a elas) passaram a ser desejadas e incorporadas pelos seus consumidores, criando uma identificação com esses personagens e modelos²⁸ (COTT, 2000, p.122-124). A publicidade então apontava para aquilo que deveria ser consumido e elegeu a mulher como sua principal estrela vendedora, mas de acordo com o que a propaganda quer passar, ela também poderia escolher o homem para vender seus produtos.

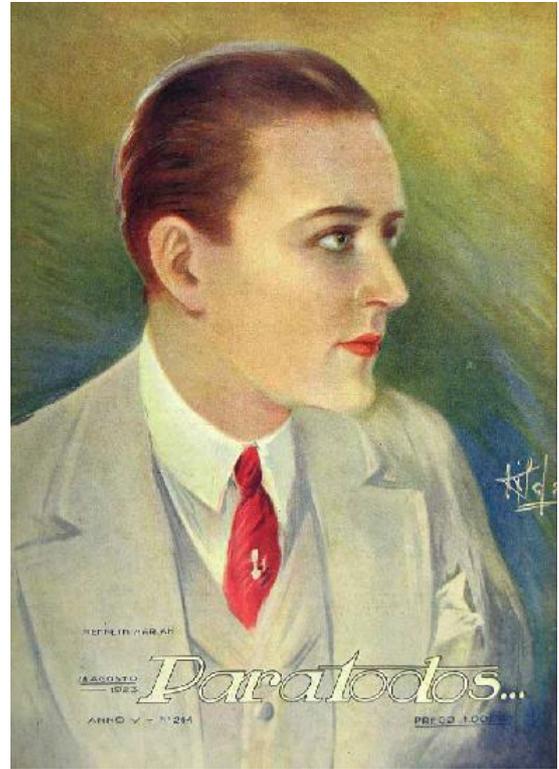
De acordo com Carneiro (2011, p.396, 403) o cinema promoveu a criação de suas estrelas, atores e atrizes que se constituíam enquanto personagens dentro e fora das telas. Alguns elementos eram levados em consideração para a criação de uma “marca” do ator/atriz, entre eles a aparência, dos traços físicos ao modo de se vestir, a forma de atuar, e também pela vida fora das películas. Tais características, às vezes, faziam com que as estrelas só interpretassem um tipo de personagem, de acordo com o que havia sido criada como sua

²⁸ A historiadora da arte Anne Higonnet (2000) também analisa como através de novos suportes como o cinema, a televisão, as revistas e a publicidade a elas veiculadas, contribuíram para perpetuação da divisão binária dos papéis tradicionalmente associados a cada sexo, pela hierarquização e naturalização dessas condições.

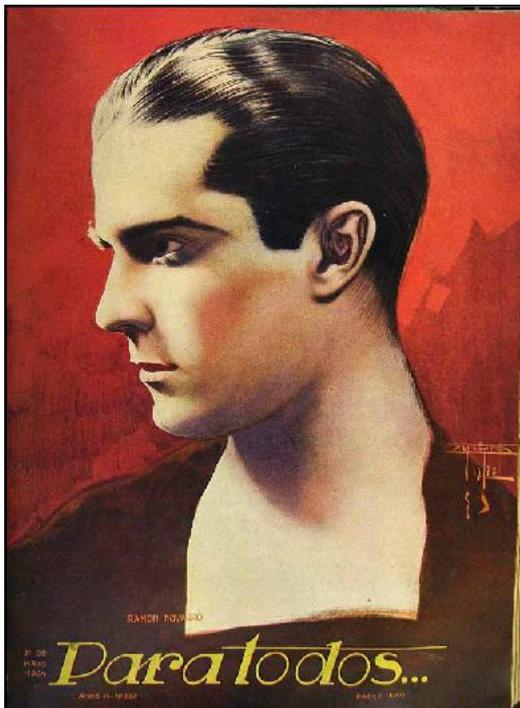
“marca registrada”, exemplos disso podem ser encontrados com os próprios atores citados anteriormente: Harold Lloyd, Charles Chaplin e Ben Turpin.



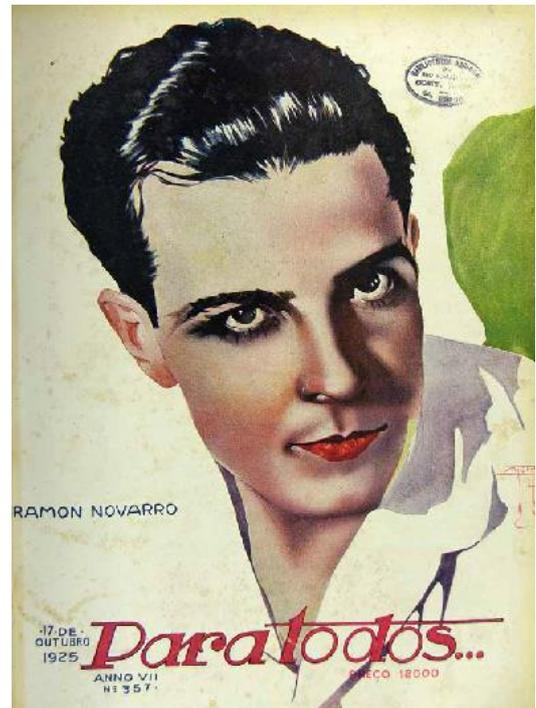
Artista desconhecido, George Walsh, *Para Todos...*, n°218, 17/02/1923.



Artista desconhecido, Kenneth Marlan, *Para Todos...*, n°244, 18/08/1923.



Artista desconhecido, Ramon Novarro, *Para Todos...*, n°285, 31/05/1924.



Artista desconhecido, Ramon Novarro, *Para Todos...*, n°357, 17/10/1925.

Figura 3 - ASTROS DE CINEMA I

Foi um dos mecanismos para que os espectadores se interessassem tanto pelas personagens dos filmes como pela vida pessoal dos artistas, tornando o universo das películas ainda mais rentável, pois tudo aquilo que envolvia o nome dessas celebridades era comercializado facilmente²⁹. “Na publicidade, além dos remédios e medicamentos, o apelo aos produtos de beleza e estética são contundentes.” (VELLOSO, 2010, p.87), desejando ser tão belas quanto às estrelas de cinema, a publicidade de produtos de beleza, tinha nos espectadores dos filmes um bom público consumidor³⁰.

Na revista *Para Todos...* através das capas que datam antes de 1926, pode se ver a criação de um certo padrão de beleza masculino e feminino. Observando a Figura 3, bem como da maior parte das capas da *Para Todos...* de antes de 1926, pode-se perceber a construção de um ideal masculino de beleza, tanto por se tratar de astros de Hollywood, como também pelo próprio tratamento (pintura / maquiagem) produzida sobre a foto: sobrancelhas bem delineadas e marcadas; lábios pintados com tom de coral em forma de coração; olhos sedutores marcados por cílios longos, apontando para um possível uso de maquiagem pelos astros³¹; cabelo engomado, bem penteado para trás; todos bem vestidos, quase que todos

²⁹ Neal Gabler (1999) afirma sobre o poder que a imprensa desempenhou ao noticiar vidas de celebridades, para lucrar de todas as formas possíveis.

³⁰ Segundo Michelle Perrot a beleza foi (é) condição no julgamento das e sobre as mulheres, neste mesmo ponto John Berger (2000) converge com ela, quando fala do olhar sobre o feminino através de um olhar masculino tanto pelos homens, quanto internalizada pelas próprias mulheres. As propagandas sobre produtos de rejuvenescimento aborda essa questão de forma explícita, relacionando beleza com a juventude, isso é, nada de rugas, pele flácida ou cabelo branco: “As feias caem em desgraça, até que o século XX as resgate: todas as mulheres podem ser belas. É uma questão de maquiagem e de cosméticos, dizem as revistas femininas. De vestuário também, daí a importância da moda, que, num misto de prazer e tirania, transforma modelando as aparências.” (PERROT, 2012, p.50).

³¹ De acordo com Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix (2014), referindo-se ao tipo de maquiagem usada nos anos 1920, bastante forte e colorida se deve muito a influência do cinema. Segundo elas no primórdio do cinema o uso da maquiagem era essencial para que se pudessem ver melhor as expressões dos atores, devido ao uso de luz intensa para a captação de imagens. Tal perspectiva pode ser ampliada para o uso de maquiagem de alguns atores, como Harol Lloyd, Chaplin, entre tantos outros. A “cópia” exagerada dos personagens do cinema é criticada por José do Patrocínio Filho na crônica intitulada *Variações sobre a elegancia*, publicada no nº864 da revista *O Malho* em 05 de abril de 1919, página 28, nela também se pode encontrar uma explicação para o uso de maquiagem e outros gestos: “O actor reproduz typos de baixa ou alta esfera social, mas reproduz. Quando é uma notabilidade, como Signoret ‘copia-os’ tão exactamente quanto possível; mas ainda nesse caso, por causa do efeito scenico, é forçado a exaggerar-lhes os lados caracteristicos. A *mise-em-scene* cinematographica, além de tudo, carece mais que a do palco, pelo menos da ‘accentuação’ maxima, physionomias que, por exemplo, melhor ‘dão’ na tēla, são as de traços fortes e bruscos. Os gestos e as attitudes de mais effeito, a maquilhagem, as *toilettes*, excedem forçosamente a naturalidade, para que o processo photographico da cinematographia os não esbata a ponto de os nullificar.”.

No entanto, como exemplo, cita-se aqui dois filmes da década de 1920. O primeiro filme *A General* (1926) de Buster Keaton. Apesar de Keaton ser o único a usar uma maquiagem visível (nota-se que não se afirma que os outros personagens homens não usavam), ter cabelos longos (embora o filme se passe na guerra civil dos EUA no ano de 1861 e o cabelo um pouco mais compridos fosse moda entre os homens da época), ser desajeitado, ele enfrenta boa parte do filme sozinho um grupo inimigo e ainda salva sua amada, conquistando no final um posto de general, ganhando sua “virilidade”. Já o filme com Harold Lloyd, *O homem mosca* (1923) se passa num cenário contemporâneo, ele vai até a cidade em busca de emprego, onde consegue ser vendedor de uma loja de departamentos, trabalhando na seção de venda de tecidos. Sua amada o espera para se casar com ele, para isso

usam ternos claros; traços delicados são acentuados pelas sombras: nariz fino; queixo pequeno e redondinho; orelha de tamanho proporcional ao tamanho do rosto; pele lisa, bastante branca, um pouco rosada e sem rugas.

Todos eles eram considerados galãs. De acordo com Edgar Morin (1989) durante o período da década de 1920 (que se estende até 1932) o qual ele chamou de “a era gloriosa” do cinema que se relaciona as estrelas, ao *star system*, a figura masculina do herói passa a se diversificar ainda mais:

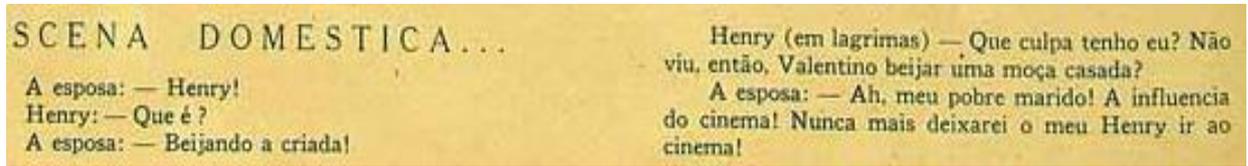
Os grandes arquétipos masculinos se ampliam. O herói cômico se impõe no longa-metragem. Ao redor dos heróis da justiça, da aventura, da ousadia, descendentes fílmicos de Teseu, Hércules e Lancelote, cristalizam-se os grandes gêneros épicos. Ao herói da aventura junta-se o herói do amor, jovem inicialmente fatal, de traços efeminados, o olhar em brasa. Entre esses dois arquétipos, Rodolfo Valentino opera uma espécie de síntese perfeita. *Sheik* árabe, senhor romano, aviador, deus que morre, renasce e se metamorfoseia, como Osíris, Átis, Dionísio, herói de feitos inomináveis, ele permanece, antes de tudo, ídolo do amor. (MORIN, 1989, p.8).

Ramon Navarro era considerado um tipo específico de galã, o estereótipo do *latin-lover*, o “amante-latino”, outro representante desse tipo específico, como se pode ver pela passagem acima de Edgar Morin (1989) que fez muito sucesso foi Rodolfo Valentino. Que para o pesquisador Antoine de Baecque (2012), era símbolo de galã e virilidade do cinema no da década de 1920:

Seus atributos fazem sua glória e determinam o padrão da virilidade: perfil carnudo com apêndice nasal fortemente estruturado, olhar negro reforçado por uma maquiagem escura, sobrancelhas grossas e desenhadas, cabelos alisados pelo gel e, por vezes, uma pequena mecha sobre a têmpora. Uma constante tensão corporal lhe confere um busto reto e rígido e eleva geralmente seu queixo. No entanto, conotações ou representações sexuais, ou até mesmo cenas de nudez, isso jamais. Valentino é também um ser da censura, fabricado pelos códigos e as ligas virtuosas, que o admitem com reticências porque ele não é nem impulso, nem agressivo, nem subversivo. Ele encarna, principalmente, o exotismo, através dos personagens – árabe, espanhol, latino – e também através das aparências, com roupas e penteados de príncipe árabe, bandana, pele de animal... Ídolo das mulheres dos anos 1920, Valentino é um clichê de virilidade civilizada, suavizada, enfim razoável, que faz os homens ciumentos, logo distantes, jocosos, desdenhosos, mais do que um modelo heroico cujo músculo se impõe. (BAECQUE, 2012, p. 527).

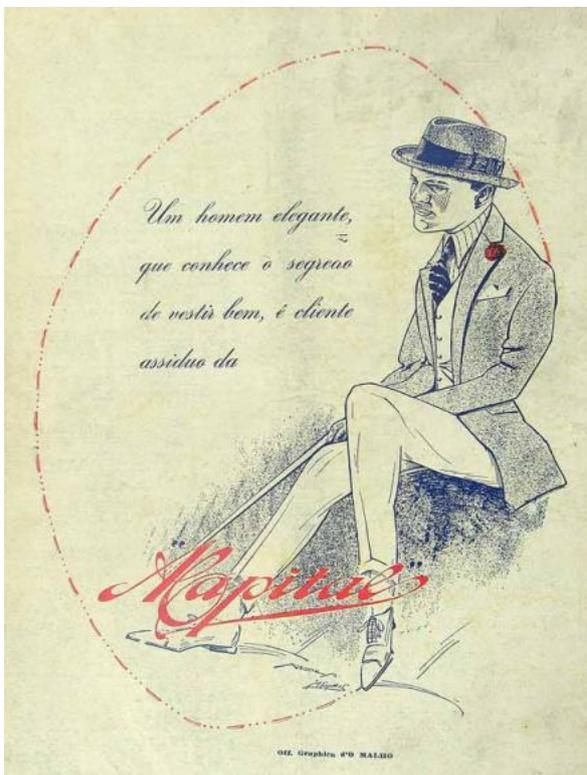
ele precisa de dinheiro. Ele, assim como Buster Keaton, é atrapalhado, a maquiagem marca bastante seu rosto, deixando sua pele mais branca e os detalhes como olhos, sobrancelhas e boca ainda mais negros, aumentando o contraste. A hipótese defendida aqui, é que o uso da maquiagem por alguns atores da década de 1920, entre eles Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton fazia parte da construção da personagem, agindo quase como uma máscara maleável, que permitia aos seus adeptos expressões mais marcante, sobretudo pelo contraste entre o branco da pele (com pó-de-arroz ou outra maquiagem branca) e o negro do bigode e dos olhos. Assim, a maquiagem poderia, num primeiro momento, “feminizar” os personagens, mas, se pensando no contexto mais amplo desses filmes, eles eram os heróis, ainda que muitas vezes trágico-cômicos. Mesmo que muitas vezes não queiram ser, a não ser pela esperteza.

Mesmo tendo sua virilidade “civilizada” através da aparência e de algumas maneiras mais contidas, ele ainda lutava contra tigres e touros, salvava mulheres, enfrentava o perigo e conquistava mulheres. Uma das atitudes de seu personagem pode ser vista na piada a seguir:



Scena domestica..., *Para Todos...*, nº367, 26/12/1925, p.66.

A suposta influência do cinema na infidelidade de Henry, acaba por livrá-lo de uma briga com sua esposa, já que este justifica o fato de beijar a criada influenciado pelo que viu no cinema. Se Rodolfo Valentino poderia beijar uma moça casada, por que ele que era casado não poderia? Há ainda o fato de Henry chorar afirmando que não teria culpa, remetendo mais uma vez ao mundo do cinema, em que os personagens choravam de acordo com a necessidade da trama ou mesmo atuando para não levar bronca da mulher, fingindo não saber o que fazia. Todos esses traços, esses padrões de beleza encontrado em Hollywood também poderiam ser encontrados em várias propagandas, como nos casos a seguir:



A Capital, *Para Todos...*, nº211, 30/12/1922, p.52.



A Capital, *Para Todos...*, nº224, 31/03/1923, p.52.

Figura 4 - A CAPITAL

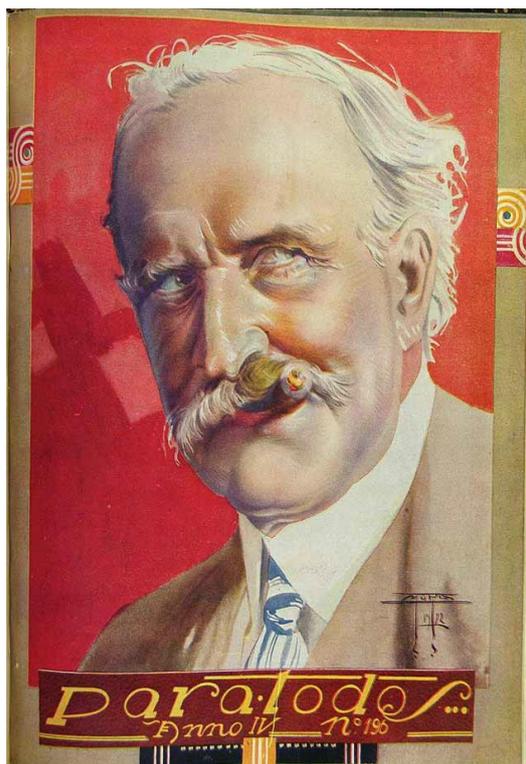
A loja de roupas *A Capital* investiu nesses tipos ao fazer suas propagandas, como é o caso da Figura 4, nas duas imagens há um homem bem vestido, elegante que se preocupa com a aparência. Um já está completamente vestido – com calça branca, sapatos claros, chapéu, bengala, terno, gravata, flor na lapela – pode aproveitar por um momento de distração, pois já sabe aonde ir para ficar elegante: “Um homem elegante que conhece o segredo de vestir bem, é cliente assíduo da *A Capital*.” O segundo tem uma variedade de opções para terminar de se arrumar, aproveitando também para mostrar como: “*A Capital* tem o mais fino e o mais completo de sortimentos de artigos para homem”, como um homem elegante deve sair nas ruas da cidade (cena pela janela). O excesso de roupas e acessórios “jogados” sobre a banca ornamental indica um comportamento geralmente associado à vaidade feminina. Este segundo, da Figura 4, chama bastante a atenção pelo formato de sua boquinha, e também de seu rosto em geral, que parece ter vindo direto de algum galã de cinema.

Mas, não são somente de homens com traços mais delicados que o cinema enchia as suas telas e que apareciam na revista *Para Todos...* como se podem ver nas imagens a seguir.

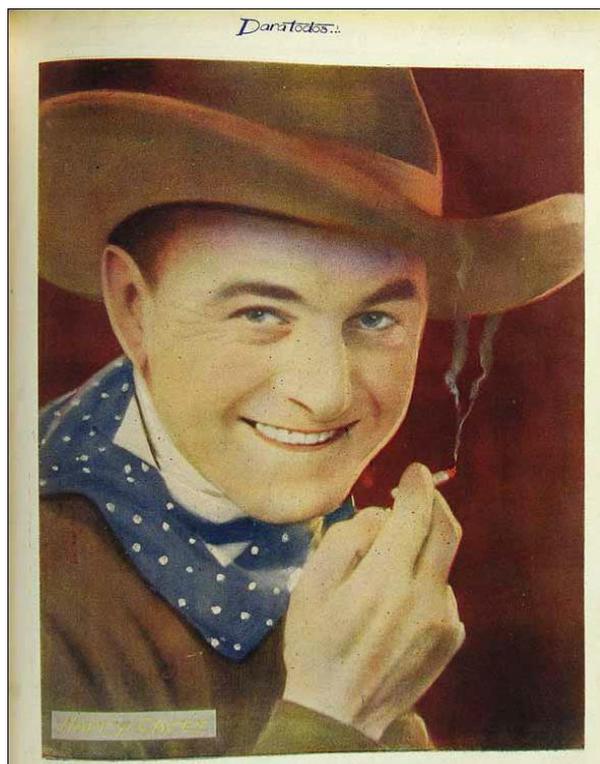
Os atores da Figura 5 são bastante diferentes daqueles da Figura 3 e 4. São atores mais velhos, de nariz e orelhas maiores, todos eles aparecem fumando. O primeiro artista, Theodore Roberts, teve o seu nome aparentemente cortado na hora da impressão, ele já é grisalho, suas sobrancelhas são grandes e despenteadas, tem um grande bigode branco na boca um charuto aceso. O seu nariz é um pouco estranho, talvez por algum efeito do desenho, pois na foto original não é assim, dá a impressão que ele possui quatro extremidades, como se tivesse duas pontas de nariz. Lon Chaney (Figura 5c) foi popular mundialmente, adotando o espetáculo da *Belle Époque* com os artifícios hollywoodianos (BAECQUE, 2011, p.486). Ficou conhecido pelos seus papéis de monstros e pelas suas muitas faces. Na imagem sua mão é grande, unhas curtas, têm olheiras, seu rosto acinzentado mostra que sua barba esta começando a nascer, o cabelo é curto e bem penteado.

Harry Carey (Figura 5b e d), famoso pelos filmes de *western*, é fotografado vestido de *cowboy* um dos símbolos da virilidade norte-americana. De acordo com Baecque (2012, p.533):

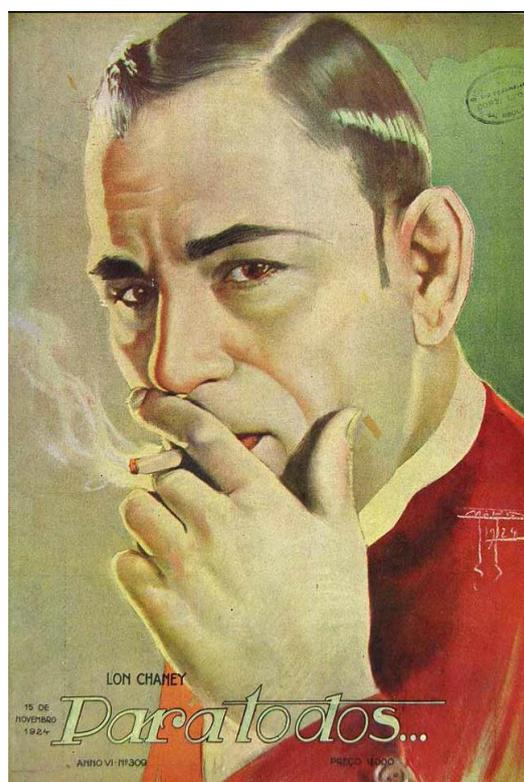
O corpo viril está no coração dessa definição irreduzível do *western*, tanto dos seus valores (sua largura, sua estatura, seu caminhar, seu porte, sua seriedade, seu laconismo, sua violência contida, sua força domada) quanto dos seus atributos (o Colt, o cavalo, o chapéu, o lenço, o jeans, deixando o corpo à vontade ainda que o protegendo das agressões da natureza), e até mesmo dos seus tabus (nunca falar de sexo, não praticar violência gratuita, não sorrir nem fraquejar – bebendo, indo contra a natureza). (BAECQUE, 2012, p.533).



Artista desconhecido, sem nome do ator, *Para Todos...*, n°196, 16/09/1922. a



Artista desconhecido, Harry Carey, *Para Todos...*, n°194, 02/09/1922, p.19. b



Artista desconhecido, Lon Chaney, *Para Todos...*, n°309, 15/11/1924. c



Fotógrafo desconhecido, Harry Carey – o jogador, *The Outcasts of Poker Flat*, dirigido por John Ford, 1919 d.

Figura 5 - ASTROS DE CINEMA II

Nas imagens usa traje de *western* chapéu de *cowboy*, lenço no pescoço, roupas escuras, uma marrom (Figura 5b) e a outra preta (Figura 5d). Na primeira ele fuma um cigarro industrializado que está aceso em sua mão, e na outra, um charuto preso em sua boca, pois suas mãos estão ocupadas com os maços de baralho. Outra diferença entre essas duas imagens, é que na primeira ele aparece sorrindo, mostrando seus dentes brancos, quebrando um dos códigos de condutas descrito acima por Baeque, enquanto na segunda, aparece sério, encarando o espectador.

De modo geral, esses atores (Figura 5) são homens com feições, aspectos tradicionalmente associados à virilidade, como traços fortes e rugas, mostrando que não são jovens, mas sim homens maduros. Diferente dos atores da Figura 3, que tem faces rosadas e lisas, cílios longos e traços delicados. Eles faziam o uso de alguns elementos, como o bigode ou a barba por fazer, assim como o cigarro ou charuto como um aliado para simbolizar poder. Força, aventura, coragem, ainda eram nesse período comumente associados aos homens como forma de manifestação viril e poderiam ser encontrados além nas imagens de astros, na figura de alguns esportistas e líderes políticos e também nas próprias propagandas veiculadas na revista *Para Todos...* (ver Anexo III).

Dessa forma, o cinema possibilitou a criação de novos personagens e também de um vínculo afetivo criado pelos espectadores por seus “heróis”, assim como a publicidade colaborou para a propagação destes. As sessões de cinema eram frequentadas por público de todas as idades: senhoras e senhores, casadas e casados, viúvas e viúvos, rapazes, moças, crianças, enfim, uma variedade tão grande de espectadores, quanto podemos encontrar na nossa sociedade. E parte desse público dos filmes passou a “imitar” as estrelas de cinema:

“Imitava-se” uma estrela do cinema, por que aquele ícone despertava desejos e disposições psíquicas íntimas. A natureza imitativa dos valores e modelos divulgados pelo cinema é assim limitada pelos gostos e anseios individuais. Os filmes colaboraram para a divulgação de toda uma rede de símbolos e hábitos que foram, por alguns, ressalvo que não de maneira cega e passiva, incorporados à vida cotidiana. O jeito de andar, de se vestir, de se portar socialmente foram alguns desses elementos. / A “*cine-girl*” era um tipo específico de espectadora, denominada assim, pelos literatos das revistas de mundanismo da época, por adotarem modelos de comportamento difundidos pelos astros do cinema, a elas se creditava a máxima de que “o cinema é uma escola de sorrisos”. (CARNEIRO, 2011, p.402).

As *cine-girls* desfrutavam de todas as possibilidades que o cinema oferecia: assistiam aos filmes, identificavam-se com personagens, identificavam-se com as atrizes, e ao seu modo incorporavam elementos que poderiam ser assimilados por elas, como o modo de se vestir, o modo de se portar, o padrão de beleza, entre outras coisas, tomando o mundo delas como o

seu mundo (CARNEIRO, 2011, p.406). Talvez “imitar” não seja a palavra mais adequada, pois elas se apropriavam daquilo que mais lhes pareciam interessantes, o glamour, o charme, a beleza.

Uma das *cine-girls* mais famosa nessa época foi Rosalina, personagem do livro *Mademoiselle Cinema: novela de costumes do tempo que passa...* A Melle. Cinema, do livro homônimo, foi muito popular no Brasil durante a década de 1920, após cinco anos de sua publicação, em 1923, alcançou a venda de 75 mil exemplares (RESENDE, 199, p.21). A personagem principal parecia dar a vida a algumas das melindrosas de J. Carlos – jovem, bonita, sedutora, sapeca, fútil, fumante – a não ser que, o livro de Costallat se propunha como forma de um livro moralizante, em que as consequências para uma jovem como ela – que só se aproveitava dos homens, pensava em dinheiro e *flirt*, tratada muitas vezes como algo perto de uma prostituta – seria o der não ter a felicidade considerada completa para uma mulher em seu tempo: casar e ter filhos (COSTALLAT, 1999). Como o próprio autor, Benjamin Costallat, afirmou: “[...] *Melle. Cinema* é um livro imoral. É o *La Garçonne* brasileiro. Mas uma *La Garçonne* que tem finalidade, finalidade esta que faltou ao livro do Victor Margueritte.” (COSTALLAT, 1999, p.30). Embora, como já foi visto anteriormente, *La Garçonne* foi sim um livro que foi moralista, ao mesmo tempo em que foi bastante provocativo na construção da personagem emancipada. Ao longo do livro se percebe a construção do por que Rosalina ser a Melle. Cinema, mas, através da fala de um de seus *flirts*, o escritor Fleta, tal alcunha fica mais clara:

— Ah! Finalmente compreendo... Finalmente compreendo por que te chamam de Melle. Cinema!... Assim te chamam porque és falsa; como o cinema, é falsa artificial e mentirosa! E depois... e depois... é como o cinema: um espetáculo... para todos... um espetáculo barato... um espetáculo para quem quiser, que entre... que entre... És, sim, e maravilhosamente, a Melle. Cinema!... (COSTALLAT, 1999, p.118)

Nesse sentido, o cinema é apontado por Costallat (1999) como uma forma de entretenimento que serve a todos, quer dizer, algo bastante popular no período. Além disso, também destaca o papel de ficção dos filmes, em que pode ser entendido de pelo menos duas maneiras: primeiro, que sendo um filme não se tratava da realidade, e segundo, que as personagens vividas nas películas eram todas artificiais e manipuladoras. Rosalina ao incorporar o “filme-vida” para si passa a ser julgada, num primeiro momento por Fleta, e no final por si mesma, quando decidiu largar seu verdadeiro amor por não considerar-se digna dele.

Contrariando, de alguma maneira, tal perspectiva moralizante, J. Carlos não parece querer passar uma lição de moral a através de suas melindrosas (com algumas exceções como pode ser visto no Capítulo 2), mas sim de elegê-la como o belo símbolo da modernidade carioca.

Portanto, fica claro que existiam diferentes tipos de personagens femininos, possibilitando com que os espectadores, também diversos, pudessem se identificar com pelo menos um personagem: “[...] fosse ele através das heroínas e boas moças de família, ou através das mulheres fatais e decididas.” (CARNEIRO, 2011, p.408). O cinema que necessitava da aceitação do público para que fosse algo rentável, buscou agradar aos seus diferentes públicos, e, parece ter conseguido, pois como afirma Eva Carneiro (2011, p.414), os espectadores dos filmes de algum modo compartilharam os valores e os tipos expressos pelos personagens que passavam nas películas. Mulheres e homens se apropriavam do universo cinematográfico ao seu modo, o cinema, assim como as revistas ilustradas e a publicidade popularizaram modas.

Cláudia Oliveira (2010, p.225-226), apresenta como as estrelas de cinema, e algumas de suas personagens encontravam-se numa situação ambígua. Como é o caso daquelas que desempenhavam o papel das *vamps* e das *flappers*, pois a construção de suas personagens que tinham a beleza como uma de suas principais características a levavam a um lugar já tradicional da mulher, seja nas artes plásticas ou na literatura: ela estava ali para ser “objeto de desejo” por parte do público masculino, e de admiração pelo feminino, que queriam ser tão belas quanto as estrelas, muitas vezes representando o perigo que essa beleza sinalizava; mas, ao mesmo tempo, algumas das atitudes e símbolos que as deixavam bonitas, também serviam como forma de sua liberação, como é o caso dos vestidos, das maquiagens, do fato de serem bonitas e usarem isso como estratégia para inverter a dominação masculina, é nesse sentido que Chartier (1995, p.41) compreende que: “[...] O ‘efeito de beleza’ deve ser entendido como uma tática que mobiliza para seus próprios fins, uma representação imposta - aceita mas que se volta contra a ordem que a produziu. [...]”.

Estrelas de cinema também construíram uma visualidade do que seria o novo padrão de beleza. Corpos esguios, cabelos curtos, olhar marcado, sobrancelhas finas em arco, boca em forma de coração, seios pequenos, essa descrição pode ser encontrada em várias das imagens presentes na revista *Para Todos...* como também em próprios desenhos de J. Carlos.



Figura 6 - BEATRIZ COSTA

Fotógrafo desconhecido, Beatriz Costa, *Para Todos...*, nº568, 02/11/1929, p.23.

Legenda: Beatriz Costa da Companhia Eva Stachino, que está fazendo no Theatro Lyrico uma optima temporada de revistas portuguezas.

A imagem anterior (Figura 6) é de uma atriz de teatro e de cinema portuguesa. Nessa fotografia em preto e branco, Beatriz Costa tem os dedos apoiados no rosto, no dedo anelar um anel com uma grande pedra. A atriz olha de canto para o espectador, seu olhar provoca várias sugestões, como de desafio, ancorada pelo corte de cabelo e pelo uso do cigarro³², ou mesmo de ar *blasé*. Suas sobrancelhas são duas linhas finas e longas, seu cabelo liso escuro é *a la garçonne*, com uma franja bem reta cortada acima das sobrancelhas. Seus lábios que são grandes são pintados em forma de coração, nele se encontra um cigarro, também grande, aceso (indício da fumaça). O cigarro provoca uma sombra na lateral do seu rosto, deixando a imagem mais forte. Vale lembrar que o cigarro era associado a um hábito masculino. Velloso (2008) vê no corpo uma nova forma de expressão do sensível no período da modernidade, assim, a gestualidade dos fumantes traduzia as questões relativas ao movimento e sensualidade³³. Quando associado à mulher:

³² Segundo Sevcenko (1998), seria um novo hábito moderno individual, fumar cigarros industrializados – ao contrário do cigarro de palha ou de corda que era associado ao mundo rural – simbolizava a urbanidade e os avanços da indústria.

³³ Fumar era um gesto elegante, e quando associado à mulher potencializava o ato transformando-a numa mulher sensual e “ousada”. Fumar era moda: “Somente após a Primeira Guerra, sobretudo pela via do cinema, eles se tornariam os símbolos clássicos do modo de vida americano.” (SEVCENKO, 1998, p.529-530).

A identificação do cigarro com a mulher jovem e ousada, além de dotar o novo hábito de uma forte carga erótica, integrava a gesticulação, que acompanhava o ato de fumar à linguagem corporal da sedução. (SEVCENKO, 1998, p.529).

Sua roupa deixa ver seus ombros e parte de seu colo. Seu rosto, assim como sua postura possui linhas e expressões mais fortes que dos homens da Figura 3 e 4, perto dela eles ficam muito mais “femininos”, almofadinhas, e ela muito mais “masculina”, uma melindrosa, embora faça isso de forma sensual. Talvez sua sedução se dê também por esses fatores, já que o cigarro que está na sua boca pode ser associado a um objeto fálico, e, portanto, objeto de prazer e sedução para homens e mulheres, ainda que sejam de formas diferentes para os dois casos.

Portanto, durante a década de 1920 vários tipos femininos e masculinos acabavam por monocromatizar as telas de cinema, sendo coloridos por alguns de seus espectadores em suas vidas cotidianas, embora alguns ganhem mais destaque que os outros. Eva Carneiro (2011) afirma que os tipos femininos, alguns já consolidados pela literatura, ganharam uma nova dimensão com o cinema, sobretudo com o *star system*. Entre os tipos a autora destaca: 1) *heroínas* “[...] cujas imagens privilegiavam uma mulher alta, espirituosa e independente, mas acima de tudo feminina. [...]” (CARNEIRO, 2011, p.403), as quais as atitudes eram pautadas de acordo com a moral da época, elas lidavam com os diversos obstáculos apresentados a elas, sem agir de maneira que contrariasse a moral considerada como correta, afirmando valores como beleza e bondade (CARNEIRO, 2011, p.404); 2) a *vamp* mulheres liberadas, “sedutoras, dominadoras e irresistíveis” personificadas muitas vezes pelas atrizes Theda Bara e Pola Negri:

[...] No filme, a atriz encantava os homens com sua sedução vampiresca e depois os desprezava. A partir deste personagem popularizou-se nas produções cinematográficas o arquétipo da mulher livre e dominadora. Nos filmes, a *vamp-moderna* trazia uma série de elementos identificados com os “loucos anos de 1920”. Ela usava roupas de Paris, dirigia carros em alta velocidade, jogava tênis, dançava, fumava, bebia gin, enfim, ela desafiava os preceitos da moral cristã, “sendo mesmo um contraponto aos costumes modernos, sugerindo uma liberdade um pouco excessiva e consequente questionamento dos preceitos sociais” (CARNEIRO, 2011, p.404),

seria uma forma de mulher fatal; 3) *flappers*, mulheres da década de 1920 que “[...] representavam a mulher moderna e independente, forjada pela urbanização, pela industrialização e pela guerra. [...]”, com isso também adotaram o corte de cabelo *a la garçonne*. Elas tinham as mesmas atitudes das *vamps* em relação à experimentação e liberdade trazidas pelas novidades da modernidade, como fumar cigarro industrializado,

frequentar os *dancings* ao som do jazz, andar desacompanhada, dirigir automóveis, mas se diferem das *vamps* por serem “[...] boas meninas, mulheres fortes, simpáticas, generosas e esportistas. [...]” (CARNEIRO, 2011, p.404). No entanto, eram tidas como ameaça já que tinham como um dos esportes, o *flirt*, além disso, não pareciam se importar em serem boas donas de casas, pois queriam mais aproveitar a vida como forma de entretenimento. As atrizes que mais fizeram sucesso nesse papel foram Louise Brooks e Clara Bow. Algumas personagens podiam incorporar mais de um tipo ao mesmo tempo.

Em Belém a boa moça que se impunha contra valores tradicionais, seja optando por roupas mais livres ou por ser namoradeira era chamada de “mademoiselle foguete” “[...] Para este grupo específico de mulheres, instituições e valores da moralidade convencional eram abertamente questionados, desde a instituição do casamento, os padrões e regras do namoro.” (CARNEIRO, 2011). Uma das *cine-girls* de maior destaque durante a década de 1920 foi a melindrosa, e ao seu lado, o almofadinha o *cine-boys*.

Além do cinema e da publicidade, outro fator já mencionado e que impulsionou a figura da melindrosa e do almofadinha foi à moda, principalmente através do consumo da última moda.

O amor à moda acima de tudo pode ser visto numa fala de Rosalina, a Melle. Cinema, no livro *Os maridas* de Benjamim Costallat:

E Melle. Cinema pensava: / Pequena boneca pintada, sim, mas que ainda lembra de ti... Porque, apesar de tudo, vê Fleta, de tudo, nós mulheres que nos amamos acima de todas as cousas, que amamos a nossa costureira acima de Deus e dos nossos amantes, ainda neste amor de nós mesmas ha um pouco de amor pelos homens... [...] (COSTALLAT, 192-, p.96-97).

Vários fatores nesse período fizeram com que a moda se popularizasse, autores como Diana Crane (2013), Gilles Lipovetsky (2009), Claudia Bonadio (2007), Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix (2014) ressaltam: 1) a criação e o uso de tecidos sintéticos mais baratos, que poderiam copiar efeitos como o da seda; 2) a popularização de moldes prontos para se comprar; 3) modelos mais fáceis de serem copiados, se comparados com a moda anterior; 4) maior oferta de roupas prontas em lojas de departamento. Mesmo assim, isso não significa que a moda era igual entre as diferentes camadas sociais, cada uma adotava a moda como podia, seja através de acessórios que custavam mais barato do que peças inteiras, ou mesmo fazendo toda a *toalette* na modista.

A moda dos anos 1920 foi marcada por uma silhueta esguia, retilínea, por alturas das saias que aumentavam ou diminuía conforme o ano, pela influência do vestuário masculino.

Muito da moda desse período já vinha sendo utilizada. Por exemplo, não era a primeira vez que as mulheres adotaram peças masculinas no vestuário, no século XIX isso já ocorria, e foi chamado por Diana Crane (2013) de “estilo alternativo” e, embora não fosse dominante, era comum entre elas. Tal estilo, segundo Crane (2013, p.200) consistiria em adotar peças do guarda-roupa masculino (menos as calças), podendo usar um ou mais elementos ao mesmo tempo, aliados às peças femininas.

Já a construção de uma silhueta mais retilínea, contrastando com as muitas curvas de outrora desenhadas pelo espartilho, surgiu em 1907 com os vestidos desenhados por Paul Poiret. Entretanto, isso não significava liberdade total para as mulheres³⁴:

[...] é preciso observar que, para a maioria das mulheres, salvo aquelas com seios diminutos, o espartilho em S foi substituído por modelos retos e elásticos que achatavam as curvas e não eram necessariamente mais confortáveis. Em 1912, essa forma mais reta triunfou e podia ser vista em quase todas as coleções dos costureiros parisienses, e apenas as muito idosas ou alheias às tendências não adotaram esse visual moderno e retilíneo. (FIELL; DIRIX, 2014, p.15).

No entanto, há muitas outras influências para a moda nesse período. As autoras Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix (2014, p.14-18) compreendem que vários fatores ajudaram no processo de construção da moda de 1920, entre eles destacam além do aspecto de uma silhueta retilínea criada por Paul Poiret em 1907; o contexto da Grande Guerra; a adoção de materiais mais simples e mais confortáveis na confecção de roupas elaboradas por Chanel, embora estas não perdessem qualidade nem luxo; o trabalho fora de casa, que fez com que muitas mulheres adotassem uniformes ou calças para poderem exercer determinada atividade; os esportes e as novas danças que necessitavam de maior liberdade de movimentos; e também os movimentos artísticos do período.

Diana Crane (2013, p.256-257) acredita que as mulheres da década de 1920 aproximavam-se mais da androginia e de uma “masculinização” muito mais através do padrão corporal, como “busto e a cintura [...] escondidos e os cabelos cortados curtos” do que com roupas masculinas, como, por exemplo, a adoção de calças. Ao mesmo tempo, continuavam adotando peças que já vinham sendo usadas pelo estilo alternativo, como paletó e gravatas.

Do mesmo modo que o guarda-roupa feminino ganhava peças do armário masculino, os homens aproximaram sua silhueta do “X” - característica que fazia parte do universo do corpo feminino ao usar determinado tipo de espartilhos, marcando a moda do século XIX –, com o uso de paletós cinturados e calças mais rentes ao corpo.

³⁴ Na própria revista ilustrada *Para Todos...* coexistiam anúncios de diferentes produtos, como: cintas redutoras e pasta modeladora para seios mais vistosos (ver anexo III).

Uma das estilistas mais icônicas desse momento foi Gabrielle Chanel, ou como ficou mais conhecida, Coco Chanel, sendo ela mesma sua principal vitrine. A grande influência de Chanel para a moda foi a simplicidade aliada ao luxo, a estilista levou o seu jeito irreverente para o seu estilo, construindo peças que se adequavam cada vez mais a suas necessidades e a de outras mulheres que buscavam mais liberdade de movimentos. Ela própria utilizou o estilo alternativo, usando roupas de seu amante para ir ver corridas de cavalos (CRANE, 2013, p.233-234). Além disso, utilizou tecidos considerados pouco nobres na época, mas que tinham maior plasticidade, indo além de Poiret:

Chanel deu-se conta de que a classe alta, que escapava para Biarritz e Deauville esperando a guerra passar enquanto descobria as alegrias das atividades ao ar livre, tinha então uma necessidade maior de roupas confortáveis, mas ainda assim elegantes. Por essa razão, abriu sua primeira boutique em Biarritz em 1915, apresentando roupa de lazer elegante de jérsei, um material antes utilizado para roupas de trabalho e roupas íntimas. A estilista reconhecia abertamente que seus projetos se inspiravam em copeiras, pescadores e trabalhadores comuns. Sua moda *puavre chic*, ou “chique-pobre”, foi um grande sucesso, mas que ninguém se deixasse enganar: suas roupas não eram nada pobres; eram feitas de modo primoroso e muitas vezes forradas de material mais luxuoso, como seda. No entanto, as mudanças que Chanel introduziu na silhueta foram primordiais para estabelecer as formas da moda dos anos 1920. (FIELL; DIRIX, 2014, p.16).

A moda não ficava restrita somente às peças de roupas e acessórios, o cabelo também fazia parte deste segmento. Além da estética andrógina presente no corpo, o cabelo das mulheres ficaram cada vez mais curtos. Assim como as roupas mais retilíneas das mulheres e mais cinturadas dos homens, a moda dos cabelos curtos, que, diga-se de passagem, tinha bastante variedade – foi um processo que começou antes de 1920:

As mulheres iam ao barbeiro para fazer cortes muito curtos e masculinos, como o *Chanel* curto, o corte *à la garçonne* e o *Eton crop*. A reação do público foi muito negativa. Como as outras mudanças ocorriam muito vagarosamente, o cabelo curto tornou-se foco de intensa controvérsia sobre a identidade sexual e pessoal da mulher francesa. (CRANE, 2013, p.256-257).

Ainda que as autoras Fiell e Dirix (2014) situem os primeiros cortes curtos no começo do século XX, Charles-Roux (2007, p.143) afirma que 1917 foi um ano crucial para que esse novo cabelo tomasse força, sobretudo com representantes como Chanel e Letellier. No começo o corte não foi bem visto, mas, logo passou a ser o ideal de beleza da década. O modelo do chapéu ideal para usar com ele era o *cloche*:

[...] Com coroa funda e aba curta, esse modelo era usado bem rente aos olhos e tornou-se, assim como o corte de cabelo, uma característica definidora da época. Ao

contrário da crença popular, no entanto, não era uma “invenção” dos anos 1920, mas tinha sido usado desde meados dos anos 1910. [...] (FIELL; DIRIX, 2014, p.34).

Era principalmente da França, de seus estilistas (LIPOVETSKY, 2009, p.84; CRANE, 2013; FIELL; DIRIX, 2014), e das roupas das estrelas de cinema norte-americanas – muitas criadas por estilistas franceses – que a moda feminina brasileira se influenciava, trazendo croquis e modelos descritos com cuidado para que pudessem ser copiados pelas leitoras das revistas. A moda masculina tinha mais influência da Inglaterra. Além disso, lojas de departamento começaram a se tornar mais populares nesse período, fazendo propagandas em revistas sobre seus produtos.

Segundo crônicas da época, como a de Humberto de Campos *O rei dos calungas – J. Carlos*, republicada na *Para Todos...*, mas, publicada originalmente n’*A Maçã*, o próprio artista era visto pelas suas leitoras como sinal de bom gosto:

Ilustrador, durante quinze anos, da *Careta*, conseguiu J. Carlos torná-la, com o seu talento, o album elegante da cidade. Alterando, com o seu traço individual, um figurino em voga, fazia- com tanta graça, e tanto bom-gosto, que creava, às vezes, um modelo novo. E quantas vezes não viu elle, nas festas ou na rua, o seu desenho seguido á risca, executado pelas senhoras mais elegantes do Rio! / Certa vez, viajava J. Carlos em um bonde da Gavea, carregando os seus embrulhos de honrado chefe de familia, quando ouviu, no banco fronteiro, duas senhoras que conversavam. / – E o figurino, já escolheste? – indagou uma. – No *Chic Parisien*, deste mez, tem um lindo vestido, que talvez te sirva. E ha outro, no *Feminina*. / – Agora é tarde, – atalhou a outra. – Eu já escolhi um, por signal que muito bonitinho. / – No *Paris-Chic*? / – Não, na *Careta*. / E mostrou á amiga um exemplar do semanario, em que J. Carlos havia deixado, numa charge, o traço fino, inconfundível, das suas figuras femininas. (CAMPOS, 1923, p.11).

Como se vê, J. Carlos de tanto observar a moda das ruas, passou ele próprio a ser a referência na busca por modelos de bom-gosto.

No decorrer de sua trajetória como diretor artístico da empresa de Pimenta de Mello, *O Malho S. A.*, J. Carlos produziu a partir de 1926 quase todas as capas da revista ilustrada *Para Todos...*, a essas capas uma figura pairava imponente em quase todas elas, raro algumas exceções, se tratava de uma mulher jovem, bonita e ousada: a melindrosa.

De 1920 a 1930, é ela [a melindrosa] que enche, semanalmente, as colunas elegantes da crônica social, como as páginas de *Para Todos...*, com a lépida farândola dos seus passinhos miúdos, a sua silhueta esguia e nervosa, o seu “vulto de flor e andorinha”, os olhos sumidos num sonho permanente e vago de quem nada mais queria saber da hora contemporânea, além do problema dos preços dos vestidos de Paris e da cor do verniz das unhas [...] (LIMA, 1963, p.1087).

1.5 Construção de novas subjetividades de gênero – o binarismo de gênero

[...] penso que, em linhas gerais, gênero é uma categoria usada para pensar as relações sociais que envolvem homens e mulheres, relações historicamente determinadas e expressas pelos diferentes discursos sociais sobre a diferença sexual. / Gênero serve, portanto, para determinar tudo que é social, cultural e historicamente determinado. [...] (GROSSI, 1998, p.5).

Dentro desse panorama J. Carlos foi um dos mais importantes ilustradores que trabalharam questões de gênero no Brasil durante os anos 1920 e 1930. Principalmente no que diz respeito a dois novos personagens que apareceram nas primeiras décadas do século XX, a melindrosa e o almofadinha.

Essas figuras, apresentadas e referidas aqui como melindrosas e almofadinhas, se apresentavam como novas formas possíveis de experimentar a subjetividade de gênero. A subjetividade é apreendida aqui nos termos propostos por Tamar Garb (1998, p.221): “[...] como a via disponível por meio da qual as pessoas experimentam o que lhes parece ser sua individualidade.”.

Assim sendo, as subjetividades de gênero dos almofadinhas e melindrosas subvertiam os padrões pré-estabelecidos convencionalmente na sociedade vigente da época. Segundo Maria Izilda Santos de Matos (2001, p.49) a subjetividade só é construída nas e pelas relações sociais o que possibilita que uma visão hegemônica possa estar presente em sua elaboração. Ao mesmo tempo, o padrão hegemônico pode ser apropriado de forma diferente pelas pessoas, construindo assim um novo sentido para subjetividade, pensando a pessoa como agente e não apenas como sujeita a determinadas condições: “Escolhas que, embora não sejam ilimitadas, abrem espaço para a construção de algo, pois contrariamente às normas do controle leva a reconquista do potencial da autonomia criativa.” (MATOS, 2001, p.49).

Desse modo, essas novas figuras abriam e questionavam os valores normativos da época com suas subjetividades plurais, em que as noções de papéis de gênero eram experimentadas de acordo com suas necessidades e não apenas como forma de se adequarem aos padrões vigentes, ainda que o cinema também tenha surgido como um padrão. “Papel” é compreendido aqui através do que Grossi (1998, p.7) expõe, como uma forma de “representação de um personagem” na qual só pode ser vivenciada socialmente, pensando como questões associadas ao sexo biológico são relacionadas com papéis de gênero e com o seu contexto. Ou seja, não há necessariamente um sentido fixo nessa representação de um papel, ainda mais quando falamos do contexto da modernidade. Em contraste com o

tradicional que se apega a experiências passadas para dar sentido a suas vivências, a modernidade “é uma forma altamente reflexiva” (HALL, 2006, p.15), estando em constante (re) construção. Há, portanto, um confronto entre o sujeito e o meio. Além disso, o ritmo da mudança se dá em um nível global (observando que cada lugar processa de forma diferente suas aproximações com outras culturas).

No que diz respeito ao gênero, ele é compreendido pelo seu caráter social, histórico e também quanto categoria de análise³⁵:

A partir do gênero pode-se perceber a organização concreta e simbólica da vida social e as conexões de poder nas relações entre os sexos; o seu estudo é um meio “de decodificar e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana” [...]. (TORRÃO FILHO, 2005, p.136).

Nos anos 1960 quando estudos feministas questionaram a diferenciação masculino/feminino como uma forma de distinção relacionada ao sexo biológico (naturalização das diferenças), gênero se tornou o conceito em que a aparente distinção entre homens e mulheres era vista pelo seu caráter sócio-cultural e não naturalizante (NICHOLSON, 2000, p.2). O “[...] que os estudos de gênero vão problematizar é justamente esta determinação biológica da ‘condição feminina’” (GROSSI, 1998, p.4) e também da masculina.

Segundo Tania Navarro-Swain, é essencial o papel das historiadoras feministas para a ampliação da “decodificação das possibilidades sociais” (NAVARRO-SWAIN, 2011), ou seja, para se pensar além da questão binária das diferenças sexuais aparentes, bem como por outras diferenças construídas socialmente, promovendo uma nova “plasticidade” e uma outra visão sobre o mundo. É desse modo, segundo ela, que as mulheres aparecem na história.

O gênero pode ser abordado pelo viés de identificação com o outro, segundo Jablonski, Magalhães e Wang (2006, p.55), o modo pelo qual o indivíduo se constrói em relação a outro, pode ser tanto como uma forma de aproximação, como de afastamento. Nesse sentido, ao se perceber como fazendo parte de determinada categoria homem/mulher/trans ou outra, por partilhar de valores, códigos, atributos, compreende que essa relação se dá pelas diferenças que estabelece com aqueles que não fazem parte de seu gênero, ainda que, essas

³⁵ Muitos estudos despontam em relação ao gênero, como é o caso de Torrão Filho, Joana Pedro e Rachel Soihet, Nicholson, Matos entre outros. Todos eles trazem um levantamento historiográfico de discussões sobre gênero. Esses autores também convergem no que diz respeito em pensar o gênero como algo construído socialmente, e, por essa razão, percebem que o gênero, nem sempre foi visto da mesma forma ao longo da história. Esses pesquisadores também apontam para o papel do feminismo na elaboração e ampliação do conceito gênero para se pensar a sociedade.

características possam ser vivenciadas de maneiras diferentes, através da subjetividade e intersubjetividade.

Portanto, a masculinidade e feminilidade são elaboradas em relação uma a outra, na medida em que as supostas diferenças entre eles sejam construídas (MATOS, 2001, p.58), sejam através de aspectos físicos, comportamentais, psíquicos, lembrando que todos eles são estruturas que devem ser pensadas sócio-historicamente, pois cada época e lugar tem uma forma de pensar tais relações. Ou como diria Hall (2001, p.40): “Eu sei quem ‘eu’ sou em relação com ‘o outro’[...]”. Nesse sentido a questão da identidade além de estar atrelada a subjetividade/intersubjetividade também se relaciona com os sentimentos, pois o indivíduo deve se sentir quanto pertencente a um grupo e não a outro. Identidade e gênero tem em comum o caráter processual de formação, e, portanto, não naturalizantes, que pode ser sentido tanto conscientemente como inconscientemente no decorrer de sua construção (HALL, 2001, p.38).

Tanto a identidade de gênero relacionada ao feminino como ao masculino, como já vista anteriormente, são construções sociais. A elaboração de “desigualdades binárias” no início do século XX foi ancorada na diferença biológica dos sexos macho e fêmea, “O sujeito foi ‘biologizado’ – a razão tinha uma base na Natureza e a mente um ‘fundamento’ no desenvolvimento físico do cérebro humano.” (HALL, 2001, p.30). Desse modo, segundo Linda Nicholson (2000, p.13), a percepção das diferenças entre os sexos e os gêneros, passou a ser pautada pela natureza:

[...] na medida em que havia uma necessidade percebida de que a distinção masculino/feminino fosse constituída em termos altamente binários, o corpo tinha que “falar” essa distinção de forma binária. A consequência disso foi uma noção “bissexuada” de corpo. (NICHOLSON, 2000, p.13).

Assim haveria códigos de condutas que regularizariam o masculino e o feminino de acordo com o seu sexo. Cada corpo representava características que seriam vividas no social, criando estereótipos de quais seriam as características dos homens e quais seriam as das mulheres (NICHOLSON, 2000; TORRÃO FILHO, 2001). Segundo Torrão Filho (2001), as qualidades construídas e atribuídas a cada um, homem/mulher, são constantemente vigiadas pelas convenções sociais do período, fazendo com que a manutenção das formas de ser permaneçam na sociedade.

Embora símbolos de uma nova mulher e de um novo homem estivessem cada vez mais presentes na sociedade, seja ela inglesa, norte-americana, francesa ou brasileira (SOHN,

2000; COTT, 2000), não representava a liberdade em relação aos papéis tradicionais ocupados por eles. Anne-Marie Sohn (2000) afirma que a literatura, a arte e o discurso médico ajudaram na criação e manutenção do estereótipo da mulher como pertencente ao espaço doméstico, o qual devia cuidar. A maternidade ainda era tida como um dos fatores para justificar tal discurso. A mulher era vista como portadora de uma “essência” e uma “natureza” que a relegava ao espaço privado, como sua suposta fragilidade e inferioridade, enquanto que a “essência” masculina era para o espaço público, por se acreditar ser ele o mais forte e superior.

De acordo com Rosiane Dourado (2005) alguns símbolos foram associados à construção da masculinidade e da feminilidade. Entre eles a autora destaca elementos efêmeros relacionados à “natureza volúvel e vaidosa” feminina, como o gosto pela moda, por perfumes, joias:

[...] Beleza e graça não são atributos exclusivos do gênero feminino, mas eles especialmente o definem. [...] Somando-se a esses dois estão outros predicativos ou qualidades como “sofisticado” e “elegante”, que assim como a *graça* ou mesmo a beleza, são convencionados, arbitrários, percebidos por aspectos materiais (aparência, roupas, modos, formas), mas, não totalmente traduzidos por estes. Dentre todos, o “sofisticado” seria o valor mais “mundano”, se refere ao qual é artificial e exageradamente requintado. Reservando suas peculiaridades, todos são termos cujos sentidos são imprecisos, que crucialmente guardam o caráter efêmero e se configuram em valores que dão sentido à noção de “mulher moderna”. (DOURADO, 2005, p.31).

Sua “natureza” é vista como ambígua, como é próprio caso da visão construída sobre a mulher fatal.

As ciências sociais durante a década de 1920, em especial a psicologia, contribuíram para a manutenção das diferenças sexuais. Pautando-se nas questões temperamentais da mulher com sua “feminilidade” e do homem com sua “masculinidade”, justificaram as diferenças das atividades de cada um – homem provedor do lar/ mulher dona de casa – a partir desses correlatos psicológicos, embora que essas questões também sejam sociais e históricas (COTT, 2000, p.118) (ver anexo V). Dessa forma, muitas das ciências sociais limitaram o espaço possível de manifestações de outras subjetividades que não estivessem relacionadas ao padrão de normalidade da época.

Nessa mesma linha, Anne-Marie Sohn (2000, p.128) aponta para como pensadores franceses, apesar de pregarem um casamento em que a relação fosse mais igualitária, acreditavam que as mulheres deveriam ser as responsáveis por cuidar de casa e de seus filhos, e, que competia aos seus maridos proverem o lar. Além disso, a autora também afirma o papel

dos escritores para a perpetuação dos papéis sociais de gênero, acrescentando a ideia da “esposa-amante”, “[...] que, al introducir el erotismo en el hogar, daba por tierra con la doble moral del adulterio masculino, pero imponía a las mujeres una seducción doméstica incesantemente renovada.” (SOHN, 2000, p.128).

Também para o historiador Georges Duby (1996) houve a construção de uma naturalização do que seria relacionado ao masculino e o que constituiria o universo feminino. De maneira similar a Duby, John Berger (2000) compreende que as mulheres foram criadas para serem percebidas por ela e pelos demais como uma forma de “segundo sexo”, ou seja, elas convencionalmente são o “outro”, são apontadas como diferentes em relação ao padrão considerado “natural”, que é masculino. Nesse sentido, Berger constata que nas representações imagéticas, enquanto o homem exerce poder, a mulher é o ser subjugado, tratada principalmente como objeto³⁶. Berger converge com Duby ao refletir que foram os artistas os principais responsáveis pela produção e construção da imagem sob o feminino, e que as representações do feminino foram “adaptando-se” a novas demandas de gosto, de patrocinadores, de lugares expositivos, como também de um sistema mais amplo como a religião, a moral e o pudor.

No começo do século XX a construção dos corpos, segundo Cláudia Oliveira (2010) era marcada pela diferença de gênero – lembrando que esta “definição” de gênero só se dá nas relações (que podem ser conflitantes) entre os indivíduos e sociedade –, homens e mulheres eram vistos como seres contrários entre si, tanto pelos corpos – sendo que as roupas acabavam por reforçar as diferenças de aspecto físico/ biológico, sobretudo marcando os traços femininos, como o quadril e os seios – como também, pela “natureza” de cada um.

O gênero ainda nesse período servia como forma de hierarquizar as relações entre os sexos, os homens tinham muito mais liberdade do que as mulheres em relação à vida social, no entanto, as mulheres tinham mais liberdade para manifestarem seus sentimentos do que os homens, visto que sua “natureza” “frágil” e “inferior” permitia isso.

Havia uma construção da masculinidade como forma de se diferenciar da mulher ao mesmo tempo afirmar o ser homem, que se pautava em atitudes viris, roupas masculinas escuras ou de tons sóbrios (MEDEIROS, 2010, p.118), pois esta devia demonstrar sua relação

³⁶ Tania Navarro-Swain (2011), assim como Anne Higonnet (2000), amplia as noções referentes à percepção e produção das obras de arte e a sua relação com o feminino. Além disso, a autora Navarro-Swain levanta alguns dos aspectos apontados por Berger e Duby de forma mais radical e política, como é o caso da reflexão sobre o porquê da produção artística ter um número muito maior de artistas masculinos e de como isso reflete num poder exercido pelos homens sobre as mulheres; o de por que o “outro”, o diferente ser o feminino; o motivo de o homem ser considerado o sujeito da ação e a mulher como ser passiva; acompanhando os outros autores, reflete como essas situações estão relacionadas a uma sociedade baseada na “naturalização” da diferença binária sexual o que gera uma forma de violência e quais implicações acarretam de se ter o masculino como padrão normativo.

com o “mundo dos negócios”, influência essa que vinha principalmente da cultura estadunidense, sofisticado e elegante, mas sem excessos (DOURADO, p.42-43; MEDEIROS, 2010, p.106).

Roupas coloridas e adornos como colares, brincos e pulseiras, por exemplo, assim como outros símbolos de luxo e de sedução, foram deixados ao cargo feminino. Desse modo, o *status* masculino, social, de poder e riqueza, poderiam ser demonstrados através de mulheres relacionadas a eles, como é o caso das *cocottes* citadas anteriormente, mas também de suas esposas, filhas, mães (ALENCASTRO, 2013, p.111; OLIVEIRA, 2010, p.189). De acordo com Eva Dayana Carneiro (2011) (referenciando-se ao estudo de Álvares) uma das formas dos homens mostrarem seu *status* social era através da exibição, em lugares como o cinema, de mulheres mantidas por eles: joias, roupas, aparências, demonstravam o poder econômico dos homens, as mulheres eram exibidas como troféu. “[...] pois quanto mais luxuosa sua aparência, mais dinheiro calculava-se que tinha o seu ‘protetor’.” (CARNEIRO, 2011, p.398). Desse modo, os homens se mantinham com uma postura sóbria e séria³⁷, enquanto que as mulheres eram adornadas e exibidas, contribuindo para a manutenção das diferenças de gênero.

Mas, homens que pareciam aos olhos de seus contemporâneos “enfeitados” demais, ou até mesmo “efeminados” considerando os códigos de vestimenta e de comportamento da época, como: usar roupas que destacassem a cintura, bem como roupas claras; preocupar-se tanto com a aparência a ponto de usarem maquiagem no rosto; deixar ser flertado pelas mulheres, bem como flertar com muitas mulheres. Eram constantemente satirizados, seja por algumas charges ou textos veiculados pelas revistas ilustradas ou até mesmo por alguns filmes, pois os homens deveriam ser criados para serem fortes, viris, independentes, destemidos, não expressarem seus sentimentos e serem os provedores do lar:

O reconhecimento da masculinidade está atrelado à necessidade interna de sentir e agir como homem, o que implica uma série de cuidados específicos, incluindo o controle das emoções e do próprio corpo. Assim, por exemplo, o gestual masculino deve ser ajustado a parâmetros preestabelecidos, pois, para construir o que se convencionou chamar um “homem de verdade”, é preciso, antes de tudo, garantir que ele seja “macho”. [...] (JABLONSKI, MAGALHÃES, WANG, 2006, p.56).

³⁷ Porém, como aponta Diana Crane (2013), os maiores gastos com vestuário, principalmente no que diz respeito à classe média e a classe operária, até o século XX destinava-se as roupas dos homens, dos maridos. A autora expõe três fatores principais para isso: 1) os homens tinham uma vida social muito mais ativa do que as mulheres, ainda mais em espaços públicos; 2) as roupas femininas custavam mais; 3) a dificuldade de copiar modelos femininos das classes mais abastadas, não só pelo custo, mas também pelos detalhes, e por ter peças que limitavam o movimento das mulheres atrapalhando o serviço. Entre as classes altas o gasto com a roupa era praticamente o mesmo, sendo que, algumas vezes, as mulheres gastavam mais com a moda do que seus maridos. A mudança no padrão de gastos só ocorreu no século XX.

Já as mulheres foram criadas para serem boas donas de casa, mães, obedientes, meigas e frágeis (JABLONSKI, MAGALHÃES, WANG, 2006, p.55, p.57-58; MATOS, 2001, p.47) ao mesmo tempo em que deveriam ser bonitas para seu marido e para este apresentá-la à sociedade como forma de *status*. Mesmo aquelas que trabalhavam fora, acabavam por ter uma dupla jornada de trabalho, fora de sua casa e em sua casa (COTT, 2000).

Para se construir uma identidade masculina num sistema binário de gênero, é necessário que também haja a construção de uma identidade feminina, seja para se firmar em relação ao outro, percebendo as diferenças entre cada grupo e assim delimitando o que significa ser um e outro, ou para além de delimitar, instituir um poder sobre o outro. A naturalização de papéis atribuídos a cada gênero é utilizado como uma forma de “[...] justificar os comportamentos sociais de homens e mulheres em determinada sociedade.” (GROSSI, 1998, p.4).

Então, quando surgiam pessoas que desviavam ou questionavam esses padrões, a sociedade reagia de diferentes formas, uma delas era através do uso do humor, como maneira de deslegitimar ou afirmar essas novas experiências de subjetividade³⁸. É o caso das imagens dos almofadinhas e das melindrosas produzidas por J. Carlos, que, como se verá no decorrer do presente trabalho, tratou de diferentes formas homens e mulheres, de acordo com vários fatores, como idade e gênero.

1.6 Melindrosas e Almofadinhas

Quando se fala em década de 1920 no Brasil, é praticamente impossível fugir do repertório visual criada por J. Carlos, com seus personagens antológicos que se tornaram verdadeiros tipos culturais, como a Melindrosa e o Almofadinha (CARDOSO, 2008, p.198).

Ao longo de sua trajetória pode ser construída através tanto das capas, como de ilustrações, charges e caricaturas feitas para o miolo da revista, uma narrativa em que a personagem principal é a melindrosa, sua figurinha mais adorável como ele mesmo dizia, ao

³⁸ A liberdade em relação ao gênero para Amílcar Torrão Filho (2001, p.141) se relaciona com os aspectos de liberação, por parte dos homens e das mulheres, das amarras aos quais seus gêneros estão presos. Para ele a mulher ao ter uma vida mais independente e competitiva e o homem uma vida em que seja responsável por tarefas domésticas e consigo mesmo são formas de possíveis para essa liberação dos gêneros.

contrário do almofadinha: “Em meus desenhos, trato com a maior simpatia as melindrosas e as crianças, mas sou implacável com os almofadinhas” (J. Carlos *apud* ALVARUS, 1985, p.30). No Capítulo 3 será possível constatar um leve humor ácido contra os almofadinhas. Talvez fosse implacável com os almofadinhas, justamente por estes se desviarem dos padrões comportamentais masculinos de sua época, enquanto que as mulheres eram as belas personagens que possuíam alguma “liberdade poética” ao mesmo tempo em que servia para a manutenção da mulher como objeto de admiração.

Através do levantamento das capas e das charges da revista *Para Todos...* criou-se aqui, nesta pesquisa, uma tipologia dos principais modelos femininos e masculinos encontrados nela. A figura feminina no trabalho feito por J. Carlos aparece pelo menos de sete formas, sendo que elas podem carregar mais de um modelo ao mesmo tempo: 1) *mitológica* – em que geralmente aparece acompanhada por faunos; 2) *carnavalesca* – nas quais surge fantasiada –, com frequência é vista ao lado de outros personagens, como homens ou com os diabos, ou ainda com os dois; 3) *onírica* – em que vive situações de um mundo imaginário; 4) *exótica* – são as odaliscas, quando não estão sozinhas, estão acompanhadas ou por pajens ou por budas; há ainda mulheres trajadas em roupas indígenas; 5) *fatal* – são as mulheres que, graças à sua beleza, conseguem fazer estragos na vida dos homens, os manipulam como brinquedos, representadas em tamanhos bem maiores que o homem, são sensuais, às vezes provocativas; 6) *senhoras* – de idade mais avançada em comparação aos outros tipos, podem ser ricas ou pobres, comumente são robustas, quando não, são muito magras e altas, muitas delas usam roupas da moda do final do século XIX e início do XX, elas só aparecem em três capas, mas são mais frequentes nas charges; 7) e, por fim, a *melindrosa* – figura moderna em cenário contemporâneo ao seu ou cenário abstrato – elas fazem diferentes atividades acompanhadas ou não, passeiam ao ar livre, fazem compras, dançam, flertam, descansam, cantam, vão a festas, etc. São as personagens que mais aparecem, seja nas capas, nas charges ou ilustrações que adornam as páginas da revista (ver Anexo VI com exemplos).

Já as figuras masculinas são de quatro tipos principais (tendo em vista que os homens não são tão numerosos quanto às mulheres nas capas, os personagens presentes no miolo da revista foram essenciais para a construção da tipologia elaborada nesta pesquisa): 1) os *homens comuns* – senhores de idade, jovens senhores, leiteiros, choferes, bêbados, etc.; 2) os *malandros* – querem levar vantagem em tudo; 3) personagens *carnavalescos* – principalmente vestidos de Pierrô, Arlequim e Diabos, era comum que uma dessas figuras fosse de tamanho muito maior que os personagens, como alegoria ao tempo do carnaval; 4) os *almofadinhas* –

personagens com gosto pela moda, pelo cinema (uma de suas maiores influências), pela vida ociosa e pelo *flirt* (ver anexo VI com exemplos). Alvarus se refere ao almofadinha:

Como no episódio bíblico, precisava-se de alguém para lhe fazer companhia [para melindrosa], e J. Carlos, qual o Criador, mas sem tirar costelas, fez o Almofadinha, ao qual imprimiu marca nitidamente caricatural, ao pespegar-lhe algumas curvas que sobraram de sua primeira obra-prima. Assim é que a figura desse companheiro da encantadora Melindrosa, que não chega a ser muito convincente na sua macheza, sem ser um maricas ou um empedernido misógino estava sempre apegado às saias da companheira. Em sua insuperável capacidade descritiva, o artista acentuou-lhe os exagerados trejeitos e esgares, e com a sua morna malícia não deixara de também flagrar-lhe a inquietude permanente das mãos manicuradas. Colocou-lhe o paletó de ombros de Tarzan e cintou-o a marcar a curva dos quadris; o chapéu de feltro ou o palhinha enterrado à cabeça quase lhe escondendo as sobrancelhas, grandes óculos de tartaruga e de vidro sem grau a lhe dar um ar de intelectual, as calças muito justas e a bainha dobrada tipo “pesca siri”, na tradição inglesa legada por aquele divertido e galante Príncipe de Gales que foi Eduardo VII. (ALVARUS, 1985, p.28-30).

Assim como as personagens femininas, os personagens masculinos também podem ter mais de uma característica ao mesmo tempo.

A autora Alencastro (2013, p.111) especulou que o nome almofadinha tenha sido uma referência ao uso de maquiagem feita por esses homens, já que o pó-de-arroz vinha com uma “almofada” para se passar no rosto. Já Hugo Medeiros³⁹ (2010, p.103) fala sobre o hábito de alguns homens e mulheres ao andarem de bonde, levarem suas próprias almofadas, pois o banco era muito duro e acabava por machucar as nádegas de seus usuários, dessa forma, os homens eram vistos como “frescos”. E há ainda uma terceira via que Reinaldo Pimenta (2011, p.19) apresenta provavelmente a que J. Carlos se referia (Figura 31, Capítulo 3), de que houve uma competição em Petrópolis entre os homens para saber quem fazia a almofada bordada mais bonita, para se bordar também é comum o uso de almofada para apoio do bordado (o bordado era considerado prática feminina, pois se relacionava aos afazeres do lar). Getúlio Nascentes da Cunha (2009) faz referência o texto de Lima Barreto em que também aborda o fato de alguns homens acompanharem suas namoradas na feitura de bordados, tendo suas próprias almofadas de seda.

Quem eram os almofadinhas? Eram os homens que tinham um gosto e comportamento por características associadas geralmente ao outro sexo, é o caso: gosto pela moda, usar maquiagem, gostar de dançar. Além disso, eles também eram conhecidos pela sua futilidade, pela sua constante frequência aos cinemas, por flertar com muitas mulheres. Já as

³⁹ Hugo Medeiros (2010) analisa os discursos da imprensa de Recife nos anos 1920 sobre a melindrosa e o almofadinha, para perceber aspectos de gênero presente na sociedade da época referente a esses dois personagens, destacando o aspecto humorístico desses dois tipos na imprensa. O autor utiliza gênero como uma categoria de análise, pensando a partir de aspectos relacionais entre os indivíduos com outros sujeitos ou com eles próprios num dado contexto.

melindrosas, eram aquelas mulheres que tomaram para si atitudes mais liberais do que aquelas associadas ao seu sexo, como: o hábito de fumar; frequentar lugares públicos desacompanhada, ou acompanhada por homens que não fossem seus parentes; flertavam como uma forma de “esporte”; gostavam de dançar e frequentar o cinema. Ambos, de certo modo, desconstruíam os papéis que foram atribuídos no século XIX e início do XX ao seu sexo/gênero, ao se apropriarem ou ampliarem os horizontes de possibilidades de experimentações para cada um. Ainda que, como analisado no decorrer do presente trabalho, tal postura desses dois novos personagens estejam alinhadas em alguns aspectos a uma construção de gosto e do belo, bem como de uma nova sensibilidade.

As melindrosas também estavam por toda parte nas projeções de filmes, sentadas nas cadeiras de cinema, nas ruas fazendo o *footing* e o *flirt*, enfim, eram assim como os almofadinhas, figura fácil de ser encontrar na capital da República, com seu ar cosmopolita. Ela também estava presente nas imagens publicitárias, de revistas ilustradas, de textos e poesias. Apesar de não ser criação de J. Carlos, foi ele que popularizou visualmente e ficou conhecido como inventor da melindrosa, título dado a ele por Álvaro Moreyra.

Essas moças tinham o padrão de beleza da época, magras, olhar marcado, boca pintada de *rouge* em forma de coração, usavam roupas leves, de tecidos fluidos, para noite abusavam dos decotes, usavam cabelos curtos. Segundo Michelle Perrot (2012, p.53): “A diferença dos sexos é marcada pela pilosidade e seus usos: os cabelos para as mulheres, a barba para os homens. Os cabelos são considerados, com frequência, signo da efeminação.”, nesse sentido, as mulheres ao adotarem um corte de cabelo que as deixava com aparência de rapaz, com o corte *à la garçonne*, masculinizavam-se, ou melhor, aliadas a outros elementos como a liberdade sexual e comportamental discutiam uma nova possibilidade de feminilidade, ao mesmo tempo esse corte de cabelo também aproximava os homens, que usavam o cabelo engomado um pouco mais longo que o corte convencional para homens, a ficarem mais efeminados, como numa via de mão-dupla.

Personagens tais como a melindrosa e o almofadinha não tinham comportamentos condizentes do que se esperava de uma mulher ou de um homem⁴⁰. Ao mesmo tempo os corpos são “normalizados” de alguma forma, pois os corpos passam a se adequar as características físicas ligadas ao sexo oposto: os almofadinhas passam a ter um corpo mais feminino, curvas bem marcadas, maquiagem e as melindrosas um corpo mais andrógino,

⁴⁰ Como o papel ideal das mulheres dentro de casa, pode-se ver as imagens do Anexo V. Entre os atributos que se esperava de uma mulher ideal é que ela também fosse elegante, como exemplo dessa beleza e sedução as propagandas de perfume no Anexo VII e também em imagens de mulheres se arrumando em frente à penteadeira Anexo VII.

roupas que marcam pouco sua silhueta, cinta no quadril, peitos achatados. São outras formas de identidades de gênero possíveis dentro de uma normativa. Mas essa normativa – homens másculos, viris e mulheres delicadas, mães, esposas e donas-de-casa – não os veem com bons olhos, como forma de deslegitima-los recorrem a piadas, a oposição entre esses novos costumes e os tradicionais considerados adequados.

Enquanto as melindrosas faziam coisas masculinas, e os almofadinhas femininas, os “machos” viam um duplo perigo: primeiro, o perigo que essas novas mulheres traziam a sua condição de machos dominantes, pois elas agora também trabalhavam, podiam ir às ruas desacompanhadas, praticavam o *flirt*, dirigiam automóveis, e a segunda, os próprios almofadinhas “deslegitimando” o poder viril dos homens:

[...] teremos conflitos e permutas nas vezes em que os significados tradicionais do masculino se percebam ameaçados pelo almofadinha, preso à vida tal como ela se apresenta nos filmes, com o glamour e o gozo, a moda e a velocidade, características que se consideravam femininas. (MEDEIROS, 2010, p.101)

Essas novas figuras são vistas pelos conservadores, como algo de incômodo e inadequado a categorização do sexo e gênero binário com definições tradicionalmente e convencionalmente presentes na sociedade em questão.

A seguir (Figura 7) uma imagem de J. Carlos define e ajuda construir visualmente o que caracteriza uma melindrosa, no caso uma Maria José, e o que caracteriza um almofadinha, o José Maria. Através desta e das outras imagens apresentadas ao longo da pesquisa, pretende-se historicizar uma das construções possíveis feitas sobre a remodelação do binarismo de gênero.



Figura 7 - OS INVASORES
J. Carlos, Os invasores, *Para Todos...*, nº 345, 25/07/1925, p.18.

Na imagem de J. Carlos (Figura 7), ele confere o nome de *Os invasores* para dois novos personagens que estavam presentes na sociedade carioca (e também em outros lugares do Brasil, como nos aponta o estudo de Medeiros sobre Recife de 1920): Maria José e José Maria, respectivamente a melindrosa e o almofadinha. O nome da tira também é sugestivo *Os invasores*, eles invadem a sociedade. Segundo o dicionário Aurélio invadir: “1. Entrar a força ou hostilmente em. 2. Difundir-se espalhar-se por. 3. Tomar, dominar”. Supõe-se, desse modo, que todas as três definições da palavra podem ser compreendidas nessa representação. O humor é utilizado para, de certa forma, falar sobre alguma desconfiança da presença de “Marias-José” e “Josés-Maria” que poderia estar crescendo, dominando e difundindo seus valores, entrando a força numa sociedade tradicional.

Há a inversão da ordem dos nomes masculino e feminino definido pelo gênero gramatical, e também pelo gênero visual, em relação aos corpos como portadores de determinada definição de gênero através de seu sexo. Temos vários elementos que enfatizam quem seria o homem e quem seria a mulher. Mas não somente os nomes definem os personagens, eles ainda mantêm características visuais que marcam o seu gênero, para poder provocar o humor, pois se cada um tivesse exatamente o outro corpo, a ambiguidade não aconteceria, e não se obteria o efeito cômico.

No entanto, o aspecto que enfatiza um humor sutil se refere tanto a escolha dos nomes, como também a escolha dos objetos e modos como cada qual se porta. Pelos nomes e também pelas características visuais de cada um, vê-se que ambos incorporam elementos, que tradicionalmente seriam pertencentes ao outro sexo: Maria José se porta como um homem, fuma, usa cabelos curtos, roupas que não marcam sua silhueta (pode lê-la como um vestido ou como um conjunto de camisa e saia), gravata borboleta preta que arremata o detalhe da gola e uma espécie de bengala. É interessante notar como J. Carlos utiliza a cor de fundo no papel na elaboração dessas duas figuras, o artista não preenche com campos de cores alguns espaços ocupados pelo fundo do papel, como no caso do vestido branco da melindrosa e a calça branca do almofadinha. Já José Maria tem a boca pintada com *rouge* fazendo bico que forma um coração, usa o mesmo modelo de óculos de Harold Lloyd (ator de cinema famoso na época), por trás dele seu olho mira para baixo com cílios longos e pretos, que dão a impressão de uso de delineador. Ele segura um buquê de flores de forma delicada, enquanto que a outra mão segura uma espécie de chaveiro ou carteira, “desmunhecando”, virando a mão para o sentido de fora, apoiando o cotovelo na cintura, deixando o braço bem rente ao corpo (forma que até hoje está associada aos homossexuais de forma pejorativa). As pontas de seus pés são mais finas que os da Maria José. Isto aponta, que o gênero dos almofadinhas e melindrosas

provocava humor muitas vezes por desviar dos padrões tradicionais de comportamento. O almofadinha não segue alguns dos padrões normativos de sua época para os homens, nesse caso: ser viril e não usar maquiagem, modelo de masculinidade tradicional do século XIX e início do XX. Talvez a referência ao cinema (através dos óculos do almofadinha, e da pele extremamente branca de ambos personagens) aponte para uma percepção de que os filmes estavam sendo responsabilizados pela difusão desses modos de se portar.

Desse modo, almofadinhas e melindrosas tinham comportamentos e gostos que eram consideradas do sexo oposto, apesar de poderem experimentar de uma nova subjetividade de gênero vivenciando o prazer da liberdade de escolha e de forma de vida, eles também poderiam sofrer represálias através de piadas ou críticas ao seu comportamento (MEDEIROS, 2010, p.106). Mas, também podiam ter seus modelos de conduta e de “tipo” reafirmados nos diferentes meios de linguagem. Entre elas nas próprias revistas ilustradas, no cinema, na propaganda e em livros, como já apontado anteriormente, mostrando homens e mulheres que de alguma forma incorporam comportamentos e/ou elementos visuais considerados do outro sexo.

Nas descrições encontradas em revistas ilustradas sobre filmes que tivessem como personagem os almofadinhas, estes eram descritos como preocupados demais com a aparência, chegando a fazer cirurgia plástica, ociosos, farristas, peralvilhos, só pensam em flertar, “almofadinhas” como uma forma de sentido pejorativo (*Cinearte*):

Fred Casey, cognominado o “Piff-Paff”, não obstante estar empregado na Companhia do Lixo, era o portento do sport da referida villa. Estava apaixonado pela gentil Camille Gibson e tinha por rival um “almofadinha” chamado Elmer Putman, um ocioso que só se preocupava em ser elegante. (Trecho *Cinearte*, sobre o filme “um Portento no sport” 02/09/1927, p.21)

Mas os comentários desfavoráveis não eram apenas pelas críticas de filmes, mas também por charges e outros tipos de texto. Ao mesmo tempo, boa parte dos astros de cinema eram pintados como almofadinhas nas capas e fotografias da revista *Para Todos...*

Como se pode ver, os mundos do cinema, da propaganda, e da cultura visual das revistas ilustradas, e, principalmente daquela traçada por J. Carlos, foram importantes meios para divulgação de novas construções de subjetividade. Homens maquiados, mulheres com cabelos curtos, ambos bonitos e delicados eram divulgados nesses novos meios artísticos e de comunicação. Nesse sentido, todos esses meios de linguagens colaboraram na construção de uma nova visualidade de gênero, como os almofadinhas e as melindrosas.

2. *M: mulher, melindrosa, mademoiselle... A figura feminina na Para Todos...*

“Eles viam mulheres em toda parte” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.11), retirando essa frase de seu contexto, ela pode ser adaptada para o que o público da revista ilustrada *Para Todos...* podia encontrar em suas páginas: mulheres pululando todos os seus cantos, das capas, passando pelo miolo até chegar na contracapa.

São poucas delas que não trazem mulheres desenhadas por J. Carlos como atrativos para a revista ilustrada. Num levantamento tipográfico foi contabilizado (sem contar aquelas que são fotografias de artistas de cinema) que de duzentas e noventa e seis capas apenas seis não contam com sua presença, sendo que destas somente dezoito não foram elaboradas por J. Carlos⁴¹.

As mulheres também estavam presentes em seu miolo por meio de fotografias, textos, ilustrações, charges, caricaturas e também em muitas das propagandas. As mulheres “comuns” apareciam em cenas do cotidiano pelas fotografias tiradas na saída da missa, no Largo, nas ruas, bailes, casamentos, carnavais, na praia, no Jóquei Club, sendo que as mulheres jovens, belas e vestidas de acordo com a última moda eram preferidas para serem retratadas, ainda que senhoras também pudessem ser vistas nas páginas dessa revista.

Tais fotografias indicam que, cada vez mais, as mulheres saíam sozinhas ou acompanhadas somente de outras mulheres, geralmente da sua idade (ainda que, possa ser visto mulheres jovens possivelmente acompanhadas de suas mães ou irmãs mais novas nas fotografias encontradas na *Para Todos...*). Ao andarem desacompanhadas de familiares, tais jovens estariam desfrutando de maior liberdade. Pois, como já apontado anteriormente, o ato das mulheres andarem sozinhas, principalmente as de classe econômica mais elevada, era algo novo e que, entre outros fatores foi impulsionado pelos novos espaços de sociabilidade, como os largos, os cafés e as lojas, trazidos com a urbanização e modernização das cidades. Sendo assim, as idas às missas acabavam se estendendo em passeio pelas ruas, onde elas poderiam olhar e serem olhadas, praticando o *flirt* e o *footing*. A praia se tornava lugar de alta sociabilidade, também lugar de mostrar o corpo saudável, ditado pelos médicos e pelas revistas.

⁴¹ As capas de outros artistas são: nº399 de Gerhard Orthof; nº482, autoria desconhecida; nº484 de Guevara; nº485, Rodrigues; nº486, capa de Del Pino ou Delpino; nº487, Fritz; nº498 de Belmonte; nº615, Orózio Belém; nº619, Paulo Werneck; de Lula há várias capas: nº628, nº637, nº672, nº673, nº674, nº675 e nº676; nº643, Henrique Sálvio, nº647; nº658, Helio.

As atrizes tinham destaque especial nas páginas da revista ilustrada, principalmente as estrelas, além disso, a *Para Todos...* sempre manteve seu vínculo com o cinema. As mais belas, ou as maiores estrelas do momento ganhavam páginas inteiras, às vezes suas fotografias ocupavam páginas duplas, com cenas dos filmes que participavam. Além disso, matérias especiais sobre os filmes em que atuavam, bem como um pouco de sua vida “privada”, reforçavam as imagens dessas mulheres. As atrizes brasileiras de cinema e de teatro também tinham um espaço na revista, do mesmo modo que as dançarinas do mundo todo que faziam sucesso na época. Desse modo, além das atrizes terem suas imagens projetadas nas telas de cinema, elas tinham suas imagens reforçadas pelas revistas ilustradas, ampliando o contato entre público e o universo cinematográfico (algumas dessas atrizes podem ser vistas mais adiante na Figura 11).

Há momentos em que o destaque são as misses. Os concursos de misses apresentam as mais belas, seja nos concursos nacionais como nos internacionais, alguns exemplares da revista ilustrada, têm o número inteiro quase que dedicado totalmente a fotografias de misses, com direito a caricaturas de J. Carlos.

Mas, no final das contas, a grande estrela da revista não eram as misses, as dançarinas, as atrizes, as artistas, as musicistas de carne e osso as maiores estrelas da *Para Todos...*, mas sim uma mulher que podia encarnar todas essas qualidades ao mesmo tempo, e de forma muito particular: as melindrosas de papel e tinta, sobretudo aquelas criadas por J. Carlos.

Eram elas, as melindrosas, o carro-chefe da *Para Todos...* A melindrosa é a estrela criada por J. Carlos (embora não tenha sido o inventor, foi ele seu maior divulgador e criador de representações sobre ela). Ela é a protagonista principal, povoa toda a revista, tendo destaque na capa, nas propagandas, charges, caricaturas, nas ilustrações, mas também em criações que não as suas, como as próprias imagens representadas por algumas das estrelas de cinema que estão presentes na revista e em charges e capas produzidas por seus colegas.

As representações criadas ou veiculadas sobre a mulher na revista *Para Todos...* trazem a mulher sob um novo prisma, ela já não é vista apenas como a mulher mãe⁴²-esposa-

⁴² Embora haja três capas (nº: 591, 608 e 612) em que as mães aparecem ou de braço dado com suas filhas ou de mãos dadas, todas as mães são jovens, brancas, bonitas e elegantes; suas filhas são crianças bonitas e também bem vestidas. Nessas três capas todas elas se encontram em locais públicos, passeando pelas ruas. Há ainda a capa de nº653 em que três silhuetas aparecem, a de um menino e uma menina e a terceira de uma mulher, que pode ser interpretada como mãe das crianças, que aponta para a luz. Há duas matronas, estereótipo da mãe gorda e brava: a da capa nº617, em que toda a numerosa família da moça aparece, fazendo com que seu pretende fuja. E, a capa nº671 em que a mãe está preste a bater nos seus dois filhos, uma menina e um menino, em que a graça fica por conta do título e da legenda aliadas a cena, “Um pequenino cavalheiro” empurra sua irmã para apanhar, falando que as moças devem ir por primeiro. Esta capa, juntamente com a de nº629, constituem o que se

dona de casa⁴³, ela agora toma suas decisões, ainda que parte dessas decisões esteja relacionada a figura masculina, como no caso em que é o artista, o diretor homem que possibilita ou não que sua personagem representada tenha liberdade e se porte de determinada maneira e não de outra.

Elas, aparentemente, não são mais sujeitas passivas, pois, como analisa Edgar Morin (1989) sobre as estrelas de cinema, análise que pode ser estendida para as melindrosas de J. Carlos, elas são frutos de um processo de produção. Fabricação essa que não é isenta de intenções e valores. Sim, as mulheres assumem uma postura mais liberal, mas também é construído que seja dessa forma.

As estrelas devem levar uma vida-filme fora das telas também. Elas fazem parte de um dispositivo que elas aceitam e “gostam” de algum modo de ser representadas dessas maneiras. Mas é claro, que elas não são simplesmente seres passivos, elas tomam decisões e até mesmo se aproveitam da situação em que se encontram como forma de estratégias para viver num mundo predominantemente masculino com ênfase no corpo feminino. Então, apesar disso – do olhar sobre elas ser geralmente produzido por algum artista homem –, a revista ilustrada, tendo como público alvo as mulheres, é de se supor que a maior parte das imagens fosse feita para agradá-las, como o caso específico em que elas poderiam aparecer nas páginas da *Para Todos...* ao andar bem vestida, na última moda, ser ou estar acompanhada por pessoas bonitas, elegantes, das classes mais altas. Nesse sentido, Narciso se fazia presente às leitoras ao olharem para as imagens se “reconhecerem” e se admirarem, seja literalmente ou metaforicamente, através da idealização na transposição de si para alguma representação presente ali, nas páginas da revista ilustrada.

A construção sobre o que é ser mulher nesse contexto amplia seu horizonte, construção esta que se dá nas representações e nas próprias performatividades feitas pelas mulheres na sua forma de ser no mundo. Mas, apesar disso e de outros tipos aparecerem tomando uma posição mais liberal, não são todas que são aceitas pelos seus modos, às vezes considerados inadequados por elas não seguirem determinado padrão estético, outras são reafirmadas como um padrão, pelo menos no quesito visual e parte do comportamental. São as construções e representações dessas novas mulheres que o presente capítulo aborda.

compreende aqui como a última fase de J. Carlos na direção artística de *Para Todos...* em que as capas são claramente o humorísticas e/ou políticas, aproximando-se da estética presente em *O Malho*, ainda que entre elas tenham capas que constituam toda fase anterior. As figuras maternas aparecem com mais frequência nas charges do miolo da revista. As capas mencionadas podem ser vistas no Anexo VIII.

⁴³ Em que está associada ao espaço privado de cuidados com o lar, os filhos, o marido, a família e a casa, enquanto que o marido ocupa o lugar público, espaço de maior possibilidade de empoderamento, sendo, portanto, tais lugares de relações sociais claramente hierarquizados (COLLING, 2004).

2.1 *Garçonizando-se: o fazer-se melindrosa.*

Não parecia nem uma mulher, nem um homem. / Era do sexo, terceiro sexo dos figurinos francezes! / Magrinha, cabellos curtos e de pyjama, e apenas com a promessa de dous seios, de dous pequeninos seios de mulher! (COSTALLAT, 1999, p. 82).

Um tipo de mulher passou a ser bastante divulgado na revista, a imagem da mulher andrógina, que toma para si partes do vestuário do guarda-roupa masculino da época. Além das roupas, o corte de cabelo curto a *la garçonne* enfatizavam o aspecto mais andrógino, seja ele sem parecer com um sexo específico, seja por incorporar elementos associados ao outro sexo/gênero. As fotografias e ilustrações a seguir trazem essa nova possibilidade de experiência, tanto para as atrizes que posam para as fotos e para as imagens produzidas pelo traço, quanto para o público leitor que poderia se identificar de algum modo com elas.

A esse processo, muito mais complexo que os exemplos acima somente mencionados e que serão explorados no decorrer do presente capítulo e do próximo, foi dado aqui o conceito de “*garçonização*”, nome retirado da imagem de Paim aqui analisada (Figura 8), mas ampliado. De modo geral *garçonização* é entendido aqui, como o processo que as mulheres passam para alcançar uma certa masculinização. Mas, para chegar nesse ponto as mulheres deveriam passar por algumas “modificações”, entre eles no que diz respeito ao aspecto visual: 1) cortar os cabelos; 2) achatar os seios para não marcarem nas roupas; 3) vestir roupas masculinas. No quesito comportamental, que também não deixa de ser um aspecto visual, poderiam extrapolar os limites que lhes vinham sendo designados, passando a: andar desacompanhada, fumar, dirigir, flertar com muitos, dançar com todos, construindo assim uma nova possibilidade de exercer sua subjetividade de gênero.

A ilustração de Paim (Figura 8)⁴⁴ causa certo estranhamento pela sua androginia. Talvez alguns leitores não consigam identificar o sexo num primeiro momento, mas com a ajuda do título *Garçonizando-se*, pode-se compreender que é uma mulher. Aqui, esse processo de *garçonização* refere-se ao ato de cortar os cabelos bem curtos, deixando com aspecto de um corte masculino, o próprio nome do corte se refere à masculinização, pois tem sua origem na palavra francesa *garçon*, que significa rapaz/garoto.

⁴⁴ A imagem faz parte de uma página com outras três charges. Sendo que duas abordam especificamente a incorporação por parte das melindrosas e almofadinhas, de valores considerados do gênero oposto. Optou-se por não colocá-la inteira nesse primeiro momento para não atrapalhar a leitura e a construção do conceito. A página completa está no Anexo XII.

De acordo com Michelle Perrot, este corte foi usado no começo como uma forma de “liberação política e de costumes”, mas devido a guerra as mulheres tiveram que trabalhar fora e adotaram o cabelo curto por ser algo mais prático. Findada a guerra, os cabelos a *la garçonne* se popularizam entre as mulheres, se tornando moda nos anos de 1920, segundo Perrot (2012, p.60) eles “[...] dão às mulheres a aparência de rapazes principalmente quando elas usam *tailleur*, gravata e piteira.”. Esse corte de cabelo, assim como essa nova silhueta apontavam para uma nova mulher: “O corte dos cabelos, nesse momento brilhante dos ‘Anos Loucos’, significa nova mulher, nova feminilidade.” (PERROT, 2012, p.61).

Essa nova mulher era construída e percebida pelas suas ambiguidades, ambiguidades estas, que se referiam aos modos da mulher se aproximar e se apropriar do que seria considerado masculino, tal caráter podia ser encontrado em várias mulheres, de maneiras diferentes, às vezes incorporando um aspecto apenas, outras vezes incorporando vários ao mesmo tempo. Desse modo: “[...] a visão sobre a androginia das “mulheres modernas”, partia do concreto e do abstrato. Em suma, era uma construção simbólica e imaginária sobre as novas formas e o “novo espírito” feminino.” (DOURADO, 2005, p.129). Essas mulheres podiam ser encontradas nas páginas da *Para Todos...* por meio de representações de papéis como atrizes ou mesmo como meio de atuar e construir sua própria representação para outros.

Aparentada da personagem *La Garçonne* (Monica Lieber), personagem que corta os cabelos curtos ao modo de um rapaz como forma de dar uma nova voz ao seu “eu” que buscava maior liberdade em sua vida⁴⁵:

Su comportamiento masculino —“piensa y actúa como un hombre”—, las cualidades viriles que despliega — talento, lógica—, el dominio del dinero, a ejemplo de los hombres, la consciencia de su irreductible individualidad —“sólo me pertenezco a mí misma”— se encarnan en un atributo físico simbólico: el pelo corto. En estas condiciones, la mujer emancipada ya no es “mujer”, sino *garçonne* [...] *La Garçonne* permite, pues, captar, en un momento privilegiado, la opinión de los portavoces oficiales que defienden por entonces, en forma mayoritaria, una imagen femenina tradicional: la de la mujer en el hogar. (SOHN, 2000, p.129).

⁴⁵ No livro de Victor Margueritte, *La Garçonne*, a personagem principal após passar por um revés amoroso decidiu ter liberdade sexual e financeira. Construiu uma carreira sólida como proprietária de um estabelecimento de vendas de antiguidades e objetos de decoração. Teve relacionamentos com muitos homens e com algumas mulheres, usou ópio, cocaína, teve namoros conturbados, dirigia seu carro. Pensava como um homem segundo ela mesma no que diz respeito ao manifestar seus desejos sexuais. É uma mulher que havia tomado às rédeas de sua própria vida, acreditando que não devia satisfações a ninguém, nem a família a qual abandonou.



Figura 8 - GARÇONNIZANDO-SE
Paim, Garçonizando-se, *Para Todos...*, nº311, 29/11/1924, p.20.

Assim “silhuetas andróginas” começaram a ser mais comuns na década de 1920. Segundo Michelle Perrot (2012, p.60), a moda teve um papel importante para a construção desse corpo feminino mais “reto”: “Novos tipos de vestuário: o chapéu sem abas, o *tailleur* (Chanel), a saia-calça, a calça comprida. Novas atitudes: fumar, dirigir automóvel, ler jornal em público, frequentar a toda a Europa.” (PERROT, 2012, p.60), contribuíram para este processo. Ainda sobre a influência de Chanel na moda, Marcia Disitzer (2012, p.27) refere-se que: “A francesa também desenhou peças soltas e práticas, que davam liberdade ao corpo da mulher, introduziu modelagens masculinas no guarda-roupa feminino [...]”, entre essas roupas “Chanel tinha lançado calças estilo pijama que, posteriormente, foram adotadas para uso à beira-mar.” (DISITZER, 2012, p.49). Calças muito parecida com as da *garçonne* de Paim (Figura 8). Embora Chanel tenha tentado a popularização das calças (pijamas) entre as classes médias e altas – já que as calças já eram usadas por operárias ou para o ciclismo, a moda foi

pouco adotada. J. Carlos começou a desenhar suas melindrosas usando tal peça a partir de 1930, com a sua popularização. Na revista *Para Todos...* são poucas as mulheres que usam calças como forma de moda e não com a intenção de se parecer com homem (muitas artistas, inclusive as brasileiras, usam roupas masculinas para fazerem papéis de homem). Mas, todas elas têm em comum o fato de serem estrelas de cinema e estarem em locais privados:

Se, na segunda metade do século XIX, passou a ocorrer uma aceitação maior do uso por mulheres de roupas masculinas da cintura para cima, o tabu que cercava as mulheres que usavam calças somente foi superado no século XX. [...] Na década de 1920, a criadora de moda francesa, Gabrielle Chanel, tentou popularizar a calça como parte de um modelo para mulheres de classe média e alta, mas sem sucesso. (CRANE, 2013, p.256).

Voltando agora para o desenho de Paim (Figura 8), a moça e o cenário são apresentados em vermelho, branco e preto. A melindrosa está sentada/deitada numa espécie de cama, cortando os seus cabelos que caem no seu colo. A *garçonne* usa calça estilo pijama na cor vermelha e blusa da mesma cor com decote profundo, margeado por lapela em toda a sua volta. Além de deixar ver um pedaço de seus ombros, a blusa também mostra boa parte de seu colo e linha abaixo do peito. Para finalizar ela é arrematada por um laço no encontro entre parte superior e inferior do corpo, enquanto que na manga o detalhe do punho é um babado branco bastante pontudo. Seus cabelos são ondulados, uma das paredes segue esse mesmo padrão de linhas. O seu corpo é bastante estilizado, com exceção de suas mãos: a sua mão esquerda segura um pequeno espelho em frente ao seu rosto, enquanto um espelho oval com adornos atrás de si a deixa ver provavelmente como está ficando seu corte de cabelo em “todos” os ângulos, feito pela mão direita pelo uso de uma tesoura. O formato do cabelo que acabou de ser cortado, caído em seu colo, parece reverberar pelas paredes, espelhos, almofadas numa versão maior e mais grossa. A linguagem da imagem promove uma sensação de uma cena em movimento, pelas formas das linhas e da construção da personagem e também do cenário. O estilo de Paim é muito diferente do de J. Carlos, o primeiro parece carregar mais sua imagem tanto com linhas como com o uso de cores mais “pesadas”, o segundo na caracterização de seus personagens e também no cenário usa menos “massas”, seu desenho parece “respirar” mais, através do uso do branco do papel.

O primeiro passo para o projeto de *garçonização* poderia ocorrer desde cedo, como brinca J. Carlos na próxima imagem, através do corte de cabelo. O artista aponta para como esse processo influenciava a vida das meninas, pois, de algum modo, e em algum momento durante a década de 1920 essa transformação da mulher em um novo personagem, em uma

nova forma de performatividade, a melindrosa, que também passa a ser moda e a ser apropriada no cotidiano de diversas formas. A melindrosa não só ajustava valores referenciais da moda, cinema e literatura como ao mesmo tempo em que fazia isso, influenciava diferentes âmbitos da sociabilidade.

Na barbearia a garotinha se prepara para “A primeira etapa” (Figura 9) para ser uma melindrosa, faz a única coisa que pode na sua idade, “pedir” para cortar o cabelo a *la garçonne*, já que é muito nova para ter *flirts* ou dirigir um automóvel. “Ao resumir em uma única frase, J. Carlos questiona não somente o lado precoce da menina, como também questiona a amplitude de um padrão de aparência física.” (MANNALA, 2015, p.59). A criança é pequenina e ocupa a parte central da imagem se posicionando de perfil, sentada numa cadeira alta para que o barbeiro que está atrás possa alcançar a sua cabeça sem precisar se abaixar e cortar o seu cabelo verde. Diferente da imagem anterior (Figura 8) esta garotinha de J. Carlos ainda está em processo de construção de independência, ela tem que pedir autorização a mãe e ao barbeiro, não cortando sozinha o seu cabelo⁴⁶. O barbeiro que está de frente para o espectador abre de forma delicada – levantando alguns dos dedos das mãos – uma capa sobre a garotinha para protegê-la dos cabelos que serão cortados, desse modo, apenas parte do homem é mostrada – rosto, ombros e mãos. Seu rosto sorri empaticamente ao pedido de sua cliente nova.

Ao fundo da cena, no lado esquerdo, a um barbeiro de costas cuidando de um cliente que só se vê a mão (está tampado pelo homem e pela capa) e que lê um jornal, pode-se ver na bancada vários tipos de embalagens, em referência aos produtos de beleza disponíveis no momento.

⁴⁶ O corte de cabelo de uma criança independente e rebelde foi abordado já no século XIX no livro *O moinho sobre o rio Floss* (1860) de George Eliot. O cabelo, que no século XIX era símbolo de feminilidade segundo Perrot (2012), ter cabelos longos era também sinônimo de beleza. O cabelo de Maggie Tulliver era “rebelde”, liso e grosso, que não parava arrumado, por que ela não queria penteá-lo como suas parentas faziam o que gerava discussões entre ela, sua mãe e suas tias, que valorizavam a aparência e o artifício por excelência. A rebeldia do cabelo de Maggie pode ser vista como metáfora para a rebeldia de seu espírito, de que não conseguia viver em sociedade, pelo menos naquela. Certo momento Maggie, como um ato de inconformismo e rebeldia, sobre valores impostos a ela por ser uma menina, corta seu cabelo. Mas após seu irmão satirizá-la ela acaba se arrependendo, pois depende da opinião dele para se sentir forte. De maneira, e por motivo distinto, Jo – personagem do livro de Louisa May Alcott, no livro *Mulherzinhas* (1868-9)– que tinha o cabelo como a coisa mais bonita, e que a deixava feminina, cortou seu cabelo, como um ato de altruísmo para com seu pai que estava doente na guerra, e para com toda a nação que ele representava nessa guerra. Tornando se feia na aparência, mas ainda mais bela na alma.



Figura 9 - A PRIMEIRA ETAPA
J. Carlos, A primeira etapa, *Para Todos...*, nº289, 28/06/1924, p.18.

Do outro lado, olhando para sua filhinha com uma expressão de preocupada, uma mãe gorda sentada no banco de espera. Ela tem três linhas no meio da testa que expressam rugas de preocupação, aliadas as sobrancelhas grossas, pretas e em arcos (semelhantes às sobrancelhas do barbeiro) que encontram seu começo nessas rugas e o final perto de seus olhos; sua boca é em forma de M com linhas pretas e verdes e assim como a expressão de seu olhar reforça a ideia de preocupação; sua bochecha é caída e seu queixo é pequeno e redondinho, deixando ver sua papada. Ela fita seus olhos redondos e grandes de canto para os olhos da pequena. A senhora usa echarpe de pele que da volta em seu pescoço, deixando parte dela na frente de seu colo; usa um vestido da mesma cor que o cabelo de sua filha, mantendo os joelhos juntos e pernas próximas uma a outra, apoiando os pés pequenos no chão. Sua bunda é grande e ocupa todo o banco, seus seios são volumosos, deixando os braços pequenos em relação a eles. Ela mantém seus braços rentes ao corpo encontrando suas mãos e seu dedo polegar um com outro, entre seus joelhos. Carrega no colo sua bolsa preta de mão, apoia o guarda-chuva da mesma cor nas suas pernas. E ainda, segura o chapéu com adornos *art-decô* de sua garotinha (já que ele é proporcional ao tamanho da cabeça da criança e porque a senhora usa um chapéu preto, uma espécie de toca que era moda no século XIX, com flores sobre a cabeça que tem arremate com fitas pretas embaixo de seu pescoço). Não é somente

seu chapéu que faz referência a uma moda mais antiga, mas o seu vestido completamente fechado, mangas longas e saia longa na altura dos pés, e não deve ser pelo frio, já que sua menininha está com vestido curto e de mangas curtas. Nota-se também que sua sombrinha não é adornada com padrões *art déco*, comum entre as outras melindrosas, mas é preta.

Pelas roupas fechadas que cobrem praticamente todo o corpo, expressão facial de preocupação e o modo como está sentada, com expressão corporal fechada, ela representa o lado mais conservador da sociedade. Ao mesmo tempo, busca se acostumar com as novidades trazidas pelos jovens, dessa vez, mais jovens ainda, já que o corte de cabelo curto é proposto por sua garotinha. Sua filha é, portanto, o símbolo das novidades trazidas pelo novo tempo, tempo que a senhora tenta se adaptar se não por ela, por sua filha. O contrário, a novidade, é trazida por alguém muito jovem, enquanto que a preocupação com a novidade é de alguém muito mais velha (comparando a idades das duas). Mas ambas esperam: a mãe sobre o que vai acontecer e a menina que sua mãe a deixe a cortar o cabelo como quiser.

A afirmação da menina mostra que ela tem atitudes, ainda que, esteja condicionada a uma aceitação da mãe. Por se tratar de uma charge, sabemos que a intenção de J. Carlos é provocar humor, que pode ser “inocente” como nesse caso. A menina que olha para mãe enquanto faz a pergunta ao barbeiro espera uma resposta dela. Ao mesmo tempo, tal interrogação da menina pode ser interpretada apenas como forma de educação, mas na verdade, seria uma afirmativa e a mãe estaria só observando e se preocupando com o acontecimento por vir. A preocupação de sua mãe não está apenas por sua filha cortar o cabelo, mas tudo o que aquilo significava: ela provavelmente não seria como ela em sua juventude; ela seria mais liberal, dirigiria automóveis “perigosos”, fumaria, teria vários *flirts*, usaria roupas curtas... Há a possibilidade de se fazer um diálogo com essa charge com uma passagem do texto de Victor Margueretti (1923, p.65):

– Oh! Mademoiselle, a “garçonne” de amanhã não se parecerá coisa alguma com a de hoje, como os seus costumes, mademoiselle, não se parecem com os das suas irmãs de ha vinte annos. Pense no que elles têm evoluído, e em todas as classes, no espaço de uma geração!... Pois bem! Essa especie de moça fará como um verdadeiro rapaz. Irá um pouco mais á escola de Malthus, apezar de não ter muito que aprender lá!... A natalidade baixa. E por quê? Toda a gente sabe que só as idiotas é que têm filhos quando os não querem ter. Os seductores, torna-se-iam, tambem, menos imprevidentes, e menos patifes.

De acordo com a passagem acima uma melindrosa seria praticamente um rapaz, ser mãe não seria para *garçonne* um destino de uma vida, elas só seriam se quisessem, não sendo mais para elas, algo visto como uma obrigação. Desse modo, e por outras formas de

comportamento, como o próprio cabelo, elas não seriam parecidas com “suas irmãs de ha vinte annos”, podendo ser esse, um dos medos da mãe ao receber o pedido de sua filhinha (Figura 9). Ao mesmo tempo, tal imagem pode ser lida como uma forma de imposição social para se adequar à moda dos cabelos curtos, quase como se a criança não tivesse escolha sobre como deveria ser.

Mas não eram todas as moças que queriam passar por esse processo, é o caso da imagem a seguir:



Figura 10 - A AURORA DA VIDA

J. Carlos, A aurora da vida, *Para Todos...*, nº350, 29/08/1925, p.18.

Em *A aurora da vida* (Figura 10) Monica, mesmo nome da personagem principal de *La Garçonne*, tenta dar conselho a uma jovem menina de quinze anos, possivelmente sua

irmã. As duas estão num local privado decorado por uma almofada, em forma de flor, jogada no chão e por uma parede preta com listras brancas, adornada por flores de vários tamanhos nas cores cinza, branco, preto e laranja. A menina com nome de flor ajuda a construir a sua meninice e inocência, expressa tanto no apego ao muito longo cabelo ruivo em que segura com as mãos, como também, na sua fala para a irmã. Sua irmã é bastante diferente, tem o corte curto de cabelo, fuma cigarro, usa brincos, seus seios despontam na lateral do seu corpo, seu corpo está em contraposto, mas, se assemelha com Margarida por possui um corpo esguio pelo vestido reto e simples e também por usar sapatos com pequenos saltos. Na conversa, a moça aparentemente mais velha, de cabelos curtos diz a jovem: “Córta, Margarida. Ficarás mais moça ainda.” mas Margarida não parece contente com a ideia, pelo tom de sua resposta: “Mais moça?! Oh! Custou-me tanto chegar a fazer quinze anos...”.

Mesmo nesse período com muitas crianças usando cabelos curtos, em algumas fotos podem-se encontrar meninas com o cabelo longo, mesmo mulheres jovens e adultas, ainda que fosse mais raro encontra-las nas fotografias, em 1930 é possível ver a miss Califórnia com um logo cabelo escuro e, ao longo de 1920, boa parte das propagandas de produtos para cabelo tem “modelos” com cabelos longos. Mary Pickford, atriz de sucesso na época, só aderiu à moda dos cabelos curtos em 1928. Nessa charge o corte de cabelo aparece como um ritual que marcaria a saída da infância e a entrada na mocidade, fato que muitas pessoas não querem passar. Além disso, os quinze anos para a mulher marca a passagem da infância/adolescência para a mocidade, as festas de quinze anos apresentam as moças à sociedade, e também aos futuros pretendentes. A resposta de Margarida levanta algumas hipóteses, como, primeiro que já havia demorado muito para virar moça ao completar seus quinze anos, segundo, que ela não teria gostado muito da ideia de se tornar moça, noção que é reforçada pelo apego com o cabelo.

Como se vê esse processo, de *garçonização*, começava com a aparência e se estendia a outras instâncias da vida dessas mulheres. Mas, algumas vezes o processo completo não ocorria, e o máximo que se fazia era o uso de roupas da moda.

Essa performatividade podia ser encontrada não só em desenhos, como nas imagens anteriores (e nas próximas) em praticamente todos os números da *Para Todos...*, mas também, em figuras “reais” (fotografias de pessoas, sejam elas representações de algum personagem ou não, embora que a própria fotografia seja encarada aqui como uma representação), ainda que, cada uma, desenhos e fotografia, tenha sua própria especificidade, como se pode ver com as fotografias a seguir.



Fotógrafo desconhecido, Pauline Garon, *Para Todos...*, nº373, 06/02/1926, p.38. a



Fotógrafo desconhecido, Lola Todd, *Para Todos...*, nº398, 31/07/1926, p.50. b



Fotógrafo desconhecido, Leatrice Joy, *Para Todos...*, nº411, 30/10/1926, p.46. c



Fotógrafo desconhecido, Frances Lee e Vera Steadman, da Christie, *Para Todos...*, nº430, 12/03/1927, p.43. d



Fotógrafo desconhecido, Nair de Oliveira, *Para Todos...*, nº310, 22/11/1924, p.37. e



Fotógrafo desconhecido, Alda Garrido, *Vamos lá, Para Todos...*, nº332, 25/04/1925, p.21. Excerto de página inteira dedicada à atriz. f

Figura 11 - ESTRELAS



Figura 12 - ALDA GARRIDO
Fotógrafo desconhecido, Alda Garrido, *Para Todos...*, nº313, 13/12/1923, p.17.

“Foi uma boneca desenhada pelo bom Deus e publicada numa pagina deste velho “magazine” que se chama a “Vida”. Mas a boneca animou-se, inteligente, risonha, com um sentimento raro de graça e pittoresco. Deu um pulo em cima de um palco. Poz-se a falar, a cantar, a dançar... E eis ahi Alda Garrido...”.



Figura 13 - CARIOCA 1926
Fotógrafo desconhecido, Carioca 1926, *Para Todos...*, nº401 21/08/1926, p.21

Pauline Garon, Lola Todd, Leatrice Joy, Frances Lee, Vera Steadman, Nair de Oliveira (Figura 11), Beatriz Costa (Figura 6) e Alda Garrido (Figura 11f e 12), o que elas têm em comum? Todas são atrizes de sucesso durante a década de 1920 em seus países, sendo que as estadunidenses/canadenses tem ampla repercussão no Brasil através dos seus filmes. Elas são juntamente com a “desconhecida” *Carioca 1926* (Figura 13) representações de mulheres que aderiram de alguma forma comportamentos e/ou elementos considerados masculinos.

Pauline Garon (Figura 11a) que no primeiro plano se veste com calças, camisa e gravata, está sentada sobre um cubo coberto com tecido escuro, cenário neutro, sua mão direita está no bolso da calça, enquanto que sua mão esquerda repousa sobre sua perna. Sua calça é larga até a altura dos joelhos ponto em que começa a se ajustar na perna. Seus ombros estão um pouco caídos, como se estivesse relaxada. Seu rosto mantém o mesmo ar doce que o

da fotografia menor, de recorte oval exposta no canto superior direito, em que o fundo é algum tipo de folhagem ou árvore. Em ambas as fotos ela utiliza o mesmo corte de cabelo, e aparentemente (pois a fotografia não tem boa qualidade), a mesma maquiagem. A fotografia menor mostra a diferença dela como mulher e como um personagem que a aproxima de um homem em seu visual. A delicadeza feminina, presente na roupa, no sorriso estão associados à natureza, enquanto que sua personagem masculina está relacionada ao aspecto neutro e mais sério da personagem, já que esta não sorri.

Lola Todd (Figura 11b), assim como Pauline Garon, veste camisa branca e gravata preta, usa o cabelo frisado e curto na altura das orelhas, tem a maquiagem marcada e sobrancelhas bem delineadas. Diferente da primeira fotografia que há a atriz de corpo inteiro, a imagem de Lola Todd tem como enquadramento a linha acima do peito até seu rosto. Sua expressão é fechada, seu olhar – pode ser pela maquiagem – é melancólico, sua cabeça está um pouco inclinada. O fundo também é neutro.

Na fotografia de Leatrice Joy (Figura 11c) vemos uma mulher usando roupas escuras, uma calça com suspensório, camisa com as mangas arregaçadas, cabelos curtíssimos penteados com gomalina e sapatos masculinos. O lugar em que Joy encontra-se suscita pelo menos duas interpretações: uma de que ela estaria numa viga suspensa amarrada com cordas, parecendo ser alguém que trabalha na elaboração de construções, e a outra, da que está em um tipo de embarcação e que seria uma tripulante trabalhadora. Nos dois casos a imagem de Leatrice Joy faz referência ao mundo do trabalho masculino, lugares perigosos e por isso, considerados lugares de homens; já que os trabalhos considerados femininos eram aqueles que mantinham relação com os papéis já desempenhados por elas no lar⁴⁷. De acordo com Maluf e Mott (1998, p.402): “As ofertas disponíveis, em geral, estavam próximas daquilo que se considerava uma extensão das atribuições das mulheres: professora, enfermeira, datilógrafa [...]”. A personagem não demonstra insegurança com seu posicionamento: sorri de canto de boca, ajeita ou segura com a mão direita uma das alças do suspensório, se apoia nas cordas dispostas e cruza as pernas num sinal de conforto, ainda que seu olhar pareça incomodado pelo sol. Desse modo, tal fotografia pode ser interpretada como uma forma de uma mulher entrar nesse universo masculino, através de uma aparente masculinização de seu modo de ser, de se portar e também pelo tipo de serviço escolhido, assim sua entrada nesse universo só se tornou possível graças a sua aparência de um rapaz ou ainda, que ela faz um serviço

⁴⁷ Isso não significa que mulheres não trabalhassem em locais perigosos e considerados masculinos. Muitas mulheres mais pobres tinham que se submeter a trabalhos pesados, como em minas de carvão como no caso dos Estados Unidos, Inglaterra e França, apontado pela autora Diana Crane (2013).

masculino por ser considerada, usando como artifício sua performatividade que incorpora moda e modos masculinos, um homem. Tal hipótese pode ser reiterada pela compreensão de Diana Crane sobre o *cross-dressing*:

A prática do *cross-dressing* (uso de trajes inteiramente compostos por itens associados ao sexo oposto) parece ter sido um meio de lidar com os preconceitos ligados ao emprego de mulheres em ocupações masculinas. Diana de Marly cita diversos exemplos na Inglaterra, inclusive de mulheres que se vestiam de verdureiros e pedreiros no século XIX. Segundo Michael Hiley, alguns casos de mulheres que se passavam por homens foram levados à justiça. (CRANE, 2013, p.246).

Na fotografia ao seu lado se vê um casal (Figura 11d). Vera Steadman vestida de dançarino de flamenco seduz Frances Lee com a dança, o local é cheio de pedras ou tijolos espalhados pelo chão. Frances Lee usa uma espécie de saia/short com uma camisa, sapatos de boneca e chapéu espanhol adornado. Seu cabelo é curto e tem franja, suas sobrancelhas são delineadas por linhas finas e escuras. Ela olha de canto de olho e com a boca em formato de coração um pouco aberta, para sua parceira Vera Steadman, que a segura com jeito pela cintura. Lee dá sua mão direita a Steadman que a detém delicadamente. Mesmo com o traje típico do dançarino de flamenco – calças, casaqueto, camisa, faixa amarrada na cintura, chapéu espanhol – Vera Steadman calça sapatos femininos. A dançarina encarna um papel masculino de sedução, pelas suas vestes e por ter um papel que na dança é feito pelo homem, o de guiar, já que é ela que segura sua parceira pela cintura e não o contrário. Suas feições e roupas lembram Rodolfo Valentino em suas fotografias de toureiro. Ao mesmo tempo em que consegue dar vida a um amante sedutor, Vera Steadman mantém um ar delicado, talvez pelas suas feições, o uso do sapato feminino, os dedos longos e finos, deixando seu personagem ambíguo, já que também se pode saber que se trata de uma mulher, pela própria legenda da foto. Assim, há a possibilidade de interpretar tal imagem como uma forma de sedução entre duas mulheres, desse modo, uma relação de *flirt* lésbico, ainda que um dos personagens seja mais masculinizado sendo o “homem” da situação, enquanto a outra é a que se deixa ser seduzida. Mas, ao mesmo tempo, essa possibilidade fica reduzida nesse contexto já que as relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo/gênero não eram bem vistas na sociedade desse período. Basta ver o escândalo que foi o romance da personagem Monica, de Victor Margueritte, com outras mulheres, o que gerou a expulsão do autor da Legião de Honra da França.

A atriz brasileira Nair de Oliveira (Figura 11e), assim como Leatrice Joy, poderia passar por um homem se não fosse à legenda: “Nair de Oliveira figurou em ‘A Capital

Federal’, no ‘sketch’ ‘Rosa de Sangue’ e em ‘A Carne’, filme nunca exibido.”. Sua fotografia enfatiza seu rosto e seu colo que carrega uma echarpe, ela parece o estereótipo dos diretores de cinema, que já estava presente em filmes de Charles Chaplin: echarpe no pescoço, camisa branca, boina, cachimbo no canto da boca. Olha de canto para o seu lado direito, enquanto que sua pequena boca pintada com *rouge* segura o cachimbo no canto do lado esquerdo, mesmo lado em que sua boina está suspensa. A cor de seu cabelo é da mesma cor da boina e ele é tão curto, liso e rente à cabeça que só é possível ver dois pedacinhos de cada lado. Passa um ar *blasé* pela sua expressão, mas, ainda ela parece se importar com algo que está no mesmo ambiente que ela, já que olha para ele.

A atriz do teatro de revista, bastante popular na época Alda Garrido (Figura 11f), aparece com uma expressão forte. Assim como Beatriz Costa (Figura 6) e Nair de Oliveira (Figura 11e) a artista também fuma. Ela tem o cigarro no canto esquerdo da sua boca pintada com *rouge* e bem delineada, ele está aceso e sai fumaça (fumaça essa que parece ter sido feita a posteriori com pintura). Seu cabelo é curto, mas, ao contrário dos das outras artistas apresentadas aqui, ele é volumoso, armado. Em sua expressão facial pode-se ler que ela encara/desafia seu observador, seja o fotógrafo ou o próprio público da imagem; tem a sobrancelha esquerda erguida, enquanto a outra fica em posição descontraída; seus olhos miram para o espectador que está a sua frente; seu nariz é grande e arredondado. Seu colo está coberto por roupas e echarpe, a única parte que aparece e está descoberta é seu rosto.

A outra imagem de Alda Garrido (Figura 12) a traz como destaque de uma página inteira por sua beleza e seu talento artístico. Essa “boneca desenhada pelo bom Deus” apesar de várias condutas masculinas, como fumar, usar cartola⁴⁸ e bengala, ela não deixa de ter qualidades consideradas femininas, como a beleza: marcada pelo seu rosto de “boneca”; seu corpo bem delineado, com a ajuda da pose, já que o vestido tem o corte reto; o uso da bengala e do cigarro com a piteira de forma sensual, que é enfatizado pelo uso das luvas; seus sapatos são simples, e tem o salto baixo, mas ela dá graça aos seus pés pela leve torção que faz na perna levantando um pouco o seu pé direito do chão. Ela é vista como bela apesar desse seu lado pitoresco que se relacionaria a qualidades vistas como pertencentes ao masculino: humor, inteligência e modos. Ela e as outras atrizes se portam contra os papéis naturalizantes de gênero, em que cada um deveria ser e agir de uma forma, em polos opostos. Ela, assim como

⁴⁸ De acordo com Diana Crane (2013, p.208) alguns modelos de chapéus que “[...] constituíam símbolos poderosos de identidade masculina [...]” como a cartola, o chapéu-coco, o chapéu de marinheiro, foram incorporados por mulheres ao longo do século XIX e XX, por exemplo, “A cartola passou a ser usada com trajes femininos de montaria a partir da década de 1830 [...]” (CRANE, 2013, p.208).

as outras atrizes e a Carioca, se vê como uma mulher que pode fazer o que bem quiser, ela olha por cima, com ar *blasé*, para os seus observadores que podem criticá-la, mas que ela não liga (ou pelo menos dá a entender que não liga). Comparando a fotografia de Alda Garrido (Figura 12) com a Maria José (Figura 7) de J. Carlos, se vê que elas possuem algumas semelhanças: ambas carregam os mesmo elementos: cigarro que não fumam, mas, que seguram entre os dedos (a primeira com uma piteira), chapéu cartola, uma espécie de bengala, um xale. Porém, a posição das personagens não é a mesma e também manejam de forma diferente os elementos que as aproxima. O desenho de J. Carlos se aproximaria com o real, em certo aspecto, já que a fotografia também é um elemento construído pelo fotógrafo e pela fotografada, que é uma artista.

As performatividades, vistas como algo coletivo é explicado por Cláudia Oliveira, como uma forma de uma nova “teatralidade feminina”, o qual as estrelas de cinema tiveram papel importante em sua construção:

O fenômeno do aparecimento das estrelas de cinema – das *professional beauties* – auxiliou na construção da nova teatralidade feminina, e também no seu desejo de liberdade, embora suas imagens no cinema reafirmassem, muitas vezes, as ideias em torno do “eterno feminino”, apresentando-as nas telas como objetos de paixão e perdição. No entanto, o próprio uso do cabelo curto e tingido, da maquiagem visível, fumar cigarros em público, auxiliavam na construção da mulher como objeto de desejo, ao mesmo tempo em que contribuía também para a ideia de liberdade feminina. Atrizes como Greta Garbo e Marlene Dietrich, ao mesmo tempo em que encarnaram a alegoria da “eterna vênus”, eram vistas também como mulheres liberadas. As belezas do cinema construíam imagens que eram fruto da arte de consumo, mas, por outro lado, carregavam aspectos do passado. (OLIVEIRA, 2010, p.225-226).

A carioca de 1926 (Figura 13) é bastante parecida de rosto com Alda Garrido (Figura 12) e com a Maria José de J. Carlos (Figura 7), ela caminha tranquila e sorridente pelas ruas cariocas, não olha diretamente para o fotógrafo, talvez nem tenha percebido que seria fotografada, já que está olhando para algo em seu lado direito que não aparece na cena. Ela é destaque da página, ocupando sua parte central, usando algumas peças do vestuário masculino, ou pelo menos com inspiração nele: gravata borboleta; camisa lisa como de Pauline Garon (Figura 11a) e Lola Todd (Figura 11b); paletó escuro simples, apenas com uma abotoadura; o cabelo curtíssimo que não dá para ver, pois está tampado pelo chapéu *cloche* enterrado em sua cabeça proporcionando sombra para seus olhos; a isso ela acrescenta uma saia reta, que fica na altura dos joelhos; seus sapatos são simples, bicolores com a ponteira escura, tendo um salto médio quadrado; meias de seda claras; em sua mão esquerda carrega uma bolsa de mão retangular pequena e na outra um objeto não identificado, ambas as mãos

estão vestidas com luvas. O título “Carioca 1926” atesta que tal mulher foi escolhida entre tantas outras (possibilidades de se encontrar na rua os mais variados tipos) como representante de uma construção sobre o que seria no aspecto visual, a carioca de 1926, bem como, auxilia na representação e construção de um ideal de beleza. Pois, como se vê, ainda que não haja nenhuma referência explícita ao mundo do cinema, na imagem ou na legenda, a carioca apresenta uma forma de assimilação das roupas utilizadas pelas atrizes apresentadas anteriormente (Figura 6, 11 e 12) e do cabelo usado por elas, ainda que, não seja necessariamente uma relação com elas, mas sim uma relação com a imagem que as revistas ilustradas, entre elas a *Para Todos...*, que divulgavam imagens do próprio cinema, moda e literatura que também ajudavam a divulgar e moldar:

As mulheres que iam ao cinema eram extremamente influenciadas pelas ousadas heroínas interpretadas por Greta Garbo, Gloria Swanson e Bebe Daniel, estrelas da época. As atrizes cumpriam nas telas o que muitas das mulheres comuns secretamente desejavam realizar na vida real. Mostrados nos filmes, atos simples como trabalhar, dirigir automóveis, fumar e praticar esporte, considerados símbolos transgressores, inspiravam muitas mocinhas brasileiras a acreditar em tempos mais livres e na possibilidade de viver de maneira diferente. (DISITZER, 2012, p.45).

A carioca, embora não seja uma personagem conhecida como as atrizes apresentadas aqui, a partir do momento que é escolhida como destaque de uma página, levando o título de “carioca”, aponta como um modelo para outras cariocas e para outros lugares do Brasil. Pois, como foi dito no capítulo anterior, as imagens divulgadas pelas revistas ilustradas construíam gostos junto ao seu público que também participava da escolha, à medida que aceitava ou refutava representações trazidas por elas. Ao mesmo tempo, é mais difícil encontrar nas páginas da revista ilustrada *Para Todos...* uma mulher comum como ela vestida de forma similar: camisa, gravata borboleta (o uso de gravatas mais comum entre as mulheres era aquelas que formavam laços médio à grandes) e paletó, mesmo estando na moda, não era tão comum nas fotografias. De acordo com Diana Crane, o paletó que já era usado desde o século XIX pelo estilo alternativo:

Ao longo do século XIX, o estilo alternativo foi incorporando um número crescente de peças, ao mesmo tempo que os itens em si também evoluíam, principalmente o conjunto de paletó e saia. Contudo, mesmo no final do século, as mulheres ainda o usavam de forma seletiva. (CRANE, 2013, p.213).

E esse “modo seletivo” continuou nas primeiras décadas do século XX. Ainda segundo Diane Crane (2013, p.216), foi durante a década de 1920 que o “paletó adquiriu conotação de lesbianismo” diferente do que ocorria antes desse período em que não havia essa

associação; o estilo que as lésbicas adotaram nas capitais da França, Inglaterra e Estados Unidos, incluía recorrer a todas as peças do vestuário masculino (CRANE, 2013, p.218). Mas, “O estilo alternativo não era mais visto como algo antagônico. Alguns de seus elementos, especialmente o conjunto de paletó e saia, eram agora parte do estilo dominante.” (CRANE, 2013, p.218), não tendo a conotação de lesbianismo. Paletós femininos apareciam algumas vezes nos croquis da seção de moda da *Para Todos...*

Apesar de usarem elementos que reforcem uma figura masculina, algumas delas também utilizam elementos demarcadores de seu gênero, como: maquiagem que marcam sobrancelhas, bocas e olhos, os deixando mais delicados, evidentes e sedutores; sapatos femininos de saltos; joias; uso de saia; ou ainda, como no caso de Pauline Garon (Figura 11a) sua “verdadeira” imagem, que acaba servindo tanto para reforçar seu personagem masculino pela diferença dela enquanto um e outro, como para lembrar que, na verdade, a personagem se trata de uma mulher se passando por um homem. Mesmo que todas elas tentem e/ou consigam se masculinizar, elas não deixam de serem consideradas belas (os)⁴⁹ independente do papel que interpretam, “A atriz que se torna estrela tira proveito dos poderes divinizadores do amor, mas traz também um capital: um corpo e um rosto *adoráveis*.” (MORIN, 1989, p.27). Além disso, essas mulheres passavam atitudes e comportamentos que serviam de inspiração para criação e representação de muitas das melindrosas. Entre elas o ideal de um corpo esguio:

A década de 20 foi, então, crucial na formulação de um novo ideal físico, tendo a imagem cinematográfica interferindo significativamente nessa construção. No fim da década, mulheres, sob o impacto combinado das indústrias do cosmético, da moda, da publicidade e de Hollywood, incorporam o uso da maquiagem, principalmente o batom e passam a valorizar o corpo esbelto, esguio. Como aponta Featherstone (1993), a combinação dessas quatro indústrias foi fundamental para a vitória do corpo magro sobre o gordo, no decorrer do século XX. (CASTRO, 2007, p.24).

O corpo magro está associado também a uma forma mais andrógina de corpo, em que os seios volumosos, a cintura marcada, as nádegas grandes, muito populares na *belle époque* com a silhueta em forma de S – cintura apertada com espartilho, levantando os seios e apertando a barriga, deixando o bumbum em evidência – são “escondidos” através do corte mais leve e tubular dos vestidos, e também pelas próprias peças utilizadas por baixo das roupas para abaixar e apertar os seios, não os evidenciando. As roupas de gala, de festa à

⁴⁹ Na produção/fabricação da beleza vários artifícios e estratégias são utilizadas pelas estrelas de cinema para alcançarem ou aparentarem uma beleza ideal, entre elas Edgar Morin (1998) destaca: uso de maquiagem para esconder as imperfeições e acentuar os pontos mais bonitos; cirurgia plástica; a própria fotografia na elaboração do filme com o posicionamento da câmera que mais a favorece; roupas e acessórios.

noite, mostram as costas através dos grandes decotes, o colo também aparece mais, ainda que o seio não seja evidenciado, talvez por serem pequenos ou por usarem algum artifício para achatá-los. Um dos padrões de beleza construído nesse contexto de acordo com Ana Lúcia de Castro (2007, p.24) é então o corpo magro e não o gordo (popular no Renascimento, no Barroco, em que principalmente as mulheres apareciam com amplas formas, volumosas e voluptuosas).

A estética adotada pelas atrizes através do uso de maquiagem construindo sobrancelhas mais finas e marcadas, bocas de coração, olhos mais “pesados”, foi outra influência para o público feminino desse período. De acordo com Edgar Morin sobre o uso de maquiagem pelas estrelas de cinema:

Mas a maquiagem, que diminui “a eloquência da face”, lhe confere uma nova eloquência. Se despessoaliza a estrela, é para superpersonalizá-la. O seu rosto pintado é um tipo ideal. Essa idealização, adocicada ou não, é o fardo que a pintura impõe à verdade. A maquiagem acentua, estiliza e realiza definitivamente a beleza sem falhas, harmoniosa e pura. (MORIN, 1998, p.29).

Nesse caso, o uso da maquiagem pelas atrizes e por todos os tipos de mulheres (e por alguns homens, analisados no Capítulo 3) acentuavam alguns traços, escondiam outros, poderiam lhes conferir um aspecto que sua característica facial não teria sem ela. Ajustando-se também a um dos ideais de beleza, o da juventude. Dependendo do tipo de maquiagem utilizada pela atriz/ator suas feições mudam, conseguindo como efeito às vezes um rosto mais “feminino” ou um rosto mais “masculino”.

De algum modo essas mulheres se posicionam contra os princípios até então enraizados na sociedade:

Foi em nome da alteridade feminina, foi em nome da oposição masculino/feminino que as mulheres se viram confinadas em seu papel maternal e doméstico. Como o corpo é primeiro lugar da inscrição, a sociedade sempre leu, encarou a mulher a partir de seu corpo e de suas produções, fechando-a na reprodução e na afetividade. A natureza – menstruação, gravidez, parto, etc., - destinava as mulheres ao silêncio e à obscuridade, impossibilitando-as de outras formas de criação. (COLLING, 2004, p.16).

As imagens das Figuras 11, 12 e 13, como se vê, não representam o lado afetivo no sentido de um amor maternal relacionado à suposta natureza de mulheres apenas como reprodutoras e criadoras de suas crias. Elas vão para além disso, criando espaços e maneiras de ser que não se relacionam a essa questão. Mas, J. Carlos trata também a esse respeito de mulheres mães, só que sob uma nova perspectiva (Figura 14 e 15).

Mas, a criação não chegou somente a estas mulheres, chegou de alguma forma a várias pessoas durante a década de 1920. Apesar de a alteridade ser posta em relação ao masculino que seria o sexo e gênero normatizador, e de toda a construção feita sobre a “natureza frágil” da mulher – justificando para eles o lugar das mulheres na vida privada –, as atrizes, artistas, estrelas ou não, enfim, mulheres que de algum modo agiriam ou seriam como melindrosas, questionaram seus lugares pré-fixados, questionaram a performatividade do que é ser mulher, homem ou ser andrógino, ainda que tal questionamento seja feito apenas por representações em espaços destinados a explorar a imaginação, como o cinema, a arte, a fotografia entre outros meios, e que eles encontram em seu contexto específico, tanto seus limites como possibilidades, não sendo agentes para além de seu tempo, como é o caso das roupas utilizadas por elas; “Em resumo, o ato de vestir-se realiza-se dentro das limitações de uma cultura e suas normas, em busca de satisfazer as expectativas com relação ao que se aceita como um ‘corpo vestido’.” (CASTRO, 2007, p.15).

Todas as atrizes expostas até aqui (Figura 6, 11 e 12), representam um ideal de beleza, bem como a ilustração de J. Carlos (Figura 7), de Paim (Figura 8) e a Carioca (Figura 13), a androginia:

Um novo tipo de mulher passara a existir. O novo ideal erótico era andrógino: as moças procuravam ter a aparência de rapazes tanto quanto possível. Todas as curvas – o atributo feminino por tanto tempo – [entre eles a moda da silhueta em S, deixada a pouco] foram completamente abandonadas. E, como toque final nesse sentido todas as jovens cortaram os cabelos. (LAVÉR, 1989, p.232).

Mas esse ideal como se pode ver, está relacionado a um rosto jovem, sem rugas, a mulheres magras, brancas, saudáveis e bonitas. Não era qualquer uma que poderia ser uma melindrosa. O próprio J. Carlos deixa claro através de seus desenhos quem poderia ser e quem não poderia ser uma melindrosa. O artista reforça a ideia do que é ser/parecer com uma melindrosa através da aparência de suas personagens, de suas atitudes e também de textos que acompanhavam as imagens. Numa relação de definição de quem poderia ser tal personagem, quando J. Carlos (assim como outros artistas e representações) escolhia determinados tipos para serem melindrosas, automaticamente excluía outros; ele até motra a possibilidade de tentar ser, mas, a aceitação já seria uma coisa diferente, e algumas vezes não conseguiriam, como é o caso a seguir.



Figura 14 - MME CARTOLA
 J. Carlos, *Mme Cartola, Para Todos...*, nº299, 06/09/1924, p.14.

“Ora, Bonifacio! Vá lamber sabão.” (Figura 14), é assim que a senhora se refere ao seu marido após este fazer um olhar crítico sobre a forma de sua esposa estar vestida. Mme. Cartola usa uma roupa parecida com a de Alda Garrido (Figura 12): cartola; echarpe dessa vez com estampa de bolinhas vermelhas e pretas; luvas brancas; vestido pela canela; meias de seda; sapatinhos; cabelo *a la garçonne*; boca pintada em forma de coração. A esses adereços outros se juntam: bolsa preta em seu braço esquerdo, mesmo lado que carrega uma sombrinha enfeitada; os treze botões do vestido; vestido que também leva um bolso na altura do seio

esquerdo. Ao mesmo tempo em que J. Carlos satiriza o posicionamento da mulher, ele enfatiza que o comportamento das melindrosas estava se difundido entre as mulheres mais velhas. No entanto, como dito anteriormente, era fácil ver senhoras usando esse tipo de traje, pois se tratava da moda da época. Mas dificilmente se veriam mulheres mais velhas na *Para Todos...*, seja em fotografias ou textos, sendo tão ousadas quanto às das charges de J. Carlos.

Diferente de Alda Garrido (Figura 12) a Madame Cartola (Figura 14) é velha: seu corpo já não é magro, têm rugas e marcas de expressão nos olhos, nariz e boca, a pele é flácida – nota-se pelas bochechas caídas –, olheiras, nariz grande que aponta para baixo, assim como suas orelhas que tem os lóbulos caídos (cartilagens como nariz e orelhas são partes que não param de crescer, mesmo depois, na velhice). Mas, aproximando-se dela (Figura 14), está em pé, tem a mesma torção nos pés (ainda que a imagem de Alda esteja de lado, enquanto que de Mme. esteja de frente) e no quadril, tendo como resultado a posição de contraposto. Mme. arruma delicadamente com o dedo indicador e polegar de sua mão direita a cartola, preta com faixa vermelha, em sua cabeça. Seus braços, canelas e pés são finos e delicados contrastando com a idade de seu rosto.

As feias, como apontado por Michele Perrot (2012), tem a chance de tentar se embelezar através do uso da maquiagem, ainda que nem todas consigam um resultado satisfatório, como no caso da Mme. da imagem anterior, para os padrões de beleza encontrados na *Para Todos...*

Enquanto as rugas dos homens são aceitas como manifestações de “preocupações e experiências” (MORIN, 1998, p.31), as mulheres devem se manter sempre belas, principalmente as estrelas de cinema, que eram modelos de ideais de beleza para outras mulheres. De acordo com este mesmo autor:

A exigência da beleza é simultaneamente exigência de juventude. [...] No cinema, até 1940, a idade média das estrelas femininas era 20-25 anos, em Hollywood. Suas carreiras eram mais breves que as dos homens, que podiam não envelhecer, mas amadurecer até atingir a idade sedutora ideal. (MORIN, 1998, p.31).

É o que podemos encontrar nas imagens e em textos apresentados nas propagandas de produto de beleza veiculados na *Para Todos...*. Desde o advento de produtos de beleza as mulheres foram “impedidas” de envelhecer, deveriam ser eternamente jovens e bonitas, pois:

Aquella que é feia, tendo podido evitar a fealdade, commetteu um feio peccado. A beleza deve conservar-se muito além da primeira juventude... / Quando a viva luz dos toucadores revelar que as rugos apparecem ao redor dos olhos, e que o sorriso também produz rugos nos cantos da bocca, POLLAH deve ser usado sem demora.

(enunciado da propaganda Pollah, *Para Todos...*, nº225, 07/04/1923, p.10, grifo da propaganda).

Mademoiselle Cartola teria então, na perspectiva encontrada no anúncio da *Pollah* acima, cometido um “feito pecado”, o de ser velha e feia, não tendo uma aparência jovem, com pele firme, livre de rugas de preocupação. Como se vê, caso o produto realmente fosse eficaz, a Madame em questão não o teria usado.

Diferente do que acontecia com o outro personagem adulto da cena. O senhor tem como rosto uma forma de máscara, seu nariz é longo e vermelho, logo abaixo dele um bigodinho espanado, sua boca não aparece. O seu rosto tem menos marcas de expressão que o de Mme Cartola, parecendo ser mais novo do que ela. Como ela assume um papel considerado masculino, a idade também pode ser um instrumento para estimular a ideia de uma troca de papéis, já que, as mulheres casadas costumavam ser mais novas que seus maridos, dessa forma, invertendo mais uma vez a situação que já se delineava como diferente.

O pai sentado na cadeira calça um chinelo fechado na frente e aberto na parte de trás, deixando ver sua meia branca com detalhes vermelhos. Curva-se para poder amamentar o seu quarto filho mais novo com a mamadeira.

As crianças que estão fora do círculo, e, portanto, fora da visão do seu pai, aproveitam o momento de discussão e distração dos pais para aprontar. As duas crianças estão a ponto de fazer maldade com o pobre do cachorro: o menino de cabelos escuros segura pela orelha do cãozinho para que ele não escape, enquanto que sua irmã, de cabelo enrolado e laço na cabeça, segura a cauda do cachorro para que ela a corte com um serrote. Há uma escova caída no chão que sugere que a tarefa das crianças era escovar o cachorro e não maltratá-lo. A ausência da figura materna na educação das crianças poderia explicar o comportamento levado das duas crianças do primeiro plano, pois, de acordo com Maluf, Mott (1998) e Colling (2004), educar crianças era papel considerado feminino. Como era o pai que tinha que cuidar das crianças, J. Carlos mostra que sua “natureza” não era feita para isso, basta ver o que os seus filhos querem fazer com o cachorro.

Já a criança mais alta, e provavelmente a mais velha, é mais sutil, apenas brinca de enfeitar um chapéu feminino que está na cabeça de seu pai. Ela faz isso de forma delicada, brincando/cuidando dele. Se ele está fazendo um serviço feminino, por que não feminizá-lo, colocando adereços associados à feminilidade como flores, laços, modelo de chapéu feminino?

A linha oval serve como moldura de demarcação de ambientes, a mulher está prestes a sair do círculo, enquanto que o seu marido está preso nele, a não ser pela ligação de sua filha que brinca com pai, brincando com a relação de esfera privada e pública.

O marido tem uma bolinha como se fosse o olho, mas mesmo assim, pela linha colocada arqueada como sobrancelha, e por ele olhar sobre os óculos para Madame a expressão de desaprovação que faz para sua mulher é evidente, ainda mais, reforçada pela resposta que dá à sua esposa quando está justificando sua roupa e saída. Se “O mundo evoluiu muito e, hoje em dia, o direito dos sexos é igual”, segundo sua esposa, ele só poderia desejar que fosse realmente igual: “Amem, amem, Marocas. Deus te dê um cavaignac.”. Tendo um cavanhaque Marocas conseguiria o que realmente queria, a igualdade de sexos, pois, ela assumiria algo que na visão de J. Carlos só era possível aos homens, como ter pelos no rosto formando uma barba, podendo então assumir papéis e atributos considerados masculinos.

A relação entre homem e mulher nessa charge (Figura 14) se dá de forma conflituosa, pois ambos, esposa e marido não atuam nos papéis convencionalmente estabelecidos à performatividade de gênero de cada um. J. Carlos colocou vários motivos para esse desentendimento: uma mãe que quer se vestir com a mesma moda usada por mulheres mais jovens que ela, sendo que essa moda incorporava elementos do guarda-roupa masculino; uma mulher sair de casa enquanto o pai tem que cuidar dos quatro filhos. Como já visto anteriormente, as mulheres eram vistas como as pessoas responsáveis por cuidar e dar educação aos seus filhos (COLLING, 2004); o fato de Madame. Cartola acreditar que o mundo estava mudado, mas pelo uso do humor contra sua pessoa, ter o indício de que ele não estava; o fato do pai não estar trabalhando fora, mas sim em casa com os filhos; ele estar com um chapéu feminino e sendo cuidado por uma menininha e sua mulher por usar cartola.

A máxima triangular que vinha se moldando na sociedade desde a virada do século sobre o padrão beleza-juventude-saúde (COLLING, 2004), não é encontrada aqui. Além disso, temos uma mãe que desvia de sua “função” como “mãe-esposa-dona-de-casa” ou de um comportamento considerado maternal, ela não liga para seus filhos, deixando-os aos cuidados do pai. Segundo Ana Colling (2004, p.22):

O feminino caracterizado como natureza, emoção, amor, intuição, é destinado ao espaço privado; ao masculino – cultura, política, razão, justiça, poder, o público. Esta dicotomia constitui uma oposição desigual entre homens e mulheres, caracterizando a sujeição destas aos homens dentro de uma ordem aparentemente universal e igualitária.

Os dois sujeitos ao driblarem essa construção de espaço e de “natureza” o riso é desencadeado. Assim quando J. Carlos inverte as funções desempenhadas pelos seus personagens, como no caso das Figuras 14, 15 e 16, ao utilizar o humor, ele levanta pelo menos duas interpretações: uma de se fazer através do uso do humor um pensamento crítico e reflexivo sobre as novas situações que vinham ou poderiam ocorrer na sociedade por meio nas transformações impulsionadas pelas mulheres trabalharem fora de casa; e a outra, reforça que ele “ri” dessas inversões, nas figuras 14 e 15 satiriza o marido, aos quais não parece tão simpático, faz escárnio com a mulher mais velha, principalmente através da piada que acompanha a charge, mas faz com toda leveza o humor provocado pelas melindrosas das Figuras 15 e 16, parecendo ser simpático com elas, mesmo elas tendo um papel fundamental para a construção das piadas nessas imagens.

Não é a primeira nem a única vez que J. Carlos satiriza as mulheres mais velhas e enrugadas⁵⁰. Em outra charge na *Para Todos...* uma mulher por ser gorda, enrugada, lembrando muito um hipopótamo, não consegue quase nenhum dinheiro para caridade se comparada a melindrosa, esguia, jovem, de olhar sedutor (ver Anexo IX). Em outra imagem, o homem que aceita dançar com um mulher com mesmas feições é visto como corajoso e caridoso (ver Anexo IX). O que pode mostrar o posicionamento de J. Carlos a respeito de mulheres que não tinham o padrão de beleza da época e tentavam seguir o padrão de comportamento das melindrosas. Segundo uma crônica de J. Loponte, intitulada *O “charleston”*, “As mulheres andam deliciosamente despedidas e nisso ninguém vê nada de mais... só quando são feias.” (publicada na revista ilustrada *Para Todos...*, nº419, 25/12/1926, p.15). Até mesmo a atriz Alla Nazimova, segundo a revista *Cinearte* de 1927 sofreu críticas por interpretar Salomé em filme homônimo (1923), com quarenta e quatro anos era considerada velha demais para o papel:

[...] Nazimova, como todos sabem, é uma artista completa, porém a sua mocidade já passou e não é qualquer papel que hoje se lhe adapta. Como poderia ela fazer uma Salomé? Entretanto, o seu desempenho agrada, embora o seu tipo esteja bastante deslocado no papel que encarna. (A tela em revista: Salomé, *Cinearte*, nº61, 27/04/1927, p.28).

Se até uma atriz famosa e vista como uma grande artista na época era alvo de comentários sobre sua idade, mesmo tendo uma aparência jovem, o que se diria sobre essas

⁵⁰ Desde seus tempos em *A Careta* J. Carlos fazia mulheres parecidas com essa senhora que eram nomeadas de feias por ele, elas também eram usadas como alegoria para problemas sociais, como a política e a corrupção. Muitas vezes elas apareciam na companhia de uma jovem mulher, tal relação tinha como intuito acentuar as diferenças entre elas, ainda mais quando essas senhoras usavam roupas da moda, elas eram vistas como mulheres sem noção.

outras mulheres desenhadas por J. Carlos? Elas seguindo essa mesma lógica, estariam em desacordo entre modo de se vestir e portar com a sua idade e aparência. De acordo com Thaís Mannala (2015, p.59-60):

Fazer-se bela, elegante, saber se portar e se maquiar significava ser moderna e distinguir-se socialmente. Aparentar jovialidade e frescor, bem como ter um corpo saudável simbolizava estar sob o olhar social, sob a vigilância de um padrão ideal de beleza feminina. Os concursos de beleza que surgiram na década de 1920 eram o ápice desse olhar social [...].

De todo modo, leitores mais conservadores, pessoas ligadas a conservação dos costumes tradicionais, poderiam ver nessas charges “exatamente” aquilo que não concordavam que devia acontecer, de mulheres trabalhando fora, e de mulheres maduras agindo com modos de adolescentes inconsequentes, uma vez que, a posição mais conservadora acreditava ser a mulher “feita” para ficar em casa cuidando dela e de sua família.

Uma outra relação com a maternidade (Figuras 14 e 15), entre elas a possibilidade de não se tornar mãe, estava sendo construída como uma forma de se ver quando mais livre em suas “obrigações maternais”, não são mais passivas mas sujeitos ativos que procuram uma nova possibilidade de ser e ser percebida no mundo em que vive e é representada. Assim, o comportamento dessas mulheres era associado aos comportamentos considerados masculinos, em que sua preocupação com os filhos não é sua prioridade.

Sevcenko (1998) afirma que quando as tarefas domésticas estão associadas à figura feminina, elas são vistas como fáceis e prazerosas às mulheres, mas quando estas mesmas tarefas são feitas por homens, elas são representadas de maneira árdua e penosa para eles. De acordo com Ana Colling (2004) as relações entre homens e mulheres foi construída de forma hierárquica, desse modo, as ocupações feitas por mulheres seriam consideradas inferiores a aquelas ocupadas por homens. Além disso, essa mesma autora aponta para como as representações associadas a esses sujeitos construíram uma compreensão de quais lugares deveriam ser ocupados por cada um e como esses locais são significados de hierarquia social, econômica e de poder:

As representações da mulher atravessaram os tempos e estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os sexos: a mãe, a esposa dedicada, a “rainha do lar”, digna de ser louvada e santificada, uma mulher sublimada; seu contraponto, a Eva, debochada, sensual, constituindo a vergonha da sociedade. Corruptora, foi a responsável pela queda da humanidade do paraíso. Aos homens o espaço público, político, onde centraliza-se o poder; à mulher, o privado e seu coração, o santuário do lar. Fora do lar, as mulheres são perigosas para a ordem pública. Poderíamos arrolar e multiplicar as citações que conclamam as mulheres a não se misturarem com os homens, permanecendo em sua função caseira e materna. As transgressoras destas normas tornam-se homens, traíndo a natureza, transformando-se em monstros. Estes limites da feminilidade, determinados pelos homens, são uma maneira clara de demarcar a sua identidade. Como se a mistura de papéis sociais lhes retirasse o solo seguro. (COLLING, 2004, p.15).

A relação entre espaço público e privado, bem como as atividades “trocadas” desempenhadas por mulheres e homens, também é tema da próxima charge analisada.

Na charge “Emancipação” de J. Carlos (Figura 15), uma mulher acaba de chegar em casa, e é surpreendida por seu bebê ir de encontro a ela a chamando de “Papae! Papae!”, ao fundo um marido cansado, surpreso pelo o que seu filho acaba de dizer.

O pai veste um pijama listrado de branco e vermelho, com enfeites na camisa e um cordão na calça para segurá-las e adorná-las; nos pés calça pantufas vermelhas com detalhes brancos; tem o cabelo preto e liso, penteado para um dos lados; nariz grande e vermelho, assim como sua orelha; mantém os olhos arregalados (mesma forma usada por Mauricio de Sousa na turma da Mônica); o bigode preto embaixo do nariz esconde sua boca; no rosto pode-se ver uma feição cansada, surpresa e magra; os seus ombros estão caídos num sinal de cansaço e de desapontamento por seu filho chamar sua mulher de pai e não ele; seu braço tem uns poucos pelos curtos e espetados; sua mão esquerda segura uma mamadeira cheia, de certo, iria dar ao bebê quando este saiu correndo. De algum modo, o pai tem o trabalho reconhecido pelo bebê ao chamar a mãe de “Papae”, logo que a lógica seria que se a mãe é o pai, ele seria a mãe. Pois, a associação feita pelo bebê e por quem lê a imagem é de que quem cuida do bebê é a mãe e de quem trabalha fora é o pai. Além disso, ficou o dia inteiro cuidando do bebê que nem teve tempo de trocar o pijama por uma outra roupa; já que a chegada da mãe, sugere que tenha passado um bom tempo, ou ainda, que o pai já tinha colocado o pijama e ia dar mamadeira para que seu filho pudesse dormir a noite de barriga cheia, tendo então a mulher chegado tarde da noite e não de dia.

Diferente do que acontece anteriormente (Figura 14), essa cena é mais “tranquila”: o cachorro não está em apuros, mas sim, sorrindo; o bebê está feliz e corre ao encontro da mãe; sua educação parece ser melhor que a das duas crianças na charge anterior; o pai só tem que cuidar de uma criança e não de quatro. Ao lado do pai um cachorrinho sentado, com as patas dianteiras levantadas, sorri da situação, olhos apertados, língua para fora da boca, com uma orelha levantada e outra caída.

A mãe é uma figura jovem, bonita, delicada. Ela é magra, usa saia vermelha um pouco abaixo dos joelhos, que marca o seu bumbum arredondado; as pernas estão cobertas por meia de seda na cor rosa; a blusa verde-acinzentada que veste é longa e sem manga, arrematada por um cinto na cor branca na altura do quadril. O chapéu *cloche* é da mesma cor que sua blusa, e é adornado por motivos *art déco* na cor branca, preta e vermelha. Rente ao chapéu se vê onde acaba o seu cabelo curto, que mantém a mesma altura da orelha e nariz, deixando ver sua nuca descoberta. Na boca, que não dá para ver, leva um cigarro fino e branco. Para proteger e enfeitar as mãos usa luvas médias brancas com detalhes de triângulos pretos em sua barra. Em uma das mãos segura uma bengala preta com as pontas brancas, e na outra a maçaneta da porta. Entre seu braço e seu corpo segura três envelopes (dois vermelhos e um branco), sendo que um pode ser sua bolsa. A pose que está é de quem acaba de pegar na maçaneta, abrir a porta e começar a entrar. Mesmo não dando para ver onde acabam suas pernas, e mesmo seu marido estando mais ao fundo, ela parece ser mais alta que ele, bem como, mais magra.

O bebê é uma criança saudável, bochechas rosadas, olhos pretos vivos, gordinho, cabelo enroladinho ruivo e sorridente. A pequena criança está de fralda e camisetinha de poá (fundo branco com bolinhas vermelhas); usa calçados com cadarços, sendo que um deles está desamarrado. Pode ter desamarrado quando saiu correndo para sua mãe, ou já estava desamarrado e simbolizava um perigo iminente de cair. A segunda alternativa pode ser interpretada como uma metáfora para a “realidade”, ao perceber que sua mãe não era de fato seu pai, mas sim sua mãe, o bebê poderia perder a realidade que teria construído para si. No chão, brinquedos “neutros”, cavalinho de madeira para puxar com cordinha, e cartas/peças de algum jogo. De braços esticados para o encontro da mãe/pai, o bebê olha para ela com afeto e alegria. O bebê é uma surpresa no final das contas, pois ele consegue ver sua mãe como pai sem nenhum problema, quer dizer, não importa que seu “pai” tenha aparência feminina e que sua “mãe” tenha bigode e pelos espetados no braço. Mas, ao mesmo tempo, é o bebê que confere graça à charge, já que na sua lógica, quem trabalha fora é automaticamente o pai, e

quem trabalha em casa e cuida dele é a mãe, sendo tal lógica relacionada a um aspecto mais conservador na sociedade.

Há uma passagem de Herman Lima (1963, p.1098) sobre essa charge (Figura 15):

Assim, por exemplo, a propósito da invasão do feminismo nas repartições e nos escritórios, há uma charge deliciosa no *Para Todos...* – Emancipação: aparece o marido de pijama, inteiramente domesticado, mamadeira em riste, em meio a um montão de brinquedos com que ficou chocando o bebê o dia todo. Abre-se a porta e, diante da mãe, que volta da rua, chiquíssima, *canotier* masculino, piteira na boca, o guri se precipita de braços abertos para ela: “Papai! Papai!”.

Herman Lima (1963) compreende que nesse caso J. Carlos aborda as questões do feminismo, pensado sob essa perspectiva o feminismo teve papel fundamental para os avanços conseguidos pelas mulheres nas primeiras décadas como o fato de trabalhar fora. Mas, como aponta Maluf e Mott (1998), o fato do trabalho fora de casa era realidade para muitas das mulheres, principalmente para aquelas que eram pobres o trabalho era essencial para ajudar no orçamento e nas despesas familiares; as mulheres ricas não precisavam trabalhar com mesma finalidade das mulheres pobres, elas viam no trabalho uma forma de liberdade.

Havia vários discursos sobre o motivo das mulheres não trabalharem fora, como já apontando anteriormente através de Ana Colling (2004) e Sohn (2000, p.131), as mulheres eram consideradas como portadoras de uma saúde frágil: elas menstruavam, ficam grávidas, davam a luz. Além disso, o discurso médico de acordo com Sohn (2000, p.131) buscava impedir o trabalho feminino para fora de casa, pois seu filho não deveria ficar com um estranho, havia todo um aparato discursivo que vinha sendo modelado na sociedade, que o ator de cuidar dos filhos era considerado dever da mãe. A ela, a mulher que é mãe, era atribuída a função de criar cidadãos para nação.

O trabalho fora de casa não era uma exclusividade brasileira, Nancy Cott (2000) aborda essa questão nos Estados Unidos. Durante o final do século XIX e começo do XX questionamentos sobre a mulher trabalhar fora e cuidar de casa se tornavam frequentes como visto no capítulo anterior. A realidade de trabalho para a maioria das mulheres não era boa, não tinham mão-de-obra qualificada e nem estudos. Nos Estados Unidos segundo a autora as estudantes passaram a cada vez mais se dedicar a alguma área específica para conseguir um emprego melhor. De acordo Nancy Cott (2000), nos Estados Unidos “La proporción de esposas que trabajaban se sextuplicó, y con la misma rapidez que la proporción de mujeres solteras.” (COTT, 2000, p.115), pois, a medida que as mulheres conseguiam seu próprio

dinheiro (embora o trabalhado assalariado da mulher fosse bem menor do que o do homem) elas adquiriam maior liberdade para poder escolher se casar ou não, às vezes adiando um possível casamento por conveniência econômica.

Nesse sentido, a presença das mulheres nesse novo cenário urbano crescia nos Estados Unidos e também no Brasil, tornando-se “alvos” dos olhares masculinos que passam cada vez mais deseja-las e fantasia-las, a imagem da *Carioca 1926*, é um exemplo disto, ela é alvo de um fotógrafo, e não só dele, o olhar sobre ela é feito pelo público da revista, que a julga, julgamento que pode ser favorável a sua imagem, mas também pode ser crítico. Conforme Oliveira (2008, p.205):

Uma nova imagem da mulher vai sendo construída com o seu progressivo deslocamento do ambiente doméstico para o espaço público. Confeitarias, avenidas, bondes e outros espaços exibiam mulheres belas, e nesse momento, “disponíveis” ao olhar masculino. Na imaginação do homem do início do século, a carnalidade dessas figuras femininas fazia com que elas surgissem, aos seus olhos, como deusas conquistadoras que passavam a ocupar um novo lugar na sociedade masculina. Essa nova imagem da mulher ganhou espaço na imaginação do cronista, que passou a descrevê-la como um objeto erótico, fetichizado e sedutor.

Mas, de acordo com a capa feita por J. Carlos (Figura 16) nem só pela sua sedução carnal as mulheres chamaram atenção dos homens, estes também a viam como fonte para conseguir dinheiro, como na Figura (15) em que é a mulher que trabalha fora e provavelmente sustenta a família. O projeto, processo de *garçonização* também incluía obter liberdade financeira, conseguida através de alguns métodos, entre eles o trabalho fora de casa ou outros como na Figura 17.

J. Carlos traz na capa de nº393 (Figura 16) uma melindrosa gigante, ao seu lado vários senhores, gordos, magros, carecas, bigodudos, com chapéus. Há disposição dos senhores no espaço criam um ritmo de três filas em sentido diagonal. Apesar do seu tamanho, ela continua graciosa: pose de contraposto, com sua perna esquerda afastada de seu corpo, fazendo com que os joelhos fiquem juntos; rosto sobre a gola da blusa que fica em seu ombro; sorriso aberto, boca pintada com *rouge*; usa saia lápis riscada de branco e roxo; uma blusa vermelha com flores desenhadas em preto e roxo e branco, parte que cobre seu busto é roxo com debrum branco; sua meia calça é lilás e tem uma linha fina em cada uma das pernas como sinal de luz. Seu cabelo curto na altura do nariz é coberto por um chapéu *cloche* vermelho com adornos branco e verde; seus olhos são desenhados por duas linhas grossas; seu rosto redondo deixa ver até a dobrinha entre ele e seu pescoço. O chapéu faz uma pequena sombra em seu rosto, protegendo os seus olhos do sol.



Figura 16 - DOAÇÃO
J. Carlos, *Para Todos...*, nº393, 26/06/1926.

A tipografia do nome da revista é feita com linhas pretas contornadas (internamente e externamente) por linhas roxas, são letras de forma delicadas e arredondas. Enquanto a “perna” da letra “p” vai para baixo da “linha” que segue o nome da revista a letra “s” é desenhada de forma a ficar somente com sua volta superior com uma pequena espiral, deixando harmônico o peso da letra inicial e final da revista. O letreiro fica na parte de cima da capa, o intervalo entre as palavras é feita pela cabeça da melindrosa.

Diferente da melindrosa que tem como contorno de seu corpo linhas preto, os senhores tem linhas vermelhas/laranjas como contorno de rosto, pescoço e mãos. A ampla variedade de tons foi conseguida através da sobreposição de retículas, possibilitando cores entre o laranja e o vermelho, tons de verde, de cinza, marrom e roxo.

É um dia claro, efeito conseguido pelo uso do fundo do papel como massa de cor branca, o céu e branco, a linha do horizonte é feita por duas linhas, uma preta posicionada sobre outra que é verde. A situação se passa em um local amplo, aberto, do qual se pode ver uma pequena árvore e uma linha de grama. Os senhores têm poses variadas, assim como os seus corpos. Uns são gordos, com barrigas volumosas, bochechas fartas. De acordo com Marilda Queluz (1996, p.56):

Há uma tradição de se descrever os burgueses, os proprietários de terra e os policiais como gordos. A obesidade representava a insignificância de “quem se considerava acima de todos os outros”. Este efeito cômico foi usado com fins satíricos; “uma barriga avantajada decorrente de uma vida preguiçosa” - as custas dos que trabalhavam duro.

No entanto, na capa em questão, a maioria dos senhores é magra. Quase todos usam paletós, coletes, sapatos bicolores, camisas brancas, algum tipo de gravata e têm os pés pequenos em relação ao corpo. Dos oito personagens somente dois não possuem algum tipo de bigode ou barba, sendo que alguns estilos remetem a moda do século XIX, como o *mutton chops* (barba somente no lado do rosto, costeletas longas, ligando-se ao bigode deixando o queixo sem pelos). Apenas um deles não usa chapéu, os outros usam chapéu coco ou cartola. Três deles usam óculos. Enfim, a construção de tais figuras, com adornos finos, chapéus, roupas, faz com que pareçam senhores que algum dia tiveram posses.

Esses homens podem ser interpretados como referências daquilo que seria tradicional: todos eles são velhos, possuem rugas, usam bigodes que foram moda na época do reinado; e, embora possam ter dinheiro, todos eles esmolam, pedem dinheiro para melindrosa. A melindrosa é a figura que representa o novo, o moderno, personagem emancipado, não é ela que pede dinheiro aos homens, mas sim eles que pedem dinheiro a ela. Ou seja, ela não é

dependente economicamente de homens, ela pode se sustentar sozinha, trabalhar fora e ter o seu próprio dinheiro. A mão da melindrosa, de linhas finas e delicadas, faz um movimento de pegar dinheiro da carteira para dar aqueles velhos senhores que pedem a ela, pois dão sinais de mendicância: chapéus virados para cima, mão no peito, num gesto de “tenha compaixão de mim”, mãos abertas próximas à axila; mãos estendidas; e expressões nos rostos de alguns deles de quem pede de forma atrevida.

Apesar dessa “novidade”, de uma mulher sustentar vários homens, de alguma forma a melindrosa acaba perpetuando um papel relacionado ao estereótipo de gênero, ao sorrir e fazer o gesto de pegar dinheiro para dar aos velhos senhores, ela se compadece deles e procura agir pela generosidade e caridade, que eram vistas nesse período como próprio da “natureza feminina”⁵¹. Porém, também afirma seu poder sobre eles, econômico, de beleza, juventude e sedução. Não se sabe como ela conseguiu o dinheiro, só se supõe que foi feito através do trabalho fora de casa. Mas ela também poderia ter conseguido de outra maneira, como na capa a seguir (Figura 17).

Ao contrário dessa “natureza” feminina cheia de compaixão (Figura 16), a próxima capa (Figura 17) aponta para uma outra possibilidade, o poder feminino para além do monetário e do aspecto visual: o poder de render os homens, literalmente.

Na capa de nº491 (Figura 17) J. Carlos traz uma cena um tanto quanto inusitada, uma “ação fora da lei”⁵²: num morro, quatro melindrosas assaltando um senhor gordo, rendendo-o. O perigo feminino estava à solta, mulheres jovens e belas desacompanhadas por homens, a não ser como refém numa rua qualquer de um morro.

A cena acontece num cenário bastante interessante: um morro⁵³ que possui belas casas, ao mesmo tempo em que há uma casa (que fica ao centro da cena na parte superior do movimento que acontece) que possui cerca de madeira mal feita, com tábuas desniveladas e

⁵¹ Livros como Emílio de Rousseau no século XVIII, escritos de autoras como Louis May Alcott e George Eliot século XIX, abordam essa questão, da generosidade como sendo própria de uma “natureza feminina”.

⁵² Não há nenhuma referência sobre esse crime na *Para Todos...* e n’*O Malho* desse período. Apesar de não ser encontrado nada sobre um crime parecido, era comum n’*O Malho* notícias sobre crimes, principalmente suicídios e homicídios envoltos por algum mistério. No *Jornal do Brasil* notícias sobre mulheres praticando crimes eram comuns, mas nenhuma descrição que se pareça com a cena desenhada por J. Carlos foi encontrada. No entanto, J. Carlos sempre fazia melindrosas interesseiras “assaltando” o bolso de seus maridos, namorados, admiradores, através de negociações, trocas, por exemplo, trocando sua beleza e juventude ficando com homens mais velhos, gordos e/ou feios.

⁵³ Há pelos menos duas interpretações possíveis acerca da estética do bairro, a primeira que não se trata de um bairro pobre, mas talvez um lugar que está se desenvolvendo, e, a segunda, que J. Carlos possa ter feito uma estetização do morro carioca, acompanhando a beleza de suas ladras, pois, é pouco urbanizado: não há postes de iluminação, nem bondes e automóveis. Nos vários morros desenhados por J. Carlos especialmente para ilustrar algum poema, conto ou crônica, ou até mesmo nas suas charges na *Para Todos...* o morro não é representado desse modo, mas sim, de forma precária, com pessoas mal vestidas, pobres, com fome ou alguma outra dificuldade.

de várias cores, varal na frente da casa cheio de roupas penduradas, ainda que ele esteja no terreno protegido pelas cercas, a casa é grande, de dois andares e bonita; as demais casas são bem cuidadas, pintadas, possuem várias janelas, portanto, devem ser bem arejadas e ensolaradas, todas elas possuem chaminés, sendo que uma delas está soltando fumaça. Talvez o senhor sendo roubado seja morador do bairro ou alguém que tinha ido fazer alguma visita a algum morador dali.

Os personagens que se encontram no primeiro plano, estão numa encruzilhada de alguma rua, que pode ser de asfalto (cor preta do chão), sem movimento. Mas como a rua é cheia de pedras em seu caminho ela também pode ser de terra, e o preto do chão funcionaria como forma de se conseguir equilíbrio visual, já que o céu também é da mesma cor. Além disso, o preto evoca o perigo, a violência que ocorre no lugar.

No lado esquerdo da capa uma melindrosa, de olhos pretos, bem vestida, que mesmo sendo pequena e magra, consegue render a vítima que é bem maior que ela, usando um golpe com joelho. Enquanto ela segura o senhor suas companheiras agem, procurando mais coisas. A melindrosa do primeiro plano, assim como as demais, também é bem vestida, segura em sua mão direita um relógio de bolso, uma carteira e alguns papéis, demonstrando que alguns objetos já foram roubados do senhor. Ela agora ajuda a vigiar a rua, para ver se não vem ninguém que possa atrapalhar o andamento do assalto, já que sua comparsa continuando vasculhando bolsos do senhor. O seu cabelo é muito curto, assim como das suas amigas, com a diferença de que é o único ruivo da cena. A colega que continua procurando as coisas no refém está de vestido azul, pode-se notar que ela usa meia, pois, o artista deixa parte de suas coxas brancas aparecendo, dando um toque a mais na sua sensualidade, aliado a isso, tem o seu corpo arqueado sobre o senhor, pois ele tem uma barriga muito grande. Ao fundo a última melindrosa que participa do assalto. Ela provavelmente segura a bengala que tomou do seu refém, uma bengala grande, desproporcional ao seu tamanho, tomando-a como arma, preparada para uma atitude de violência caso seja preciso. Ela está de lado, vigiando o outro lado da rua, para que suas amigas possam “trabalhar” em paz.

O senhor que está sendo assaltado ocupa a posição central da imagem. Como já foi dito, ele é gordo, sua barriga forma praticamente um círculo. Ele ergue os braços, num sinal de “eu me rendo” deixando ver o comprimento de suas luvas brancas. Seus olhos estão arregalados. Suas pernas são pequenas em relação ao tamanho de seu corpo, elas estão dobradas para dar mais equilíbrio para que não caia, já que a melindrosa faz força sobre ele. Sua calça deixa ver a sua meia azul numa canela fina, desproporcional ao restante do tamanho do seu corpo.



Figura 17 - ASSALTO
J. Carlos, *Para Todos...*, n°491, 12/05/1928.

Toda a cena, incluindo a situação dos personagens e o local que se encontram, aponta para um poder feminino que alia: um vestuário que possibilita mais liberdade para o movimento de braços e pernas (vestido com alças finas e curto) ao mesmo tempo com elementos considerados sensuais, salto alto e fino, meias de seda aparecendo, e curvas delineadas pelos vestidos. Elas fazem um roubo pela força física, já que conseguiram render um homem bem maior que elas e bem mais pesado, mas o fazem de forma sensual.

Elas conseguiram dinheiro através do roubo, os homens já não estavam mais “seguros” andando desacompanhados pelas ruas, pois o perigo feminino estava à solta. Não eram mais as mulheres que deveriam temer de andar desacompanhadas nas ruas, mas os homens que deveriam tomar cuidado ao sair sozinhos já que havia mulheres que estavam ocupando novas posições, tornando-se até certo ponto masculinizadas. Tal perigo era sinônimo das novidades trazidas e alcançadas pelas mulheres nesse período no seu processo de *garçonização* que produziu novas formas de relações sociais entre homens e mulheres e entre essas melindrosas e aquelas que não eram favoráveis a ela: emancipação das mulheres através do trabalho fora de casa; da libertação de seu papel como “anjo do lar” não sendo mais a mãe zelosa que achavam que deviam ser; não depender de homens (ainda que esse seja um processo muito mais complexo); usar o seu corpo da maneira que lhes convinha, podendo cortar seus cabelos como os dos homens, entre outros. Assim elas se tornavam perigosas por desafiar a posição masculina ao se inserirem em locais que não os dela, pois como já dito anteriormente: “Fora do lar, as mulheres são perigosas para a ordem pública.” (COLLING, 2004, p.15), podendo roubar, causar acidentes...

O perigo causado pelas mulheres é abordado na imagem em que uma jovem melindrosa, que percorre o processo de formação de sua *garçonização*, pode colocar em riscos motoristas e pedestres através do uso de um automóvel. Como se vê na charge (Figura 18) o carro não é da melindrosa e sim de um rapaz, de acordo com Thaís Mannala (2015, p.51):

Sendo um artefato novíssimo no século XX, o automóvel causou inúmeras reações na população brasileira, desde o medo de acidentes e atropelamentos ou desconfiança acerca de seu funcionamento, até o fascínio pelas novas possibilidades de deslocamento e pelo status da máquina. Era um item caro e acessível somente à elite brasileira e, na maioria das vezes, associado aos homens. (MANNALA, 2015, p.51).



ALERTA, LAMPEÕES!

- Sabes de uma coisa, Mariquita? Eu fui convidada a dirigir a baratinha do Fabricio.
- E tu sabes guiar automovel?
- Não. Mas espero que os outros automoveis, que transitam por ahi, tenham *chauffeurs* habeis.

(Desenho de J. Carlos)

Figura 18 - ALERTA, LAMPEÕES!
J. Carlos, Alerta, Lampeões! *Para Todos...*, nº370, 16/01/1926, p.18.

Um pouco mais velhas que a garotinha da Figura 9 as melindrosas desenhadas por J. Carlos da Figura 18 tem o ar infantil pela desproporção do tamanho de suas cabeças em relação aos seus corpos, elas são grandes e redondas. Reforçando esse aspecto de crianças seus olhos são enormes e seus narizes pequeninos, boca com o lábio superior fino e grande (indicando um sorriso) e lábios inferiores em forma de “u” pequeno, tem a barriga estufada como de crianças e não possuem seios que despontem, ou se possuem estão achatados.

A melindrosinha de verde com listras brancas e saia cinza na altura dos joelhos, que está no lado esquerdo da imagem, tem o rosto pendido sobre o seu ombro direito voltado para o espectador, mas os olhos pretos que estão de canto, grandes e redondos contornados por lápis verde, olham para sua amiga que está na sua frente. O seu pescoço é delicado e está descoberto, pois a gola de seu vestido para no começo de seu colo. Seu cabelo é preto e liso cortado ao estilo *la garçonne* possuindo duas linhas na cabeça no seu lado direito. Nos pés usa sapato branco de salto médio e fino.

Seu corpo está de perfil deixando seu lado direito à vista, suas pernas roliças. Do outro lado carrega embaixo do braço (já que sua mão está ocupada) uma caixa de bombons (etiqueta) trançada branca com fita verde, da mesma cor que seu vestido, provavelmente ganhou do Fabricio, que a convidou para dirigir sua “baratinha”, o seu carro. Seu braço direito é enfeitado com uma pulseira simples. Ela leva suas mãos até a altura da bochecha, as entrelaçando junto a um ramo de flores (bolinhas e cabos), ela deixa seu dedo mindinho “livre”. A caixa de bombom, o convite para dirigir o carro, a pulseira e a reação que teve sobre dirigir, são signos de futilidade e leviandade, já que não parece se preocupar com outras coisas.

Ela conta à sua amiga Mariquita sobre o passeio de carro que vai fazer, dirigindo. Mariquita olha com seu olho verde arregalado para sua amiga, sua boca está um pouco aberta, como se estivesse de queixo caído com a resposta que sua amiga lhe deu sobre o fato de dirigir. Ela tem cabelos claros e bem lisos com acabamento reto nas pontas, um pouco mais longo que o de sua amiga. A sua blusa e saia aliadas a outros elementos como a posição de perfil da personagem, os dedos curtos, a mão pequena, barriga saltada, apontam para um corpo infantil.

Ao fundo uma árvore ornamental num grande vaso branco com listra verde. A árvore é preta com flores grandes verdes e cinzas. Dando destaque a figura de Mariquita que se encontra na frente dela. O fundo da cena é branco assim como o chão que é indicado por uma linha preta na horizontal, onde os pés das meninas estão apoiados, assim como o pé do vaso, há uma descontinuidade nessa linha do chão.

A amiga da Mariquita mal pode conter sua felicidade pelos agradados de Fabricio: bombons, flores e um passeio de carro em que ela seria a condutora. Mariquita se demonstra preocupada com a amiga perguntando se ela sabe guiar um automóvel, e talvez fique mais preocupada com a resposta que ela lhe dá: “– Não. Mas espero que os outros automoveis, que transitam por ahi, tenham *chauffeurs* habeis”.

Ambas parecem ser muito jovens, como dito, até mesmo com ar infantil pelo modo de construção de seu corpo, essa ideia é reforçada pela resposta transcrita acima: uma menina sem juízo, preocupada apenas com seu *flirt*, com os presentes e com o grande acontecimento que iria fazer. Ela não se preocupa com o fato de não saber dirigir um carro, pois espera que os outros motoristas o saibam e possam desviar de um perigo ambulante que ela representa por não saber guiar, atribuindo a responsabilidade aos homens. Segundo Thaís Mannala (2015, p.53): “J. Carlos costuma colocar a figura feminina como incapaz de dirigir sem causar transtornos ou acidentes.”. Pois, como já apontado em outras partes do texto, o pensamento crítico era visto como coisa de homens. Segundo essa perspectiva, as mulheres não teriam juízo e não deveriam sair do espaço privado para não colocar em risco outras pessoas. No entanto, como ressalta essa mesma autora ao se referir a outras charges com a mesma temática: “Embora J. Carlos aponte o perigo e a insensatez de deixar as mulheres ao volante, acaba evidenciando o fato de que elas estão dirigindo cada vez mais, apropriando-se do artefato que, supostamente estaria voltado à clientela masculina.” (MANNALA, 2015, p.57).

Seguindo essa mesma linha de pensamento que associa que mulheres, principalmente as bonitas, não teriam um pensamento crítico, há os aforismos sobre os *Pensamentos de uma mulher bonita* de Dario de Barros na própria *Para Todos...* (nº467, 26/11/1927, p.19): “Eu não penso, logo existo...” ou ainda este “Quer ser bonita? Seja simples. A ‘preocupação’, na belleza, é por si propria uma elemento de fealdade”.

A falta de preocupação ou de pensamentos também está exposta no texto *Melindrosa* em que Álvares Moreyra dedicou “Ao mestre das caricaturas: J. Carlos”, o qual foi ilustrado pelo homenageado.

De acordo com a crônica de Plínio Mendes dedicada “ao mestre das caricaturas J. Carlos”, e a própria ilustração de J. Carlos, uma melindrosa seria aquela mulher que: teria os lábios pintados, mas não só os lábios, como os olhos e sobrancelhas; linguagem corporal construída ao ritmo do Charleston, portanto, frequentadores de bailes e festas levadas pelo som do jazz; ser feliz por ser bela, pois sua beleza atrairia olhares dos seus possíveis *flirts*; influência dos romances e da cultura francesa, entre eles o próprio romance de Victor Margueretti, *La garçonne*, com sua personagem Monica Leiber e sua liberdade construída

com o tempo, e também a própria moda, entre elas uma das maiores influências da época (e até hoje) Coco Chanel; unhas compridas e bem cuidadas pintadas com esmalte, perfumada, maquiada, lembrando-se dos avanços da indústria cosmética nesse período e da publicidade acerca desses produtos de beleza; ingênua, graciosa, “Se ella “quizesse”... bastava um olhar, uma palavra, um gesto, e meia dúzia de homens cahiriam aos seus pés... dispostos a tudo, por ella!” ingenuidade e graciosidade eram símbolos de beleza e estavam associados sobretudo a figura feminina; narcisista, jovem, acabava de se tornar moça, loira (mas podia ser ruiva, morena); fazia cair homens aos seus pés, corações baterem apaixonados pelos seus encantos, deixando vários homens ao mesmo tempo, ou não, apaixonados, ainda que momentaneamente através do *flirt*; disputada pelos homens; achava-se amada por todos por sua beleza, o que é verdade em termos, já que estaria mais para adorada e desejada do que amada; e ainda “E não pensava em mais nada... O PENSAR envelhece... traz rugas... / A cabecita ôca, o coração vasio... mais nada... mais nada... / ‘MELINDROSA’!”, essa falta de preocupação com coisas sérias ou qualquer assunto que não fosse sua aparência sempre apareciam em charges de J. Carlos, elas não se importariam com outras coisas se não fosse fazer bem a elas, entre elas, se sentir amada seja pela sua aparência seja pelos seus atos de “generosidade” que poderia ser através de uma doação, uma troca de olhar como caridade, entre outras. Segundo Rosiane Dourado (2005, p.43):

O modelo da mulher moderna tinha também as mesmas bases culturais [cultura inglesa, francesa e norte-americana], de tal maneira que julgamos a *graça* da *beleza* moderna feminina da época como a fusão do “*je ne sais quoi*” com o “*it*”, ou seja, era a transformação do belo ingênuo num belo ambíguo, que é manifestado por uma ingenuidade que seduz.

Esse modelo descrito por Rosiane Dourado (2005) pode ser encontrado no texto de Plínio Mendes e na ilustração que J. Carlos fez para acompanhá-lo.



Figura 19 - MELINDROSA
 Plínio Mendes / J. Carlos, Melindrosa, *Para Todos...*, nº427, 19/02/1927, p.2.

Essa phrase cahiu dos seus labios pintados, enquanto erguia os olhos para o céo irresponsavel, numa attitude de extase./ Sentiu nascer dentro de si uma vontade intraduzível de amar. Coloriu mais os labios, fez um tregeito velhaco e deu ao corpo um tremelique de charleston... / "MELINDROSA"... chamavam-n'a os homens quando a viam passar pelas avenidas cheias de povo... Repetia a phrase que ouvira: "BELLEZINHA"... Fôra então que se recordára dum romance francez que lêra (porque ella só lia em francez...) e sentiu pela primeira vez na vida a imensa felicidade de ser "Bella". Sorriu. Olhou para as suas unhas compridas e róseas; abriu a mão. Um perfume subtil evolava-se de sua epiderme... / Parecia que tudo tinha uma certa expressão de Felicidade... de ingenuidade... Aquellas unhas subteis, muito brunidas, davam uma certa graça às suas mãos... / Se ella "quizesse"... bastava um olhar, uma palavra, um gesto, e meia dúzia de homens cahiriam aos seus pés... dispostos a tudo, por ella! / Foi ao espelho... sempre dansando... mirou-se toda... Ficou satisfeita! / Era hontem uma menina, e hoje uma moça requestada! "A sua cabeça loira era um raio de sol que caminhava pela terra... para queimar corações", murmurava baixinho! / E elle, aquelle moço elegante, aquelle almofadinha, dissera-lhe ao ouvido, no baile do Fluminense: "Tinha tanta vontade de fazer uma "loucura com você..." Ma petit folie"... / Sou feliz, repetia... muito feliz!... / Um nove retoque nos olhos, nos labioz, nas narinas... Estava prompta. / Viriam em breve aquelles homens que a disputavam. / Como era bom ser amada assim... / E não pensava em mais nada... O PENSAR envelhece... traz rugas... / A cabecita ôca, o coração vasio... mais nada... mais nada... / "MELINDROSA"!

(Plínio Mendes, "Melindrosa", *Para Todos...*, nº427, 19/02/1927, p.2).

O texto de Plínio Mendes aliado à imagem de J. Carlos (Figura 19) constrói uma moça bela, narcisista, preocupada apenas em ser bela para se sentir amada e desejada pelos homens, os seus admiradores; ingênua, pois a beleza também estava associada a ela.

O título que dá nome ao texto, e a ilustração desenhada (Figura 19), é rosa, da mesma cor que a personagem. O letreiro é cuidadosamente posto à frente da personagem, já que não causa desconforto visual entre figura e texto. A assinatura de J. Carlos é delicadamente e humildemente colocada atrás do pé esquerdo da melindrosa, talvez uma referência de adoração a sua figurinha mais querida.

A ilustração de J. Carlos (Figura 19) é desenhado com linhas rosa, o artista utiliza muitas das linhas como rachuras para fazer texturas, suas pernas têm linhas finas horizontais em todo seu comprimento, a saia lápis é preenchida por linhas verticais da esquerda para direita e da direita para esquerda; seu chapéu *cloche* é quadriculado; sua blusa aberta de manga curta tem estampa de círculos e deixa ver uma blusa mais justa por baixo; mas, os seus braços e sombrinha, que está presa entre o braço e sua costela no seu lado direito, cobrem boa parte de seu tronco.

Suas mãos, assim como toda a ela, inclusive sua pose, são delicadas. Seus dedos são finos e de tamanho médio. Na mão esquerda segura um espelho de mão, na outra um batom. Ela olha para o espectador de canto de olhos, num olhar “espremido” e sensual, sua boca pequeninha sorri de lado e tem o formato de coração. Tem um pequeno pega-rapaz no meio da testa e na lateral direita de seu rosto, o resto do cabelo é todo coberto pelo seu chapéu enterrado na cabeça. A melindrosa veste sapatos de salto finíssimo e alto, suas pernas e tronco, estão numa posição muito parecida com outros desenhos de J. Carlos que fazem referências ao *charleston*; perninhas um pouco afastadas, sendo que a direita é torcionada e fica de $\frac{3}{4}$ seus joelhos praticamente encontram-se. Seu corpo é esguio.

“A estrela é vestida. Seu vestuário é um adorno.” (MORIN, 1998, p. 30). É dessa forma que podem ser pensadas as vestimentas desenhadas por J. Carlos para suas melindrosas. Elas adornam os seus corpos de formas suaves, a “acariciam-na” mostram os pequenos detalhes de seus corpos que os definem quanto uma aparência feminina, apesar da moda (silhueta mais quadrada, cintura rebaixada, seios achatados). São as construções de seus corpos, aliados a sua maneira de se portar, do seu olhar, de suas atitudes, que a deixam sensuais ao mesmo tempo com o ar provocativo inocente. As melindrosas são bem aceitas no seu quesito visual por não fugirem do padrão de beleza da época, ao contrário elas ajudavam a divulgar um novo padrão de beleza. Mas, no quesito comportamental ainda mais quando aliadas ao processo de *garçonização* elas podem causar risos, serem sinais de perigo e algumas podem não serem bem aceitas sendo satirizadas.

Além de um perigo iminente, a futilidade das melindrosas era tema constante, principalmente através das charges, como na imagem abaixo:



Figura 20 - DEZ... OCCUPAÇÕES
Assinatura desconhecida, Dez... occupações, *Para Todos...*, nº314, 20/12/1924, p.87.

Duas melindrosas muito ocupadas se encontram num quarto (Figura 20). Há uma grande janela ao fundo, no primeiro plano uma penteadeira, com espelho adornado por duas pessoinhas de cada lado, um vaso de flor e vários produtos cosméticos. Em frente a ele, uma moça muito magra, curva-se em frente à penteadeira para se maquiar com pó de arroz (a almofada que segura na mão indica isso). O traço do desenho deixa dúvida sobre se ela usa pulseiras por todo o braço, ou se as listras fazem parte do detalhe de uma manga. Seu cabelo é loiro (uso da cor do fundo do papel) curto e penteado para cima, seus olhos grandes, cílios longos, sobrancelhas finas e delineadas, pintinha do canto da boca, e lábios em forma de coração. Sua amiga que está sentada ao seu lado, tem o cabelo curto e escuro, olhos grandes como de sua amiga, boquinha em forma de coração, usa colar de pérolas, seu vestido é diferente da outra personagem, ele tem uma grande armação na parte da saia, visto o volume que forma ao se sentar. Comparada com a outra seu busto é maior, devido ao aspecto circular da região. Ambas usam brincos em forma de círculo. A jovem que está sentada tem um jornal em suas mãos, o qual se deduz (pelo uso dos parênteses na frase) dar a seguinte notícia: “Um Sr. deputado quer dar á mulher o direito de voto e entrada na Camara e no Senado.” Tal notícia parece irritar uma das jovens, que afirma: “Esse homenzinho julga talvez que somos

desocupadas?!...” O seu “tom de voz” aliada a outros aspectos da construção da charge, faz dar graça a imagem. Pelo nome da charge *Dez... ocupações*, o autor brinca que essas mulheres são tanto desocupadas, como possuem pelo menos dez formas de ocupações, e, que uma delas, seria a de se ocupar com a aparência, já que elas se encontram em frente ao espelho retocando a maquiagem. Assim, se desenha uma personagem fútil, alheia a outras preocupações, mostrando que seu lugar não seria na política, e que teriam coisas mais importantes para fazer.

A *garçonização*, como se vê aqui, poderia ser feita também através da busca pelo prazer, na próxima imagem refere-se ao prazer de dirigir um automóvel, que possibilitava maior autonomia de deslocamento, tempo, lugares e a não dependência de um homem para levá-las a onde queriam.

Há nela um contraste entre o velho e o novo, observadas de certo modo em todas as imagens, principalmente naquelas em que há na mesma imagem elementos que representem o velho e elementos que representem o novo (Figuras 21 e 22).

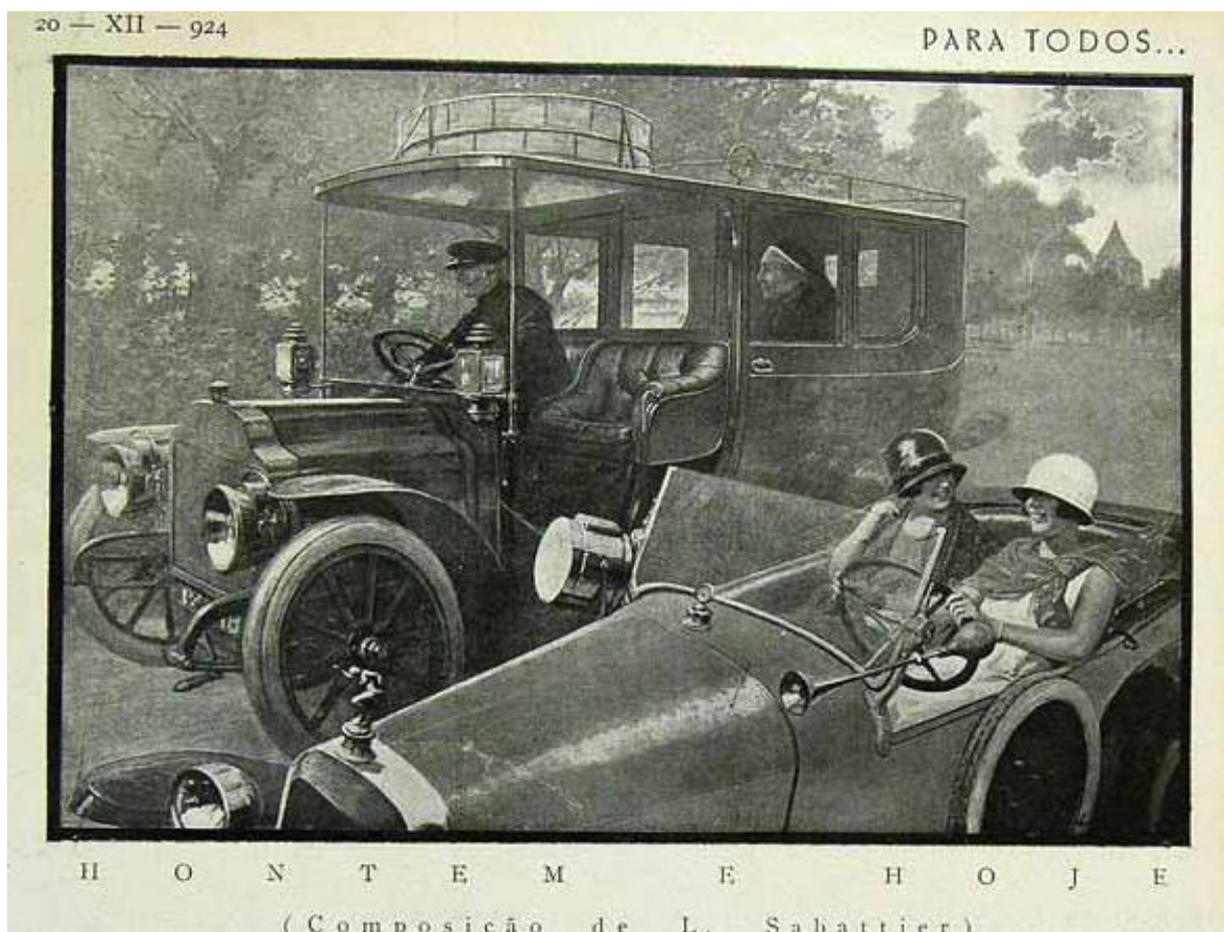


Figura 21 - HONTEM E HOJE

L. Sabattier, *Hontem e Hoje*, *Para Todos...*, nº314, 20/12/1924, p.35.

L. Sabattier em *Hontem e Hoje* (Figura 21) faz sua composição pautada na relação de contraste, seja pelo aspecto formal, pela cena que acontece, ou pelo o que supõe próprio nome da imagem. A cena se passa numa rua margeada por árvores, são três planos diagonais: o primeiro ocupa a parte inferior, e a diagonal esquerda para direita, sobrepondo parte do segundo plano; o segundo, a parte diagonal do meio; e o terceiro, a parte superior. O segundo plano, o *hontem*, é simbolizado por vários elementos velhos: o veículo tem um design mais antigo (sua carroceria remete aos desenhos das carruagens); dois de seus faróis, perto do para-brisa, se assemelham aos postinhos de iluminação; o condutor do automóvel é um chofer velho; sua passageira, que vai sentada no banco traseiro, é uma freira velha, seu rosto fechado, parece dizer que é uma senhora séria e contida.

No primeiro plano o contraste com a cena anterior é evidenciado (já que o contraste só se dá sempre em relação a algo), no *hoje*, há um carro da última geração: moderno, linhas arrojadas, esportivo, conversível, com buzina, farol elétrico. A mulher conduzindo o veículo pode ser interpretada como uma metáfora de que é ela quem dirige sua própria vida, seja essa condução de forma segura ou imprudente. A mulher passa a conduzir sua vida, tanto ela como a carona que vai ao seu lado. Ambas são jovens, vestem roupas da moda, usam o cabelo *a la garçonne*, chapéu *cloche*, sorriem parecendo desfrutar ao máximo sua liberdade.

Enquanto sua carona olha para ela, parecendo ter uma conversa agradável, a condutora olha para frente (é a posição da cabeça que dá esse indicativo, pois a aba de seu chapéu faz sombra no seu rosto na altura dos olhos, não dando para vê-los), prestando atenção na rua ao mesmo tempo em que presta atenção na conversa, o sorriso estampado em seu rosto mostra a felicidade por poder dirigir, conversar com sua amiga, desfrutar sua liberdade.

Ao contrário dos personagens do segundo plano que são velhos e sérios, as duas personagens do primeiro plano são jovens e alegres; enquanto o chofer tem o seu corpo projetado para frente, a condutora tem o seu corpo mais apoiado no banco, parecendo aproveitar o ato de dirigir como um lazer e não como um trabalho. Essas duas cenas que aparentemente são tão distintas, são postas lado a lado, evidenciando o contraste entre o ontem e o hoje, entre o tradicional e o moderno, e as novidades trazidas por esses novos tempos. Dirigir tornava-se sinônimo de uma mulher mais independente e livre, elas eram representadas em várias imagens (mesmo que seja para satirizá-las), mas também na literatura:

Um gorro de couro vermelho na cabeça, o pescoço nú, no manto desabotoado, ella guiava o carro com uma decisão attenta, tão “garçonnière” que Regis não poude deixar, por mais casmurro que estivesse, de admirar-a. Sim, sem duvida alguma, elle

tinha ali uma nova realização de graça feminina! Um ser ainda singular, embora nascendo por milhares de exemplares e com o qual, doravante, era preciso contar como igual... constatação, afinal, que em vez de o satisfazer, o aferrava á sua repugnancia por tudo o que elle englobava nessa palavra para elle malsonante: “feminismo”. (MARGUERITTE, 1923, p.248).

Assim como Monica na passagem acima, a melindrosa da imagem de L. Sabattier faz tudo isso de maneira graciosa, leve, com atributos considerados femininos. Há outras semelhanças entre elas nesse contexto, o pescoço nu da ilustração e do texto, o manto/lenço que carregam, a atenção para dirigir, e o próprio ato de dirigir como uma forma de liberdade, na qual na passagem do texto de Margueritte era considerado como uma manifestação do feminismo.

Todas as melindrosas vistas até aqui, com exceção da Madame (Figura 14), são jovens, bonitas, sedutoras, confiantes e seguras de si. A segurança encontrada no ato de dirigir, no corte de cabelos e nas roupas utilizadas, no poder econômico e físico, aliada a sedução que pode ser encontrada em todas elas, são as últimas características abordas aqui, do processo de *garçonização*, que essas melindrosas eram representadas. Para tanto, utilizavam várias estratégias para seduzir, entre elas um dos mais poderosos era o olhar de confiança, que poderiam ser estendidos a outros atributos como o cabelo (às vezes ao vento), o cigarro, o sorriso e o seu corpo.

2.2 Seguras e sedutoras: as melindrosas de J. Carlos.

Oliveira afirma que as mulheres viram surgir uma nova oportunidade comportamental à medida que a vida urbana se tornava cada vez mais efervescente, através das transformações ocorridas no desenho da cidade promovidas pelas novidades das ruas e calçadas largas, passeios e parques públicos, novos espaços de sociabilidade como o próprio cinema.

A troca de olhares e de toques entre estranhos se tornariam algo mais comum (como o exemplo do capítulo anterior sobre os bolinadores do cinema). Cláudia Oliveira afirma que há “Uma exacerbação dos prazeres mundanos em meio a uma atmosfera de expansão das possibilidades de experiências subjetivas, de uma certa quebra de barreiras morais.” (OLIVEIRA, 2004, p. 325).

A presença feminina nas ruas ganha espaço, como já visto em várias das figuras anteriores. As mulheres se tornam “alvo” dos olhares masculinos que passam cada vez mais deseja-las e fantasiá-las. Oliveira nos aponta para a construção por meio dessas representações de uma “erótica do cotidiano urbano moderno” (OLIVEIRA, 2004b, p.87).

A troca de olhares torna-se algo cada vez mais comum, as melindrosas são vistas pelos homens e sabem disso, ao mesmo tempo elas também passam a olhá-los:

O prazer do desfile ostentatório nas áreas renovadas da cidade tornara-se um dos pontos altos da vida urbana moderna carioca. Nessas *promenades* parecia emergir um certo olhar *voyeur*, novo, constante e silencioso [...] que enfatiza esse prazer voyeur de mulheres e homens que parecem estar absolutamente confortáveis com a exposição fotográfica. Olhares se cruzam velozmente e estão preenchidos por uma sugestão de imagens de outros corpos, que, em movimento, ocupam toda a imagem e fluem pelo espaço. Um olhar símbolo do fetiche, do exibicionismo e do voyeurismo. (OLIVEIRA, 2004, p.324).

Os olhares das melindrosas apresentadas aqui trazem esse aspecto voyeurístico apontado por Oliveira (2004). Elas trocam olhares com o seu espectador, seja ele o desenhista ou seu público.

As três imagens a seguir (Figuras 22, 23 e 24) são ambientadas em praias, lugares públicos que se tornavam cada vez mais frequentados por diversas pessoas. O uso da praia de acordo com Sevcenko (1998) passou por um processo de gradual transformação da virada do século XIX para o XX, até a década de 1920, onde os trajes dos banhistas começam a diminuir dando mais liberdade aos movimentos⁵⁴. A praia passa a ser um local de lazer.

⁵⁴ Segundo Marcia Disitzer (2012) no Brasil os banhos de mar começaram a se tornar popular graças aos banhos terapêuticos feitos por Dom João VI, que depois institucionalizou a primeira casa de banho no Rio de Janeiro. O processo não parou por aí, tendo até períodos que os trajes de banho tentaram ser regulamentados, bem como a sociabilidade nas praias. Além disso, a praia antes de se tornar moda e costume entrar no mar, era utilizada principalmente para tomar banho de sol, sendo que as pessoas iam de roupas, trajes completos até ela, também como forma de socializar, costume comum na França, em que em período de veraneio as pessoas começaram a descer para praias como Biarritz (DISITZER, 2012).

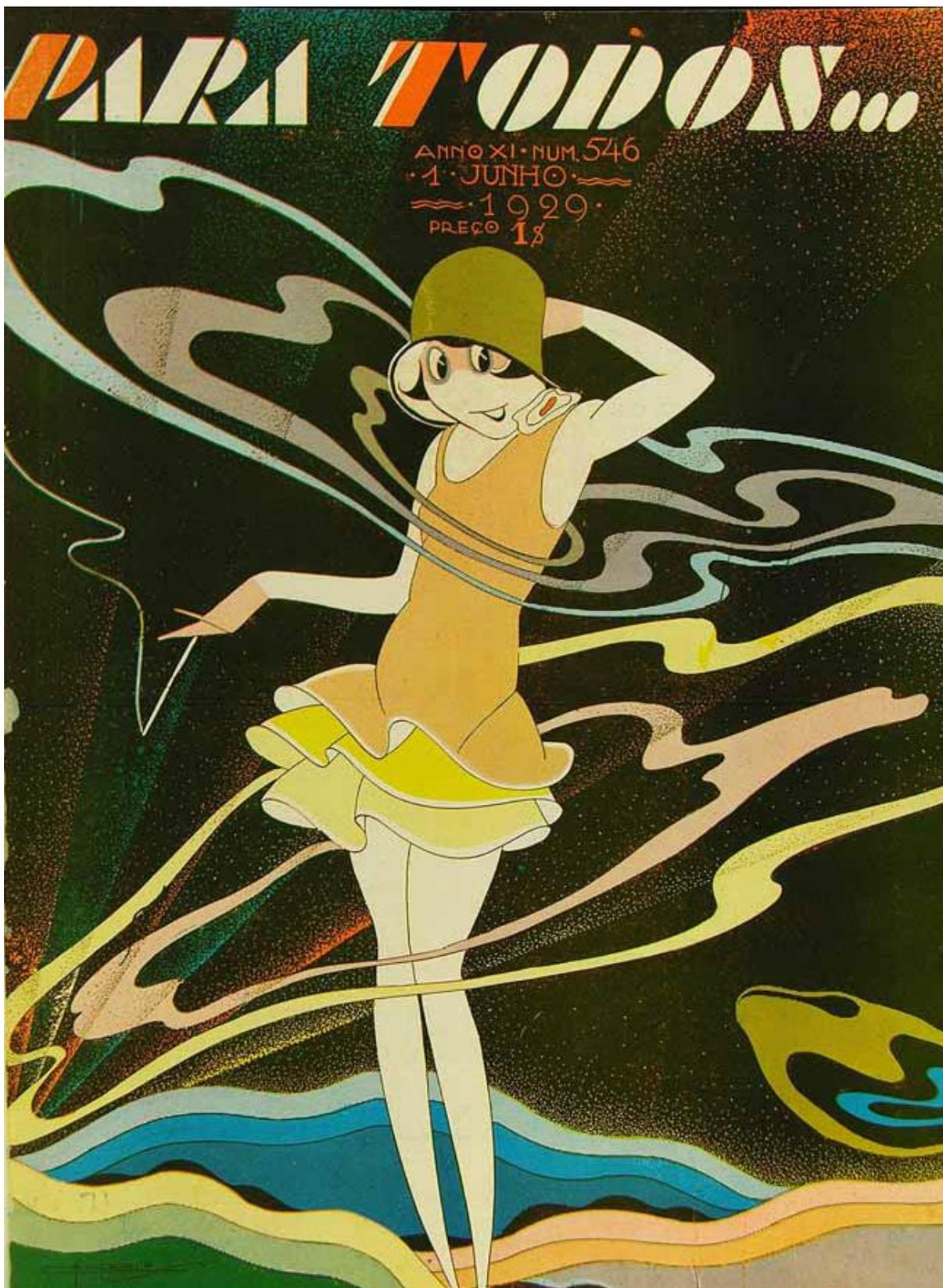


Figura 22 - PRAIA E CIGARRO
J. Carlos, *Para Todos...*, n°546, 01/06/1928.



Figura 23 - OLHOS DE RESSACA
J. Carlos, *Para Todos...*, nº661, 15/08/1931.



Figura 24 - PASSEIO NA PRAIA
J. Carlos, *Para Todos...*, nº656, 11/07/1931.

A praia na primeira imagem (Figura 22) é bastante estilizada sendo sugerida através das cores utilizadas que provocam a sensação de praia – os tons amarelos e alaranjados remetem a areia, e os tons de azul e verde que com as ondulações lembram o mar, o sol se pondo no canto esquerdo da imagem, refletindo várias cores. Nela há uma melindrosa, bastante jovem, segurando o chapéu em sua cabeça. Seu vestido é da cor laranja, a parte de cima que vai até a altura do quadril é reta, parecendo uma regata, na sua alça direita há uma flor de forma oval, uma elipse laranja como miolo, circundada por outra na cor branca que seriam suas pétalas, elas seguem o mesmo padrão de “voltas” encontradas em outros elementos da imagem. A sua saia tem babados na cor do vestido e mais dois tons de amarelo, parecendo ser de um tecido leve ela é movimentada por uma atmosfera inebriante promovida pela fumaça de seu cigarro. A paisagem do chão, assim como a saia de babados, segue o mesmo padrão provocado pela fumaça, que começa como uma linha sinuosa estreita e aos poucos toma força, sendo amarelo e laranja pálido na parte próxima a suas pernas e na parte de cima, próxima a sua cabeça, tons de azul.

O cigarro aqui é um objeto definidor da cena, ele é segurado elegantemente, delicadamente e sensualmente o que provoca, aliado a figura da melindrosa, o aspecto embriagante da ilustração. O céu é cortado por feixes de vermelho, azul e verde, que quando se juntam deixam o restante do fundo numa cor escura. As suas pernas tem coxas e canelas bem delineadas, as linhas encontram-se nos seus pés muito miúdos em forma de triângulo, suas pernas lembram palitos por serem estreitas nas pontas e mais grossas no cabo. Assim como seus pés, sua mão direita que segura o cigarro é bastante estilizada, feita por formas geométricas num tom rosado, usado como sombra, um trapézio como palma/dorso da mão, um triângulo como o conjunto de quatro dedos, e um dedo muito fino em forma de retângulo. O seu braço direito faz um ângulo de 90°, enquanto que seu punho “solta” a mão para baixo. Ela segura o cigarro entre os dedos, naquilo que é representado pelo triângulo. Provavelmente ela usa uma piteira da mesma cor e espessura que seu cigarro, pois ele é muito longo, é dele que sai a atmosfera que a circunda.

A cava de sua blusa deixa aparecer sua axila lisa, seu braço fino mas definido que fica de frente para o espectador. A sua outra mão está segurando seu chapéu *cloche* na cabeça para que ele não voe como sua saia, ele tem um tom de verde amarelado por fora com arremate em preto, por dentro ele é branco. Seu cabelo é preto com corte a *la garçonne* o qual só é possível ver o acabamento, a franja ovalada e as pontas da lateral do cabelo. O seu chapéu faz sombra em seus olhos que parecem curiosos – olhos pretos grandes, talvez arregalados – ao mesmo tempo sapeca, inocente. Não há indicação de nariz em seu rosto,

somente de uma boca infantil que está de canto, aberta e sorrindo. Ela encosta a cabeça diretamente no seu colo, não dando para ver o seu pescoço. A melindrosa parece bem confortável com a situação, desfrutando de seu momento de lazer na praia fumando um cigarro.

Já a próxima imagem (Figura 23) tem uma figura que é jovem, mas não parece ser tanto quanto a anterior, pela forma e expressão de seus olhos, boca e nariz. A paisagem também é diferente da Figura (22 e 24), ela é formada por um mar mais tranquilo, que é da cor azul com uma leve linha sinuosa branca, que através de um preenchimento “automático” do olhar do espectador pode ser vista como continuidade do cigarro, sendo fumaça. No fundo há um barco, resolvido com poucas linhas, pelo uso da cor branca da vela e pela linha preta do casco. É um dia quente, indicado pela cor do céu alaranjado que se estende em mais de um terço na vertical até encontrar com a linha do horizonte do mar. O tom rosado do céu pode ser obtido através de uma menor concentração do vermelho, o que torna a paisagem mais quente. A moça com “olhos de ressaca” tem os olhos azuis da cor do mar, eles são semicírculos que se encostam à linha côncava da parte de cima de seus olhos, com detalhes da íris em preto e da luz em branco - linhas curtas nos cantos dos olhos que cobrem parte do azul deles -, há duas linhas na cor vermelha logo acima de seus olhos, pode-se interpretá-las como pálpebras ou como sobrancelhas finas e arqueadas.

Seu cabelo é bem liso e preto e possui uma mecha na cor branca (difundida pelo cabelereiro polonês Antoine, muito popular na Europa) encontrando-a com a cor de sua pele, sendo penteado do lado esquerdo do seu rosto para o lado direito, deixando boa parte de sua testa aparecer; o seu cabelo é coberto por alguma espécie de chapéu vermelho linha vermelha grossa sobre ele, talvez seja um casquete por estar mais de um lado da cabeça do que o outro. A sua boca em formato de coração é pintada de vermelho, com uma pinta branca no centro do lábio inferior, deixando-o com volume; o formato de seu rosto é oval, suas orelhas pequenas são bem rentes a ele; seu nariz é indicado apenas por duas bolinhas achatadas que tem cada uma, uma pequena linha vermelha em direção ao centro, elas não se encontram, mas indicam a ponta no nariz, as “bolinhas” cumprem o papel dos orifícios do nariz. As linhas que formam o seu rosto, pescoço e mão, são vermelhas.

A sua roupa é bordada por uma espécie de detalhes em arabescos vermelhos, o tecido que dá suporte ao bordado é transparente, pois, o fundo do detalhe é da mesma cor branca que a melindrosa, o que dá a continuidade entre seu rosto, colo, ombros e busto. Aqui o artista economiza nos traços que dão forma a mulher. As cores utilizadas, azul, vermelho e branco são associadas às cores navais, enfatizando ainda mais a temática. O cigarro é sugerido pela

linha azul que contorna a figura branca, e pelo modo como é segurado entre os dedos finos, delicados e compridos da mão direita.

A última imagem apresentada no “mesmo cenário” (Figura 24) é bastante diferente das duas anteriores. O cenário é calmo, um mar tranquilo azul, sem ondas, que fica no lado direito da imagem e uma areia clara com um leve desnível, dando a impressão de que ela é fofa (diagonal esquerda para direita). O céu é claro, sem nuvens, mas com várias gaivotas brancas, pelo menos catorze, voando, algumas mais perto do mar outras um pouco mais afastadas; elas são desenhadas como uma espécie de V, às vezes M, estilizado e simplificado. A formação da revoada faz uma espécie de “c” invertido. Algumas gaivotas ficam “dentro” das letras do nome da revista como no caso das letras “o” de Todos. O letreiro azul é leve, acompanhando o ritmo do cenário tranquilo, ele fica “atrás” da moça.

A melindrosa da cena encontra-se praticamente de corpo inteiro, a não ser pelo corte feito bem baixo nas canelas cortando uma parte dela e seus pés. Ela caminha em direção ao espectador, como se estivesse prestes a sair da capa da revista e entrando na “realidade” do seu observador. Dessa forma, ela convida o seu público a participar da cena. O vestido fluído que voa com o vento, deixa sua saia balançando para o lado, tornando-se sinuosa ao mesmo tempo em que marca as formas de seu corpo: seios pequenos, cintura não tão fina, barriga delicada, quadril estreito e coxas medianas e longas, assim como suas pernas.

É uma mulher jovem branca, ruiva de olhos azuis. Seu cabelo, cacheado e volumoso, é um dos mais diferentes em comparação com os cabelos vistos até aqui, lisos, retos com os detalhes pega-rapaz, a não ser a parte da franja que se assemelha com o penteado usado pela melindrosa anterior (Figura 22) só que penteado para o outro lado e sem a mecha, ainda que com um pouco mais de movimento pela linha não ser reta e sim mais ondulada, deixando ver boa parte de sua testa. Ela usa uma boina da cor acinzentada sobre eles.

O vestido é de tecido leve, a parte de cima é laranjada, da mesma cor que as partes mais claras de seu cabelo, o decote vai de ombro a ombro, deixando-o em evidência por estar um pouco mais erguido que o outro. O decote tem três faixas de cores, branco, azul e azul marinho (ou preto), arrematado por duas fitas das mesmas cores que as faixas, só que é acrescentado uma quarta faixa da cor cinza, elas balançam com o vento e o caminhar da melindrosa, assim como sua saia. O vestido tem manga $\frac{3}{4}$ com punhos do mesmo estilo do decote, três faixas, de cima para baixo: azul marinho, azul e branco. Chegando à altura do quadril a cor laranja é interrompida pela mesma sequência de cores das faixas do decote, só que desta vez invertidas e um pouco mais largas, depois dela uma faixa ainda maior na cor acinzentada e depois uma nova sequência de faixas iguais a anterior só que ainda maiores.

O decote de seu vestido deixa ver o seu colo e seu pescoço lisos e claros, apenas com a sombra que seu rosto faz sobre eles, há uma linha em cor mais clara que contorna o seu ombro que está projetado um pouco para frente o deixando ainda mais em evidência. Ela mantém os dois braços rentes ao corpo, não dando para ver detalhes de suas mãos que são apenas indicadas pela mesma cor que o resto de seu corpo que está amostra. Sua perna direita dá o passo para frente, marcando ainda mais essa perna no tecido do vestido, a outra perna fica um pouco atrás. Essa sobreposição de perna, através da marca do vestido nela, e do seu joelho esquerdo se sobrepor um pouco sobre o outro, provoca a sensação de que ela está caminhando e não parada. Atrás de si a uma espécie de vara, que talvez use para ajudar na sua caminhada ou para riscar o chão de areia.

Seu rosto tem o formato redondo, nele os seus dois olhos azuis aparecem, são grandes e tem o olhar de um felino, talvez o uso da “maquiagem” produza esse efeito, com sombras puxadas nos cantos dos olhos, lápis ou sombra embaixo dos olhos, cílios marcados. Sua expressão “felina” ganha ainda mais tais feições com o desenho delicado de seu nariz pequeno e a sua boca em formato de coração pintada com *rouge* que tem um leve sorriso (linhas para cima, nos cantos da boca). Suas sobrancelhas são finas e arqueadas um pouco mais escuras que a cor de seu cabelo. A melindrosa é bastante sensual, tem o andar leve e feições de uma felina.

As três melindrosas anteriores (Figuras 22, 23 e 24) desafiam e convidam o espectador com o seu olhar, sua corporeidade – sendo que duas aliam sua gestualidade a um objeto popular nesse período, o cigarro⁵⁵ (Figuras 22 e 23), que também é utilizado pelas atrizes Beatriz Costa (Figura 6), Nair de Oliveira (Figura 11e) e Alda Garrido (Figura 11f e 12) e a outra usa um vara com a mesma finalidade, potencializar o seu gesto sedutor – a participar da cena:

[...] a nova subjetividade feminina, descrita e representada pelo cronista, parecia ser construída pela própria mulher. A rua e os espaços públicos por onde ela passou a transitar e a se exhibir passou a oferecer uma liberdade ocular que parecia lhe

⁵⁵ De acordo com *Bagatelas* de 1919: “Uma revista feminina de Paris, fez, há tempos, esta pergunta às suas leitoras: / – Devem as mulheres fumar? / Logo apareceu uma chusma de respostas. E quasi todas as respostas, com mais ou menos espirito, affirmaram que sim, que as mulheres devem fumar, que o cigarro é encantador. / A revista fechou assim a enquete: ‘O gesto dos dois dedos subindo para a boca é cheio de graça; a cabeça um pouco inclinada para traz, é seductora; o proprio fumo é lindo, azul no ar, cinzento na ponta do cigarro... Mas não devem fumar as mulheres de mãos feias, pescoço curto e gordas...’” Sem autoria, *Bagatelas*, *O Malho*, nº865, 12/04/ 1919, p.29. Desse modo, a percepção que o cigarro estaria ligado à sedução já vinha sendo construída há algum tempo. Todas as melindrosas fumantes de J. Carlos e as atrizes que aparecem fumando, seguem o padrão descrito pela revista, são bonitas por inteiro, magras, não possuem o pescoço curto. Além disso, o cigarro confere ao ambiente, através da fumaça um convite inebriante ao leitor.

possibilitar um enorme prazer escópico, onde a troca e olhares e o jogo da sedução eram constantes e poderosos. (OLIVEIRA, 2004, p.92).

Esse prazer “escópico” ao qual Oliveira se refere não está presente somente nas relações em locais públicos dessa troca de olhar. As revistas ilustradas potencializam tal atividade na medida em que as mais diferentes imagens compartilham com o seu público uma troca de olhares: quando elas olham diretamente para a câmera do fotógrafo e assim são reproduzidas nas revistas, ou quando, através das linhas de artistas como J. Carlos elas olham diretamente para seu criador e depois para o público consumidor da revista, ainda que esse consumo possa ser somente visual (sem comprar a revista).

O público da revista ilustrada *Para Todos...* pode projetar uma forma de identificação com as melindrosas encontradas nas capas ou no interior dela. Assim como há o processo de identificação com as estrelas de cinema, como expõe Edgar Morin (1989), em que os homens tendem a se apaixonar pelas mulheres e as mulheres a se idealizar na imagem projetada⁵⁶, pode haver também essa identificação com as personagens feitas de linhas e tintas, as melindrosas.

As duas últimas (Figura 23 e 24) olham de frente para o espectador, o encarando. Além disso, as duas personagens que usam o cigarro (Figura 22 e 23), o fazem como uma extensão de seu corpo dando elegância e sensualidade ao jeito que o seguram. Enquanto que a última não utiliza o cigarro, mas uma varinha, que pode ser associada a um objeto fálico, assim como o cigarro, transformando seu gesto em algo mais erótico. De acordo com Morin (1989, p.16) ao falar sobre a erotização das estrelas de cinema, explica o que seria o erotismo: “O erotismo, que é atração sexual que se espalha por todas as partes do corpo humano – fixando-se sobretudo nos rostos, nas roupas etc. -, e também o imaginário “mítico” que toca todo o domínio da sexualidade.”. É nesse sentido que o erótico é entendido aqui, a via por meio da qual determinado sujeito pode se sentir atraído, sentir desejo por outra pessoa e/ou objeto através de uma idealização desses sujeitos.

Porém, ao mesmo tempo em que o cigarro aparece como um objeto erótico, de sedução e de fetiche, nas representações de J. Carlos como também nas fotografias de atrizes, pode ser compreendido como um objeto libertador da mulher, onde ela escolhe usá-lo, apontando para uma mulher decidida, ousada e desafiadora dos costumes da época. São representações de aspectos possíveis dentro da sociedade na qual estava inserido.

⁵⁶ Esse processo é entendido aqui como algo que não está relacionado somente a uma relação de identificação heteronormativa, mulheres poderiam se apaixonar pelas estrelas de seu mesmo sexo, bem como os homens poderiam se identificar com o aspecto visual comportamental delas.

Através do seu gestual, da forma como se portam quando estão com o cigarro as representações dessas melindrosas seduzem, convida os leitores a as admirarem, dando margem para se entrar no seu mundo praticando com elas o olhar *voyeur*, ao mesmo tempo em que elas também “podem” praticar esse olhar com quem as vê.

De acordo com Claudia Oliveira (2010, p.216) os fotógrafos tiveram papel fundamental para a possibilidade de se praticar uma troca de olhares, ou até mesmo o prazer de saber que estavam sendo fotografadas, portanto, admiradas. Elas então, construíram uma “linguagem corporal” que poderiam favorecer aquilo que elas achavam que tinham como mais belo, entre eles há os elementos incorporados, como a maquiagem e a roupa, segundo esta mesma autora “Elas promoviam um olhar sobre o seu corpo como objeto de desejo [...] (OLIVEIRA, 2010, p.216). Mas talvez essa afirmação seja um pouco pesada, pois não seriam todas as mulheres que se “montariam” para serem admiradas, ainda que, no caso das melindrosas essa passagem faça mais sentido⁵⁷.

Desse modo, a fotografia é vista aqui não como um simples clique, mas como uma relação em que tanto o fotógrafo quanto o fotografado, ou nos casos dos desenhos de J. Carlos, tem intenções e partilham de um universo em plena construção sobre o olhar que seduz.

As melindrosas apresentadas aqui são seguras porque são sedutoras, ou são sedutoras porque são seguras? Provavelmente as duas coisas, uma se relaciona a outra, fortalecendo tanto sedução como segurança de sua personalidade e atos, atingindo o seu público principalmente através do olhar que sintetiza o seu modo de ser.

As próximas capas apresentadas aqui abordam essa questão de outro modo, apenas com sua cabeça e cabelos dominando a cena, pairando imponente de forma delicada como no caso da Figura 25 ou de forma mais pesada como na Figura 26 e 27.

⁵⁷ Mesmo assim, elas também poderiam se vestir para elas mesmas, ajudando na construção de autoconfiança e segurança, que também podem ajudar na sedução, por querer, em que são elas que seduzem outras pessoas, ou sem querer, em que as pessoas são seduzidas por elas, mesmo que elas não saibam disso.



Figura 25 - OLHOS AZUIS
 J. Carlos, *Para Todos...*, n°502, 28/07/1928.

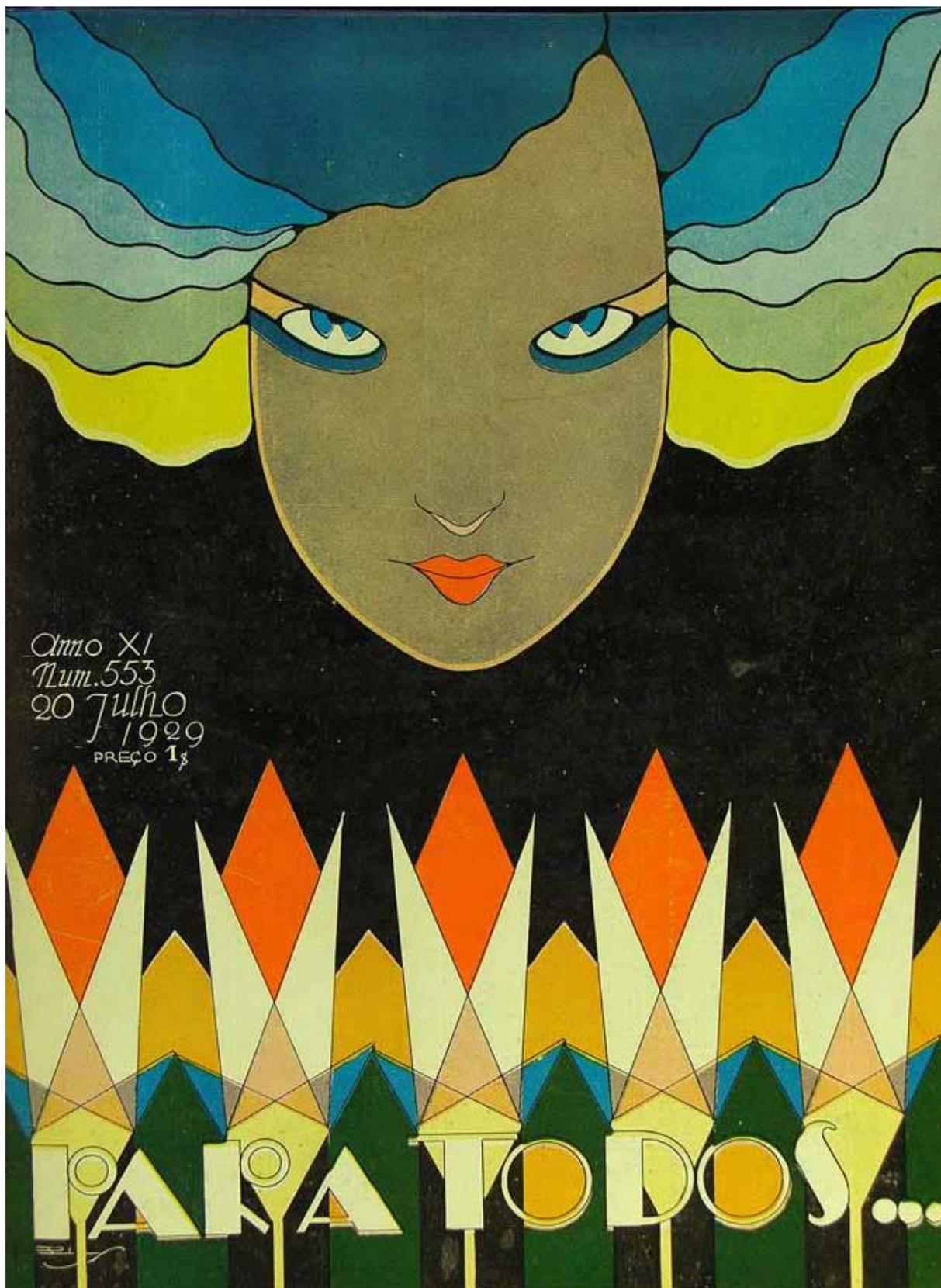


Figura 26 - OLHOS E CABELOS
J. Carlos, *Para Todos...*, nº553, 20/07/1929.

Na capa de nº502 (Figura 25), uma melindrosa toma conta da cena com o seu penteado suntuoso, praticamente um *black power* – feito com muitas camadas de bolinhas de vários tamanhos e cores. A primeira camada parece fazer a vez do cabelo e as outras como enfeites, embora o conjunto possa ser pensando como um todo, sendo cabelo ou enfeite. A primeira camada margeia o rosto, é o que mais se parece com cabelo pela sua estética, várias espirais pequenas brancas num fundo vermelho, todas delicadas, também lembra uma toquinha enfeitada por um monte de flores. A segunda camada é bastante diferente, ela é preenchida por círculos maiores, desenhados com a cor vermelha, às vezes sobrepostos. Quando há espaços entre os círculos maiores, J. Carlos os preenche com círculos de tamanhos que ocupem todo o espaço que falta, não deixando lugares vazios entre eles. A terceira faixa é feita com muitos círculos e eles são enfeitados no meio com bolinhas pequenas como miolo, lembram ovas de peixe. Há ainda uma quarta faixa de círculos desenhado com a cor azul, mas que não parecem ser o cabelo/enfeite da cabeça da melindrosa, mas sim parte do fundo que dá uma continuidade visual a eles. Logo abaixo da faixa azul que margeia os lados da cabeça, há duas faixas que se encontram com ela no lado esquerdo da imagem, uma com pontilhados pretos e a outra com pontilhados vermelhos, funcionando como contorno de um pescoço e ombro que não são desenhados. Elas ficam mais espaçadas à medida que se afastam do encontro entre elas. No canto inferior direito há $\frac{1}{4}$ de um círculo pontilhado com a cor azul, sua borda é mais preenchida e os pontos desaparecem logo. O cenário é abstrato, não dando para identificar onde a melindrosa está.

A posição de seu rosto, que é delicado, é de $\frac{3}{4}$. Tal posição faz com que ela olhe de canto para o seu espectador de forma sensual. Seus olhos são em forma oblíqua, do mesmo tom azul que há nas faixas presentes em outras partes da cena. Suas sobrancelhas são finas e acompanham o mesmo formato que a parte superior de seu olho. A ponta do seu nariz é desenhada por duas linhas finas, pequenas e delicadas formando a ponta do seu nariz. Ela sorri para quem a olha, um sorriso branco, contornado pela boca vermelha, lábio superior mais fino e aberto, e o lábio inferior mais carnudo e fechado, com uma bolinha branca no centro, que funciona como ponto de luz, conferindo maior volume ao seu lábio. Talvez seja só uma mancha na sua bochecha (entre o nariz e o olho), produzida na hora da impressão, mas ela tem o formato de um pequeno coração, fazendo com que ele lhe cai como um adorno que a deixa mais delicada e que dialoga, de alguma forma, com o possível contexto de que a melindrosa veste uma fantasia devido ao formato do seu cabelo/enfeite. Pendurado onde deveria ser sua orelha, bolas de vários tamanhos, nas cores brancas preenchidas com bolinhas vermelhas, parecendo um brinco grande e volumoso que não são iguais, mas que possuem a

mesma linguagem. O nome da revista acompanha as mesmas cores encontradas na melindrosa e no cenário: vermelho, azul, preto e branco. É uma tipografia adornada por linhas sinuosas preenchendo cada letra, menos os “os”.

Na outra capa (Figura 26) há um claro contraste com a anterior em relação ao uso da cor, cores mais fortes, enquanto a outra tinha o fundo claro em branco, esta tem o fundo escuro em preto. A primeira tem mais leveza pelos espaços em branco e pelo uso de círculos, figura geométrica com ar mais orgânico, diferente desta que o fundo usa massa de cores chapadas, e o cenário é composto por formas geométricas retas, aproximando-se do estilo *art déco*. Há imagem pode ser dividida em três faixas horizontais: 1) é composto por flores estilizadas, que lembram tulipas. Seu desenho é composto por vários triângulos, que em alguns momentos se sobrepõe, que são rebatidas da flor central que pode ser dividida ao meio, sendo, portanto, simétrica zigomorfa (a não ser pelo nome da revista que está sobreposto nas flores), ela é formada por: haste de cor amarela elaborada pela junção de dois triângulos, margeadas por paralelepípedos pretos; sépalas formando triângulos em azul claro, laranja, acinzentado e rosado; as pétalas são brancas em forma de triângulos; em vermelho, pode ser o pistilo ou a parte interna de uma das pétalas; elas são divididas por um trapézio duplo na cor laranja; 2) há a faixa central em preto, em que parte do rosto da melindrosa ocupa; e por fim 3) o rosto da melindrosa, gigante e poderoso. Seu rosto ocupa praticamente dois terços da capa e é situado ao centro. Ele tem o formato oval. O seu rosto está coberto com a sombra que seu cabelo provoca nele, bem como aposição do seu rosto que está um pouco inclinada para frente, tendo apenas sinal de luz como contorno de seu rosto na parte de baixo e no nariz. Os seus lábios são pequenos, porém carnudos, o lábio superior é mais largo do que o inferior, formando um coração.

Os cabelos tomam a terceira parte da capa, eles são grandes, ondulados e volumosos. É dividido em várias mechas: central no topo da cabeça num tom azul escuro, ele divide as mechas de cada lado na cabeça, que são cinco do lado esquerdo e cinco no lado direito, na mesma ordem de cor, de cima para baixo: azul cerúleo, azul turquesa, azul acinzentado, verde acinzentado e amarelo claro, sendo a mecha mais larga. Os diferentes tons de azul são conseguidos com a sobreposição e gradação do uso de cores na impressão da capa. A forma de seu cabelo remete ao penteado volumoso de Alda Garrido (Figura 11f)⁵⁸.

⁵⁸ Apesar de lembrarem um penteado muito famoso, eles surgiram bem antes do cabelo da “Noiva de Frankenstein” aparecer nos cinemas, em 1935, talvez associação com ela (*a posteriori*) seja também o fato do seu olhar e da cor de sua pele.

Seus olhos são maquiados por duas cores de sombras que se estendem até a lateral de seu rosto na altura dos olhos: na parte superior para iluminar o olhar usa um tom de creme e na parte embaixo dos olhos uma sombra da cor azul. Seus olhos são grandes e ovalados. Ela olha de cima para baixo diretamente para quem a vê, eles são azuis e tem detalhes em branco, mostrando o reflexo da luz. É um olhar forte e marcado que encara seu público. Assim como a última imagem analisada aqui.

Na imagem a seguir (Figura 27) são os objetos de decoração que indicam que a melindrosa encontra-se num cenário privado: cortina verde, mesa preta com um abajur verde. O cenário e o cabelo da melindrosa são na cor verde-esmeralda, com gradações para fazer sombra: nos seus cabelos dando mais movimento e profundidade; na cortina para conseguir um efeito de sobreposição e profundidade; no fundo da cena como forma de passar a sensação de distanciamento; no abajur para fazer sombra e contorno dos detalhes da cúpula.

O abajur ocupa boa parte da cena, ele está em primeiro plano no lado direito no canto inferior da imagem. Ele é grande, sua base é redonda e sua cúpula é quadrada possuindo dois retângulos – linha divisória na cor verde bem no centro – onde se encontra a emenda do tecido que tem a estampa de uma flor bastante estilizada – quase um ovo-frito – uma volta preta ondulante (que é contornada com um verde mais escuro que o fundo) sobre um círculo pequeno na cor verde, enfeitado com uma única folha em cada uma.

A cortina fica atrás no terceiro plano, no lado direito da cena, ela tem como detalhes linhas verdes horizontais, no seu começo e final, elas estão ondulantes ou por ter bastante tecido ou por estar aberta deixando as dobras dos tecidos mais próximas umas das outras.

Por fim, no segundo plano, a sedutora melindrosa, com seus cabelos curtos ondulados e ondulantes cheios de movimento (talvez alguma janela tenha deixado o vento entrar ou ela tenha acabado de mexer nele, provocando o balanço de mechas voando em diferentes direções). Uma mecha tampa parte de sua testa (o seu lado esquerdo) e outra um pedaço de sua bochecha (o seu lado direito). Tem o mesmo formato oval do rosto da imagem anterior. Seu pescoço é desenhado por uma linha branca que também contorna parte de seu rosto e uma linha em forma de V no final de seu pescoço chegando até o seu ombro direito. Apesar de ter o seu corpo de uma única cor, a mesma que a de seu rosto (cinza), a linha branca serve como uma demarcação entre pescoço e o começo de sua roupa, já que não há nenhum indício de que ela está pelada, nem a linha entre o braço e o corpo se pode observar, muito menos algo que indique seus seios.

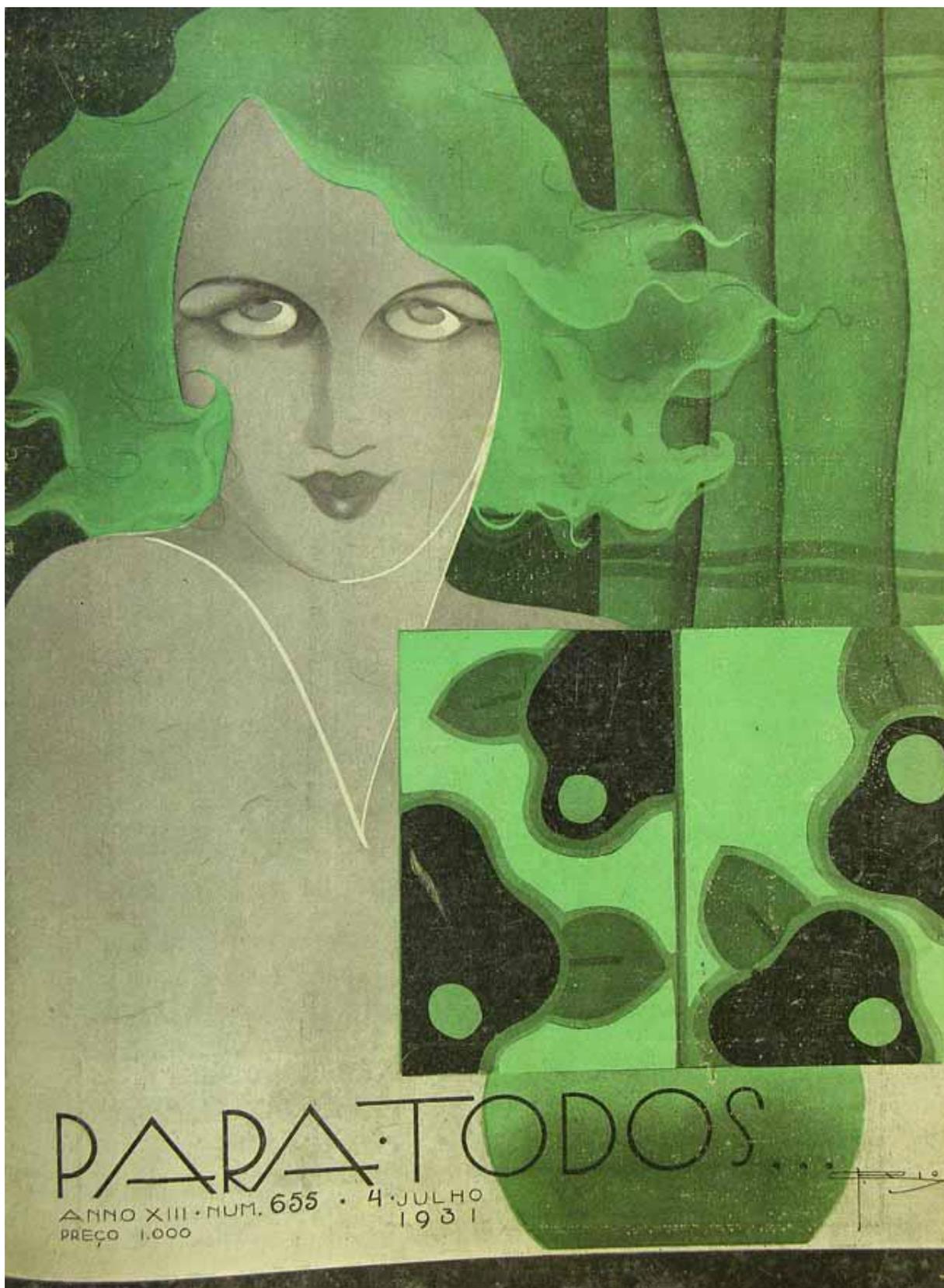


Figura 27 - OLHOS VERDES
J. Carlos, *Para Todos...*, nº655, 04/07/1931.

A sua sensualidade está centrada principalmente em seu rosto, seu cabelo e seu ombro. Através do uso de um cinza mais escuro J. Carlos conseguiu deixar o rosto da melindrosa com mais volume e detalhes: o nariz possui sombra lateral deixando ver o formato e tamanho dele, sua ponta é muito delicada, é um nariz bonito. Sua boca tem o mesmo formato que as Figuras 22 e 23, ele é de um cinza bem mais escuro que sua pele e possui um ponto de luminosidade no centro de seu lábio inferior, o conferindo-lhe volume. As suas sobrancelhas são arqueadas e finas. A maquiagem que deixa o seu olhar pesado é típica dessa década – linha esfumada embaixo do olho e na parte de cima, acrescenta-se a isso a pálpebra um pouco caída, que não dá a ela um ar de pessoa mais velha, mas sim um olhar mais lânguido. Ela também se aproxima do olhar lançado pelas Figuras 24 e 26, por ter os olhos voltados para cima se dirigindo ao espectador, esse é um dos olhares que conferem maior sensualidade, por ter de certa forma um mistério.

De acordo com Flávia Regina Marquetti (2006, p.274):

Desde a Antigüidade até os nossos dias vemos o olhar ser apresentado como um instrumento de conhecimento e de revelação, mas, também, como um perigo – o olhar possibilita ao homem, simultaneamente, sair de si e trazer o mundo para dentro de si, ou, como diz Aduato Novaes, “levar o homem que contempla a ser absorvido por aquilo que contempla”.

A construção da sensualidade, sedução que estas melindrosas apresentam está em grande parte voltada para seu olhar, seus lábios pintados com *rouge* em forma de coração, seus cabelos esvoaçantes. Elas seduzem o seu público, convidando a participar da cena, a trocar olhares e desejos com elas:

Nas palavras de Muniz Sodré, “o olhar é um meio de possuir — ou de ser possuído — completamente análogo aos órgãos sexuais, que possuem e são possuídos”. Essa fusão com o outro por meio do olhar confere a Narciso e a Psiquê a “certeza” de sua existência no mundo exterior, no mundo do outro. É no mistério da troca de olhares que se dá a sedução, a existência do seduzido está vinculada ao olhar do sedutor. De certa forma, aquele só existe quando este o olha. O gozo do seduzido é identificar-se com a identidade que o sedutor lhe dá. A grande queda é perder sua identidade e não se achar naquela que é idealizada pelo outro. Em resumo: o que eu sou é a imagem, o eu do imaginário é o objeto privilegiado do desejo. (MARQUETTI, 2006, p.278)

Marquetti (2006), através da leitura de Sodré, compreende que pelo olhar se pode possuir de algum modo o outro. Desse modo, o olhar dessas melindrosas faz com que elas tenham uma espécie de poder sobre seu público, pois este a admira, despertando seu desejo, e, embora possa tê-las em suas mãos (o produto revista), eles não tem outra forma de possuí-las a não ser pelo olhar.

E como se pode ver, essas mulheres tem no olhar algo bastante diferente das normas sociais presentes nos cânones da arte do século XIX que compreendiam que a mulher deveria apenas ser “objeto” para admiração, e, portanto, que elas não deveriam olhar diretamente para o espectador, ou que “[...] quando fosse necessário a frontalidade do olhar, era norma na pintura, até o final do século XIX, que o olhar da mulher representada frontalmente fosse então desfocado, quase borrado, em prol de um “pudor” social.” (SIMÃO, 2010, p.16-17), sendo que esta tradição, em grande parte, foi levada posteriormente para o universo cinematográfico e fotográfico.

Se em outras épocas, as mulheres foram retratadas ou com olhares “borrados” ou sem olhar diretamente para o espectador (GARB, 1998; SIMÃO, 2010), não é isso que há nas melindrosas de J. Carlos. Elas enfrentam, seduzem o público, oras com o seu rosto, ora por meio do corpo inteiro, mas tendo seu olhar como arma de sedução. Seus olhares são desafiadores, provocadores, até mesmo perturbador, como o caso da Figura 26 com uma cabeça que ocupa boa parte da capa, de cabelo armado e fundo escuro.

Desse modo, elas não são apenas objetos do olhar, mas também exercem ativamente o poder de olhar, o que Tamar Garb chamou de “visão ativa” (1998, p.264). Talvez, esse olhar, possa ter sido aprendido através da linguagem cinematográfica, em que *closes* e trocas de olhares entre os casais apaixonados eram o foco, mas, como Garb (1998) apontou há também na história da arte outros exemplos de olhares ativos, como *Olímpia* de Manet, e os olhos negros de Berthe Morisot, pintado por esse mesmo artista, ou ainda presente na obra *Mulher de preto na Ópera*, da artista Mary Cassat.

Desse modo, tais imagens carregam consigo uma ambiguidade, se de um lado elas rompem com as normativas de representação do olhar, ao serem donas de um olhar provocativo e ativo, elas ao mesmo tempo, convidam o público a olharem para elas, tornando-se também objetos do olhar, voltando-se a uma longa tradição na história da arte.

Os olhares dessas melindrosas, até certo ponto, poderiam ser motivos para escândalos, ainda mais quando estas estivessem encarando maridos alheios. Nessas imagens os olhares carregam um jogo entre desejo, poder, sedução, como também de afrontamento a convenções da época, de que uma mulher deveria esperar o homem tomar atitude, e não elas. São olhos bem marcados, delineados e abertos para o mundo.

Elas são muito seguras de si, tem olhares sedutores, cada uma com sua particularidade, uma pelo seu ar ingênuo e levado ao mesmo tempo (Figura 22), outra pelo olhar que parece ter saído da descrição dos olhos de Capitu feita por Machado de Assis, “olhos de ressaca”, pronto para fazer perder seu admirador naqueles olhos profundos e

sedutores⁵⁹ (Figura XIX). Há a ruiva que tem o olhar e o caminhar de felina (Figura 24). E a última (Figura 27) de olhar misterioso e sedutor que tem os seus cabelos com muito movimento. E, para produzir ainda mais um efeito de sedução os corpos e cabelos são modelos com roupas que deixam ver a pele por detrás dele, pela transparência, ou por um vento mais provocativo que faz com que a roupa de tecido leve marque os detalhes de seu corpo ou levantem uma saia e mostrem mais do que ela tenta esconder. De acordo com Castro (2007, p.13): “[...] ao atuar como segunda pele, os tecidos, adornos e acessórios reestruturam o corpo, ao omitir ou evidenciar uma ou outra de suas partes; assim como o *fitness*, os tecidos e acessórios o contornam e o modelam.”.

A ingenuidade e o rosto de felina são questões levantadas por Edgar Morin (1989, p.18) ao falar da estrela Brigitte Bardot. Sua sedução, segundo o autor, vinha dos seus atributos físicos, entre elas o rosto de “gatinha” que dava o ar infantil ao mesmo tempo de felino, tornando seu corpo como uma referência erótica. O “mesmo” ar de inocência que o autor fala pode ser encontrado na menina sapeca (Figura 25), que parece ser muito nova para fumar um cigarro dando a ela um jeito mais travesso, por fazer algo que não deveria. A presença do vento e/ou da fumaça produzida pelo cigarro intensifica o caráter de sensualidade, seja ela mais ingênua, nem por isso menos segura; ou as que encaram o seu público de frente.

Nessa perspectiva, há toda uma construção do que conferiria a melindrosa um apelo sedutor: beleza, confiança, juventude, roupas, cabelos que mostrem a nuca e/ou tenham pegarapaz ou algum tipo de movimento, a forma de andar, suas atitudes e o poder exercido através dessas características, aliados a independência monetária e/ou de deslocamento.

Todas as melindrosas apontadas aqui, seja pelas fotografias, sejam pelas ilustrações de J. Carlos, tem sua intersubjetividade também formada pelo fato de se constituírem quanto mulheres, brancas, jovens, aparentemente saudáveis, que gostam de coisas consideradas de meninos. Mas não é todo caso que a sexualidade de uma forma mais direta é colocada em questão, como no caso da figura em que a atriz vestida de homem seduz uma mulher (Figura 11d).

⁵⁹ “Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. [...]” trecho retirado do livro *Dom Casmurro*, Capítulo XXXII, de Machado de Assis.

Como se pode ver há uma construção de padrão de beleza nas imagens produzidas por de J. Carlos: formato do rosto oval, mulheres magras e jovens, olhos grandes e sedutores com um olhar confiante, pele lisa, mulheres brancas, boca vermelha em forma de coração, nariz pequeno e delicado. As velhas, ainda mais aquelas que tentavam se adequar à moda das jovens, podiam até tentar ser uma melindrosa, mas observando as fontes do período, elas não eram consideradas como tais, elas eram retratadas com rugas, e eram satirizadas, já aquelas senhoras gordas, que usavam roupas mais antiquadas eram representadas como matronas (ver Anexo VII). De acordo com Maria Bonadio (2007, p.139):

No mesmo período, o padrão de beleza se transforma: matronas corpulentas e mocinhas frágeis deveriam ceder lugar a uma mulher enérgica, vigorosa, delgada, ágil, de aparência jovem e saudável. O discurso dos higienistas seria um dos grandes responsáveis pela propagação do novo modelo: “A juventude é então objeto privilegiado da preocupação desses discursos, que associam as novas gerações ao futuro do país, enquanto as outras faixas etárias pertencem ao seu passado”.

Há nessas representações (encontradas em todas as imagens analisadas aqui) uma idealização sobre uma “essência feminina”, não há uma essência feminina, mas sim uma construção sobre o que deveria ser a essência da nova mulher e o que ela representava tanto para mulheres como para os homens. Construindo desse modo, as diferenças entre os sexos.

Ao mesmo tempo, principalmente no que diz respeito às melindrosas, elas foram incorporadas pelas mulheres de uma forma geral através da moda: vestuário e corte de cabelo. Para se perceber do que se trata, basta dar uma folhada rápida sobre as revistas ilustradas da época, como a *Para Todos...* em que trazem fotografias do cotidiano, mulheres de praticamente todas as idades adotaram as modas usadas pelas melindrosas, ainda que as mais senhoras usem vestidos um pouco mais longos. Com o passar da década de 1920 os vestidos vão encurtando cada vez mais.

Essas qualidades apresentadas aqui, fazem parte do processo de *garçonização* em que as mulheres se constroem quanto seres que se constituem como melindrosas. Elas abrem espaço para outro tipo de sedução, uma sedução que envolve diretamente seu companheiro almofadinha, que será um dos temas do capítulo seguinte.

3. *Almofadinhas: entre toaletes, rouges, batons e agulhas.*

Albertinho dansava sempre de encomenda. Não tinha opinião formada sobre a dança nem sobre cousa alguma. Dansava como se vestia, com todo o apuro, porque essas eram as suas duas únicas funções na vida. Vestia-se elegantissimamente porque dansava, e dansava porque estava elegantissimamente vestido... Nada mais. (COSTALLAT, 192-, p.106-107).

As “toilettes” tinham que ser sensacionais. Albertinho de Freitas não se casava por menos. Sem “toilettes” sensacionais, ao seu redor, Albertinho não iria até o altar. (COSTALLAT, 192-, p.140).

De terno engomado, silhueta esbelta, cintura marcada, sempre atento a última moda, cabelo lustroso, unhas brunidas, muito pó de arroz e *rouge*, ora dançando os ritmos do momento com sua parceira melindrosa, outras vezes praticando o *footing*, e, porque não, o *flirt* ao mesmo tempo, por vezes, mas não menos importante, cosendo alguma coisa. Assim, o almofadinha era desenhado nas páginas da *Para Todos...* as mesmas formas de representações também eram comuns em *O Malho* de 1919, que ainda que fosse uma revista humorística-política, não deixava de ter o seu momento de mundanismo, e descrito por Benjamim Costallat em *Os maridas*⁶⁰.

Ainda que existissem outras formas de masculinidade, que podem ser vistas no presente trabalho, no que diz respeito às imagens dos almofadinhas veiculadas na *Para Todos...* como já foi visto, eles estavam presente em alguns artistas, propagandas, mas, principalmente em imagens como as charges e capas, principais fontes para este último capítulo.

Enquanto as mulheres estariam fortemente apegadas ao seu corpo, visto sua “natureza”, os homens ao contrário, deveriam ter domínio sobre ele (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p.26). O que em parte justificaria a negação da relação entre os homens, à moda e a aparência, mas, esse não era o caso dos almofadinhas.

Algumas de suas posturas talvez tenham sido inspiradas na figura dos dândis da Inglaterra do século XIX. A principal aproximação entre esses dois sujeitos tão distantes no

⁶⁰ A edição do livro não contém data, segundo Beatriz Resende (1999, p. 25) o livro é do final da década de 1920. “Com O marido de Melle. Cinema, repetia-se o gesto de J. Carlos. Ao lado da melindrosa colocava-se o almofadinha, fútil, mas excelente dançarino, ignorante, mas a par de todas as novidades, pobretão mas sempre na última moda dos grandes magazines. [...]” (RESENDE, 1999, p.25). Mas para andar na última moda, Albertinho usava sempre como estratégia a figura de Rosalinda, pedindo dinheiro emprestado aos admiradores desta, falando que era ela quem precisava de dinheiro para pagar a modista, e não ele, como apontado em uma das passagens do livro: “É verdade que as contas do camiseiro e do alfaiate de Albertinho eram pagas pela Sra. Martins Pontes. É verdade que todas as despesas de casa, o aluguel e a conservação de “Poupette” eram todos tirados das rendas de Rosalina. Ainda assim todo o dinheiro de bolso de Albertinho vinha do bolso dos outros – do Conselheiro e de outros amigos...” (COSTALLAT, 192-, p.201).

contexto social, era a vida marcada pela preocupação com a aparência (é importante frisar que a forma de se pensar a aparência, e o que ela significava, era diferente para almofadinhas e dândis, um desses fatores é o próprio contexto histórico diferente de cada um).

Preocupação com a aparência acima de tudo, frivolidade, elegância e requinte, porém sem excesso marcava a vida de um dândi. Eles expressavam seu modo de ser pela sua fachada, ou seja, pela sua aparência e era por ela que viviam. Para o dândi a aparência é o que o definiria enquanto sujeito social, ele se deixava ver apenas por sua superfície bela e elegante. Tais elementos eram, portanto, fundamentais na sua constituição enquanto ser e perceber o mundo (BOLLON, 1993, p.180). Para tanto, os dândis eram e precisavam ser ociosos.

Um dos expoentes do dandismo foi Brummel, que é descrito por Bollon (1993) como um ser muito elegante, com “vocação” para se constituir enquanto tal e que tinha como “função” ser elegante. Uma de suas preocupações era o modo como iria arrumar a gravata. Todo o tempo despendido com sua laboriosa produção, era construída a fim de não ser “notado”, era uma elegância, não “vistosa”. No entanto, era percebido por todos pelo bom gosto, se tornando símbolo de elegância o qual muitos desejavam copiar. Suas roupas não eram extravagantes, eram antes roupas “simples” (qualquer rodocó era colocado na parte de dentro e não ficava visível), mas, de caimento perfeito. Para que isso ocorresse era necessário um bom alfaiate (no caso de Brummel pelo menos três) e uso de matérias de qualidades, como tecidos finos o que também servia como modo de afirmação de seu poder aquisitivo (BOLLON, 1993, p.192).

Essa breve explanação sobre o dandismo tem razão de existir e ficará mais clara com o decorrer do presente capítulo. Por enquanto, um comentário geral talvez deixe mais evidente a aproximação e distanciamento entre eles. Ambos tinham a possibilidade de praticar o ócio, passavam horas dedicando-se a sua aparência. Porém, enquanto o dândi era visto como exemplo de bom gosto, os almofadinhas eram constantemente alvos de piadas sobre isso e pareciam mais extravagantes pelas suas escolhas do que os dândis. O que levanta mais uma vez o aspecto do distanciamento temporal e social entre essas figuras, os dândis vestiam roupas tão marcadas nas cinturas e calças justas quanto os almofadinhas, mas isso não era motivo de piada.

Além desses aspectos abordados, há outros fatores que o distanciam. O almofadinha pode ter descendido do dândi, mas, apesar de todo o aspecto visual, da aparência ser de suma importância para a construção do almofadismo, ele não ficava restrito somente a essa

definição (embora ela tenha um grande peso), mas a todo um modo de vida, mesmo que também seja de aparência, que remete a outras questões.

Mas, ainda no tocante ao universo da aparência, de acordo com Maria Claudia Bonadio (2007, p.122) as roupas masculinas sofreram ao longo do século XIX e começo do XX um processo de “simplificação”, que buscava torna-las mais adequadas as atividades dos homens fora de casa. Assim as roupas masculinas passaram a ser cada vez mais parecidas umas com as outras, “[...] A personalidade, a inteligência, o cuidado nos gestos são o que farão a diferença entre dois homens que eventualmente venham a trajar roupas semelhantes” (BONADIO, 2007, p.122).

Talvez seja o fato das principais escolhidas para fotografias serem mulheres, ou a qualidade das próprias fotos (escuras, às vezes faltando contraste), o fato é: é difícil encontrar um almofadinha nas fotografias de pessoas comuns na *Para Todos...*⁶¹, sendo mais fácil encontrá-los representados por artistas de cinema, teatro ou de música. Mas, referências sobre eles, como em poemas e crônicas, expõem tais sujeitos, apontando para uma existência desse personagem na vida cotidiana. Enquanto que representações de mulheres eram constantes na *Para Todos...*, além de serem os alvos preferidos dos fotógrafos, os homens, “desapareciam” nas multidões, formada principalmente por eles.

No entanto, não era dessa maneira “camuflada” (BONADIO, 2007, p.122) que os almofadinhas se vestiam. Suas roupas chamavam a atenção, mesmo aparentemente estando na moda, já que em várias publicidades de lojas de roupas aparece a figura do almofadinha de terno cintado e calças justas. Seu modo de ser perpassava a escolha de uma vida que despendia alto custo, como a frequência assídua ao cinema, ternos de qualidade, acessórios, salões, carros. Segundo França e Queluz (2011, p.71): “Os usos de objetos, mediados pelo poderio socioeconômico, podem indicar a participação, ascensão ou exclusão de um indivíduo de um grupo social, servindo como um aspecto de diferenciação e identificação.”. Os objetos, entre eles a maquiagem a roupa, utilizados pelos almofadinhas ao mesmo tempo que os identificava quanto a esse tipo e grupo específico, os diferenciava dos outros tipos masculinos.

⁶¹ Apesar de dificilmente se encontrar fotografias de homens com maquiagem e/ou com ternos cinturados na *Para Todos...* na revista *A Careta* (durante a década de 1920) esses personagens podem ser encontrados com mais frequência, principalmente na seção *Instantâneos* em que almofadinhas parecem seguir um bando de mulheres. Talvez isso se deva pelo caráter mais democrático de seus cliques fotográficos de cenas do cotidiano, já que nem só as mulheres eram eleitas para estarem nela, mas também crianças e homens. (Embora, em ambas as revistas às figuras dos homens sejam comuns quando está relacionada a algum evento político, futebolístico ou acadêmico).

3.1 O almofadinha “invisível”

– Não teremos mais o “nosso” Albertinho para cosser comosco. Coitado de Albertinho, tão bonsinho que elle era... (COSTALLAT, 192-, p.146).

Nem sempre o almofadinha era literalmente visto nas representações feitas sobre eles, parte de sua visibilidade, além, obviamente, da criação de seu autor ou artista, ficava a cargo de outros personagens que os mencionavam.

Nesse sentido, a partir do momento que se fala dele, o almofadinha “invisível”⁶², não seria tão invisível assim. Tais referências a eles nem sempre utilizavam o termo que os designava, mas, o seu almofadismo ficava explícito através das atitudes “denunciadas”, mais do que exaltadas, por quem os descrevia. Sobretudo, aqueles seus gestos considerados femininos demais, em alguns casos, mais do que o das próprias mulheres. Tais descrições são tão importantes quanto às representações imagéticas desses personagens, colaborando e reforçando a construção e a percepção sobre os almofadinhas quanto sujeitos *desvirilizados*⁶³.

Contrastando com a visão que se tinha na época sobre a “natureza” do homem enquanto forte, dominador, viril, entre outros atributos vistos anteriormente, o almofadinha era considerado como uma construção da própria sociedade, diferindo em muito dessa suposta “natureza” dos homens, aproximando-se mais da “natureza” feminina. Em *O almofadinha*, poema de 1919, já se tentava definir essa “criação”.

O tom do poema é gracioso, mas não chega a ser sutil, a posição do autor fica clara nos versos dedicados a uma figura delicada de “silhueta de alfinim” (na grafia atual “alfenim”), os diferentes significados do termo – tanto como a massa de cor branca feita de açúcar e óleo de amêndoas, utilizada para fazer docinhos delicados; como o sentido figurativo, que é o de uma pessoa delicada – implicam no almofadinha, ele é muito delicado, requintado, apurado e caro como o doce, haja visto o modo de vida consumidor de maquiagem, passeando, frequentador de festas, mesmo assim, nenhum comentário é feito sobre o personagem trabalhar para manter sua vida.

⁶² O termo invisibilidade não é empregado no sentido de não ser ver a pessoa para além de sua superfície visível, material exposta, “[...] ‘invisível’ à custa de se ter mostrado demais, de ter sido ‘visto’ demais – portanto, paradoxalmente, por excesso de ‘visibilidade’. [...]”, como Cocteau, de acordo com Bollon (1193, p.183), costumava se lamentar, ao mesmo tempo em que via tal posição como “condição da elegância”.

⁶³ O conceito de virilidade é pensando aqui a partir do contexto social, cultural e histórico da época da produção e circulação dessas imagens, e também a partir da leitura dos autores Albuquerque Júnior (2010) e Arnaud Baubérot (2013), em que virilidade significava as qualidades que se referiam ao homem, como: a valentia, a sexualidade ativa, o domínio do espaço público, o sustento do lar, o galanteio, a sobriedade, a bravura, a ação, o poder e a força física.

O Almofadinha

Das creações que a sociedade
Tem dado á civilização,
O almofadinha é, na verdade,
O *succo* como criação.

Veio, não sei de onde elle veio...
Sim, de Petropolis, talvez.
É gordo? é magro? é bello? é feio?
É brasileiro? é hebraico? é inglez?

Unhas burnidas, pés tratados,
Lábios de rosa e de carmim,
É a glória dos salões doirados
Sua silhueta de alfinim.

Inoffensivo ser imbelle
Que a vida leva na maré...
Pergunta alguém: Quem é aquelle?
Diz outro: Aquella alli quem é?

E não se sabe como o tomem,
Nem Eva, nem Adão siquer.
Si elle possui defeitos de homens,
Tem qualidades de mulher.

Chega. Sorri. Entra gingando
Na *Renaissance* ou no *Alvear*,
De súbito, aparece um bando
De *Melindrosas* a gralhar.

Encontram-se. Ha beijo, um ruído
De phrases suaves... Eu sei lá...
Como estás tu, Bibi querido?
Como estás tu, cara Lalá?

E entre as mulheres, no alvorôço
Das phrases e dos madrigais,
Tem-se a impressão que o pobre moço
É uma mulher como as demais.

Sem autoria, O almofadinha, *Para Todos...*, nº33, 02/08/1919, sem página.

A referência mais direta sobre a melindrosa a traz presente em um “bando a gralhar”, e, na namorada Lala que chega junto com o bando das melindrosas, sendo, portanto, uma delas. A sua presença era comum nas representações dos almofadinhas, eles eram vistos, geralmente, como um pares muitos parecidos.

O “*succo*” é comparado a uma mulher pelos seus gostos por andar maquiado, fazer as mãos e os pés, o que faz com que, às vezes, seja confundindo com elas, ainda mais pela sua aparência delicada, pelo corpo esguio, pela ginga, gestos suaves. Seu apelido também é meigo “Bibi”, nome que poderia muito bem ser associado a uma jovem, ou algum animalzinho de estimação. Mas, essas qualidades, presentes nas linhas desse poema, não eram bem apreciadas, como se lê declaradamente nos seus últimos dois versos. A dúvida em relação ao seu gênero é expressa na passagem que se afirma que as pessoas não sabem como dirigir-se a ele, se o tratam como homem ou mulher, suas características associam aspectos considerados de ambos os gêneros. No entanto, a posição final do poema sobre o almofadinha é de vê-lo

como “pobre moço” por ser visto como uma mulher. Não se elogia as qualidades do homem considerado “afeminado” demais, pelo contrário, satiriza-o como alguém que não faz parte do universo masculino, e, portanto, não é tido como homem.

Alguns meses antes, em *O Malho*, Olegario Mariano aos 30 anos de idades, sob o pseudônimo João da Avenida, famoso escritor na época, também faz uma crônica sobre esse personagem, na coluna *Encantadores e melindrosas*, intitulada *O “Almofadinha”*:

O “almofadinha”, de todas as criações da sociedade carioca, é talvez a mais curiosa e interessante. Nasceu de um ambiente de família, onde se borda e se cose, á sesta. Passou, depois, dessa intimidade caseira para os salões elegantes, onde o rythmo do tango e a volupia do maxixe pervertem as almas fracas. É uma bétise, como outra qualquer... As culpadas de todas essas extravagancias são as melindrosas que, ao envez de amarem os homens, amam as suas semelhantes... Acontece que os homens procuram todos os meios para serem amados. D’ahi vem esse requinte de feminilidade, esses gestos lentos, esse virar de olhos, esses apertos de mãos nervosas. Os “almofadinhas” caminham exactamente como as mulheres. Dão-se ao trabalho de burnir as unhas e pintar os olhos. Usam depilatorios complicados, para tirar os pêllos do rosto, e, á noite, de volta á casa, mettem-se em pyjamas de seda e ficam estendidos meia hora num divan, fumando cigarrilhos de opio, á semelhança das cocotes. É uma lastima a vida desses rapazes... Eu tenho um amigo que é o typo acabado do “almofadinha”. Já perdi horas inteiras a dar-lhe conselhos. Nada altera a sua vida... Nelle tudo tem um ar feminil. O seu sorriso já conseguiu duas covinhas nas faces, os seus labios já não precisam de rouge, as suas mãos húmidas e tremulas são brancas e sulcadas por grandes veias azues... O meu amigo, o meu pobre amigo esqueceu-se até de que é homem. / Ha dias, fui visital-o. Esperava-me na pequena sala, que possui um conforto antipathico de alcova... De uma jarra pendiam rosas. Um livro atirado ao canto do divan feriu-me a vista: “Demi-vierges”, de Prévost. Pobre amigo! / Não sei porque me veiu á memoria aquelle brilhante Jean Laurens, preso em travesti quando subia ao appartement de um principe em Paris... Mas, Jean Laurens tinha talento e tu, ó ineffavel, não passas de uma criatura fútil, sem vontade própria, entregue ás extravagancias das tuas priminhas elegantes, que te põem na mão, para vencer na vida, agulhas de crochet e almofadas de rendas... Ahi tens a tua vida, meu pobre amigo...

João da Avenida, O “Almofadinha”, *O Malho*, nº863, 29/03/1919, p.26.

De acordo com João da Avenida o almofadinha é uma construção carioca, que envolve tanto o ambiente familiar ⁶⁴ num primeiro momento, espaço, que segundo Arnaud Baubérot (2013), em um modelo burguês era destinado às mulheres (como visto anteriormente, mulheres pobres sempre tiveram que trabalhar fora):

Pioneira, ao mesmo tempo cronologicamente e pela profundidade do trabalho de socialização que ela opera, a família ocupa um lugar central no aprendizado das qualidades e dos papéis destinados a cada sexo. É notadamente em seu seio que a criança interioriza a repartição tradicional das tarefas entre homens e mulheres, no

⁶⁴ De maneira próxima ao de João da Avenida, sobre a influência da família na criação de seus filhos, e como isso “molda” determinado comportamento, Benjamim Costallat criticou, sobretudo a mãe na criação de Rosalina pelo seu comportamento “imoral”.

entanto, a realidade da vida em família depende estritamente de sua condição econômica e social. (BAUBÉROT, 2013, p.191).

Nesse ambiente, haveria, segundo esse mesmo autor, distinção no tratamento entre os filhos de sexos diferentes. Portanto, as “primeiras diferenciações” entre os gêneros são feitas nas famílias, onde há o processo de interiorização de normas de gênero (BAUBÉROT, 2013, p.192). Entre essa diferenciação os trabalhos dos lares, entre ele os trabalhos manuais como costurar e bordar, eram tidos como atividades femininas, coisa que os meninos não eram ensinados e eram afastados.

Já, num segundo momento, o que fazia parte da construção do almofadinha era frequentar os “salões elegantes” para dançar os novos ritmos que promoviam uma relação muito próxima entre os corpos, como o maxixe, o tango, o charleston, entre outros. A alusão é bastante comum em outras representações do almofadinha. Benjamim Costallat em *Os maridas* faz referência a essa novidade: “[...] o salão de dansas era pequeno demais para todo aquelle mundo elegante que se comprimia dansando. Dansando? Não se dansava. Havia apenas uma esfregação colectiva. Os pares entre si, os pares uns contra os outros...” (COSTALLAT, 192-, p.100). Enfim, uma “estupidez”, como queira João da Avenida (a palavra *bétise*, devia se referir à palavra francesa *bêtise* que pode significar também, loucura, algo fútil, falta de julgamento, todos os casos poderiam ser entendidos no contexto da frase; ou ainda a palavra *bestice*, o que não muda muito o significado).

Mas, no final das contas, a culpa do surgimento dos almofadinhas recaía sobre as melindrosas, as quais eram acusadas de gostarem, gostarem não, amarem o mesmo sexo que o seu. Nesse tom de “denúncia” sobre os “gostos” das melindrosas o cronista deixava ver seu ponto de vista tanto sobre as melindrosas⁶⁵ quanto sobre os almofadinhas. Eles por quererem ser amados, acabavam se aproximando dos gestos, do visual, dos gostos, das mulheres para que elas pudessem atender a expectativa delas para que gostassem deles: eles têm a pele lisa, usam maquiagem, pijamas de seda, fumam ópio, andam como elas.

O autor buscou aconselhar um amigo, tentando fazer com que o almofadinha perdesse a feminilidade que havia nele, mas não obteve sucesso. Mesmo sem os artifícios para se tornar mais feminino, seu corpo já tinha características vistas por João da Avenida como femininas. O almofadinha dominado pelas melindrosas, que o fizeram se “esquecer de que é homem”, torna-se fútil, com gostos e habilidades femininas, como o universo da costura.

⁶⁵ Tal posicionamento do autor se modifica ao longo de outras crônicas e poemas sobre as melindrosas encontradas na revista ilustrada *Para Todos...* algumas vezes a chama de “Mademoiselle Futilidade”, sempre sedutora, bonita, mas o seu “gosto” parece ter mudado.

Mais uma vez a referência ao bordado é ressaltada sobre a ligação entre tal atividade e o almofadinha. A crônica termina, assim como a mesma postura do autor desconhecido, compreendendo o almofadinha como um “pobre amigo”, como um coitado por não ter mais características nem qualidades que o definiriam enquanto homem que deveria ser.

João da Avenida, assim como o poeta desconhecido, percebem o almofadinha como construção, assim outros vão o fazer. Essa é uma postura interessante, pois, ao mesmo tempo em que compreendem tal sujeito como uma construção social e, portanto não natural, eles o fazem em relação a características tidas como “naturais” dos homens e características “naturais” das mulheres, apontando para um posicionamento ambíguo.

Como se vê, essa perspectiva sobre o almofadinha era comum nas páginas das revistas ilustradas. Tal noção sobre ele, descritas acima, estende-se durante toda a década de 1920. A crítica sobre seu comportamento considerado feminino e sua aproximação com a moda e uma silhueta mais marcada do que as das mulheres, sua relação com o bordado, são temas constantes na *Para Todos...* e n' *O Malho* também.

A bordo do *Plata*, entre algumas melindrosas, discutia-se o que vem a ser, afinal, *almofadinha*. Nenhuma chegava a um acordo. / Esta, dizia: *almofadinha* é um rapaz que veste roupinhas cintadas, burne as unhas e fala em falsête. / Outra: *almofadinha* é um homem que quer parecer mulher... Então, uma moreninha de olhos vivos e expressão inteligente sahiu-se com esta: Muito pelo contrario... *Almofadinha* é uma mulher que quer parecer... homem. / Neste momento, um conhecido *amarradinho* passava. Ella apontou-o e gritou para as outras: Olhem! *almofadinha* é aquilo!... (Sem assinatura, Bagatelas, *O Malho*, n°883, 16/08/1919, p.29).

Na cena anterior, melindrosas discutem sobre o que é afinal um almofadinha. As falas delas marca um corpo, um visual e um modo de ser, que borra fronteiras de gênero, assim como o poema e crônicas anteriores. Por controlar o modo de falar (o falsete), ter a cintura marcada, se preocupar com a aparência das unhas, abre a possibilidade de várias perspectivas sobre um mesmo sujeito: “é um homem que quer se parecer mulher”? “é uma mulher que quer se parecer com homem”? A expressão “amarradinho”, ressalta a forma como ficava o almofadinha devido ao tipo de roupa que usava, ajustada, parecendo amarrá-lo.

Mesmo que as melindrosas não tenham entrando em consenso a respeito do que ele seria de fato, no que se refere ao visual seria fácil reconhecê-lo. Diferente das melindrosas, as quais o padrão de beleza e modo de se vestir era moda entre todas as mulheres, o modo de se vestir dos almofadinhas cintura muito marcada, calças muito justas, parece ter sido bastante peculiar, não sendo aderida pela grande maioria dos homens. É raro encontrar em fotografias veiculadas nessas duas revistas, homens vestidos de tais formas. No geral, nas fotografias eles

vestem ternos e calças retas, e durante a noite *smoking* ou outro traje de gala, geralmente pretos.

Esse tipo de crítica ao modo de se vestir dos almofadinhas, e sua aproximação com as mulheres aparece no mesmo exemplar da revista em uma charge de Raul Pederneiras. O traço do artista nessa charge é mais orgânico se comparado às imagens de linhas mais geometrizadas e rigorosas produzidas por J. Carlos na *Para Todos...*

Além da questão do almofadinha essa charge traz outro tema relacionado ao gênero, a relação entre quem é profissional e quem é o aluno, tradição que percorreu boa parte da história da arte. De acordo com Tamar Garb (1998, p.230-231), ao falar sobre o contexto francês do final do século XIX (mas que continuou avançado no tempo), pelas imposições dos diferentes papéis de gêneros atribuídos a meninas e meninos, dificilmente as primeiras teriam as mesmas oportunidades que os meninos para se desenvolverem enquanto artistas:

Cabia aos homens discutir arte e política nos cafés de Paris, e às mulheres tocava ficar em casa bordando; cabia aos homens passar pelos rigorosos processos de treinamento das escolas de arte mantidas pelo governo, enquanto as mulheres eram enviadas para caras e elegantes escolas particulares de arte para aprenderem a ser amadoras talentosas; cabia aos homens estar à altura dos rigores de um mercado competitivo, enquanto as mulheres tinham de conter suas ambições em nome da modéstia feminina. (GARB, 1998, p.230-231).

O professor de desenho (Figura 28) – um senhor, marcado por rugas, papada, nariz pontudo e orelha grande – com um sorriso no rosto, elogia o progresso feito por sua aluna ao ver seis estudos de roupas. O mestre fica curioso para saber se aqueles seriam “os últimos modelos” da moda. A jovem – de cabelos curtos, franja, pescoço e ombros desnudos –, compartilhando seu sorriso e olhar com o público, responde que não, que aquelas são “novas roupas para mocinhos”. As suas peças “novas” são vários vestidos, todos na altura do tornozelo, alguns deixam o colo à mostra, os sapatos são delicados e finos, os chapéus são diversificados. O autor brinca com o fato de os almofadinhas serem reconhecidos pela sua forma de trajar, utilizando peças cinturadas que marcavam muito mais o seu corpo, enquanto que as mulheres passaram a utilizar roupas menos marcadas. A artista foi além, e aproximou ainda mais os trajes dos almofadinhas com os das mulheres. Embora, alguns rapazes adotassem paletós e ternos mais ajustados ao corpo, todos usavam calças. O uso de saias por homens poderia ser visto somente quando eles desejassem ser mulheres ou se passar por elas⁶⁶. Bonadio fala sobre os contrastes entre as roupas para homens e mulheres:

⁶⁶ De acordo com James Green (2000) o uso de roupas femininas pelos homens era comum entre alguns homossexuais e transgêneros do período, que geralmente viviam às margens da sociedade.

A diferenciação entre os sexos pelos trajes alcançou o auge durante o século XIX, período em que não só a forma da roupa distinguia masculino e feminino, como os tecidos, as cores e as formas passaram a ser elementos importantes e muitos diversos na composição dos vestuários dos diferentes sexos. Nessa época, e até a década de 1910, ocorre um movimento de separação, de afastamento e de antagonismo entre a indumentária masculina e feminina, cujo ápice pode ser situado após 1830, quando os homens começam a abandonar definitivamente sedas, cetins e brocados, que “há muito vinham empregando apenas nos acessórios, como o colete [...]. Ao terminar o século, está acomodado à monótona existência do linho e da lã”. (BONADIO, 2007, p.121).



Figura 28 - FIGURINOS

Raul Pederneiras, Figurinos, *O Malho*, nº883, 16/08/1919, p40.

Embora, como apresentado anteriormente, enquanto houve uma aproximação do guarda-roupa feminino com o masculino, as roupas dos almofadinhas beiraram-se da silhueta que tinha sido usada pelas mulheres.

Além disso, como apresentado no Capítulo 1, não significava que homens gastassem menos com roupas do que as mulheres. Durante a década de 1920, a moda para os homens desenhava uma cintura mais justa que as das mulheres, pelo menos nos croquis, colunas e propagandas da moda, no entanto, o que se observa através de fotografias da época, é que são raros os homens que não usam ternos, paletós e calças mais retos. O traje de gala como o fraque, é um pouco cinturado em relação ao traje do dia-a-dia. Nesse período surge também o modelo de calça Oxford – que levou esse nome devido a sua origem na Universidade de

Oxford –, que consistia numa peça muito ampla, utilizando muito tecido para sua confecção. Chargistas como Belmonte e o próprio J. Carlos ironizaram esse modelo. Mas, peças, como vestidos ou saias, não eram desenhadas para homens nesse período, com exceção do *kilt* escocês, que ao que parece, não era usado pelos brasileiros.

Além dessa aparente feminilização das roupas usadas pelos almofadinhas, outro aspecto chamava atenção de seus observadores e críticos: a realização de tarefas consideradas femininas, como os trabalhos manuais com linhas e agulhas, como: a costura, o tricô e o bordado. Muitas vezes as peças produzidas pelos almofadinhas através de agulhas e linhas eram usados por eles próprios, aproximando-os ainda mais das práticas tidas como femininas.

Sobre esse universo de almofadinhas, trabalhos vistos como “femininos” e em especial o bordado, Humberto de Campos faz um texto na revista ilustrada *Para Todos...* de 1920 de mais de uma página sobre quem seriam os precursores do “almofadismo”. Tal termo é utilizado como forma de demarcar um modo de vida específico adotado pelos almofadinhas.

O texto de Humberto de Campos (Figura 29) divide espaço com uma fotografia e duas ilustrações, uma de um homem com cartola, bigode e charuto na mão, colocado como se fosse um precursor do almofadismo (tal imagem pode ser encontrada na revista francesa *Parisiana*, 29/07/1919, p.6) e outro de almofadinha moderno acompanhado por um pequeno cão. Ao centro da página, a foto do general Dantas Barretos separa o texto. A fotografia não serve para ilustrar o que está escrito, era antes, forma comum na seção *A semana*, ao qual o texto faz parte, com fotografias de homens de destaque da sociedade, como generais e escritores. A foto também auxilia como contraponto entre os almofadinhas e um homem que não receberia tal adjetivo. Embora elegante, sua roupa não é justa como seria a dos almofadinhas, usa também bigode, outro elemento “aposentado” por eles, além disso, exerce um cargo visto como viril, o de general, que é enfatizado pela legenda, já que ele não traja o uniforme militar. De acordo com Durval Albuquerque Júnior (2010, p.29), o mundo das guerras e do exército eram reconhecidos como espaços de virilidade pelos valores que se sobressaiam dele, como força, violência, conquista e coragem.

Para todos...

MAGAZINE SEMANAL ILLUSTRADO

APARECE AOS SABBADOS

ANNO II

NUM. 69

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO
RUA DO OUVIDOR, 164
Teleph. Norte 4952

Rio de Janeiro, 10 de Abril de 1920

Doze mezes..... 20\$000
Seis mezes..... 11\$000
Numero avulso..... \$400
Numero atrasado..... \$600

A SEMANA

OS PRECURSORES DO "ALMOFADISMO"

Um dos phenomenos mais curiosos da physiologia e aquelle que permite a fixação da data da morte, pela decomposição do cadaver. Cada dia que passa transforma no organismo em corrupção os parasitas em que elle se desfaz. Outro processo, igualmente seguro, é o que se obtém pelo exame dos cristaes do sangue. Assim como se consegue estabelecer a idade da Terra pelas camadas que a constituem e, depois, pela sua fauna, pela sua flóra, pela variedade continuamente modificada dos seus productos organicos, pôde-se, de igual maneira, identificar a evolução dos despojos animaes, quando recentes. Cada vinte e quatro horas de um cadaver tem o seu verme ou a sua fórma de crystal, como cada época da vida do planeta possui o seu pachiderme e a sua rocha característica. A natureza tem um calendario vivo em cada organismo que se decompõe.

A' semelhança dos organismos mortos, as sociedades em decadencia têm as suas figuras opportunas, certas, inconfundiveis. Os salteadores, os flibusteiros, os santos, os heróes, os principes, os banqueiros, os anarchistas, são, todos, o mesmo verme, que se vem tornando voraz ou complacente, escuro ou dourado, de accordo com a evolução do organismo social. Homero, Socrates, Alexandre, Jesus, Aretino, Napoleão, Lenine, foram, talvez, o mesmo verme, eternamente moribundo e eternamente rejuvenescido, a assignalar uma phase na decomposição da humanidade. Jesus não poderia florescer em bondade no seculo de Lenine, nem Homero surgir cantando entre a fuzilaria dos exercitos napoleonicos. As sociedades e os cadaveres não reproduzem, jamais, o mesmo momento no phenomeno evolutivo da sua degradação.

O "almofadinho", figura de salão, recentemente assignalada na vida elegante do Rio de Janeiro, representa, assim, pela fatalidade dessa lei, o fruto inevitavel da evolução de um meio. Delicado, mimoso, encantador, elle constitue o resultado de uma elaboração lenta na organização social, da mesma fórma por que a flór



assignala um estadio amavel na existencia passageira de uma arvore. Anos de trabalho vagaroso, methodico, pertinaz, são precisos, ás vezes, a um arbusto, para a produção de uma flor. Cen-

tenas de raizes, de ramos, de folhas, bebendo no fundo da terra ou nas fontes aéreas do sol, collaboram no matiz, no viço, na delicadeza dessa pequenina joia vegetal. O botão desabrocha, então, inconscientemente, no galho, do trabalho silencioso do arvoredo, como o beijo explode, ás vezes, na bocca dos amantes, como o

resultado imprevisito da perseverança do coração.

O "almofadinho" vivia em estado latente na sociedade carioca. Onde principiou, porém, a sua caracterisação? Hercules, auxiliando os trabalhos femininos de Omphale, foi, sem duvida, o precursor universal do "almofadismo". Sardapala, fiando purpura, entre mulheres languidas, no palacio em que Archato o descobriu para o castigo, foi, historicamente, o primeiro "almofadinho" da Assyria. Quem foi, porém, através dos avós, o primeiro do "Assyrio"?

O "almofadinho" revelou-se, no Brasil, com o primeiro romance brasileiro, que é, chronologicamente, a "Moreninha", de Joaquim Manoel de Macedo. Augusto, a figura principal da obra, é um typo que passou, evoluindo lentamente, da bahia para a serra, da quietude poetica da praia Comprida para o tumulto mundano da praça D. Afonso. Que faz o "almofada" de hoje? Cose, borda, marca toallhas, pyrograva, conhece, enfim, a quasi totalidade das pequenas prendas domesticas. Que fazia Augusto, na ilha romantica, nos seus dias de namoro? Macedo nol-o conta no XX capitulo do seu romance.

"Dahi a pouco — escreve o romancista, narrando uma das visitas dominicaes do seu heróe á namorada paquetãense — estava tudo em via de regra: Augusto, sentado em uma banquinha, aos pés da sua bella mestra, escutava, com os olhos fitos no rosto della, as explicações necessarias; ás vezes D. Carolina não podia conservar imperturbavel sua affectada gravidade, e então os sorrisos da bella mestra e do aprendiz graciosamente se trocavam: ella mostrava-se mais pacifica, e elle

menos attento do que haviam promettido; porque era já pela quarta vez que a bella mestra recomeçava suas explicações, e o aprendiz cada vez a entendia menos".

Neste ambiente, com estas figuras, travam-se, então, dialogos desta ordem:



General Dantas Barreto, da
Academia Brasileira

Figura 29 - OS PRECURSORES DO ALMOFADISMO

Humberto de Campos, Os precusores do "almofadismo", *Para Todos*, nº69, 10/04/1920, p.11.

Continuação do texto na página seguinte, sem imagem:

- “Já lhe tenho dito tres vezes que não é assim que se pega na agulha.
 – “Ora, minha senhora...
 – “Ora, minha senhora! ora, minha senhora! Eu não sou sua senhora; sou sua mestra!
 – “Minha bela mestra!
 – “Digo-lhe que já me vae faltando a paciência. O senhor não atenta no que faz; já tem quatro vezes rebentado a linha e é a decima segunda que lhe cáe o dedal!”
 E o romancista esclarece: “A lição se prolongou até o meio dia, e mais mil vezes se repetiu a mesma scena do encontro das mãos: D. Carolina não conseguiu puxar uma só vez a orelha do estudante e o aprendiz não perdeu uma só vez de apertar os dedos da bela mestra. Augusto compormetteu-se a apresentar na primeira lição um nome marcado pela sua mão. Tudo foi ás mil maravilhas”.
- Oito dias depois, o antepassado dos “almofadinhas” brasileiros estava, de novo em Paquetá, aos pés da moreninha.
- “Vamos – disse D. Carolina a Augusto, que estava já sentado a seus pés, e em sua banquinha, – vamos, meu aprendiz: o senhor comprometteu-se a trazer um nome marcado pela sua mão; que nome marcou?
 – “Entendi que devia ser o nome da minha bella mestra.
 – “Vamos, pois, ver a sua obra – continuou -, e creia que estou pouco disposta a perdoar-lhe, como já fiz na lição passada. Venha a marca.
 “Augusto apresentou, então, um finissimo lenço aos olhos da sua bella mestra, que teve de ler em cada ângulo delle o nome “Carolina” e no centro o dístico “minha bella mestra”. Tudo estava primorosamente trabalhado; preciso é confessar, o aprendiz havia marcado melhor do que nunca o tivera feito D. Carolina.”
- Isto succedeu há quase oitenta annos. O typo evoluiu, transformou-se, modificou-se, adaptando-se ao tempo, como o verme se adapta ás condições do cadaver. Da chrysalida de Paquetá sahiu a borboleta de Petropolis. Que “almofadinha” de hoje não estenderá, porém, as mãos macias aos heróes de Joaquim Manoel de Macedo, pedindo, respeitosa, a benção do seu avô?
 Humberto de Campos, Os precursores do “almofadismo”, *Para Todos*, nº69, 10/04/1920, p.12.

De modo semelhante, o quartel seria mais um dos espaços para “a formação viril”, onde o recruta estaria afastado do lar e do universo feminino e teria contato com o masculino, lugar o qual, segundo Baubérot (2013, p.205),

[...] o recruta termina de adquirir sua força física, o domínio das armas, a coragem e o sentido da disciplina que caracterizam o homem feito. A ideia de que o serviço militar contribui para a “fabricação da masculinidade” está profundamente ancorada nas mentalidades.

Sendo assim, a figura do general contrasta ainda mais com os almofadinhas, que não parecem ter adquiridos tais referências e qualidades. Ainda que o autor cite Hércules como um dos precursores do almofadismo, deixando de lado todos os seus muitos trabalhos de força e coragem, pesando mais o fato dele ter feitos trabalhos considerados femininos.

No que diz respeito ao texto, o autor Humberto Campos aponta para o precursor do almofadismo no Brasil. Compara o modo de se saber da ciência, em especial da decomposição dos seres que pelo ciclo da vida se transformam em outro e assim por diante, para conhecer a mudança no aspecto social. O almofadinha para Humberto de Campos é visto

como “figura de salão”, “delicado, mimoso, encantador”, aproximando-o do desenvolvimento de uma flor, e das outras fontes vistas até aqui.

Para o autor, os precursores do almofadismo foram aqueles homens que nas histórias acabaram se envolvendo com trabalhos considerados femininos, vários heróis não escaparam de serem julgados nessa mesma leva. No Brasil, Augusto personagem de *A moreninha* é visto como o primeiro almofadinha, pelo mesmo motivo dos outros pioneiros, ele fazia atividades tidas como femininas, entre elas o bordado. O autor destaca parte da passagem entre o aprendizado de Augusto com sua amada D. Carolina que o ensinava a bordar. Percebe-se pelo trecho que Humberto de Campos ressalta do livro, que Augusto só aprendeu a bordar para ficar mais perto de sua amada, mas isso não o impediu que, no final, o resultado de seu bordado fosse melhor do que de sua mestra. O autor, chegando ao fim de sua história, fala sobre as mãos macias dos almofadinhas e os compara a ao processo de transformação que a borboleta faz, denominando-o como “borboleta de Petrópolis”, mais uma vez, a cidade ganha destaque sobre o motivo possível do surgimento do nome almofadinha. Esses três pontos – maciez das mãos, saber bordar melhor do que uma mulher, e borboleta – aliados às outras qualidades citadas no começo do seu texto eram associados como características que as mulheres deveriam ter, haja visto que a delicadeza, que está intrínseca a todas essas qualidades, era algo considerado feminino, dada a sua suposta “natureza” frágil, que foi explanada na Introdução do presente trabalho.

Ainda no tocante aos *trabalhos de agulha* dos almofadinhas, J. Carlos assim intitula uma charge de 1923 (Figura 30) analisada a seguir. Assim como os almofadinhas, seus trabalhos não aparecem. Mais uma vez, quem dá a visibilidade a esses personagens são duas moças que conversam sobre eles.

Na charge de J. Carlos (Figura 30), ainda que o termo almofadinha não apareça, tão pouco sua representação visual, fica claro a alusão feita a ele. Num cenário indeterminado (fundo neutro, chapado), há duas moças desenhadas por linhas finas, sem nenhum preenchimento a não ser a cor do próprio papel. São duas jovens delicadas e bonitas: a que está à frente usa vestido que deixam seus braços, ombros e parte de suas costas a mostra, o cabelo curto possibilita que se veja sua nuca desnuda; seu vestido marca seu seio pequeno; ela usa um chapéu de aba larga, adornado por uma fivela; do seu rosto só é possível ver seu queixo, nariz e bochecha. Sua amiga, que está logo atrás, cobre todo o corpo com uma espécie de capa; também usa um chapéu de abas largas, mas, adornado por uma espécie de flor; diferente de sua amiga, a sua posição possibilita que se possa ver o seu rosto de $\frac{3}{4}$ como se ela estivesse olhando para amiga que apesar de estar no primeiro plano, está atrás de si; seu

cabelo é curto na altura de onde seria o nariz, ainda que este não seja desenhado; seu sorriso é aberto e mostra seus dentes, nota-se que usa batom que contorna seus lábios em forma de coração; seus olhos estão “espremidos”, talvez seja pelo sorriso de seu rosto, provocado pela conversa com sua amiga.



Figura 30 - TRABALHOS DE AGULHA

J. Carlos, Trabalhos de agulha, *Para Todos...*, nº257, 17/11/1923, p.12.

Elas conversam sobre dois conhecidos, o Mario e o Ricardo, talvez sejam seus namorados por elas saberem de detalhes “íntimos” da vida desses rapazes. Enquanto uma diz “O Mario fez um *cache-nez* de *tricot* que é uma maravilha”, a outra responde “Isso não é nada. O Ricardo só usa *soutient-gorge* feito por elle proprio”. O fato dos rapazes saberem costurar, como fazer tricô e um cachecol (a palavra não foi encontrada no dicionário, mas como as palavras se referem à cobertura e nariz, por lógica da frase e da tradução, entende-se que se trata de um cachecol) era algo que se tornava algo mais comum nessa época. O fato incomum, “o isso não é nada” é Ricardo costurar o seu próprio *soutient-gorge* (hoje sem a última letra t), ou seja, o seu sutiã. Além de saber fazer um sutiã, ele um homem, visto o nome Ricardo, usa-o – mesmo que a maioria dos homens não necessite, por não ter as mamas

desenvolvidas e também por se tratar de uma peça do vestuário pensado para mulheres, que constituem uma parte da performatividade de seu gênero – mostrando na piada que alguns homens se aproximavam demais do universo feminino incorporando elementos que não necessitariam por serem homens, seja nas atividades consideradas domésticas e de mulheres, como a costura e o tricô, como as próprias coisas consideradas para uso de mulheres, como o sutiã.

As referências aos almofadinhas como homens com gosto por trabalhos artesanais, principalmente com aqueles que envolvem linhas e agulhas, também estão presentes no poema de João da Avenida em sua coluna *Bataclan* no poema intitulado *A chronica da semana* também associa o mundo da linhas e agulhas com os almofadinhas no trecho a seguir:

[...]
 E de compras? Adivinha:
 Cinco carreteis de linha,
 Encommenda da maman.
 Para o primo Almofadinha,
 Quatro novêllos de lan...
 [...]
 João da Avenida, *A chronica da semana, Para Todos...*, nº318,
 17/01/1925, p.23.

A melindrosa que teria ido fazer compras, no poema de João da Avenida, recebe algumas encomendas: para seu primo almofadinha novelos de lã. O uso das reticências é uma ferramenta usada ao longo de todo o texto, dando a entender que o leitor pode completar a frase sozinho, abrindo para várias possibilidades de continuação do pensamento e interpretação sobre o que significa, nesse caso, uma encomenda feita por um almofadinha de quatro novelos de lã. Uma das interpretações mais lógicas seria se a mãe encomenda carretéis de linha sabe-se que é ela que costura, assim, o almofadinha querendo novelos de lã provavelmente é para ele próprio poder tricotar. Quem sabe fazendo como o Mario e o Ricardo (Figura 30) da charge anterior, fazendo seu próprio cachecol e sutiã.

Mas “O que faz do ato de bordar uma prática vista como “naturalmente” feminina? Por que quando realizado por homens só pode ser compreendido mediante o estigma da ambiguidade?” (SIMIONI, 2010, p.3). Essas são as primeiras perguntas que a historiadora da arte Ana Paula Simioni (2010) ao trabalhar sobre questões relativas a obras da artista contemporânea Rosana Paulino, pretende responder. Para isso, ela faz um levantamento sobre como os trabalhos manuais, considerados menores do que a “arte acadêmica” se constituíram enquanto um espaço feminino, este é o ponto que interessa para se pensar o motivo de o

bordado feito pelos almofadinhas não ser considerado em seu contexto como uma qualidade positiva, mas, servia para diminuí-lo enquanto homem.

Assim, tais modalidades foram sendo, aos poucos, feminizadas, isto é, as obras consideradas inferiores na hierarquia dos gêneros artísticos foram sendo associadas às práticas artísticas de mulheres. Ao longo do século XIX, montou-se o seguinte círculo pernicioso: as mulheres, vistas como seres intelectualmente inferiores, eram consideradas capazes de realizar apenas uma arte feminina, ou seja, obras menos significativas do que aquelas feitas pelos homens “geniais”, como as grandes telas e/ou as esculturas históricas (GARIBOLDI, 1989). Gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, centrais durante a Idade Média, passaram, ao longo da Idade Moderna, a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho “feminino”, logo inferior, e a do trabalho manual, a cada dia mais desqualificado. (SIMIONI, 2010, p.5).

Esse entrelaçamento faz com que o bordado não seja visto como arte. Ele se enquadraria em outro nível, para longe de artes já consagradas como a pintura e a escultura, lugares de domínio masculino, seja pelo acesso mais fácil que eles tinham às academias, ou por artistas femininas não serem reconhecidas em seu tempo. O fato é que os almofadinhas ao bordarem, costurarem não faziam um trabalho “digno” de nota, um trabalho artístico, mas sim um afazer considerado feminino:

O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, “textilidade”. A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade. (SIMIONI, 2010, p.8).

Como se pode ver até aqui, esse sinal de “domesticidade” da atividade fazia com que almofadinhas fossem satirizados por bordar, pois eles possuíam demais elementos que se relacionariam ao ato de bordar, como “graça”, leveza, delicadeza, cuidado a qualidades tidas como femininas.

Diferente do que acontece nos textos, poemas e charges antecedentes, a próxima imagem traz um homem “costurando”, mas que em nada se parece com um almofadinha. No caso a seguir, a “invisibilidade” do almofadinha se dá justamente pelo contraste visual com o personagem da cena.



Figura 31 - ALMOFADINHA?
J. Carlos, Almofoadinha? *O Malho*, nº893, 23/10/1919.

Já é de antes que J. Carlos apontava a relação entre os almofadinhas e a sua proximidade com atividades manuais, principalmente o bordado. Nesta capa (Figura 31) elaborada por ele antes de ser o diretor artístico da empresa *O Malho S. A.* fica claro a ironia presente na legenda/título da charge: *Almofadinha?* O que aproximaria um pescador de um almofadinha? Na situação exposta é o ato de costurar ou remendar a rede que usa para pescar. A cena se passa em uma praia: mar ao fundo, barco longe, logo na linha do horizonte, o qual só se vê a silhueta; o céu está praticamente encoberto por uma grande nuvem branca, deixando apenas o canto superior esquerdo mostrando o céu azul; já na areia, duas pequenas embarcações uma vermelha e outra verde a qual serve de banco para o pescador; no mesmo plano que o seu, há duas estacas de madeira utilizadas para prender cada lado da rede e possibilitar que ela seja costurada/arremedada; um pouco mais a frente do senhor, na direção de seus pés, um cachorro de porte pequeno, branco com manchas marrons, descansa deitado e de olhos fechados, usa coleira, provavelmente deve ser da única pessoa em cena, apontando para a fidelidade pela qual são conhecidos ao seu “dono”; num monte de pedras mais a frente da composição uma cesta de palha repousa aberta e vazia, a espera de uma ida ao mar.

O personagem principal da ação é um homem rústico: pés grandes e descalços; com pelos visíveis em seus braços, pernas e rosto; bigode branco que se assemelha ao de um leão-marinho; tem um pouco de cabelo curto; pescoço largo; possui rugas; sua coluna é um pouco arcada (talvez para conseguir fazer seu trabalho); tem uma barriga saliente; seus braços tem alguns músculos definidos; sua pele parece queimada do sol; seu nariz e sua boca são vermelhos e grandes, sua orelha é um pouco menor e de um vermelho mais claro, seu olho escuro tem a pálpebra roxa, e é contornada por uma sobrancelha grossa e escura; suas mãos grandes seguram a rede, aparentemente na mão direita segura uma agulha que está ligada a um carretel de linha; suas vestes são simples⁶⁷ e as cores de suas roupas, chapéu verde, camisa regata amarela, calça azul podem ser associadas as cores da bandeira do Brasil construindo uma das possíveis identidades do povo brasileiro, um homem simples e trabalhador.

No entanto, como se falava anteriormente, em nada esse pescador, simples, rústico e grande, lembra um almofadinha. O fato de saber costurar, algo que poderia aproximá-lo de um almofadinha, é usado por outro motivo. Não é para decorar algo, fazer uma peça de roupa para ficar mais elegante, mas sim, para poder dar continuidade ao seu sustento. Costura, remenda a rede para poder sair ao mar e pescar, lugar em que tem que usar de vários atributos

⁶⁷ A diferença nos trajes, pela posição social aliada a posição no cargo de trabalho pode ser exemplificado pelos filmes *Homem Mosca*, com Harold Lloyd e *A General* com Buster Keaton. Quanto mais alto a patente ou o cargo exercido, maior era o grau de sofisticação das roupas.

considerados masculinos, por exemplo, força para puxar a rede, um suposto “controle” sobre a natureza e coragem para enfrentar o mar. Nos textos e em outras charges, não há referências de almofadinhas trabalhando, mas sim, de almofadinhas sendo sustentando por sua família ou por algum de seus *flirts*.

Um mês antes, nessa mesma revista, um desenho de Raul Pederneiras já brincava com a situação de um improvável almofadinha (Figura 32).

O *Melindroso* de Raul Pederneiras, não se parece com um almofadinha no modo de se vestir, no seu modo de agir, nem na sua aparência. Assim como o pescador da Figura 31, o homem da charge acima (Figura 32) tem os traços grosseiros, nariz de batata, barba espessa, “monocelhas” grossas e arqueadas, roupas simples, talvez um chapéu-coco amassado. No primeiro plano, o *melindroso* está junto a um guarda. Sua força pode ser deduzida no seu biótipo, pernas, braços e tronco grossos, parrudo se comparado ao guarda que o leva para longe do acontecido. Ao fundo da cena dois homens socorrem um terceiro que parece ter caído, visto as pontas dos pés para cima, e a fala do “almofadinha”. Um dos ajudantes olha enfezado em direção ao “melindroso”, enquanto um careca vai de encontro ao grupo dos três.

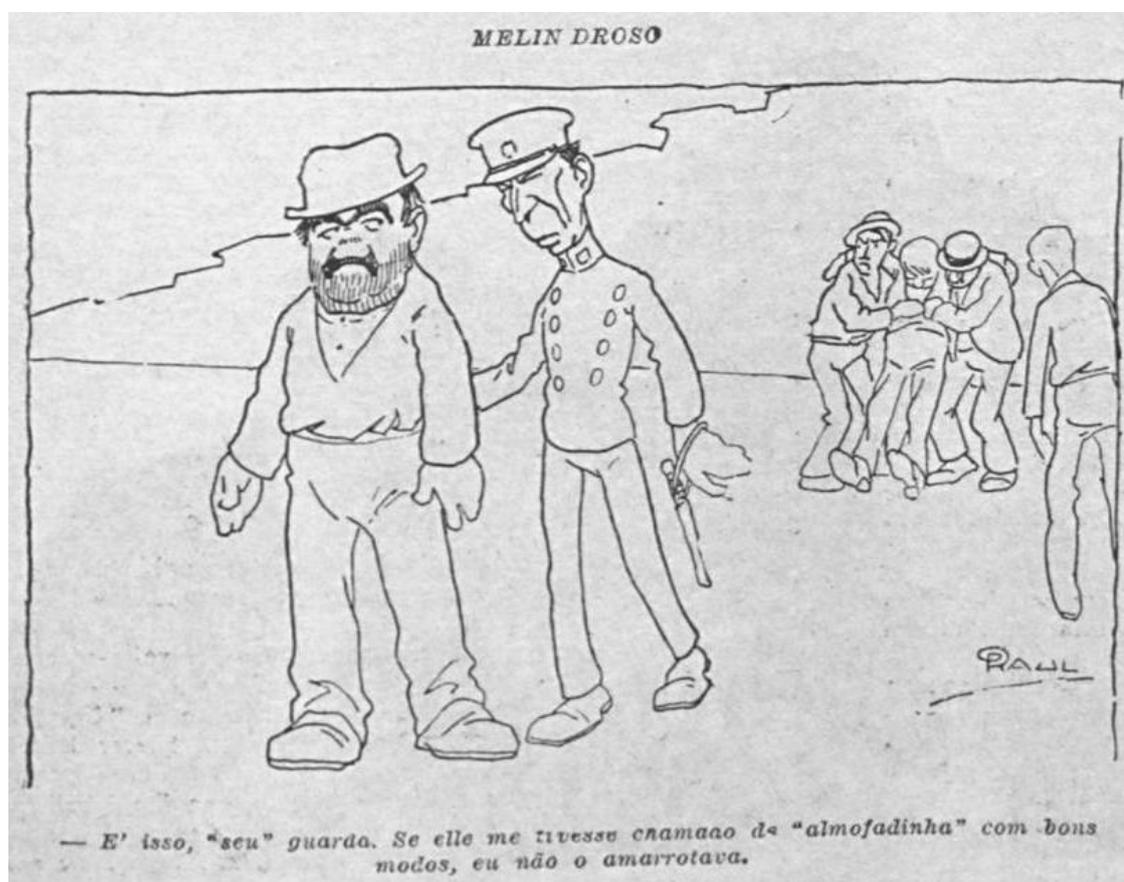


Figura 32 - MELINDROSO
Raul Pedeneiras, Melindroso, *O Malho*, nº888, 20/09/1919, p.78.

Porém, para além dessa imagem da figura que nada lembra um almofadinha, aquilo que expressa ao “seu” guarda, o aproxima e o afasta ao mesmo tempo dessa figura. “– É isso, “seu” guarda. Se elle me tivesse chamado de “almofadinha” com bons modos, eu não o amarrotava.”. O *melindroso* leva esse nome por ter se ofendido facilmente por outro que não lhe foi educado, que não teve “bons modos” ao lhe chamar de “almofadinha” e acaba tendo que amarrotá-lo. A situação da charge mostra a ambiguidade inerente ao senhor descontente sendo levado pelo guarda. Mesmo dando ênfase a sua inquietação em “amarrotar” alguém, o verbo aliado ao contexto da frase e da cena, pode ser compreendido no sentido de não amassar a roupa do outro sujeito, o que denota um pensamento estético com a veste alheia, deixando-o “desalinhado”, ou, num segundo modo, no sentido de bater. Pelo primeiro sentido, em sua fala ficaria implícita a sua identificação com um almofadinha. No entanto, a violência implícita, ao bater em outro homem e ter ganhado a briga, juntando a isso suas roupas e seus modos nada elegantes, ele afirma que de fato não é um *melindroso*, já que os almofadinhas eram percebidos como sujeitos delicados e frágeis. O que torna mais uma vez a situação contraditória, pois o senhor parrudo parece ser frágil emocionalmente ao ter ficado ofendido com o modo como o outro falou consigo. Ao mesmo tempo, os ditos homens “valentes” não eram de levar desaforo, acabando por encerrar aquele assunto usando a força.

Essa situação, de um modo geral, não costumava ser tão complexa na representação dos almofadinhas. Por mais que eles tenham uma postura que a ambiguidade fique explícita, como no caso da demarcação de um gênero, exemplificado nos poemas e chistes anteriores, é fácil perceber se ele é ou não um almofadinha, mesmo que ele não apareça. Pois, como já exposto, ser almofadinha consistia em um estilo de vida, sendo o modo de se vestir um dos elementos que o construiria enquanto tal. No entanto, a aparência é essencial para o almofadismo, já que demonstra sua preocupação com a elegância, a moda e o bom gosto, e marca sua silhueta delgada e cintada.

No caso a seguir, esse entendimento de se reconhecer um almofadinha mesmo ele não estando presente visualmente é menos complexo do que as Figuras 31 e 32. Ainda sobre essa questão de almofadinhas “invisíveis”, mas para além da aproximação entre os almofadinhas, linhas e agulhas, eles se enveredam para outros objetos considerados femininos.



Figura 33 - MODERNOS ADOLESCENTES
 J. Carlos, Modernos adolescentes, *Para Todos...*, nº397, 24/07/1926, p.22.

Na charge *Modernos adolescentes* (Figura 33) J. Carlos brinca com a inversão de elementos atribuídos socialmente a cada gênero. A cena se passa no interior de uma casa, provavelmente numa sala pelos elementos presentes na imagem. Ao fundo da imagem uma parede branca (cor do papel) é adornado por um quadro oval, com uma figura feminina de vestido estampado de bolinhas. Um pouco abaixo uma mesa lateral alta, escura, com coluna retorcida, possui três enfeites: uma vela vermelha, também retorcida, um vaso de flor e provavelmente um porta cigarros (já que ele contém três cilindros brancos). Ao lado da mesa um sofá de costas para o leitor, deixa ver sua estrutura simples e de encaixe, bem como suas almofadas xadrez e uma manta que cobre parte de seu encosto e que deixa franjas à mostra. Na poltrona uma boneca sentada com cabelos presos, enrolados na lateral da cabeça, tem um dos braços pendurado sobre o braço da poltrona.

Perto da boneca, mas em pé, uma moça conversa com seu pai, ela usa um vestido branco com saia vermelha adornada por um botão ou broche circular na cor branca, há detalhes em linhas vermelhas na manga e duas faixas estreitas um pouco acima da saia, e um círculo vermelho nas costas, perto da gola. Ela usa sapatos brancos de saltos médios. Sua pele é clara, e onde há sombra sua pele fica rosada, como no pescoço, rosto, partes da mão e braço, nas pernas, que pode ser vista como meio calça. Seu pescoço e parte de suas costas ficam desnudas, por seu cabelo preto ser curto, ao estilo *la garçonne* e por sua gola ser um pouco mais profunda. Suas mãos estão apoiadas em um braço de um senhor alto e gordo, o seu pai, o qual ela olha no rosto.

A figura paterna segura na mão uma corrente que sai do bolso de seu colete branco, que possui vários botões, possivelmente se trate de um relógio de bolso. De acordo com Crane (2013, p.69): “[...] Acessórios como cartolas, gravatas de seda, coletes de seda e de cetim, luvas, bengalas e relógios também constituíam elementos importantes na construção da apresentação de um homem de classe média e alta. [...]”. Parte de sua gravata preta é coberta pelo colete. Usa um paletó acinzentado longo. Na outra mão segura grandes papéis brancos, talvez alguns papéis de negócios. Seus dedos são curtos e gordos. Sua calça é da mesma cor que o colete e a camisa, e deixa ver apenas a ponta de seus sapatos pretos. O homem é tão branco quanto sua filha, com o mesmo esquema de cor de sombra. O senhor tem o rosto redondo e papada, na boca leva um charuto acinzentado, seu nariz é grande, de “batata”, e sua orelha é angulosa, como se fosse dobrada. Usa óculos redondos os quais mostram olhos espremidos, como se não enxergasse bem, mas olha em direção ao rosto de sua filha. Há linhas verticais de expressão entre as sobrancelhas. Careca coberta com quatro fios penteados

no topo da cabeça, na lateral da cabeça um pouco mais de cabelo. Entre os pés da filha e do pai, uma revista caída aberta no chão.

A filha é infantilizada pela atitude de “dedurar” seu irmão ao pai e pela boneca que está ao seu lado, como que indicasse que ela havia acabado de deixar o brinquedo ali. Por outro lado, o pai é o oposto da filha, é velho, muito maior, não é delicado e leva a desavenças entre os filhos com humor enquanto a menina parece levar a situação muito a sério, a ponto de ir conversar com seu pai, o qual parece querer resolver rapidamente o problema, já que, ao segurar o relógio na mão, mostra sua preocupação com o tempo⁶⁸.

Ser um “adolescente moderno” nessa charge é ressaltado tanto pelo aspecto visual da filha, como pela conversa entre os personagens. A filha aflita recorre ao pai, para contar sobre o que seu irmão havia feito: “Papae, o Mario tirou-me a *Gillette* e não m’a quer restituir”, o qual o pai responde “Vinga-te também. Quebra-lhe as bugigangas que elle tem na *coiffeuse* e rouba-lhe os *batons de rouge*.”. Esse ser “moderno” se relaciona a uma inversão de valores, de objetos comumente associada a cada gênero: enquanto a menina quer sua *Gillette*, que é geralmente utilizada por homens para fazer a barba (ver Anexo IV)⁶⁹, seu irmão possuiu uma penteadeira, a *coiffeuse*, com *batons de rouge*, sinônimo de um dos tipos de maquiagem utilizado pelas mulheres para efeito de embelezamento. Segundo Marilda Queluz e Maureen França (2011, p.70-71): “O consumo de artigos funciona como prática e comunicação da distinção simbólica e social.”. Almofadinhas eram conhecidos por usarem maquiagens, uma influência do cinema como visto no Capítulo 1, o pó de arroz os deixava com a pele mais clara e o *rouge* coloria seus lábios, dando maior contraste com cor da sua pele. Além disso, a própria penteadeira era um espaço comumente destinado à mulher, no que tange a outras ilustrações e charges, mas principalmente as propagandas de produtos cosméticos, entre eles se destaca o perfume e o pó de arroz, em que mulheres jovens e bonitas aparecem diante esse microcosmo que guarda seus “segredos” de beleza (ver Anexo VII). Ambos os elementos são divulgados por meio das propagandas a um público alvo específico: maquiagem para mulheres, *Gillette* para homens. Ao mesmo tempo, melindrosa e seu irmão almofadinha que está “invisível” em cena, possuem características que ainda os conectam ao gênero definido

⁶⁸ Em outras charges enquanto as mães matronas parecem se preocupar mais com os problemas dos filhos, os pais sempre dão uma resposta rápida para resolver logo o problema, mostrando que são homens práticos e menos sentimentais que suas esposas e que em tese saberiam resolver de pronto um problema. No entanto, muitas vezes os filhos não parecem satisfeitos com as respostas, pela expressão do rosto, ou mesmo pelo choro. A pesquisadora Thaís Mannala (2015, p.53) analisando outras imagens também ressalta esse caráter de que o homem era construído como ser ativo e a mulher como frívola, alheias aos problemas sérios.

⁶⁹ Apesar de a *Gillette* ver nas mulheres um novo público consumidor em potencial, como indica uma de suas propagandas, falando sobre como a lâmina passou a ser usada pelas mulheres para cortar o cabelo *a la garçonne* e a raspar outros pelos, como os da axila.

convencionalmente: ele pega a *Gillette* da irmã e não quer devolver, enquanto isso sua irmã ainda brinca de boneca e usa vestido. Desse modo, pode se perceber a construção para além da inversão, ambas as personagens, melindrosa e almofadinha, de algum modo se relacionam a alguns aspectos de uma postura que se esperava de seu gênero.

Assim como na imagem antecedente (Figura 33), a última imagem analisada sobre os almofadinhas *invisíveis* (Figura 34) traz um pai tentando resolver o problema da filha, mas dessa vez, trata-se de arranjar um marido que seja “diferente” dos demais. Para o pai a questão seria simples de se resolver.

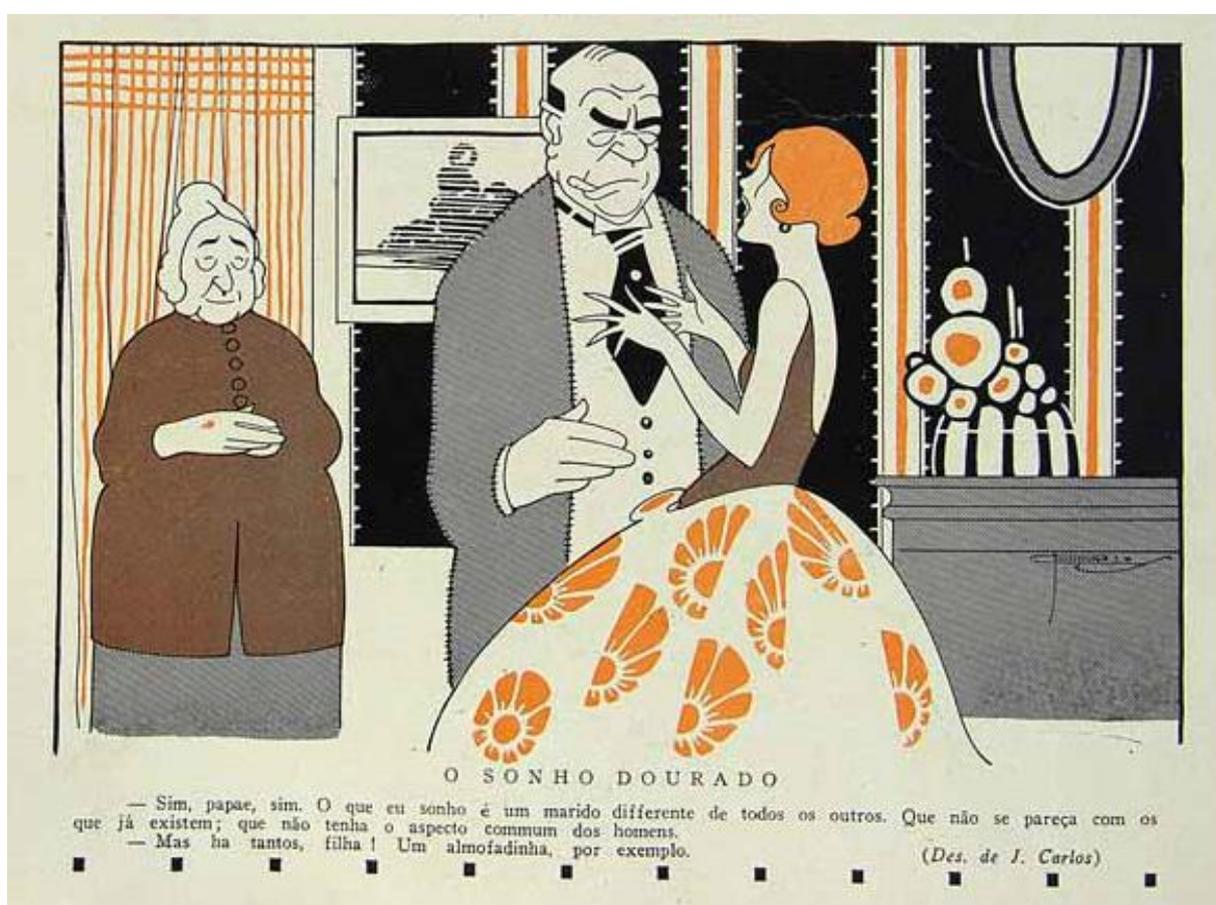


Figura 34 - O SONHO DOURADO
J. Carlos, O sonho dourado, *Para Todos...*, nº241, 28/07/1923, p.12.

A situação acima (Figura 34), assim como a Figura 33, se passa, provavelmente num ambiente privado da casa, numa sala. A sala é enfeitada ao estilo *art déco* parede com papel de parede preto com faixas verticais brancas com pequenos detalhes horizontais e, no meio dessas linhas brancas, uma listra vertical laranja. Nessa parede há dois quadros, um de moldura retangular com uma cena não identificável, apenas rachuras, lembram uma nuvem, mas também um cavaleiro. A outra é uma moldura oval que vaza o recorte da charge,

podendo ser um espelho. Um aparador cinza cobre parte dessa parede, ele é enfeitado com um vaso de flor que compõe perfeitamente com o fundo, vaso ovalado preto e branco, com flores brancas de miolo cor de laranja. Ao lado dessa parede um fundo de linhas laranjas, possuem certo movimento, como se fosse uma cortina que separa ambientes. A frente dela uma senhora gorda, de cabelos brancos presos por um coque, roupa sisuda marrom e cinza que cobrem todo o seu corpo, parecendo com as roupas do final do século XIX, apesar do tipo do traje, sua feição parece ser de uma pessoa simpática, de compaixão: mãos entrecruzadas apoiadas sobre a barriga, sorriso no rosto, sobrancelhas “caídas”, bochechas caídas, nariz apontando para baixo, olhos apertados, bolsas embaixo dos olhos, queixo redondinho. Um pouco mais a frente dessa figura, o pai: homem que se assemelha ao pai anterior (Figura 33), mas um pouco mais “compacto”, não é tão grande nem tão gordo quanto o outro. Seu rosto também possui algumas semelhanças com o pai da imagem anterior, como a orelha, o “corte” de cabelo, e no canto da boca ao invés do charuto fuma um cigarro. Sua feição lembra a cara de um buldogue inglês: rugas, rosto um pouco achatado, parte inferior do rosto grande. Parece ser tão velho como a mulher atrás de si. Veste terno cinza, camisa e colete branco enfeitado por botões e gravata preta, sendo que esta está por fora do colete, deixando a mostra o seu enfeite, uma bolinha branca, que pode ser uma pérola. A filha por ser uma moça jovem, contrasta sua juventude com a de senhora e com o homem: sem rugas, corpo a mostra, rosto e corpo delicados, delgada. Seu cabelo ruivo, ainda que curto, está com penteado elaborado, semipreso que deixa ver sua nuca desnuda, e o pequeno brinco de argola. Por um decote profundo deixa suas costas visíveis; as alças são finas deixando seus braços expostos. Pelo corte do vestido, justo na parte superior e volumoso na parte inferior parece ser um modelo de festa. A parte de cima é preta, e marca seu pequeno busto, contrastando com a parte de baixo que é branca estampada por algumas flores laranjas. É interessante notar como J. Carlos promoveu o efeito de pregas na saia do vestido da melindrosa: fez metade das flores, como se desenhassem linhas invisíveis moldando o armado da saia e, em compensação, para enfatizar tal efeito, desenhou apenas uma flor inteira para mostrar que a estampa não é pela “metade”, mas sim que foi um recurso.

A menina jovem, bem vestida, “bem nascida” ao que se pode deduzir pelas suas roupas, e pelo cenário em que se encontra, tem o sonho de se casar. *O sonho dourado* da jovem era comum a muitas mulheres de sua época – mesmo tendo diminuído na medida em que a escolaridade e o trabalho profissional cresciam (COTT, 2000) –, embora ela quisesse um marido diferente do padrão do homem da época: “Sim, papae, sim. O que eu sonho é um marido diferente de todos os outros. Que não se pareça com os que já existem; que não

tenham o aspecto commum dos homens.”. Pelo tom de sua fala parece que responde a alguma pergunta ou comentário feito anteriormente, que poderia ter vindo de seu pai ou da figura feminina, que ao que tudo indica deve ser sua mãe. Para seu pai esse tipo existia e era comum: “Mas ha tantos, filha! Um almofadinha, por exemplo.” O “invisível” mas uma vez se faz presente. Ao que parece, o pai não via nos almofadinhas um homem tradicional, com “aspecto comum dos homens”, a ambiguidade do ser ficava novamente evidente. Até mesmo Rosalina a melindrosa de Costallat que no primeiro livro fugiu de um amor verdadeiro, veio a se casar com alguém praticamente como ela:

A uma risada mais forte dos dous namorados, o Conselheiro teve um movimento. / - Eu não dizia, Mme. Martins Pontes, que ainda havia de ver a nossa Rosalina casada, bem casada... / - Mas como, Conselheiro... / - Não está ahi o Albertinho. Não está ahi o marido ideal. O marido ideal de hoje. Não é ciumento, é bonito, sabe dansar... Que mais se precisa?... Tem todas as qualidades. Ninguem melhor se veste, ninguem melhor sorri. Ah! Albertinho você parece que foi feito para a nossa linda e entontecedora Rosalina... (COSTALLAT, 192-, p.121).

Para se adequar e conseguir acompanhar a uma melindrosa nada melhor do que um parceiro almofadinha, que não se pareceriam com os “homens comuns”, nem nas roupas – ainda que usassem terno, ele era cinturado – gostavam de dançar, não se preocupavam em serem sustentados por terceiros, ao invés de se sustentarem, saberiam assuntos de moda e cinema para conversarem com seus *flirts* e esposas.

Como se viu, ainda que os almofadinhas não aparecessem no aspecto imagético, a sua construção e sua percepção era cada vez mais frequente nas páginas da revista ilustrada *Para Todos...* e de outras no período. Essas representações convergem na construção do tipo como um ser jovem e afeminado nos gostos e nos modos, como sua aproximação com o bordado e com a maquiagem. A partir daqui, a sua visibilidade ganha corpo no tópico seguinte.

3.2 *Almofadinhas*

Albertinho pertencia a essa geração de meninos bonitos que infestam hoje as mais respeitáveis cidades do mundo inteiro e que tendo as atitudes, a educação e os trajes de um filho-família não mais são do que completos filhos da... de outra cousa muito peor. (COSTALLAT, 192-, p.107).

As duas próximas imagens aparecem dois personagens que se situam numa transição entre o reconhecimento ou não se são almofadinhas. Eles não são os *invisíveis* que tomam corpo pela construção da fala de outros. O nível de ambiguidade é tanto que a dúvida permanece, é quase a mesma do caso das melindrosas que discutiam do navio *Plaza* sobre o que era o almofadinha.

O “almofadinha” de Raul Pederneiras em 1919 (Figura 35) difere daqueles desenhados por J. Carlos, ele não é tão meigo, nem tão belo. Ao mesmo tempo a escolha de representá-lo assim, talvez seja para enfatizar a dúvida sobre se o personagem se tratava de um almofadinha ou feminista. Muitas feministas nesse período eram retratadas com roupas de homens e pouco bonitas.

Mesmo se o público pudesse ver o personagem de corpo inteiro a dúvida poderia continuar existindo, pois, algumas feministas mais radicais, adotaram o uso de calças. A imagem em questão se aproxima com uma descrição presente no livro de Diana Crane (2013, p.206):

Madeleine Ginsburg identifica a gravata como peça central do “uniforme feminista” da década de 1890, da forma usada por uma jovem e descrita da seguinte maneira: “O colarinho muito alto, duro, abotoado, e a gravata simples presa por um pequeno alfinete de pérola são asserções firmes de uma reivindicação por igualdade entre os sexos e marcam um ataque ao privilégio masculino”. Ao mesmo tempo, Ginsburg observa que a jovem “minimiza o risco” ao enfatizar sua cintura estreita com um cinto largo e usar uma grande fita em seus cabelos longos.

Além disso, o “almofadinha ou feminista” usa um chapéu sem adorno, um pouco amarrotado, marrom, parecendo de feltro. Outro elemento na moda no período para os homens eram os óculos em formato circular. Talvez, devido ao efeito dos óculos, os olhos do personagem em questão não aparecem nitidamente, os olhos ou são pequenos demais, ou estão semicerrados. O que difere das melindrosas apresentadas no último tópico do Capítulo 2. Essa figura poderia aparecer sozinha, que já levantaria dúvidas, mas o artista fez questão de colocar uma jovem mulher ao seu lado, vestindo modelo da moda. O contraste entre esses dois personagens aparece nas vestes: a mulher tem a parte de cima da roupa mais decotada,

mostrando o pescoço desnudo e parte de seu colo. Ela usa chapéu *cloche* vermelho adornado por uma longa pena em pé. Mesmo estando atrás da outra pessoa, ela tem o rosto maior. A jovem aparece sorrindo e olhando para a figura ambígua que está ao seu lado, talvez com a mesma dúvida do autor e de seu público.

O traço utilizado por Pederneiras é “embaçado” diferente do estilo adotado por J. Carlos, de linhas bem marcadas e áreas preenchidas com massa de cor. Tal escolha feita por Raul Pederneiras talvez tenha sido proposital para sugerir o aspecto “borrado” entre as fronteiras de gênero, marcando o que ele chamou de *Dúvida nova: Almofadinha ou feminista?*

Embora essa dúvida não fosse tão nova sim, já que vinha se desenhando pelo menos em relação às mulheres desde o século XIX, conhecida como reformadoras do vestuário e algumas feministas (algumas delas criticavam o uso de calças) que passaram a usar calças e outras peças masculinas de uma vez só (CRANE, 2013). Nesse mesmo período algumas obras de Manet foram criticadas pela ambiguidade que seus personagens retratados possuíam, como ser mulher, mas ter uma atitude masculina ao manifestar desejo sexual, ou ao usar roupas femininas e ter feições masculinas (FER, 1998, p.25-27).

Pode ser tanto um almofadinha que adotou os cabelos mais compridos (cabelo que tem o mesmo comprimento do da melindrosa ao seu lado, embora o dela não tenha volume) que o de homens tradicionais nesse período, ou se é uma feminista adotou peças do guarda-roupa masculino. Desse modo, tal personagem se trata de uma figura andrógina, em que o gênero não pode ser definido pela questão visual.



Figura 35 - DUVIDA NOVA
Raul Pederneiras, Duvida nova – Almofadinha ou feminista?, *O Malho*, nº883, 16/08/1919.

A imagem a seguir levanta um questionamento próximo à dúvida anterior sobre a pessoa da fotografia que é bastante diferente das mulheres com vestidos longos e marcados na cintura que ocupam a mesma página que ela. Um dos problemas dessa imagem é a má qualidade da reprodução fotográfica na revista, que não possibilita ver os detalhes.

Aqui pode-se repetir a pergunta da Figura 35 feita por Pederneiras em 1919, trata-se de um almofadinha ou de uma feminista? A pessoa usa roupas andróginas assim como no caso desenhado por Pederneiras. Ela parece uma criança grande, ao mesmo tempo um almofadinha e uma feminista. Diferente da imagem da *Carioca* (Figura 13) em que tanto a legenda, quanto o aspecto visual não deixam dúvidas enquanto se tratar de uma mulher, o mesmo não ocorre aqui.



Figura 36 - ALMOFADINHA OU FEMINISTA?

Fotógrafo desconhecido, Largo do Machado depois da missa, *Para Todos...*, nº180, 27/05/1922, p.13.

Mesmo tendo a visão de corpo inteiro da pessoa, há dúvida sobre peça de roupa que usa na parte de baixo. O que provoca tal efeito, é forma como está posicionada a sua perna, por caminhar tem uma perna na frente da outra, o que dificulta na compreensão se a parte de baixo se trata de um short ou de uma saia. Em todo caso, nesse período o uso de shorts não era moda, e era muito difícil encontrar algum adulto usando tal peça, a não ser em práticas

desportivas, mas era peça comum entre meninos e alguns adolescentes. De acordo com Baudérot (2012, p.193):

Ainda se ignora em que momento o vestido dos garotos e o rito da primeira calça caiu em desuso. Essa evolução resulta provavelmente da penetração dos modelos culturais urbanos no campo. O *short*, usado nas cidades, marca a masculinidade da criança de forma mais precoce, mas ele o mantém também nas fronteiras de sua puerilidade.

O fato de andar de braço dado com uma moça que usa vestido claro e chapéu com abas largas não ajuda na identificação, pois, não era incomum ver amigas, irmãs, mães e filhas, ou namorados darem o braço um ao outro.

Os ombros, da figura ambígua, são bastante caídos, o cabelo curtíssimo⁷⁰ é escondido pelo chapéu panamá. Usa paletó escuro, que não ressalta nenhum seio, além disso, pela posição de seus braços e mãos, não deixa ver se a cintura é marcada ou não; leva algo nas mãos que não pode ser identificado; no bolso, na altura do peito do paletó, leva um lenço branco. A meia ou meia-calça é preta, assim como o sapato de bico fino e salto baixo. O sapato fino pode ser visto em outras representações feitas dos almofadinhas como na charge da Figura 40 e no personagem de teatro exposto no Anexo XI. Usa gravata borboleta ou um lenço com laço, e uma camisa branca. Segundo Diana Crane (2013, p.212):

O elemento final do traje da mulher independente surgiu no Estados Unidos, na década de 1870, na forma da *chemisier*, uma camisa masculina adaptada, com colarinho duro ou virado, muitas vezes ornamentada com uma pequena gravata ou gravata-borboleta de cor preta.

O lenço ou a gravata é da mesma cor que a camisa, diminuindo o contraste visual e dificultando a leitura. Outro ponto que chama atenção, é o rosto redondo do “almofadinha”, numa época em que ser magro era moda. Sua pele lisa sem nenhuma ruga, nem barba. “Ele” assim como sua acompanhante, olham para o fotógrafo.

Se faz necessário ressaltar que entre tantas fotografias reproduzidas na *Para Todos...* e *O Malho*, essa foi a única fotografia encontrada de uma pessoa comum andando pelas ruas usando um traje tão diferente e ambíguo. Casos de travestimento costumavam ser feitos por atores ou atrizes para representar algum personagem, tais fotos são mais fáceis de serem

⁷⁰ Diferentes cortes de cabelo podem ser observados na revista argentina *Atlantida* de 1927 no Anexo X. Ainda que o ano da revista seja posterior, esses cortes de cabelo já eram usados há algum tempo. Além disso, traz pessoas famosas de outros países.

encontradas nas revistas ilustradas do período, principalmente na *Para Todos...* o que mostra uma ousadia da pessoa em questão e de sua “amiga” que dá o braço a “ele”.

Enquanto que em fotografias era raro de se encontrar algum almofadinha, nas imagens elaboradas por J. Carlos eles eram bem mais frequentes, às vezes “sozinhos”, outras vezes com sua companheira melindrosa.

As próximas três imagens analisadas (Figura 37, 38 e 39) foram produzidas por J. Carlos e trazem várias aproximações entre si, no tocante a aparência do almofadinha, na sua delicadeza e na sua relação de algum modo com as novidades incorporadas por eles.

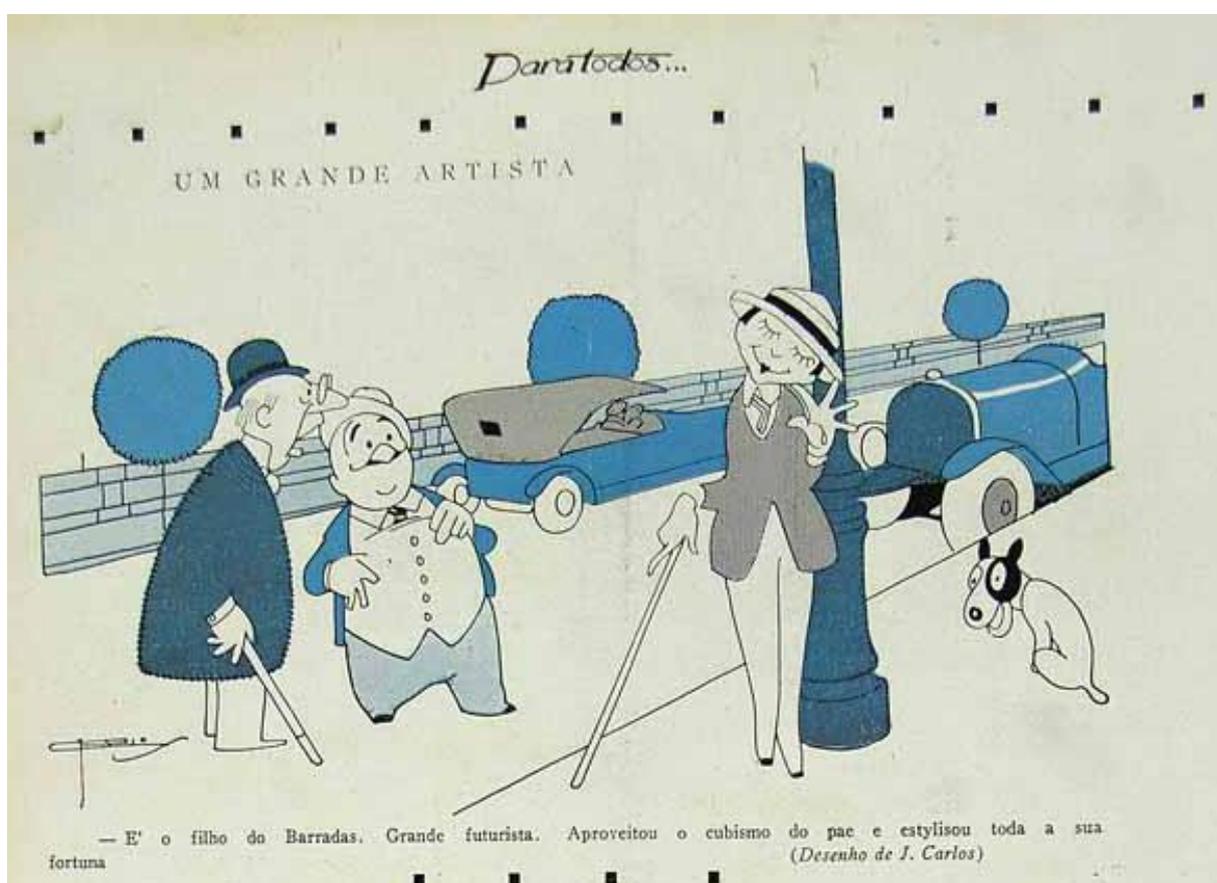


Figura 37 - UM GRANDE ARTISTA
J. Carlos. Um grande artista, *Para Todos...*, nº213, 13/01/1923, p.14.

Em *Um grande artista* (Figura37), J. Carlos utiliza o branco, e a escala de cor azul e preta para o cenário e seus personagens. A cena se passa na rua, há um carro em movimento e outro que parece estacionado, já que está encostado junto ao meio-fio da calçada. No outro lado da rua há três árvores podadas em formato esférico, logo atrás delas há uma espécie de mureta. As linhas em diagonais ajudam a criar, junto com a conversa entre os personagens, a dinamização da cena. No primeiro plano a figura de um jovem rapaz se destaca entre os três personagens masculinos, ele é o único que não veste azul. Ele se opõe aos outros dois

personagens em vários aspectos: ele está na calçada encostando-se a um poste azul (essa representação vai ser comumente feita sobre os almofadinhas), enquanto os senhores estão onde deveria ser lugar para estacionar, estão na rua; ele é jovem, os outros dois são mais velhos, um tem pouco cabelo, e o que tem é branco, o outro é careca; os dois personagens mais velhos são gordos, enquanto o jovem é esbelto; a forma de se portar também é diferente, o homem gordo da direita põe uma das mãos no bolso e a outra apoia fechada sobre sua barriga, o outro senhor parece segurar de forma mais firme sua bengala em relação ao mocinho.

A posição dos personagens talvez aponte para o fato de que eles poderiam ser atropelados já que conversam no “meio” da rua, essa metáfora de um possível atropelamento, pode se referir a conversa dos dois sobre os novos tipos, a arte futurista e a atitude do rapazinho. Um dos senhores comenta para o outro: “– É o filho do Barradas. Grande futurista. Aproveitou o cubismo do pae e estylisou toda a sua fortuna”.

Temos aqui uma referência ao mundo das artes, o futurismo e o cubismo, artes que fazem parte do modernismo⁷¹. O jovem parece ser um sujeito muito delicado, devido aos seus longos cílios e grandes olhos; sua boca está desenhada em forma de coração pelo uso do batom; o corte de seu paletó o deixa com a cintura marcada, com o quadril largo e os ombros estreitos junto as suas pernas em formato de palito o aproxima muito de um corpo feminino. É cheio de trejeitos, sua cabeça está disposta sobre seu ombro esquerdo; está com seu peso apoiado mais na perna esquerda, o que deixa ele numa pose “feminina de sensualidade” (as representações de Vênus, geralmente tem o contraposto, entre pernas, quadris e ombros o que as deixa mais sensuais pela “ondulação” de seus corpos). Ao final sabemos que é o jovem é um homem pela conversa entre os dois senhores e também pelo uso da bengala e o modelo do chapéu, elementos da moda masculina:

Guardadas as devidas proporções, a moda, em sua dimensão efêmera, caracterizando silhuetas de época, determinou formas marcadamente femininas ou masculinas. Tornou-se mais atribuída à natureza volúvel e vaidosa das mulheres do que ao desprendimento vaidoso dos homens para com suas aparências [...] (DOURADO, 2005, p.30-31).

Mas não é o que acontece com esse personagem tão vaidoso. Essa figura que parece estranha aos senhores, e do qual o cachorro acha graça é o almofadinha que vindo de uma família rica, aproveitou todo o dinheiro do pai para gastar com peças “estilizadas” para o seu

⁷¹ A posição de J. Carlos a respeito da arte moderna, entre as quais se destaca o futurismo, daria um capítulo à parte. Quando fala especificamente dessas obras geralmente é com tom irônico.

guarda-roupa, o que levanta a hipótese que não era tão comum esse jeito de se vestir e de se portar. Essa analogia estética, tanto com o futurismo como o cubismo (é interessante notar que ambas influenciaram o *art déco*), “estiliza” a “realidade”, desfigurando os sentidos culturalmente estabelecidos, como no rapaz que “estilizou” a fortuna do pai. Uma vez mais, nota-se uma nítida oposição de classe: almofadinha endinheirado e afeminado versus virilidade operária vistos nas Figuras 31 e 32.

Aqui o almofadinha se assemelha a uma boneca, sua vaidade e sua preocupação com a aparência, nesse contexto, o colocaria, segundo Dourado (2005), próximo as relações que as mulheres tinham com sua aparência. Os personagens que conversam representam o tradicional, já o almofadinha aquilo que é novo, ele fecha os olhos, parecendo, sentir prazer de que os outros o olhem, e, também de quem não liga para o que possam falar dele, ele dá “tchauzinho” para a sociedade. Ao mesmo tempo em que há abertura para uma ruptura, ainda se mantém aspectos já estabelecidos e consolidados.

A cena mostra vários aspectos da sociedade carioca: a urbanização e paisagismo da capital, o poder aquisitivo através dos carros e da herança que o pai deixou para seu filho, a dinamicidade da cidade pelo movimento do carro e pelo contraste entre os senhores e o jovem, a arte moderna exposta na conversa entre os senhores; ao mesmo tempo, aponta para o aspecto tradicional também presente nessa sociedade, que é simbolizada pelos modos e formas dos senhores e pelo riso do cachorrinho vira-lata.

A preocupação com a beleza, com o uso de cosméticos e o gosto por perfumes comum entre os almofadinhas como pôde ser visto nos poemas, chistes anteriores, e pela forma como eram representados (nesse caso, só a maquiagem fica visível), é explorado na imagem a seguir.

A *mistura divina* (Figura 38) se passa em um café, seu ambiente é ao estilo clássico (uso da coluna grega, e o formato da árvore no vaso), a mesa e as cadeiras são bastantes simples. A jovem pelo uso do salto e também pela sua posição, parece ser muito mais alta que o rapazinho (que tem que ficar na ponta dos pés para conseguir encostá-los no chão), pois seus joelhos estão bem distantes da onde termina o assento da cadeira, tendo que manter as pernas esticadas. Ela é uma moça bonita, olha o cardápio com um sorriso no rosto, usa cabelo curto, chapéu e um vestido com uma saia volumosa, modelo comum no começo da década de 1920. O almofadinha está vestido com um terno verde, tem o olho grande e redondo com cílios bem marcados, seu cabelo preto emoldura seu rosto até a altura do nariz, sua boca que está de batom, é em formato de coração; toma seu creme-soda pelo canudinho de forma delicada, não segura com força nem o copo, nem o canudinho, pois suas mãos parecem

repousar sobre esses objetos. Seus pés assim como ele, são pequenos, e estão apoiados no chão pela ponta dos seus sapatos.



Figura 38 - A MISTURA DIVINA
J. Carlos, A mistura divina, *Para Todos...*, nº214, 20/01/1923, p.14.

Há elementos que podem ser compreendidos com um aspecto fálico, a coluna e o pinheiro que aponta para cima, estão ao lado da jovem, que está sentada de forma ereta. Já o almofadinha tem ao seu lado um arranjo delicado de flores – símbolo associado à

feminilidade (GARB, 1998, p.26) –, e como está sentado – com as pernas muito próximas uma da outra – atrás da mesa a toalha fica no formato do “sexo” feminino. Há nessa perspectiva uma inversão de elementos que representam cada sexo: a mulher tem ao seu lado e a sua postura códigos e símbolos de masculinidade, enquanto o homem tem elementos relacionados à feminilidade e delicadeza. Ao mesmo tempo, a disposição dos objetos nas cenas e seus tamanhos promovem um equilíbrio visual para a imagem.

O pedido do almofadinha mostra sua vaidade, ele quer pó de arroz⁷² e água de colônia⁷³ para se sentir melhor, pois sem eles fica tudo “detestável”, a graça se dá por colocar coisas aparentemente tão estranhas em uma bebida. Era uma analogia entre a estranheza que causava em pessoas mais tradicionais os homens utilizarem apetrechos considerados de mulheres. Dourado (2005, p.71-72) vê o perfume como “símbolo do imaginário moderno”, pelo seu caráter volátil “[...] podendo ser agradavelmente ou prazerosamente transitório [...]”. Para ela, o perfume faria parte de um símbolo feminino, de “elegância e bom gosto”, pode ser por isso, que o uso em demasia da água de colônia pelos homens fosse visto como coisas de mulher.

O almofadinha além de exercer o que se esperava de uma mulher, como o gosto por cuidados com a “beleza”, a exagerava de tal forma que chegava ao absurdo de querer ingerir os produtos cosméticos que eram destinados a ela. Dessa forma, J. Carlos o critica através da atitude adotada pelo almofadinha e por toda a sua construção imagética, que o faz ter um excesso de feminilidade, até mesmo mais do que se esperava de uma mulher.

Na legenda o rapazinho expressa sua opinião sobre o que achou de sua bebida: “O almofadinha – Está destestável esse crême-soda. Leve isso garçon, e adiciona un pouco de

⁷² Na pesquisa de Mara Sant’Anna (2012) sobre a publicidade de pó de arroz na revista ilustrada *Fon-Fon!* entre 1911-1934, todas as propagandas encontradas por ela desse produto eram destinadas ao público feminino: “[...] De bonecas a imagens esfumaçantes, passando por jovens ousadas ou sonhadoras e chegando à reafirmação da superioridade de damas da elite, o que se evidencia é o apelo à beleza como uma condição natural do feminino. [...]” (SANT’ANNA, 2012, p.322).

⁷³ Propagandas desses produtos que podem ser visto no Anexo VII eram voltadas para o público feminino, considerado seu público alvo. Não foi encontrada publicidade na revista *Para Todos...* de perfumes masculinos. De acordo com Marilda Queluz e Maureen França as fragrâncias associadas ao público feminino e ao masculino foram construídas levando em conta aspectos que caracterizariam cada gênero: “Os fragrantes *fougère* lembram o cheiro da relva, sendo compostos por notas de musgo de carvalho, lavanda e cumarina. Segundo Ashcar (2001), o fragrante *Fougère Royale*, que batizou o conceito *fougère*, fascinou os nobres cavalheiros parisienses do final do século XIX, por associar-se às sensações olfativas das atividades de caça, culturalmente vistas como práticas masculinas, organizadas pela realeza francesa em bosques banhados de orvalho./ Já os perfumes feitos com notas florais, geralmente destinados ao público feminino, parecem estar associados historicamente a alguns conceitos culturais das flores: sensibilidade, delicadeza, fragilidade e fertilidade (FRANÇA; QUELUZ, 2011). / Segundo Knibiehler (1991), tudo aquilo que traduzia ideias de sensibilidade, pureza e delicadeza das mulheres era bastante valorizado na Europa do século XIX: o uso de laços e fitas, cabelos encaracolados e pele clara. Logo, é possível que os perfumes florais também fizessem parte do sistema desse discurso sócio-cultural”. (FRANÇA; QUELUZ, 2011, p.67).

pó de arroz com Água de Colônia.” A postura do garçom é de quem está com peso nas costas, seu ombro é caído, e sua fisionomia – sobrelhas caídas, olhos pequenos, boca com linhas para baixo – expressam ar de cansaço, desapontamento e surpresa ao mesmo tempo.

A preocupação com a aparência, o gosto pela moda e a construção de um padrão visual para o almofadinha, também pode ser encontrado na Figura 39: cintura muito marcada, calças geralmente bastante justas nas pernas, rosto muito pálido devido ao pó de arroz, pés finos, mãos delicadas. Tal representação era comum e foi bastante difundida durante a década de 1920⁷⁴, apenas com algumas variações, como é o caso de calças mais curtas, ou de calças largas no modelo Oxford.

A referência ao cinema volta mais uma vez a tona de forma explícita, através de nomes de dois atores famosos da época e que já foram discutidos no Capítulo 1: Harold Lloyd e Charles Chaplin, o Carlitos.

A charge é emoldurada por um quadrado laranja, que destaca uma cena cotidiana. No espaço três personagens se encontram num quarto, que é indicado pelo guarda roupa de linhas simples com pés pequenos (é o único objeto que projeta sombra, linha horizontal embaixo de si na cor cinza) e pela cadeira com três acessórios – gravata listrada, duas faixas laranja que podem ser um suspensório e um cinto de cor clara – pendurados sobre seu encosto, enquanto no assento há um livro de capa vermelha. Quase encostada na parede, uma melindrosa de cabelos espetados para o lado, perna muito fina com meia calça preta (a composição entre o corpo da melindrosa e do homem a sua frente causou ambiguidade entre os corpos o que gera certo estranhamento, pois, o que se supõe como sendo a perna da jovem, pode ser uma das alças do suspensório de seu pai que poderia ter caído) tenta esconder seu riso com a mão. Mas o que seria tão engraçado? Observando a cena e a conversa dos outros dois personagens, poderia ser o espanto do pai pela novidade trazida pelo filho, desse modo, não estaria atento as últimas modas vindas do cinema, mas há também a sua constatação e conhecimento do cinema ao se referir a Carlitos, ou mesmo rindo do seu irmão por provocar tais surpresas. Logo à frente da melindrosa está seu pai, que observa de modo curioso o filho: costas arcadas para frente como se quisesse chegar mais perto, mão no queixo como sinal de interrogação, boca aberta, olhos saltados tentando ver além de seus óculos. O senhor de bigode cinza está vestido com um fraque (pelo corte da roupa, mais comprido e triangulas na ponta de trás) cinza com risca de giz na cor marrom, uma calça branca com listras cinza, camisa branca que ressalta sua barriga saliente, gravata borboleta preta. Sapatos brancos com a ponta preta,

⁷⁴ Essa mesma construção do almofadinha poderia ser vista no teatro de revista em 1923 (ver Anexo XI).

largos e de tamanho proporcional ao seu corpo. Em sua frente, mas um pouco mais para trás (dada à posição ocupada pelos pés dos personagens, e conseqüentemente seus corpos) seu filho, moço bastante delicado e antenado às últimas tendências da moda e do cinema.

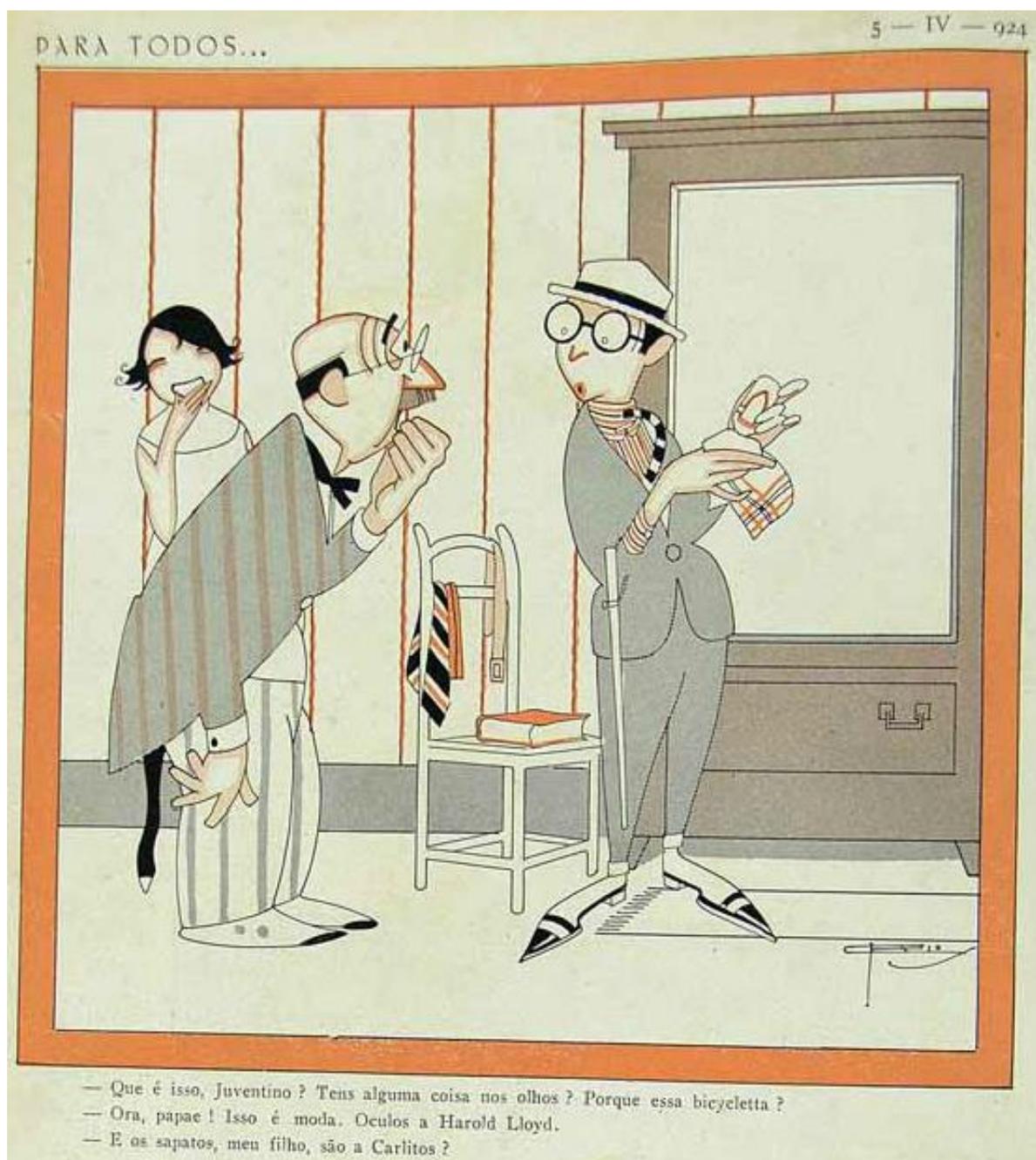


Figura 39 - JUVENTINO

J. Carlos, sem título, *Para Todos...*, nº 277, 05/04/1924, p.14.

Até o nome do almofadinha faz referência a juventude, *Juventino*. Sua roupa é bastante justa, as calças delineiam suas pernas deixando suas coxas e quadril em evidência e vai se afinando até os tornozelos. Seu paletó de um único botão é cinturado, o que lhe confere

um corpo mais curvilíneo do que de muitas moças vistas aqui. Pendurado nele há uma espécie de bengala. Veste uma camisa branca com listras vermelhas, uma gravata estreita preta e branca que parece uma bengala de doce. Suas mãos são delicadas muito parecidas com a de sua irmã, e bem longe das mãos grandes de seu pai. Nelas ele segura dois objetos, um lenço branco com listras vermelhas e pretas e uma espécie de estojo que parece ser um espelho de mão dobrável (parecidos com alguns estojos de maquiagens atuais) ou mesmo um frasco de perfume ou outro produto cosmético. Assim como seu pai, ele também parece surpreso: cabeça virada para seu pai, boquinha vermelha de *rouge* em forma de “o”. Seu rosto é delicado e fino, mais semelhante ao da irmã que ao do pai que tem rugas, nariz grande e é mais grosseiro. Seu cabelo preto é coberto por um chapéu que lembra o formato de uma noz. Mas, além disso, o que mais chamou a atenção do pai foi o tamanho dos óculos do filho e do sapato estreito e enorme: “Que é isso Juventino? Tens alguma coisa nos olhos? Porque essa bicycletta?”, pergunta ao qual o filho responde espantado: “Ora, papae! Isso é moda. Oculos a Harold Lloyd.” O pai entra nesse direcionamento da moda e do cinema e completa seu pensamento com mais essa: “E os sapatos, meu filho, são a Carlitos?”

Essa silhueta, esguia, cinturada, e feições delicadas, já vinham sendo desenhadas desde 1919, algumas delas podem ser encontradas no *O Malho* pelo traço de Luiz e J. Carlos⁷⁵ (Figura 40).

Ambos os almofoadinhas (Figura 40) usam luvas, chapéus de mesmo modelo, calça listrada e justa, sapato bicolor preto e branco, tem a cintura marcada pelo paletó, o que também promove a impressão de um peito mais estufado, usam lenço no bolso na altura do peito. O formato do rosto é parecido entre eles, triangular, com queixo muito delicado e fino.

Luiz faz um tratamento diferente em seu desenho, o rosto de seu personagem é sombreado e com muitos detalhes, desde os detalhes dentro da orelha, até uma pinta um pouco acima do canto da boca. Usa paletó escuro, é alto e magro. O que tem destaque em seu pescoço não é a sua gravata estreita de bolinhas, mas, o colarinho largo que mais uma vez acentua a altura do personagem, aliado as pernas e braços cumpridos e a mão que tem um dedo apontando para baixo. A sua boca parece fazer um “bico”, pela linha de expressão que tem próxima a ela mais o tom escuro de sua boca. Seus olhos grandes trazem um olhar lânguido. Enquanto que o almofoadinha de J. Carlos que ilustra o poema tem um ar mais pueril⁷⁶, o mesmo não acontece com o personagem desenhado por Luiz que tem um olhar

⁷⁵ Embora em 1919 J. Carlos não fosse diretor artístico d’*O Malho* S. A. sua colaboração era constante, ilustrando crônicas, poemas e textos, bem como elaborando os cabeçalhos de algumas seções.

⁷⁶ Segundo Maria Izilda Matos (p.118) na década de 1920 a concepção de que o sexo deveria ser feito somente no casamento para fins reprodutivos era reforçada pelo discurso médico da época: “[...] Condenava-se a prática

mais malicioso. A posição da cabeça do personagem deixa ver que o seu cabelo, tufo preto abaixo da linha da orelha, é maior do que a maioria dos homens costumava usar na época. O provável almofadinha da Figura 36 se parece bastante com o almofadinha de J. Carlos (Figura 40), usa uma gravata grande, tem o rosto delicado, o paletó ajuda a criar a sensação de uma bunda grande. Ele está de olhos fechados, com ar inocente e meigo, devido a sua posição, braços esticados e de mãos dadas na altura do genital, que é enfatizado pelo colar de pérolas que carrega nas mãos e pelas flores e raminhos aos seus pés e também pela frase em francês de João da Avenida, ele seria “Tão indiferente, tão bom, tão doce”. Seus lábios, ainda que sejam grandes, pela linha que o marca, tem somente o centro da boca em destaque, um coraçõzinho escuro. Como a maioria dos almofadinhas criados por J. Carlos, o cabelo desse personagem é preto e fica a maior parte escondido pelo chapéu.

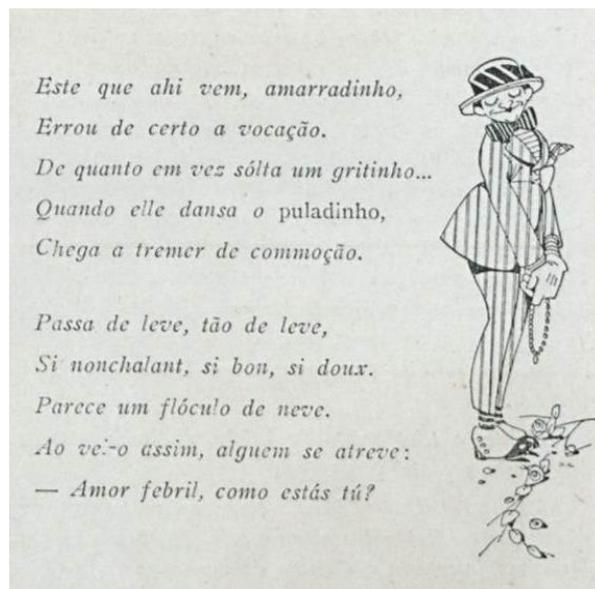
Outro aspecto diferente nessas duas imagens é que o almofadinha de J. Carlos era uma ilustração para o poema de João da Avenida. O excerto correspondente ao personagem pode ser vista na imagem a seguir.

João da Avenida constrói o almofadinha, assim como as demais representações visuais e textuais apresentadas aqui: um ser “amarradinho” pela roupas e pela moda, delicado como um “floculo de neve”, emotivo, frequentador dos *dancings*. Ele é descrito no diminutivo, reforçando seu “jeitinho” próximo ao feminino, já que, as coisas fortes, grosseiras, maiores eram vistas como masculinas e aspectos delicados, miudezas, eram entendidas como coisas femininas. Ele não solta um grito para assustar alguém, ele que parece se assustar de vez em quando, soltando um “gritinho”. Outro ponto relevante no seu poema é falar sobre como o almofadinha “Errou de certo a vocação”, talvez por ser um homem e não agir com o que se esperava de um, ou mesmo por ter nascido num “corpo errado”, sendo muito feminino para ser homem, de todo modo essas duas visões não se excluem mutuamente. Segundo Albuquerque Júnior (2010): “Os homens estão sempre desconfiando da masculinidade uns dos outros, colocando-a em suspeita, fragilizando assim esta identidade que aparentemente parece ser tão inquestionável.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p.29).

demasiado freqüente das relações sexuais, cujos ‘excessos’ poderiam levar a, além de malefícios morais, uma fragilidade do organismo feminino e colocar em perigo as futuras gerações.” (MATOS, p.118). Do mesmo modo, o celibato também era condenado, pois, assim homens e mulheres não cumpririam com a “natureza” de terem filhos, poderiam ficar ociosos para cometerem crimes (MATOS, p.118-119). Durante a década de 1920, segundo Matos (2003, p.118) os homens também passam a ser foco de atenção para o discurso médico que em grande parte era moral, entre eles a fidelidade e a monogamia perante sua esposa, e a castidade até o casamento.



Luiz, Almofoadinha (extraído de Bagatelas), *O Malho*, nº878, 12/07/1919, p.31.



Poema de João da Avenida e ilustração de J. Carlos, Footing (extraído da seção Encantadores e Melindrosas), *O Malho*, nº882, 09/08/1919, p.28.

Figura 40 - ALMOFADINHAS

De acordo com Albuquerque Júnior (2010) o corpo masculino foi construído ao longo da história como um corpo que deveria ser forte, sem lugar para ambiguidade em relação a sua pessoa. Porém, não era desse modo que os almofoadinhas eram representados, seus corpos e sua maneiras deixavam dúvidas sobre sua masculinidade, sobre se realmente eram homens ou se eram mulheres.

Essa “desconfiança” sobre seu estilo de vida, parecia aumentar quando era colocado ao lado das melindrosas. Mas, após vê-lo, assim “sozinho”, o que seria do almofoadinha sem sua parceira ideal?

3.3 *Bons companheiros, almofadinhas e melindrosas.*

Mas o Conselheiro, no seu quarto e “fraquissimo” “cock-tail”, se expandia: / – Que casal maravilhoso Albertinho e Rosalina... Parecem todos os dous ter jorrado do traço excitante de um caricaturista parisiense. Vejam... Como a moda consiste na confusão dos sexos... Onde está o homem pre-historico, barbado, feroz, ameaçador?... Albertinho é uma menina. Olhem os seus passos lascivos e delicados. Olhem os seus cabelos ondedos e compridos. Tem os cabellos mais compridos do que os de Rosalina. Meu Deus, onde está a mais vaga reminiscencia de barba na phyionomia rosada de Albertinho. Não senhores, a barba morreu! (COSTALLAT, p.107-108).

A relação entre melindrosas e almofadinhas, podia se dar de várias formas, uma delas, desenhadas por J. Carlos era a situação em que havia trocas na “posição” ocupadas por eles. Enquanto almofadinhas desfrutavam do prazer do embelezamento, da delicadeza, as melindrosas aparecem cuidando desses amigos, ou mesmo, se apoderando da situação. Nesse tópico, a ênfase recai sobre uma relação mais harmoniosa entre esses personagens, enquanto que na última seção o relacionamento se dá de forma adversa.

As duas imagens seguintes (Figura 41 e 42) trazem almofadinhas em cenas em que são “paparicados” por várias melindrosas. Essas duas imagens, embora sejam de anos diferentes, uma de 1928 e uma de 1926, utilizam o mesmo esquema de cores, onde o amarelo ocre é usado como fundo e é a cor predominante, seguida pela cor branca.

A primeira imagem desse tópico traz uma forma peculiar entre aquelas produzidas por J. Carlos, não é a de um almofadinha “submisso” às melindrosas, mas sim, uma relação em que ele é “dominado” por elas de outra forma: através de mimos. Além disso, essa é uma das poucas capas que trazem almofadinhas como tema principal. Aqui (Figura 41) há uma inversão do que acontece na Figura 16 (Capítulo 2), não são homens que estão literalmente aos pés de uma melindrosa, mas várias pequenas que estão aos pés e mãos de um almofadinha.

O rapaz da Figura 41 se parece com a descrição feita por Chrysanthème “Diário de uma ‘Melindrosa’ em Petropolis” publicado pela *Ilustração Brasileira* de junho de 1926: “[...] esse ‘almofadinha’ de pó de arroz e cinta de mulher, de unhas envernizadas e cabellos com gomalina [...]”, é só acrescentar alguns detalhes, a boca de carmim em formato de coração, as sobrancelhas fininhas e os olhos revirados de prazer. Sua cabeça é desproporcional ao tamanho de seu corpo, o mesmo não acontece com as outras personagens presentes na cena, o que aliado a outros fatores, chama mais atenção para si.

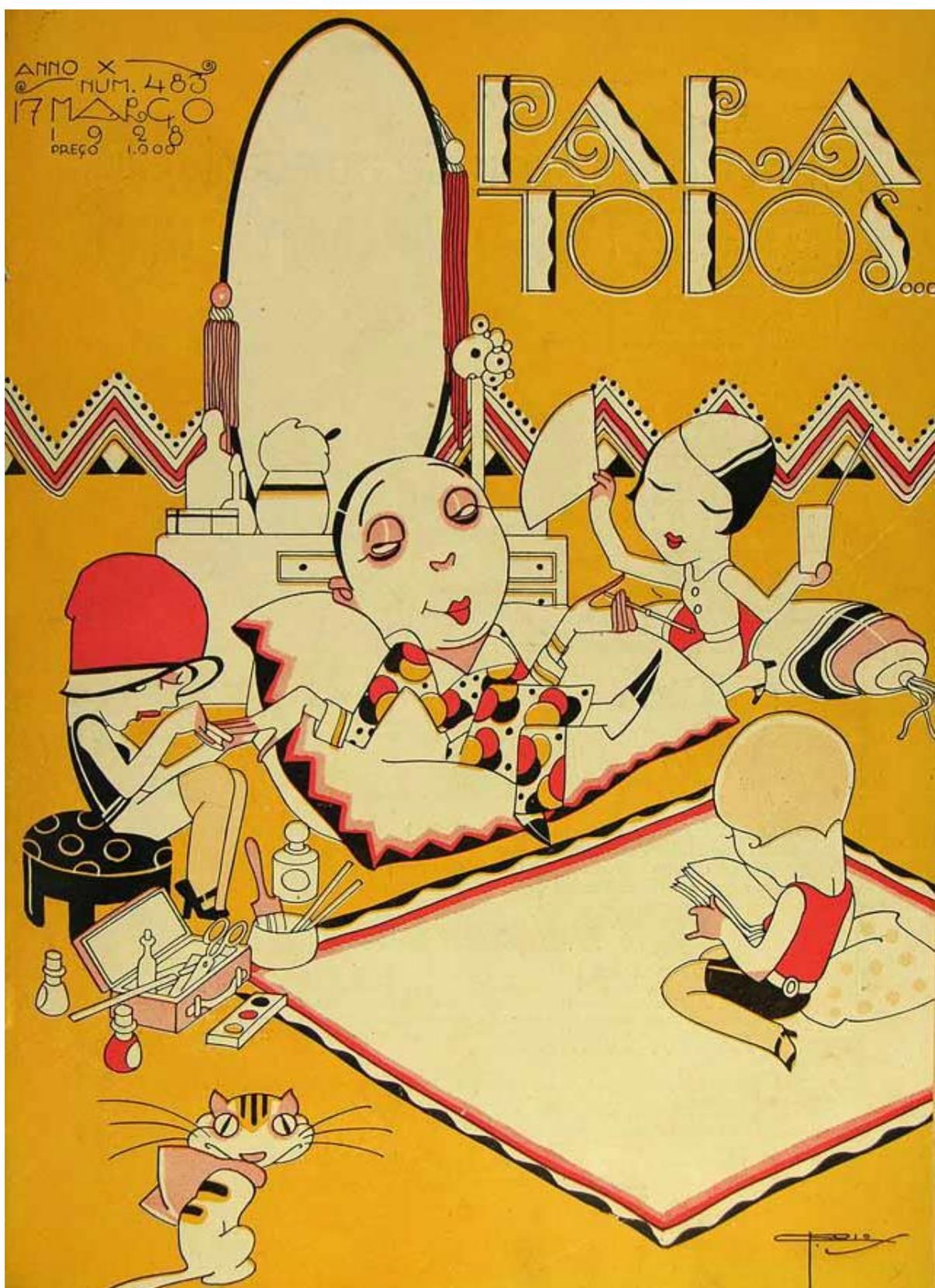


Figura 41 - UNHAS ENVERNIZADAS
J. Carlos, *Para Todos*..., n°483, 17/03/1928.

O lugar da cena é um espaço privado, provavelmente um quarto, onde há uma penteadeira com um grande espelho com alguns objetos de tocador. De acordo com Baubérot (2013) e Ana Paula Simioni (2010), durante a construção da diferenciação entre os gêneros, determinados objetos passaram a ser atribuídos de valores femininos e outros masculinos.

Óculos, canetas, bustos escultóricos, móveis de escritório em imbuia maciça e, especialmente, objetos e vestimentas em couro (material “naturalmente” associado ao mundo dos homens), são artefatos da cultura material por meio dos quais as identidades masculinas se expressam nos interiores das casas, ressaltando a força e a individualidade de seus sujeitos, mesmo que ausentes. No que tange às mulheres, sua ação é mais difusa, centrífuga; como afirma a autora, trata-se de uma espécie de toque sutil que deve se fazer sentir no lar como um todo. A elas cabe promover a casa como um espaço antípoda do universo do trabalho, daí seu dever de confeccionar objetos que promovam tal demarcação, como cortinas, almofadas, abajures, capazes de filtrar a intensidade da luz do exterior ou de amenizar a dureza dos móveis, sem esquecer toda uma gama de afazeres manuais consagrados aos efeitos de “camuflagem”, como coberturas de vasos, copos, tampos de mesa etc., realizados em um suporte “naturalmente” apropriado para o corpo feminino: o têxtil. (SIMIONI, 2010, p.7-8).

Como se vê, o ambiente não é um lugar com materiais pesados ou que demonstrem força, é antes um lugar iluminado, adornado por almofadas, vaso de flor, até mesmo “enfeitado” por um gatinho com laço ao invés de um cachorro. O espaço em que o almofadinha se encontra é diferente daquele da propaganda da Casa Nunes (Anexo V), enquanto o primeiro está num ambiente muito enfeitado, o segundo está numa sala simples, sentado na poltrona confortável, desfrutando de um charuto, um jornal e da presença de seu amigo fiel, um cachorro. Já o primeiro tem como amigo um gato, que não lhe parece tão fiel, com aquele olhar desconfiado. Além disso, em muitos quadros o gato estava associado à mulher e não aos homens, e muitas vezes fazia analogia ao “sexo” como em *Olímpia* (1863) de Édouard Manet e *Elle* (1905) de Gustav Adolf Mossa.

A penteadeira mais uma vez faz referência ao universo dos almofadinhas, seu quarto é todo requintado, aproximando-se muito das representações feitas dos quartos de mulheres (ver Anexo VII).

Ao que tudo indica, o dono do quarto não se trata de uma mulher, mas de um homem. O almofadinha é o centro das atenções, tanto do leitor, quanto das outras personagens que estão a sua volta (a não ser pelo gato enfeitado com um laço, que tem os olhos bem abertos voltados na direção do público). A moça a sua direita faz suas unhas, a que está à sua frente lê algo, provavelmente para ele. A jovem que está do seu lado esquerdo, segura uma bebida que tem um canudinho, enquanto o abana. Os cuidados, que as jovens melindrosas têm com a figura central da composição inverte a posição comum em que geralmente mulheres se

encontrariam em tal situação, sendo cuidadas (por outras mulheres) e gastando horas com o fazer das unhas e a toailete. O almofadinha da Figura 41 se assemelha a Albertinho:

Em “Poupette” [pequena casa de Rosalina e Albertinho] os dias sucediam-se eguaes. Albertinho de Freitas tinha habitos de “coccote” de luxo. / O ex-dansarino profissional aposentado acordava tarde, passava duas compridas horas na sua “toilette”, e só ia almoçar, ainda de pyjama de seda das mais extravagantes e ricas côres, lá para ás tres horas da tarde! (COSTALLAT, 192-, p.195-196).

O personagem leva uma vida típica do almofadismo, gastando horas de preparação para estar impecavelmente arrumadinho, ele é praticamente tratado como um artista, alvo de admiração e paixão das melindrosas. Ele vira os seus grandes olhos, talvez por prazer de ter todas aquelas mulheres cuidando dele ou por estar passando por sua seção de beleza, ou ambos.

Sentado num pufe enorme ele desfruta além dos mimos das outras personagens, de um cigarro que está numa longa piteira branca. Diferente da maioria dos outros homens que aparecem com o cigarro no canto da boca, ele o segura na mão, aproximando-se mais das capas em que as mulheres aparecem fumando. Segundo Oliveira (2010, p.186):

A imagem ideal do homem moderno evocava uma criatura soberba, rígida e séria. Somente nos ambiente privados o burguês vestia-se ricamente, com seus roupões coloridos e sedutores, e calçava suas “macias pantufas de seda”.

Ao contrário da imagem a que se refere Oliveira, o almofadinha em questão (Figura 41) que está num espaço privado, e, portanto não teria problemas em usar roupas coloridas, se apresenta para nós como uma figura delicada e frágil a qual deve ter cuidados especiais, como pintar as unhas e ser coberto por pó de arroz. O cigarro aqui não o torna mais másculo, mas sim mais feminino devido a todo o contexto da cena: a forma como o segura, por usar uma piteira longa e ter os dedos finos e longos, enfim, por toda situação almofadinesca. Em relação à frase de Oliveira, fica ainda mais evidente o caráter irônico de J. Carlos sobre os almofadinhas “exagerados”.

De maneira mais festiva, a próxima imagem (Figura 42) traz um outro almofadinha como centro das atenções. Ele é envolvido por uma ciranda de melindrosas, oito no total, cada uma com o cabelo e vestido diferente, mas todas com o mesmo tom de pele, obtido pelo próprio uso da cor do papel, dos espaços deixados em branco, o almofadinha tem a mesma cor de pele que as jovens.

Elas parecem celebrar e brincar com o único homem do lugar, a ideia de brincadeira se torna mais forte com as “margaridas” despetaladas que circundam a cena, como se fizesse parte do “bem me quer, mal me quer”, em que a pessoa “saberia” se quem deseja, gosta ou não dela.

O almofadinha tem o rosto muito meigo e envergonhado sua bochecha e nariz estão cheios de pontinhos rosas, como se tivesse ficado enrubescido com a situação. Ele tem os olhos fechados talvez para sentir o momento em que é o centro das atenções de tantas jovens belas e encantadoras. Assim como o almofadinha de Luiz (Figura 40) tem parte do cabelo aparecendo na parte de trás da cabeça, mostrando que tem um cabelo um pouco mais longo que o corte tradicional. Ele é o único que tem a cabeça desproporcional em relação ao corpo, assim como o almofadinha anterior (Figura 41), conferindo-lhe certo ar infantil.

A delicadeza de seu personagem é construída por vários detalhes, como o fio de cabelo caindo sob o rosto, sobrancelha fina arqueada, boca vermelha de coraçãozinho, o ramalhete de flores que segura, as mãos juntas em frente ao sexo, cabeça de lado e olhos fechados, os quais deixam ver cílios longos.

Murmurios de aprovação tinham acompanhado a “toilette” despida de Rosalina. / Agora, porém, são exclamações de entusiasmo que seguem o pisar macio do jovem Albertinho. / A compacta e elegante assitencia está em extase ante o jovem ephebo, bello e elegantissimo, que se dirige ao altar. / Está tão lindo o pequeno que há murmurios penalizados. / - Que pena, tão bonitinho! / Parece que o jovem Albertinho vae para um sacrificio, e que a virgem – é elle!... / Apertado num fraque cinzento muito claro, eu lhe vae como uma luva, Albertinho está de calças de flanella branca, de sapatos de verniz e de polainas crême. / - Oh! delicioso!...” (COSTALLAT, 192-, p.145).

De modo semelhante ao Albertinho de Costallat, entre tantas moças belas, jovens, sedutoras, quem parece o “virgem”, o inocente é ele e não elas. O buquê e a bengala, em posição estratégica, podem ressaltar o aspecto fálico dela, mas de modo diferente do que aconteceu com *Olímpia* de Manet em seu contexto:



Figura 42 - FLOR
 J. Carlos, *Para Todos...*, nº384, 24/04/1926.

No quadro mais antigo [*Olímpia* de Manet], o buquê servia como símbolo de oferecimento, por um lado uma homenagem de um admirador ausente à prostituta e por outro um modo legítimo, ainda que codificado, de simbolizar o órgão genital da mulher, ou seja, aquilo que estava de fato à venda na prostituição, mas que era peremptoriamente ocultado pela mão insistente que os cobria no nu. Se a genitália feminina precisa ser deslocada para ser representada, e se as flores ofereciam a solução perfeita (com sua forma vaginal, conotativa de defloramento [*déflorer*] e sua facilmente reconhecível referência à feminilidade), então a presença delas em *Olímpia* é compreensível. Mas isso também queria dizer que as flores, referência tão refinada e onipresente ao feminino, tinham o potencial de sinalizar o sexo da mulher, ultrapassando assim os limites da respeitabilidade. (GARB, 1998, p.260).

Embora, na capa em questão tal código não seja tão ousado assim (visto que em *Olímpia* o buquê simbolizaria o sexo pelo qual se paga), a relação entre as flores e a genitália masculina, oferecem ao leitor uma perspectiva do almofadinha enquanto um ser ambíguo. Pois, ao mesmo tempo em que tem uma grande bengala, o buquê confere-lhe um aspecto feminino, e, diferente de *Olímpia*, virginal, que aliadas as flores despetaladas da “brincadeira”, podem simbolizar um possível “defloramento” do almofadinha pelas melindrosas.

Tão delicados quanto os outros, J. Carlos cria dois almofadinhas bastante próximos entre si, tanto na data, até mesmo na forma em que resolveu colocá-los na página, dando-lhes nomes e dedicando alguns versinhos, bem como para suas companheiras melindrosas. Os almofadinhas tem o mesmo formato de boca que a *Mansieur*.

Além dos pronomes unidos, a aparência dos personagens da Figura 43 e 44 é muito parecida. J. Carlos também escolheu a mesma forma de trabalhar tais imagens, usando uma em cada lado de uma mesma página, sendo separado por uma charge e tendo como contraposto à figura de melindrosas. Cada uma delas ganha versos específicos e nomes específicos que faz referência ao seu modo de ser. Há também a semelhança na escolha do enquadramento, todas elas têm os rostos enfatizados.

Na Figura 43 há dois personagens em que J. Carlos brinca com a junção de pronomes: o “Ma” de mademoiselle (do francês, senhorita) se junta ao “sieur” de monsieur (do francês, senhor) ficando “Masieur” e o “Mon” de “Monsieur” se liga ao “demoiselle” de mademoiselle transformando-se em “Mondemoiselle”.



"MASIEUR"

*Tem manias de rapaz
Já fuma, já rapê,
E meama não sendo homem,
Ela é Maria José.*

a



MONDEMOISELLE"

*Parceudo uma menina
Onde a beleza irradia,
Tem os lábios vermelhinhos
O pequeno Zê Maria.*

b

Figura 43 - MASIEUR E MONDEMOISELLE

J. Carlos, "Masieur" e "Mondemoiselle", *Para Todos...*, nº311, 29/11/1924, p.2.

MARICAS

*Si Deus soubesse
A minha dor,
Não era eu gente;
Eu era... flôr.*

a



URSUS

*Como eu quizera
Bruta, insolente,
Jogar o box
Heroicamente.*

b

Figura 44 - MARICAS E URSUS

J. Carlos, Maricas e Ursus, *Para Todos...*, nº315, 27/12/1924, p.18.

A Figura 43b é um homem pela “legenda”, pois tem traços que nesse período caracterizariam a mulher: delicadeza, boca pequena em formato de coração, olho marcado, cabelo igual ao usado por elas. Mas, ao mesmo tempo em que tem os olhos marcados como aqueles usados pelas mulheres, ele tem um olhar de canto voltado para a melindrosa, como se flertasse com ela.

De modo semelhante, os almofadinhas deixam o cabelo crescer um pouco mais do que outros homens. Essa aproximação e inversão são reforçadas pelo uso de versos logo abaixo de seus nomes: “Tem manias de rapaz/ Já fuma, toma rapé,/ E mesmo não sendo homem,/ Ella é Maria José.” (Figura 43a). “Parecendo uma menina,/ Onde a beleza irradia,/ Tem os lábios vermelhinhos,/ O pequeno Zé Maria.” (Figura 43b).

Quer dizer, ambos os personagens adotaram hábitos e/ou qualidades como o de fumar e tomar rapé por parte da mulher, ou o de se maquiar e ser belo por parte do homem, que eram associados ao gênero oposto, até os seus nomes: Maria incluindo José e José adotando Maria, assim como na Figura 7.

Do mesmo modo que em “Mansieur” e “Mondemoiselle” (Figura 43), quase um mês depois da publicação desses, J. Carlos cria Maricas e Ursus (Figura 44).

Maricas tem um rosto redondo, nariz miúdo; cílios bem marcados, mais do que da imagem da melindrosa ao seu lado; olhos redondos, enormes e brilhantes, sua parceira, Ursus, não tem o mesmo tratamento nos olhos. Há duas linhas na lateral do rosto, que pode ser confundido com a armação de óculos, no entanto não há a suposta ligação entre eles. Assim como outros almofadinhas apresentados aqui, ele tem a boca miúda, pintada em forma de coração. Usa chapéu palheta e gravata borboleta de bolinhas. Nos versos que J. Carlos dedicou a ele está: “Se Deus soubesse / A minha dôr / Não era eu gente; / Eu era... flôr.”. Do mesmo modo que o almofadinha da Figura 42, este é aproximado com uma flor. O próprio nome dado a ele “Maricas” tinha o caráter depreciativo, seu significado, é de alguém medroso, homem efeminado, que fazia trabalhos considerados femininos, o que não era bem visto na época.

Enquanto Maricas tem o rosto voltado para cima e tem os olhos meigos, o nome de Ursus denota qualidades vindas do animal que deu origem ao seu nome, como a força. Ela tem o rosto voltado para baixo e o olhar sapeca e convidativo. E assim como seu olhar ela se afirma como alguém bruta e insolente: “Como eu quizera / Bruta, insolente, / Jogar o *box* / Heroicamente”, características associada ao universo masculino. No entanto, o verbo quisera, mostra que apesar da vontade de lutar boxe ela ainda não pode, mas, ao mesmo tempo, ela se mostra como alguém que se atreveria a coisas que não se esperaria de uma mulher qualquer,

mas de uma melindrosa sim. Além disso, essas qualidades contrastam com a figura da mocinha, delicada (ainda que não tanto quanto o Maricas), olhos voltados de canto para o espectador, sorriso aberto, queixo redondinho, cabelo *a la garçonne*, chapéu *cloche* enterrado na cabeça é enfeitado por uma flor .

Essa forma de inversão de papéis, e as aproximações e semelhanças entre esses personagens, como visto até agora, era tema constante nesse período. A confusão também foi expressa no romance *Os maridas*:

Depois do quinto “cock-tail”, o Conselheiro não fallava para mais ninguém. Fallava para si mesmo... / - Quem é o homem naquelle casal?... Eu é que não sei!.. Todos os dous, o Albertinho como a Rosalina, me dão a forte impressão da mesma linda menina... Se fosse um “pachá” eu os convidaria para o mesmo serralho... E, á noite, não saberia para qual dos dous atirar meu lenço! (COSTALLAT, 192-, p.108).

Ainda no que diz respeito à troca de papéis entre almofadinhas e melindrosas a Figura 45, charge de J. Carlos, traz almofadinha e melindrosa em posições trocadas, mas como a relação e posições do personagens, bem como o próprio nome da charge *Sur des roulette* indica, tudo parece estar bem, pois, cada um compensa o outro.

Na imagem há “Um garoto de força e um par de sapatos trocados.” tal legenda reitera o que está na imagem: um anjinho muito pequeno, mas extremamente forte, já que puxa dois sapatos gigantes que tem um passageiro cada.

O pequeno anjinho rosado, que pisca para o espectador, como se dividisse a cena com ele, puxa um par de sapatos enfeitados por raminhos, que também estão na parede. Um sapato é vermelho, modelo Oxford masculino, é rústico se comparado ao outro que há na cena: delicado, branco com cadarço e lação cinzas, bico fino, salto médio, modelo da moda da época utilizado pelas mulheres. Tal “meio de transporte” talvez um pouco inusitado, já que os sapatos foram feitos para calçar e sair por aí, não é utilizado pelos personagens de forma a corresponder o que se espera: salto para mulheres e sapato pesado (apesar de fino) para os homens. Há uma inversão, a melindrosa está sentada no sapato masculino enquanto o almofadinha senta-se dentro do salto alto.



"SUR DES ROULETTES"

— Um garoto de força e um par de sapatos trocados.

(Desenho de J. Carlos)

Figura 45 - SUR DES ROULETTES
J. Carlos, "Sur des roulettes", *Para Todos*..., nº420, 01/01/1927, p.18.

A melindrosa está com um vestido verde, de corte simples e bonito, alças finas, decote em v, curto, deixa ver boa parte de sua pele branca, apenas com alguns sinais de sombras dadas pela cor rosada. De cabelo a *la garçonne* preto na altura de onde seria o nariz (que não é desenhado), com uma mecha branca e um ponto branco como sinal de luz, sua franja é levemente ovalada. Possui os olhos amendoados marcados por lápis preto, seu olhar é meigo assim como seu sorriso contornado por batom que confere um desenho de coração aos seus lábios. Em uma de suas mãos segura um bombom, um pequeno chocolate. Ela olha para seu companheiro que também retribui o olhar, e é quem possui a caixa de bombons. O almofadinha traja um smoking, roupa preta com camisa, lenço no bolso e colete brancos. Usa óculos redondos, cabelo preto engomado. Em seu colo segura a caixa de chocolate aberta que divide com a melindrosa. Seu rosto tem o formato estranho, a linha do queixo até chegar o nariz é reta, sua boca sorri, mas pode se notar uma forma de “bico” na ponta dos lábios, como se só o centro fosse pintado (artifício usado algumas vezes para se conseguir um desenho de coração mais delicado). Seu olhar é languido, possui cílios longos, sua sobrancelha é preta e arqueada para cima, como as usadas pelas atrizes de cinema. Seu nariz pontudo e retangular é rosado assim como sua orelha. O seu queixo é pontudo forma praticamente um “u”. Suas mãos são de tamanho proporcional ao tamanho do corpo e não são delicadas, mas também não são grosseiras como dos não almofadinhas (Figura 31 e 32), com sua mão direita segura um bombom que já está quase chegando até sua boca.

Pela data e por outros desenhos parecidos J. Carlos geralmente faz alguma referência à troca de anos, a saída de 1926 para a entrada do novo ano de 1927, e ao lado de sua assinatura faz questão de assinar com a data 1926, talvez por ser um de seus últimos desenhos antes da entrada do ano novo. Algo raro de se ver nos seus desenhos publicados na *Para Todos...* com exceção das capas.

A mudança da posição dos lugares no sapato, discute como melindrosa e almofadinha invertiam muitas das relações presente na sua sociedade, como a aproximação e o gosto do guarda roupa considerado do outro gênero, mesmo que, nesse caso, as roupas que os personagens vestem sejam “tradicionais” ao seu gênero.

Já em *O mundo às avessas* (Figura 46) J. Carlos utiliza a temática carnavalesca para falar sobre a inversão dos papéis de gênero. A Figura 46 traz um grupo de cinco melindrosas que recebem em uma sala de estar um almofadinha. Todas elas têm os cabelos curtos e usam vestidos, algumas com o vestido tão curto que mostram parte de suas coxas. Elas parecem ser bem jovens, tal aspecto é reforçado por uma boneca que fica na estante junto ao abajur. A única melindrosa de chapéu encosta-se a prateleira, outra está sentada no chão, somente uma

delas fuma, e é a personagem da cena que está num pufe, as outras duas dividem uma poltrona. Essas últimas chamam a atenção, a que está sentada no braço da poltrona senta com as pernas abertas, posição considerada inadequada às mulheres. De acordo com Tamar Garb (1998) a respeito de um retrato de Mary Cassat feita por Degas, o artista ao retratá-la:

[...] em uma posição sentada, alerta e inclinada para frente, com as pernas ligeiramente afastadas, estava adaptando as convenções do retrato masculino para esta representação de uma mulher pouco convencional, afirmando talvez assim a independência e a autonomia de uma mulher americana em Paris [...] (GARB, 1998, p.251).

Tendo em vista essa posição como uma forma de se portar divergente do modo tradicional, a melindrosa se faz um tanto ousada e torna sua postura masculinizada. Além disso, abraça a melindrosa ao seu lado deixando sua mão praticamente sobre o seio da outra, enquanto que ela apoia seu braço e mão na coxa de sua amiga. Tal postura mostra uma intimidade grande entre elas que pode levar ao leitor a pensar que elas têm algo a mais que uma amizade.

Contrastando com o grupo de melindrosas, um único almofadinha, sentado à frente desse batalhão: bem vestido, de postura ereta e de pernas juntas, feições delicadas marcadas por cílios longos, boca de coração, maçãs do rosto rosadas, rosto oval e pequeno. Aliado a isso, elementos da moda, como os óculos redondos, chapéu palheta e a bengala. Diferente das melindrosas que têm os olhares voltados para ele, ele não retribui o olhar, ele têm os olhos fechados e o rosto virado para o lado como se estivesse com vergonha. Voltando ao que foi discutido no Capítulo 2, aqui são as melindrosas que possuem o “olhar atento”, ao passo que o almofadinha é objeto de olhar e de desejo.

No entanto, essa charge é feita durante o carnaval período associado ao mundo às avessas. Segundo Queluz (2005, p.114):

[...] essa dessacralização, esse universo da carnavalização de que nos fala Bakhtin, permite-nos enxergar o mundo ao contrário, instaurando uma certa desordem, mas também um mundo concreto, sensível, visível, dinâmico, numa fusão de valores e tradições, ampliando as possibilidades do olhar e não apenas conduzindo-o para o oposto. Somos deslocados constantemente do nosso ponto de vista, transformando-o em múltiplas perspectivas, deparando-nos com uma outra lógica, diferente daquela “da vida habitual”.

Ainda sobre o mesmo assunto Thaís Mannala (2015, p.119) afirma o carnaval como espaço para experimentar novas possibilidades promovidas por um período de “inversão de valores” “[...] em que se questionam as tradições e as hierarquias. [...]”.

Enquanto elas assumem posturas, papéis considerados masculinos, ele assume o papel considerado feminino. Por isso o mundo às avessas: “Sim, senhor. Foi aqui que anunciou. Nós desejamos um rapaz que nos acompanhe durante o Carnaval. Despezas todas pagas e promessa de levá-lo à casa na quarta-feira.” / “Aceito, mas exijo discrição absoluta e permissão para usar máscaras.”.

Além de elas convidarem um homem para saírem e não o contrário, também são elas que prometem bancar com todos os custos da festa e leva-lo em segurança para casa. E ainda, não são elas que desejam discrição sobre pular o Carnaval, mas o almofadinha que não quer ser reconhecido aproveitando o carnaval no bando de melindrosas.

Mas por que seria necessário um almofadinha acompanhá-las se elas eram independentes a ponto de convidar um homem para sair e pagar tudo? Tal situação mostra os limites os quais essas melindrosas conviviam, poderia ser uma exigência do pai e de uma mãe, ou da sociedade em geral, que via a necessidade de mulheres não pularem o carnaval desacompanhadas de algum homem, talvez, para supostamente protegê-las, o que confere mais graça a charge, já que seria mais fácil as melindrosas cuidarem do almofadinha delicado, levando-o são e salvo para casa, do que o contrário.

Embora nessas imagens J. Carlos fale de maneira sutil e graciosa desses dois personagens ele levantava questões sobre o limite do gênero, da identidade e subjetividade, pois, em nenhum momento o artista deixa claro que esses personagens não se consideram mulheres ou homens, correspondendo à identificação de seu sexo e de seu gênero, mas aponta que ambos, moças e rapazes, buscavam estar além do que lhes foi designado. Eram homens que gostavam de coisas consideradas de mulheres e vice-versa. O que de acordo com Medeiros (2010, p.106) produzia uma “mal-estar” por parte da sociedade que ainda estava intimamente ligada aos padrões convencionais e tradicionais normativos⁷⁷. No caso de J. Carlos, ele parece ser muito mais simpático às melindrosas do que aos almofadinhas. Relação que também fica evidente no último tópico do capítulo.

⁷⁷ De acordo com Torrão Filho (2001, p.140-141), quando mulheres ou homens tinham comportamentos definidos como do sexo oposto, eles deveriam ser recalçados, só assim seriam considerados como pertencentes ao gênero do qual faziam parte. Ao contrário, se as características consideradas femininas e as consideradas masculinas fossem usufruídas por aquele ser que correspondesse socialmente ao seu sexo-gênero, elas eram bem vistas. Uma mulher que cuidasse bem de casa ou um homem que fosse provedor da casa e não deixasse faltar nada, eram vistos como modelos, como bons exemplos.

3.4 Almofadinhas aos pés das melindrosas: mulheres fatais

O amor, nos tempos que correm, é também uma simples questão de moda. O coração das mulheres tem a constância de seus penteados. Muda todos os dias com o último figurino. E se os penteados sempre esperam pelo figurino, nem sempre o coração feminino de hoje espera tanto tempo... (COSTALLAT, 192-, p.94).

Como se viu, ainda que muitas vezes a relação entre melindrosas e almofadinhas se desse de forma equilibrada e amigável, elas nem sempre eram assim, e poderiam se transformar numa relação dominadora, sobretudo das melindrosas sobre os almofadinhas.

A melindrosa como mulher fatal apareceu no Capítulo 2 na figura das assaltantes e também através daquelas de olhares sedutores e provocadores. Agora elas aparecem manipulando os almofadinhas. Nem sempre a mulher fatal é literalmente fatal, elas podem não chegar às vias de fato, mas, chegariam perto ao dominar, manipular, através da sua sexualidade e de sua sensualidade, sendo perigosas, sobretudo aos homens: “Certamente ela era, antes de tudo, a mulher *fatal-ao-homem*, encarnando o destino da humanidade masculina sacrificada no altar da Espécie. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.15).

Se no século XIX como afirma Dottin-Orsini (1996) as mulheres fatais muitas vezes eram representadas como repugnantes, más, abomináveis, que com o seu poder poderia fazer com que os homens chegassem à loucura, chegando até provocar homicídios ou suicídios, elas também eram representadas como musas, exuberantes, lindas e gigantes, mas, ainda, “devoradoras de homens”.

Durante a década de 1920 essa concepção ainda estava presente, mas, existia por meio de novos rearranjos. Elas podem ser vistas na figura da personagem de Rosalinda de Costallat ou mesmo em Monica de Margueritte, e também em algumas melindrosas elaboradas por J. Carlos.

As mulheres de J. Carlos, no caso das melindrosas fatais, eram bonitas, mesmo encantadoras, e daí vinha grande parte de seu poder: da sedução através de seu corpo. Essa mulher que pode conter todas numa só poderia incorporar, mas não só incorporar, como ser da sua própria natureza, ser bela e cruel. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.27).

É essa relação pautada por sensualidade e dominação, entre melindrosas e almofadinhas, que este último tópico aborda.



Figura 47 - COWGIRL
J. Carlos, *Para Todos...*, nº380, 27/03/1926.

Na sexta capa criada por J. Carlos para a *Para Todos...* (Figura 47) o artista traz uma vaqueira, ou melhor, como intitula a capa, uma *cowgirl*. Como visto no Capítulo 1 através da figura de Harry Carey (Figura 5b e d), o *western* era tido como símbolo de masculinidade e virilidade. Mas, quem faz o uso da força, cara de má e consegue capturar alguém com o laço é uma melindrosa (ainda que ela não use a roupa da moda na época, ela se traça ao rigor da cena, ao mesmo tempo usa o cabelo *a la garçonne* e pinta sua boca em forma de coração com batom vermelho).

Fora a *cowgirl* há outros elementos que dão a sensação de campo: há um arbusto no lado direito, céu azul, chão de terra batido e uma vaca. Ela está com a língua para fora, boca aberta, olhos fechados (as curvas voltadas para cima), essas três formas fazem com que a vaca pareça estar sorrindo da situação.

Mesmo sendo uma *cowgirl* ela não usa calças e sim vestido curto, ao mesmo tempo, ela usa todos os demais recursos que caracterizavam um *cowboy*: arma junto à cintura, lenço no pescoço, chapéu grande, cinto com munição. Sua roupa e acessórios como a bota e luvas são adornados por “franjas” outra característica compositiva do *western*, a bota lembra aquelas usadas pelos indígenas norte-americanos. Ela mostra grande destreza com o laço, laçando um almofadinha pela cintura e pelas pernas, fazendo com que ele esteja caído no chão.

A atitude da jovem junto aos elementos do rosto a constituem enquanto uma melindrosa. Já o almofadinha é caracterizado tanto por parecer mais frágil e indefeso, quanto pelas suas roupas que não condizem com o contexto de um faroeste, ele nada se assemelha a um *cowboy*. Assim, o almofadinha aparece como se estivesse deslocado, literalmente, do lugar. Ele usa sapatos bicolores e não botas; meias listradas e coloridas; calça curta listrada; paletó verde justo ao corpo; gravata borboleta; óculos redondos; seu cabelo ruivo está despenteado devido a situação em que se encontra; seu chapéu palheta está no ar, dando a noção de que ele acabou de ser derrubado. O nariz vermelho não parece ser realmente seu, pois na mesma altura que ele há uma linha que percorre o rosto, dando a impressão que é um nariz postiço, talvez de palhaço, amarrado por um elástico. Esse detalhe reitera a posição por qual ele passa, engraçada e embaraçosa, já que ele laçado por uma mulher como uma novilha.

A dominação fica clara e se dá não só pela beleza da melindrosa, mas, também pela sua força e habilidade manual. Apesar de a personagem ter várias de suas qualidades associadas ao universo masculino, como agressividade, força física, destreza, ela possui elementos considerados femininos como a sua preocupação com a aparência. Qual o motivo de se laçar um almofadinha? Assim como as demais imagens, ela fica aberta a vários sentidos,

entre eles, o de querer ele para si, seja para namorar ou como troféu de sua habilidade, seja por considerá-lo como algo que não estaria dentro de um padrão masculino viril, e, portanto, alguém que deveria ser controlado. Já o almofadinha faz bem o papel de homem dominado, sendo frágil, surpreso e pequeno diante da *cowgirl*.

De forma semelhante à Figura 47, a Figura 48 domina através do laço. Agora não se trata de uma *cowgirl*, mas de uma figura carnavalesca, e não é um único homem que é dominado, mas vários ao mesmo tempo.

A personagem central é uma melindrosa gigante, de cabelos *a la garçonne*, de olhos redondos e grandes, que traja uma espécie de maiô adornado, curto e decotado que deixa ver seus pequenos seios e suas pernas desnudas. Para completar a fantasia, ela usa um grande cocar e brincos longos em forma de pequenos losangos sobrepostos. Ela conduz uma multidão de pierrôs, personagens conhecidos pelo seu amor não correspondido e manipulado pela Colombina, e também por usar máscara branca ou maquiagem branca com detalhes em preto⁷⁸. Pode ser que todos eles sejam almofadinhas fantasiados, tal hipótese pode ser reforçada pelas feições muito delicadas que possuem, feições delicadas, como nariz, boca e queixos pequenos, mãos finas com dedos também finos e longos. Caso fossem almofadinhas fantasiados, poderiam ter se realizado ao usarem tanta maquiagem.

Apesar de estarem puxando uma provável “biga”, ao qual estão ligados por fitas coloridas, em que a melindrosa está, e, mesmo sendo ameaçados pelo chicote na mão da “Colombina” pronto para ser usado em seus “cavalos”, vários deles aparecem sorrindo, felizes, pode ser pela festa de carnaval ou por servir uma musa. De qualquer forma, eles são domados por ela com “satisfação”.

Essa mulher fatal ao homem arrastá-lo-ia a perdição pela força de sua erotização, mesmo que grande parte dessa suposta erotização tenha sido criada por homens. Eles não conseguiriam mais pensar, ao se entregarem para essas mulheres que os controlariam ao seu bel prazer.

⁷⁸ Essa não foi a única que vez que a mulher fatal se relaciona ao universo carnavalesco e de dominação de uma melindrosa “Colombina” sobre Pierrôs apaixonados, uma das outras várias imagens sobre tal temática pode ser vista no Anexo VI. Geralmente elas dominam os Pierrôs, oras como boneco, muito menor do que ela, oras fazendo com que ele cometa atrocidades por ela, como um assassinato.



Figura 48 - PIERROS DOMINADOS
J. Carlos, *Para Todos...*, nº530, 09/02/1929.

A melindrosa da próxima capa (Figura 49) domina de maneira diferente da *cowgirl* e da “Colombina” os almofadinhas. A jovem, magra, muito branca, de cabelos curtos, brincos de argola, batom vermelho, sombra nos olhos, meias de seda rosa, um vestido mínimo, que deixa boa parte de seu corpo a mostra, enfim, goza de todo o seu poder de controle ao ter vários admiradores ao telefone. O poder de sedução dessa melindrosa é mais sutil e está no outro lado da linha:

Aí residiria [no “corpo docilizado” dos homens], justamente, um dos perigos do feminino, tal como foi definido, desde pelo menos o século XIX. A mulher seria o corpo sensível, sedutor, erótico, macio, móvel, insinuante, que arrastaria o homem para a perdição, para a perda de si mesmo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p.26).

O corpo da melindrosa parece corresponder a todas essas qualidades elencadas por Albuquerque Júnior (2010, p.26), e os almofadinhas parecem “literalmente” ligados por elas.

Enquanto a melindrosa desfruta em um pufe confortável, de uma caixa de bombons, de leituras de revistas, algumas já se encontram deixadas de lado, os almofadinhas, que rodeiam praticamente toda a margem da capa, esperam no outro lado da linha. A maior parte das reações expressam confiança, felicidade, e somente um com certa preocupação, pela mão na cabeça. Essas expressões “revelariam” se a melindrosa os atenderia ou não.

É a empregada que atende aos telefonemas, ela acha graça da situação, ao mesmo tempo em que compartilha dela, pois ela se apresenta como intermediária entre os muitos almofadinhas e a cobiçada melindrosa. A empregada tem uma feição mais caricatural, parecida com alguns dos personagens masculinos, muito pó de arroz, lábios vermelhos, cabelos curtos e lisos e muitas linhas no rosto, marcando a expressão⁷⁹. Ela tem um olho arregalado e outro “espremido”, quem sabe tentando enxergar pelo telefone quem está no outro lado da linha, já que olha pelo lugar do telefone que se fala.

⁷⁹ Thaís Mannala (2015, p.63) ao referir-se a outra empregada doméstica retratada por J. Carlos afirma a diferença entre melindrosa e trabalhadora, as diferenças de classe explícitas nas roupas, no trabalho e no modo como são representadas, entre eles o aspecto caricatural da empregada, também podem ser pensados sobre essa imagem. De acordo com Diana Crane (2013, p.183): “[...] [Nas sociedades industriais] os uniformes e roupas padronizadas desempenharam o papel oposto ao das roupas da moda, as quais implicavam em realce do próprio indivíduo.”. Além disso, segundo a mesma autora, “Os uniformes dos criados podiam ser comparados a uniformes para outros trabalhadores: indicavam fronteiras de status. [...]” (CRANE, 2013, p.184). A empregada representada aqui ainda usa o mesmo tipo de uniforme comum no final do século XIX: roupa preta, avental branco e touca enfeitada (CRANE, 2013, p.184).



Figura 49 - PELO TELEFONE
 J. Carlos, *Para Todos...*, n°500, 14/07/1928.

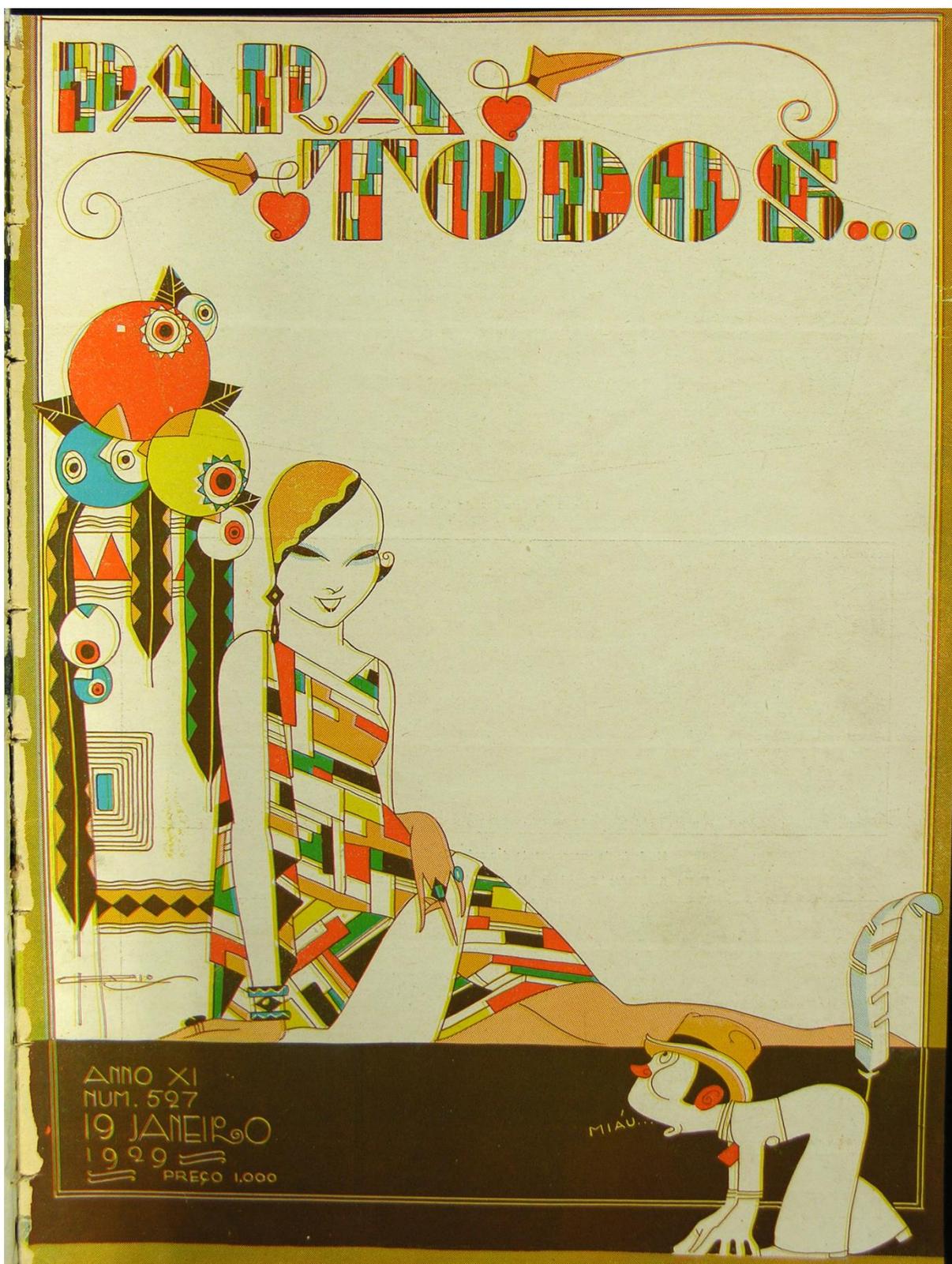


Figura 50 - MIAU
 J. Carlos, *Para Todos...*, nº527, 19/01/1929.

O telefone se faz como peça fundamental para esse poder de controle sobre o outro, ainda mais com a empregada como intermediária. A melindrosa pode escolher com quem falar, pode mentir sobre estar ou não ocupada, ou fora, para atender ao seu “público”. O telefone, bem como as linhas telefônicas, portanto, aparecem como instrumentos que ampliam a dominação da melindrosa fatal. Porém, a capa deixa a entender que ela possuiria tanto admiradores pelo seu corpo, pela sua beleza e também por saber administrá-los.

A última imagem, discutida no presente trabalho, traz um “gatinho”, pequeno, manso e submisso a sua “dona” gigante. A melindrosa fatal se encontra na parte interna da moldura a qual J. Carlos fez, enquanto o almofadinha na parte externa. O almofadinha, todo de branco (exceto pelo chapéu ocre e gravata vermelha), é tão branco quanto sua roupa, apenas seu nariz e orelhas são vermelhas. O almofadinha se assemelha aos demais, é magro, tem o corpo marcado pela roupa, preocupa-se com a aparência (em termos, já que não liga em fazer papel de submisso), flerta com a melindrosa, mesmo que não saia vitorioso de tal situação. Ele, que está de quatro, faz “miáu...” para chamar a atenção de sua dona, ela própria tendo feições que lembram uma felina, principalmente o seu olhar e nariz que lembra o formato de um focinho de gato. A melindrosa sorri da situação do seu “gatinho”.

Ela usa meia-calça e luvas da mesma cor, seu vestido tem uma estampa geométrica colorida que reverbera na estampa da tipografia do nome da revista que é enfeitada por corações vermelhos. O aspecto geométrico de sua veste estava alinhado à boa parte da estética das roupas do período, sobretudo, o *art déco*, entre eles destacam-se as peças criadas por Sonia Delaunay, a qual parece ter sido referência para o vestido da melindrosa. O visual geométrico tanto das roupas como do corpo que era modelado pelas roupas e esportes era adequado à estética do *art déco*. Além disso, os novos cortes e caimentos das roupas permitiam as mulheres uma maior liberdade em relação ao corpo, promovendo uma amplitude de movimentos, livrando-se das amarras do espartilho, já os almofadinhas passaram a ser vistos como “amarradinhos”, pela cintura marcada que adotaram. Sobre esta imagem Claudia Oliveira (2010, p.213-214), afirma que:

[...] na geometria de seu vestido, com seus anéis de turquesa e sua pulseira coral, despertando no cronista a fantasia de ser o “seu gatinho de estimação”. Ou seja há a construção de uma dicção assumidamente erótica, que elege fetiche, erotiza superfícies e apresenta uma ideia de prazer tátil.

A melindrosa de tamanho desproporcional ao do seu “gatinho” parece ela própria uma felina, mas não um gatinho doméstico como o almofadinha, mas como uma felina de porte maior, quem sabe uma tigresa, pronta para usar o homenzinho como brinquedo.

Todas elas aparecem desproporcionalmente maiores em relação aos almofadinhas, mesmo no caso da Figura 50, enquanto a melindrosa aparece de corpo inteiro, apenas aparece os rostos e mãos dos almofadinhas que ficam pequenos em relação a ela. Elas fazem deles bobos, seduzidos em busca do prazer, “prometido” pela beleza dessas melindrosas. Esse aspecto faz parte de umas das características possíveis das melindrosas, segundo Dottin-Orsini (1996, p.37), a representação da mulher fatal como alguém gigante, ressaltava o seu aspecto dominador, e faz parte da construção do que a autora chamou de “feminino maiúsculo”:

Supervalorização, despersonalização e superfeminilização são, portanto, as características do feminino maiúsculo. A mulher gigante e anônima, essa monstruosa entidade, perdoa todas as fraquezas. Com efeito, o que é possível fazer contra “isto”, esta Coisa monumental? Seu tamanho mostra o poder de um destino, e o que ela representa, em cima de seu ossuário, é menos a guerra dos sexos que o dia seguinte à batalha: o exército masculino, sangrando, vencido, mas sempre heroico. A lei de talião assim justificada levará o valoroso guerreiro a imaginá-la como cadáver e a derrubar o Ídolo de seu pedestal – na lama. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.38).

Por que feminismo maiúsculo? Porque essas mulheres eram pintadas, descritas como seres dominadores através do seu corpo gigante que tomava conta de todos os espaços e que acabavam tendo os homens todos que elas quisessem nas palmas de suas mãos. Elas representavam todo o seu sexo, tudo aquilo que dizia respeito a elas, elas encarnavam uma “instituição” como a de devoradoras de homens, a de prostituição, entre outras (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.33).

Essas melindrosas fatais parecem encarar os almofadinhas como brinquedos manipuláveis em suas mãos. Mas, diferente dessas outras mulheres fatais trazidas por Dottin-Orsini (1996), as de J. Carlos têm o tom humorístico. Nem tanto pela posição dominadora ocupada por elas, mas pelo aspecto como são apresentados e tratados os almofadinhas. Neste tópico, em todos os casos expostos aqui, não eram as mulheres que se subordinavam aos homens, mas eram os almofadinhas que se subordinavam a elas, seja pelo poder de sedução, beleza, ou mesmo pela força física. Invertendo a posição de dominação que os homens tinham sobre as mulheres no período, seja por mantê-las ligadas ao cuidado do lar e em casa, seja por sustentá-las.

Além de conduzir a própria vida, essas melindrosas tem o poder de conduzir de algum modo, seja na marra, ou de outra maneira mais sutil – mas nem tanto, como o olhar –, os almofadinhas, que não tem forças como elas, assim como os demais almofadinhas apresentados aqui, eles são frágeis e amarradinhos em comparação a elas. Elas são mulheres manipuladoras, que não são construídas somente como corpos objetos de desejos, mas aquelas que tomam para si o poder, o controle sobre o seu próprio corpo e o corpo do outro, muitos dos quais não parecem preocupados em serem seduzidos por elas.

A postura da melindrosa se aproxima daquela descrita por Dottin-Orsini sobre as mulheres fatais, em que seus corpos seus corpos eram adorados:

Linha em ponta-de-chicote de amante imperiosa, arqueadura de dançarina lasciva ou ainda entrelaçados da cabeleira solta: a arte 1900 aparece como um arte feminina, isto é, inteiramente dedicada à adoração das formas femininas e repetindo-se por toda parte. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.13).

Esse trecho de Mireille Dottin-Orsini (1996) ao falar de um modo geral sobre a arte dos 1900 parece descrever também a própria criação de J. Carlos, no caso dessas melindrosas fatais. No entanto, há uma diferença grande entre elas, enquanto as mulheres fatais descritas por Dottin-Orsini parecem trazer uma certa angústia, medo nas representações dos homens que as acompanham, nas imagens de J. Carlos expostas aqui, esses almofadinhas ainda que submissos a essas mulheres, não parecem agonizar, mas sentir prazer com essa dominação, ou, no máximo, surpresa com sua situação.

Nesse sentido, o termo desvirilização usado por Courtine (2013, p.9) pode ser pensado para compreender o processo pelo qual alguns homens passavam. Segundo este autor: “Desde o final do século XIX, dos anos de 1870 até a Grande Guerra, o espectro da desvirilização vem frequentando as sociedades europeias: degenerescência das energias másculas, diminuição da força, multiplicação das taras.” (COURTINE, 2013, p.9).

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2010), propõe uma reflexão sobre o que é ser “macho”, para ele um dos elementos que constitui um ser macho é o seu corpo e o modo que age:

Corpo que não deve deixar escapar nenhum gesto, nenhuma atitude, nenhum traço que possa ser definidos como femininos. Um corpo retesado, em permanente estado de tensão, corpo sempre com músculos definidos e em alerta, nenhum relaxamento, nenhuma lassidão. Nenhuma delicadeza, corpo rústico, rude, quase em estado de natureza, recendendo suor e testosterona, viril, masculino. Corpo onde se ressaltem pelos, músculos, que transpareçam força e potência. Mas talvez, a verdade do macho esteja em seu comportamento, em seus gestos, em sua maneira de ser. Um macho que se preze é agressivo na vida e com a pessoas, caracteriza-se pela vontade de

poder, de domínio, exige subordinados e subordinações, notadamente das mulheres. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p.23).

Como se pôde ver, essa naturalização sobre como o corpo deveria se comportar, não fazia parte do cotidiano dos almofadinhas, que, pareciam muito mais desviar desse padrão do que se relacionar com ele. Ainda segundo Albuquerque Júnior o corpo masculino foi construído socialmente como um “corpo docilizado”, que é: “[...] pensado como um corpo instrumental, um corpo a serviço de si mesmo, autocontrolado, autocentrado, autoerotizado, autista, fechado travado.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010, p.25), que, portanto, negaria determinados gestos e enfatizaria outros, como a força e o controle, a falta de contato com outros corpos como o seu. Aspecto que mais uma vez não fazia parte do modo de ser dos almofadinhas, que se constituíam como sujeitos, frágeis, meigos, belos, com gosto por trabalhos delicados, e por usarem maquiagem, elementos considerados femininos.

Ser almofadinha é viver uma vida marcada por ambiguidades, a começar pela aparência que fica na fronteira entre homem e mulher, ao mesmo tempo ter qualidades consideradas femininas, como a delicadeza, a beleza, mas, ao mesmo tempo, ter características vistas como masculinas como ser galanteador. Enfim, era preciso coragem para ser um almofadinha, pois, constantemente era alvo de sátiras. Já para as mulheres no geral, aderir, aos modos das melindrosas, pelo menos no quesito visual era mais fácil, mas ser vista fumando em público, maquiagem bem evidente, dominando almofadinhas e outros tipos de homens, dirigir e ser independente, isso era para poucas, entre elas destacam-se artistas ou talvez os papéis que representassem e as próprias melindrosas criadas por J. Carlos e outros artistas.

Considerações Finais

Ya que el “cuerpo” es invariablemente transformado en el cuerpo de él o el cuerpo de ellas, el cuerpo sólo se conoce por su apariencia de género. [...] sugiero que el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tempo. (BUTLER, 1998 p.302).

No decorrer da pesquisa buscou-se perceber a construção da melindrosa e do almofadinha principalmente pelas linhas traçadas pelo artista J. Carlos durante a década de 1920 na revista ilustrada *Para Todos...* No entanto, a pesquisa não se restringiu somente a essa produção, outras fontes foram essenciais para se pensar a respeito desses personagens, e também, no próprio posicionamento de J. Carlos frente a esses sujeitos.

A modernidade poderia ser vista e lida nessas revistas, mas também no próprio cenário o que possibilitou brechas para poder atuar de formas diferentes em relação ao gênero, entre eles nas próprias representações presentes nas imagens de J. Carlos e de outros artistas que colaboravam com a *Para Todos...* As fronteiras entre os sexos passaram a ser borradas através das ações de melindrosas e almofadinhas que incorporavam elementos e atitudes tradicionalmente consideradas do outro sexo e gênero. Havia vários posicionamentos no período a esse respeito. J. Carlos e outros artistas visuais, muitas vezes difundiram o ideal visual da melindrosa, embora às vezes, tenham feito graça com o comportamento de algumas delas. No que diz respeito aos almofadinhas, eles eram mais satirizados nos desenhos, mas, em alguns textos, como o próprio nome da coluna *Encantadores e melindrosas* de *O Malho* eram elogiados no primeiro momento por sua elegância, depois passaram a receber duras críticas sobre o seu comportamento e piadas sobre suas roupas. De alguma forma o texto aborda questões relacionadas à construção de corpos masculinos e femininos que encontravam um novo respaldo numa forma de montá-los de maneira que eles se adequassem a moda, e ao mesmo tempo, construíssem um discurso sobre eles, como uma aproximação com a androginia e o da possibilidade de vivenciar novas formas de ser/estar no mundo.

Através do conjunto da produção desse artista presente no trabalho, algumas leituras sobre como ele interpretava, por meio de seus desenhos, os personagens por ele retratado podem ser pensadas aqui. De um modo geral, o artista gráfico parece ter sido muito mais simpático com as melindrosas do que com os almofadinhas. Ele também não parece ser muito favorável senhoras, as quais eram caracterizadas com rugas, gordas ou muito magras e quase sempre satirizadas, ainda mais quando tentavam vivenciar experiências consideradas de jovens.

J. Carlos assim como seus colegas e escritores do período reiteram a construção de uma hierarquia de gênero, entre homens e mulheres, mas também criam dentro dessas categorias uma outra hierarquia. Ou seja, entre os homens haveria aqueles com mais privilégios do que outros, assim como no caso das mulheres, e envolvem uma série de fatores, como a racial, sexual e a classe social as quais pertenciam. Desse modo, fica claro que existem várias formas de feminilidades e masculinidades possíveis, e que, dentre elas estão as melindrosas e os almofadinhas.

Dentro dessas hierarquias pode-se situar os almofadinhas como divergentes daquilo que Connell e Messerschmidt (2013) chamaram de masculinidade hegemônica. Eles são diferentes da tradição de virilidade do que é ser homem. Eles são afeminados; poucos afeitos ao trabalho; ao invés de sustentar o lar, são geralmente sustentados por terceiros, ou se aproveitam de heranças.

Pode-se situar J. Carlos como sujeito que fazia parte de uma concepção hegemônica de masculinidade. Assim, ele considerava os almofadinhas e todo o seu almofadismo como uma forma menor de ser homem (vale notar que J. Carlos ao fazer sua própria caricatura, se fez bastante diferente de seus desenhos de almofadinhas). Desse modo, o artista não parecia favorável ao processo de desvirilização o qual os almofadinhas passavam e que foi abordado no Capítulo 3. Talvez, tal posicionamento possa decorrer da sua própria percepção enquanto sujeito que assume um papel de homem, masculino, viril, tradicional, que sustenta sua numerosa família com o seu trabalho. Além disso, se pode pensar a respeito de, enquanto tomar para si elementos considerados masculinos era uma forma de ascender socialmente, desfrutando, ainda que de modo diverso do homem, de alguns privilégios que eles possuíam. Aproximar-se de atributos considerados femininos, como o caso dos almofadinhas, era negar privilégios masculinos históricos, ainda mais quando estes passavam a obedecer a uma mulher.

No caso das mulheres, enquanto J. Carlos ressalta a beleza, a juventude, um “quê” de atrevimento que possibilitava uma mostra maior do corpo, ele relegava, as gordas, as idosas e as feias para um terceiro plano. Mas, entre as hierarquias de gênero o artista J. Carlos, privilegiou a melindrosa enquanto o arauto da beleza e símbolo da modernidade carioca em detrimento do almofadinha que também é apresentado como construção do processo de modernidade, mas não era visto como uma forma positiva. Além disso, os almofadinhas não eram tão dominantes nas representações, sejam elas imagéticas ou textuais. Mesmo que na *Para Todos...* a representação gráfica humorística dos almofadinhas tivesse certo destaque,

em outras revistas como é o caso de *O Malho* não chegava perto do número de outros tipos de masculinidades divulgadas lá.

Ainda que J. Carlos tenha feito crítica sobre as melindrosas, elas são sutis em comparação àquelas feitas sobre os almofadinhas. Luciano Trigo (1999, p.18) ao falar sobre o tratamento que o artista dava ao carnaval, parece expor ao mesmo tempo a sua relação ambígua com a melindrosa e o almofadinha: se na legenda o artista podia ser crítico desses personagens, no tratamento que dava a imagem parecia “exaltá-los”.

[...] sendo igualmente sutil na crítica e no elogio. Ao mesmo tempo em que acusadoramente o dedo para as mulheres que aproveitam o carnaval para “pescar” homens incautos, a beleza com que ele retrata estas jovens deixa clara a sua simpatia pelas “criminosas”, e não pelas “vítimas”. Esta ambiguidade também aparece no olhar que o artista lança sobre a família e o casamento, extraindo frequentemente um efeito de humor da simples exposição da flexibilidade moral com que o carioca tempera tão sabiamente estas instituições. (TRIGO, 1999, p.18).

Essa convivência com as melindrosas e negação do almofadinha, não deixa esquecer que os fabricantes dessas representações são homens. Mesmo que elas tenham conseguido ultrapassar algumas fronteiras, elas em muitos momentos são toleradas por serem apreciadas como objetos, em que as fantasias masculinas poderiam tomar forma.

Essas imagens podem trazer várias perspectivas sobre a relação de que J. Carlos tinha sobre o masculino e o feminino. Uma delas é pensar que as mulheres se tornavam cada vez mais independentes, seja a exemplo da possibilidade de mulheres terem atitudes consideradas masculinas, enquanto os homens se tornavam mais femininos. Portanto, homens e mulheres assumiam atitudes consideradas como pertencente ao sexo-gênero oposto (MEDEIROS, 2010, p.118). Desse modo, para além da possibilidade de novas experiências, as imagens carregam um aspecto de questionamento sobre esses comportamentos.

Ao mesmo tempo em que esses sujeitos parecem ter sido desafiadores em vários sentidos, eles ajudaram na construção e manutenção nas relações de gênero e no aspecto corporal, por exemplo: mulheres jovens e belas tinham mais direito de se divertir, de trabalhar fora de casa, de poder mostrar o corpo do que as mulheres mais velhas. Até mesmo as representações fotográficas sobre as segundas são menos numerosas do que as primeiras.

Tal questão faz parte de um contexto mais amplo em que as relações de gênero vinham se transformando por uma série de fatores, os quais se destacam novas práticas sociais e culturais, como: o aumento de números de mulheres que trabalhavam fora de casa exercendo outras atividades além das tradicionais lavadeiras, costureiras, cozinheiras; o corte curto de cabelo das mulheres, que rompia com uma longa tradição que associava um dos

pontos da feminilidade ao cabelo longo; as roupas que permitiam mais movimentos para as mulheres; a expressão de sentimentos mais “livre” por parte dos homens, influenciado principalmente pela cultura do cinema; as práticas esportivas que passaram a ser mais populares; as novas tecnologias e as diversas mídias que expunham cada vez mais corpos.

Assim se pode perceber o gênero através de sua plasticidade, ou seja, não como algo inerte e inerente aos sujeitos, mas como construções que são (re) elaboradas ao longo do tempo num processo histórico, social, cultural e político. Envolvendo, portanto, diferentes expressões. Nesse sentido, o papel da arte, bem como a grande circulação de revistas ilustradas que a divulgavam – e que possibilitou que mais e mais pessoas tivessem acesso ao conteúdo veiculado nelas – se faz de suma importância para a compreensão desse processo de reflexão, percepção e divulgação de perspectivas sobre os gêneros.

Propõe-se, nesse sentido, perceber o ser melindrosa e o ser almofadinha como sujeitos que optaram por um estilo de vida, que não estaria atrelado somente a questão das roupas, embora isso tivesse um peso significativo para sua representação. Ambos os personagens, parecem vivenciar o que Bollon (1993, p.185) ao referir-se aos dândis chamou de “obrigação com sua imagem”, ou seja, buscar na aparência o seu modo de vida, eles pareciam sentir prazer com a sua própria imagem, que aqui é entendida não como algo só relacionado à moda das roupas, mas a todo o aspecto visual, entre eles, suas atitudes.

Portanto, as roupas, as maquiagens e outras posturas de almofadinhas e melindrosas, podem ser entendidas como “tecnologias” no sentido usado por Paul Beatriz Preciato (2011), como ferramentas utilizadas para se condicionar quanto pertencente a um determinado sexo e gênero, são desse modo, produtoras de formas visuais e comportamentais. Assim, quando cada um deles se aproxima do gênero oposto, através do aspecto visual, eles acabam “normalizando” construções que se esperariam de determinada panóplia.

O aspecto corporal dos almofadinhas é feito para se parecerem com a performatividade das mulheres, enquanto que o das melindrosas muitas vezes se aproxima da performatividade masculina. Ao mesmo tempo em que eles parecem desviar de um padrão de masculinidade, elas viraram moda, pelo menos no que diz respeito ao vestuário.

Mesmo tendo outras feminilidades e masculinidades possíveis, como algumas das próprias fontes apontam, ser melindrosa e almofadinha constituía-se enquanto um tipo específico, em que as fronteiras entre os gêneros se cruzam.

Ambos são construídos com um padrão visual que não faz parte somente do repertório de J. Carlos, mas que tem nele grande divulgador, os seus corpos desenhados promovem variadas práticas sociais. Melindrosas e almofadinhas apareceram aqui como

sujeitos que eram formados por várias características, mesmo que haja pequenas margens que possibilitam diferentes interpretações e variedades sobre o mesmo “tema”. As primeiras eram desenhadas como mulheres jovens, bonitas, atraentes, cheias de vida, ousadas, com cabelos curtos, roupas curtas, decotadas e leves, fumando em público, maquiagem visível e com muito poder de sedução, chegando algumas até serem fatais. Já as linhas do segundo o construíam como um sujeito também jovem, calmo, frágil, tímido, na maioria das vezes, com muita afinidade com o bordado, com gosto pela maquiagem e pela moda, bonito, porém, com uma beleza que lembrava a de uma mulher.

Talvez para J. Carlos essa aparente complementaridade das figuras, melindrosas e almofadinhas, não fosse desejável por ele. Ao colocar almofadinhas em situações em que apareciam sendo muitas vezes controlados pelas melindrosas, utiliza o humor como ferramenta para afirmar tanto o poder dessas melindrosas como a fraqueza dos almofadinhas, e quem sabe, questionar se outro parceiro mais viril não seria mais adequado para assumir um relacionamento amoroso com elas. Enquanto que os almofadinhas seriam mais “amiguinhos” por serem tão parecidas com as melindrosas.

Num período em que a construção da masculinidade e da feminilidade ainda eram vistos como opostos, tanto almofadinhas como melindrosas são representados como parecendo não se importar em se diferirem do gênero oposto, apesar de cada um ser criado com uma arma de sedução. Eles não teriam os mesmos privilégios, porém podiam desfrutar de outros. A aproximação das melindrosas com o masculino “permitiam” a elas maiores liberdades.

Enquanto as melindrosas são, até certo ponto, masculinizadas, os almofadinhas sofrem o inverso, e são até certo ponto efeminados. No entanto, como se pode ver pelo uso da expressão “até certo ponto” e não a palavra “totalmente”, ou coisa que o valha, há limitações enfrentadas por esses personagens, para ter uma performatividade considerada outra.

O aspecto viril do homem e as qualidades feminis da mulher são tão importantes na manutenção da ordem de diferenças hierárquicas sociais que passaram a ser elementos básicos na formação da vida de cada homem e de cada mulher. / A sociedade espera que cada sexo cumpra as atribuições pertinentes ao seu papel social, e, por isso, delimita os espaços de atuação do homem e da mulher, construindo, dentro dessa delimitação espacial, a identidade sexual de cada um. Na realidade, a sociedade atribui papéis distintos para homem e a mulher e isso cria os campos de atuação de cada sexo, ou seja, o papel social feminino e o papel social masculino. (NADER, 2000, p.463).

Através da análise das imagens presentes na revista *Para Todos...*, entre elas as elaboradas por J. Carlos pode-se perceber que ambos, almofadinhas e melindrosas, foram

construídos de forma ambígua em relação ao gênero, seja pela forma de seus corpos, seja pelos seus comportamentos, com elementos tradicionalmente considerados masculinos ou femininos. Desse modo, o artista gráfico possibilitou que novas formas de subjetividade de gênero pudessem ser experimentadas. Ao mesmo tempo em que abria tal possibilidade, J. Carlos, e outros artistas, também impunham limites, às vezes criticando o comportamento das melindrosas e almofadinhas, sobretudo, desses últimos através do uso do humor.

Além disso, a própria limitação se faz presente na delimitação desses dois sujeitos, que embora tenham sido vistos como alguém que se aproximaria muito do outro gênero, melindrosas ainda são reconhecidas como mulheres, e os almofadinhas, apesar das muitas críticas sobre sua quase feminilização, ainda são reconhecidos como homens, embora “menos” homens, do que aqueles viris.

Mesmo com todas as inversões expostas no decorrer do trabalho, alguns elementos definidores de seu “verdadeiro” gênero deviam permanecer. Por exemplo, um dos demarcadores de gêneros seriam as roupas. De um modo geral as mulheres não usavam calças e os homens não usavam vestidos nem saias, nem roupas decotadas (a não ser na praia, com o traje de banho masculino), já que os homens cobriam-se por inteiro. Por isso, quando há dúvidas sobre a roupa a ambiguidade chega a tal ponto que é quase impossível categorizá-los nessa divisão binária. Portanto, para que a mulher pudesse ser reconhecida como melindrosa, e o homem como almofadinha e não ao contrário, era necessário que tais personagens carregassem elementos, ainda que ínfimos, que apontassem para eles como mulher ou homem e como seres pertencentes à determinada categoria “desviantes” do que se esperava de seu sexo-gênero.

Há uma profusão sobre as imagens das melindrosas, ainda mais se comparada a dos almofadinhas. A *Para Todos...*, assim como J. Carlos, parece ter eleito a melindrosa como símbolo da revista. As mulheres feitas por ele para as capas dessa revista ilustrada, praticamente uma por semana, mas que poderiam ser mais, ainda se relacionam ao que Berger (2000) afirma sobre a tradição artística ter como sua figura central o corpo feminino.

A alcunha de melindrosa estendia às mulheres determinados privilégios que se acreditava serem exclusivos dos homens, como: poder flertar o quanto quiser, poder ter vários namorados, usar um cabelo curto que lhe dava maior liberdade, assim como roupas mais soltas e curtas; poderiam trabalhar, dirigir, fumar em locais públicos. Elas ainda usavam vestidos, muitos dos quais eram peças decotadas ou que marcavam seu corpo esbelto, com algumas pequenas curvas. Em relação à roupa das mulheres a posição das fontes não parece ser muito contrária à moda, já que ela favorecia ver novas partes de seu corpo. Mas essa

designação também fazia com que seu corpo ainda fosse construído como objeto de admiração e de prazer, pois para ser melindrosa era necessário ser bonita, entre outros atributos ligados ao aspecto físico e comportamental. Todas as melindrosas feitas por J. Carlos são bonitas, magras, brancas, leves, jovens e ousadas – e essa ousadia parece tanto feita para atizar desejos nos homens, tendo primeiro satisfeito seu criador, quanto para sua própria libertação, apontando mais uma vez para a ambiguidade inerente desses personagens. Nesse sentido, ser melindrosa, ao mesmo tempo em que poderia ser libertador, também poderia aprisionar a mulher a um modelo, a um padrão de beleza por exemplo.

Muitos homens, assim como as mulheres, também estavam diferentes, eram mais sensíveis, ligados a moda, usavam produtos de beleza, como a maquiagem, alguns usavam “saltos finos” e praticamente todos frequentavam sessões de cinema. O almofadinha, apesar de tomar atitudes que seriam libertadoras, tornava-se personagem para inúmeras piadas, pois não corresponderiam à masculinidade viril – considerada o modelo a ser seguido –, e às vezes, pareciam se tornar ventríloquos nas mãos dessas personagens femininas que tomavam atitudes altivas, consideradas masculinas. São homens que desviam. Desviam dos valores associados ao seu sexo e gênero, são delicados demais, enfim, femininos demais, o que faz com que eles sejam ridicularizados por não representarem o modelo ideal de masculinidade de sua época. Dentro da própria relação hierárquica que se estabeleceu entre homens e mulheres, há uma hierarquia dentro das próprias categorias, onde almofadinha encontra-se num nível muito abaixo, dos “homens com H maiúsculo”. Esses homens que são os outros em sua categoria, assim como as mulheres merecem um lugar na pesquisa e produção historiográfica.

Com exceção dos almofadinhas artistas de cinema, e de teatro, que eram ídolos de beleza para as mulheres da época, e um padrão a ser seguido por alguns rapazes, o almofadinha das ilustrações e charges era utilizado para se fazer graça (mesmo que em alguns casos seja uma referência a esse padrão de beleza “feminina” vindo do cinema); pois, ele não corresponderia aos valores tradicionais de masculinidade, além de não ter elementos como a força e a coragem, por exemplo, ele tinha adotado características difundidas pelo cinema, como: “[...] o glamour e o gozo, a moda e a velocidade, características que se consideravam femininas.” (MEDEIROS, 2010, p.101). Eles desviam dos padrões da época sobre o modo como tinham que se portar.

Assim, se fazer enquanto homem ou enquanto mulher é um processo de construção permanente em relação ao outro que é visto como diferente, ambos se modificam conforme as características do gênero atribuídas ao outro são modeladas e se transformam (MATOS, 2001, p.58).

As fronteiras entre o feminino e o masculino é borrada, porém ainda faz parte do esquema binário de caráter mais limitador. “Essas oposições binárias (opostos unidos e dependentes um do outro para obter significado) sempre servem para atribuir valor ao primeiro termo e situar o segundo como seu inverso, seu contrário, o outro.” (GARB, 1998, p.286). Apesar disso, suas figuras, às vezes podem ser vistas como andróginas, que consistiria numa terceira via possível.

Através da sua performance no mundo, tais corpos se apresentam como mulheres e homens, ao mesmo tempo aproximam-se do gênero considerado do outro, portando duas formas de manifestar sua subjetividade de gênero. Mas, ainda trata-se de uma identidade binária: ainda é possível, com raras exceções, constatar quem seria o homem ou a mulher, pois ambos não perdem ou anulam totalmente características associadas a um ou outro gênero que está associado ao seu sexo biológico.

Fontes

Revistas ilustradas:

Para Todos... 1919-1931.

O Malho 1919-1931.

Cinearte 1927.

Ilustração Brasileira 1920-1930.

Atlantida 1927.

Jornal do Brasil 1928.

Livros:

ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Lisboa: Cofina Media, 2011.

COSTALLAT, Benjamim. *Mademoiselle Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palvra, 1999.

_____. *Os maridas* (O marido de Melle. Cinema). Rio de Janeiro: Benajmim Costallat & Miccolis.

ELIOT, George. *O moinho sobre o Rio Floss*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

FLOR, Marquezinha de Villa. *A desiludida anti- la garçonne*. Romance em oposição com La Garçonne de Victor Margueritte. Rio de Janeiro: Typ.Ubaldino Amaral, 1925.

MARGUERITTE, Victor. *A emancipada. (La garçonne)*. Rio de Janeiro: Empreza de Publicações Modernas, 1923.

Filmes:

O homem mosca. Direção: Fred C. Newmeyer (as Fred Newmeyer), Sam Taylor. Produção: Hal Roach Studios. Pathécomedy, 1923, (73 min.), p&b.

A General. Direção: Buster Keanton, Clyde Bruckman. Produção: Schenck – United Artists, 1926, (107 min.), p&b.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças (Conferência de abertura). In: MACHADO, CJS.; SANTIAGO, IMFL.; NUNES, MSL. (Orgs.). *Gêneros e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2010. p.23-34. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/tg384/02>
- ALVARUS [Alvaro Cotrin]. *J. Carlos: época, vida, obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ARESTIZÁBAL, Irma. *J. Carlos: cem anos*. Rio de Janeiro: Funarte; PUC/ Solar Grandjean de Montigny, 1984.
- BAECQUE, Antoine de. Projeções: a virilidade na tela. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). *História da virilidade 3: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. p.519-553.
- _____. Telas. O corpo no cinema. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). *História do corpo 3: As mutações do olhar. O século XX*. 4ªed., 2011. p.481-507.
- BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). *História da virilidade 3: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Petrópolis: Vozes, 2013. p.189-220.
- BERGER, John. *Modos de ver*. 2ªed. 9ª reimpressão. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BONADIO, Cláudia Maria. *Moda e sociabilidade: mulheres e o consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Senac, 2007.
- BURKE, Peter. A história cultural das imagens. *Testemunha ocular*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004. p.225-238.
- BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución del género. *Debate Feminista*, 1998, p.296-314.
- CASTRO, Ana Lúcia de. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.
- CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*: Verso Brasil, 2009.

- _____. O império dos estilos. In: *Uma Introdução à História do Design*. 3º ed. São Paulo: Blucher, 2008. p.94-108.
- _____. J. Carlos. In: *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2008.
- CARNEIRO, Eva Dayana Felix. Na soirée da moda: o cotidiano das salas de cinema em Belém do Pará nos anos de 1920. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo*, julho 2011.
- _____. Das telas aos lares: as representações do feminino nos cinemas da Belém dos anos de 1920. *Cad. Esp. Fem.*, Uberlândia/MG, v. 24, n. 22, p. 395-418, jul./dez. 2011.
- CHARLES-ROUX, Edmonde. *A era Chanel*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagu - fazendo história das mulheres*. (4). Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1995.
- COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marlene N.; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise R. (Orgs.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p.15-38.
- COSTA, Claudia de Lima. O tráfico do gênero. *Cadernos PAGU*, 11, 1998.
- CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.21, n.01, p.241-282, jan.-abr., 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014/24650>
- COTT, Nancy, F. Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte. In: Duby, Georges; PERRO, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XX*. v.5. Madrid: Taurus Minor, 2000. p.107-126.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. 2ºed. São Paulo: Senac, 2013.
- CUNHA, Getúlio Nascentes da. Melindrosas e almofadinhas: feminilidades e masculinidades no Rio de Janeiro da década de 1920. *ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza*, 2009. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0728.pdf>
- DEMPSEY, Amy. Art Nouveau. In: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.33-37.
- _____. Art Déco. In: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.p.135-139.

- DISITZER, Márcia. *Um mergulho no Rio: 100 anos de moda e comportamento na praia carioca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal*. Textos e imagens da misoginia fin-de-sècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DOURADO, Rosiane de Jesus. *As formas modernas da mulher brasileira (1920-1939)*. 149p. Dissertação (Mestrado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.149p.
- DUBY, George. Imagens da Mulher. In: DUBY, George; PERROT (Orgs.). *Imagens da mulher*. Lisboa: Afrontamento, 1992. p.8-33.
- FABRIS, Mariarosaria. Cinema: da modernidade ao modernismo. In: FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. 2 ed. Rio Grande do Sul: Zouk, 2010.
- FIELD, Charlotte; DIRIX, Emmanuelle. *A moda da década – 1920*. São Paulo: Publifolha, 2014.
- FRANÇA, Maureen Schaefer; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Moda, Cultura & Frascos de Perfume. *Projética Revista Científica de Design*, Universidade Estadual de Londrina, v.2, n.2, dez. 2011, p.65-85.
- FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma tríplice abordagem. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº34, jul. - dez. 2004, p.3-21.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRANCISCA, Francis (et alii). *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.219-290.
- GOMBRICH, Ernst Hans. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p.127-142.
- GREEN, James Naylor. Sexo e vida noturna, 1920-1945. In: *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p.119-188.
- GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: PPGAS/UFSC, n. 24, 1998, p.1-14. Disponível em: http://www1.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/sec_mulher/capacitacao_rede%20modulo_2/grossi_miriam_identidade_de_genero_e_sexualidade.pdf
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HEYL, Anke von. *A arte nova*. Coleção Art Pocket. Colônia: H. F. Ullmann, 2009.

- HIGONNET, Anne. Mujeres, Imágenes y representaciones. In: Duby, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XX*. v.5. Madrid: Taurus Minor, 2000. p.410-432.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2009 e 2001.
- HOUBRE, Gabrielle. Inocência, saber, experiência: as moças e seu corpo fim dos século XVIII/ começo do século XX. In: In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP 2003. p.93-106.
- JABLONSKI, Bernardo; MAGALHÃES, Andréa Seixas Magalhães; WANG, May-Lin. Identidades masculinas: limites e possibilidades. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v.12, n.19, jun. 2006, p.54-65.
- KAMINSKI, Rosane. A formação de juízos de gosto: revistas ilustradas em Curitiba (1900-1920). *20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Subjetividade, utopias e fabulações*, 2011, Rio de Janeiro. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.
- _____. A presença das imagens nas revistas curitibanas. *Revista Científica da FAP*. Curitiba, v.5, p.149-170, jan./jun. 2010.
- LAVIER, James. De 1900 a 1939. In: *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.213-251.
- LIMA, Herman. J. Carlos. In: *História da caricatura no Brasil*. v.3. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963. p.1070-1124.
- LIPOVETSKY, Gilles. A moda dos cem anos. In: *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.79-122.
- LOREDANO, Cássio (org.). *O Bonde e a Linha: um perfil de J. Carlos*. Rio de Janeiro: Capivara, 2003.
- LUSTOSA, Isabel. J. Carlos, o cronista do traço. PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Mônica Pimenta (orgs.). *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p.151-167.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: *História da vida privada no Brasil*, vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.367-421.
- MANNALA, Thaís. *Melindrosas e garotas: representações de feminilidades nos traços de J. Carlos (1922-1930) e Alceu Penna (1938-1946)*. Dissertação (Tecnologias – Mediações e Cultura). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- MARQUETTI, Flávia Regina. Sob o olhar do desejo. *Clássica (Brasil)* 19.2, p.273-283, 2006.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempo de república*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: Fapesp, Edusp, Imprensa Oficial, 2001.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Delineando corpos. As representações do feminino e do masculino no discurso médico (São Paulo 1890-1930). In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP 2003. p.107-127.

_____. Por uma história das sensibilidades: em foco – a masculinidade. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001. UFPR.

MEDEIROS, Hugo Augusto Vasconcelos. Melindrosas e almofadinhas: relações de gênero no Recife dos anos 1920. *Tempo e argumento*. Florianópolis, v.02, n.02, jul./dez. 2010, p.93-120.

Disponível em:
<http://200.19.105.226/index.php/tempo/article/view/2175180302022010093/1609>

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n.45, 2003, p.11-36.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NADER, Maria Beatriz. A condição masculina na sociedade. *Dimensões*, UFES – Departamento de História. v.14, 2002. p.461-480.

NAVARRO-SWAIN, Tania. *O sexo da arte ou a arte é sexuada*. Apresentação de palestra. 2011. Disponível em:

<http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/o%20sexo%20da%20arte.htm>. Acesso em: 02/10/2013 18h18min.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista de Estudos Feministas* [online]. Florianópolis, v.08, n.02, 2000, p. 09-41.

OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Cláudia. Rio *femme* – mulher Rio: a representação do amor e da sexualidade nas ilustradas cariocas *Fon-Fon* e *Para Todos* – 1900-1930. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.16, jan./jun., 2008. Disponível on-line: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/C_Oliveira.pdf.

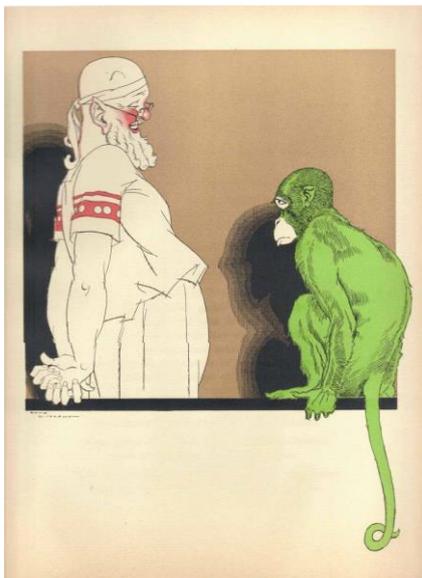
_____. A “Vênus moderna”: mulher e sexualidade nas ilustradas cariocas *Fon-Fon!*, *Selecta e Para Todos* entre 1900-1930. *Mneme*, v.05, n.11, jul./set., 2004. Disponível online: <http://periodicos.ufrn.br/index.php/mneme/article/view/220/205>

- PEDRO, Joana Maria; SOIHET, Rachel. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.27, n.54, 2007, p.281-300.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2º ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP 2003. p.13-28.
- PIMENTA, Reinaldo. Almofadinha. In: *A casa da Mãe Joana*. [recurso digital]. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011. p.19.
- PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher? *Cadernos Pagu*, Unicamp, 2001.
- PRECIATO, Paul Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1), jan./abr., 2011, p. 11-20.
- PRIORE, Mary del. *Corpo a corpo com a mulher*. São Paulo: Senac, 2000.
- QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Memória e humor gráfico: caricaturas e releituras de Belmonte. In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (Org.). *Design e Cultura*. Coletânea de textos do grupo de estudos Design e Cultura. Depto. Acadêmico de Desenho Industrial. Cefet-PR- Curitiba: Sol, 2005. p.111-131.
- _____. *O Humor Visual em Curitiba (1907-1911)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.
- RESENDE, Beatriz. Construtores de Paraísos particulares. In: RESENDE, Beatriz (org.). *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p.17-28.
- _____. A volta de Mademoiselle Cinema. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *Mademoiselle Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999. p.9-27
- _____. (org.). *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(1), jan./abr., 2005, p.179-199.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Livro V. In: *Emílio*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Apresentação. In: CASTRO, Ana Lúcia de. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. 2º ed. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.
- SANT'ANNA, Mara Rúbia. De perfumes aos pós: a publicidade como objeto histórico. *Revista Brasileira de História*, v32, n.64, dez., 2012, p.299-324. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26325224016>

- SCHMITT, Jean-Claude. O historiador e as imagens. In: *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Santa Catarina: Edusc, 2007.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: *História da vida privada no Brasil*, vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.513-619.
- SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, v.01, n.02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>.
- SOBRAL, Julieta. *O desenhista invisível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- _____. J. Carlos, designer. In: CARDOSO, Rafael (org.) *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1860-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SOHN, Anne-Marie. Las mujeres entre la madre en el hogar y la “garçonne”. In: Duby, Georges; PERRO, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XX*. v.5. Madrid: Taurus Minor, 2000. p.128-131.
- TORRÃO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. *Cadernos Pagu* (24), jan./jun. 2005, p.127-152.
- TRIGO, Luciano. Um carnaval das antigas. In: LOREDANO, Cássio. *Carnaval J. Carlos*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. p.11-27.

ANEXO

Anexo I



René Vincent, *Laboratoires Pépin & Leboucq*, 1930. Disponível em:
<http://www.buvar.com/infos/VINCENT/04PUB.jpg>



Luiz, Sem título, *Para Todos...*, n°265, 12/1/1924, p12.



Belmonte, *Tipos do footing*, *Careta*, n°860, 13/12/1924, p.15.

Anexo II

Ben Turpin (1869–1940)

Disponível: <http://www.imdb.com/name/nm0878035/>



Ben Turpin (1869–1940)

Disponível em: <http://www.independent.co.uk/news/people/news/1billion-legs--celebrity-insurance-policies-1958121.html?action=gallery&ino=2>

Anexo III

10 — X — 925

ESTE HOMEM NÃO USA ADJECTIVOS
AO COMPRAR OS OBJECTOS QUE NECESSITA!!



PARA TODOS...!

UM HOMEM DE "ACÇÃO"

ELLE PODE COMPRAR UM EDIFICIO, UMA FABRICA OU UMA ESTRADA DE FERRO
EM DEZ PALAVRAS

SEU TEMPO E' DINHEIRO, SUAS PALAVRAS SÃO ALICERÇES DE NEGOCIOS. NATURAL-
MENTE, AO COMPRAR OBJECTOS DE SEU USO ELLE NÃO PERDERA TEMPO, MAS INDI-
CARA SIMPLEMENTE — A MARCA, E COM CERTEZA "A MELHOR".

PIANOS	56	BECHSTEIN ou SEILER
VICTROLAS	56	VICTOR
RADIO	56	ZENITH
MÁQUAS	56	HELEK
CALCULAR	56	BRUNSVIGA
CANETAS	56	SWAN (cyste) e WATERMAN

E TUDO ISSO — S6 na CASA STEPHEN

Vendas á dinheiro por preços de importação;
Vendas á longo prazo com aumento de 10%;
Vendas por meio de sorteios (CLUBS) com 300 sorteios annexos á Loteria Federal.
E' nosso privilegio fornecer sem nenhum compromisso prospectos e listas de preço.

CASA STEPHEN

Stephen Schaefer & Co.; Galeria Cruzeiro, caixa postal 452, Phone C. 508, telgr. STEPHEN

Casa Stephen, Um homem de "acção", *Para Todos...*, nº356, 10/10/1925, p.41.

10

2 — IV — 1927

NO ARROJADO "RAID" DO "ARGOS"!

A navalha GILLETTE companheira de viagem dos heroicos
aviadores lusos na sua travessia do Atlantico



Entrevistado por um jornalista ao
tocar em terras brasileiras, depois do
magnifico voo através do oceano, o capi-
tão Jorge de Castilhos, um dos desbravados
"raidmen" que conquistam a admiração
universal com as proezas do "Argos", teve
ocasião de declarar:

"Inoquer que em Botama o major Bel-
res determinára que se deixasse ficar em
terra tudo o que fosse superfluo ou mesmo
muito necessario. Consegui, porém, escon-
der comigo a minha GILLETTE e um piecez de
barba, pensando comigo mesmo: — Diab! Será
muito molizá si o "Argos" não levantar com mais
fôo... Minha consciencia só se ergueu em Fernando
Noronha, onde a minha querida GILLETTE prestou
relembros, ou melhor, "raposões" servicos á toda
a tripulação..."

Essa espontanea declaração do valeroso aviador
é a mais cabal confirmação dos altos meritos
da navalha de segurança GILLETTE e a prova de
quanto é esse maravilhoso aparelho indispensavel á
saude do homem moderno.

Appareho extremamente portatil, a navalha
GILLETTE presta indolectivos servicos ao homem
EM QUALQUER CIRCUMSTANCIA E EM QUAL-
QUER LUGAR EM QUE ELLE SE ACHER.

As laminas GILLETTE não se afilam, nem se
ascutam e estão sempre prontas para o uso.
A' venda nas casas de primeira ordem.

Cia. Gillette Safety Razor do Brasil
Rua dos Ourives, 50 - 1º andar

CAIXA POSTAL 1297
RIO DE JANEIRO
PELANO O NOSSO FOLHETO GRATIS "BARBEAR A SI PROPRIO"

Gillette, No arrojado "raid" do "argos"!, *Para Todos...*, nº433, 02/04/1927, p.10.

PARA TODOS... 22 — XII — 923

Todos sem excepção



O homem de magreza,
de vida sedentaria.



O homem de acção physica
& cerebral

"Nutrion" é o grande
remedio nacional ao qual o
Prof. Miguel Couto dá a sua
preferencia entre todos os
fortificantes conhecidos.

"Nutrion" offerece, real-
mente, incomparaveis bene-
ficias á todos, sem excepção,
qualquer que seja o sexo, a
idade, as profissões exerci-
das e os habitos de vida.



A mocidade dos "sports"



De que se divertem...

O "Nutrion" — contendo
em sua formula o arsenico,
o ferro e o phosphoro — é
um poderoso tonico das
musculas, do sangue e do
cerebro; o arsenico revigora
os musculas, o ferro enri-
quece o sangue e o phos-
phoro tonifica o cerebro e o
systema nervoso.

Nutrion



combate a fra-
queza, a magreza
e o fastio. Cada
vidro de "Nutrion"
é um reservatorio
de força e saúde.



Os homens de estudo, os
scientificos, os escriptores

Nutrion, Todo sem excepção, *Para Todos...*, nº262,
22/12/1923, p.118.

PARA TODOS... 29 — IX — 923



Nutrion

O "Nutrion" é o mais poderoso dos Tonicos: fortifica o corpo e res-
taura as energias organicas. — Cada vidro de "Nutrion" é um reser-
vatorio de Força e de Saude. O "Nutrion" é o melhor Remedio

contra o Cançasso e o Abatimento,

quer physico, quer cerebral, contra o exgotiamento nervoso, contra
a debilidade. — O "Nutrion" é o Remedio dos desnutridos e Depau-
perados; combate com vigor a Fraqueza, a Magreza e o Fastio.

Nutrion, Contra o cançasso e abatimento, *Para Todos...*, nº250, 29/09/1923, p.4.

O que se percebe, comparando as imagens acima com a Figura 4, é que quando o produto estava associado a bens como vestuário e moda eles eram associados aos almofadinhas e quando eram produtos que enfatizavam a força, a inteligência, a aventura eram associados ao homem mais tradicional.

Anexo IV

PARA TODOS...

PARA MODELAR O CORPO

CINTAS DIVERSAS, PORTA-SEIOS, FAXAS, MEIAS, ETC.
de borracha para em lençol, de invenção e fabricação de Henrique Schayé
PATENTE 12.511

HENRIQUE SCHAYÉ Porta-seios para reduzir seios e gordura das costas. Faxa para tirar o excesso de gordura da cintura e reduzir o estomago. Porta-seios para reduzir os seios e a gordura das costas.

Cinta para modelar o corpo. Collete para modelar o corpo. Cinta para appendice, para ser usada após a operação. Cinta Inteira. Meia de borracha. Maicera para tirar o excesso da gordura.

Aconselhado e recomendado pelos illustres clinicos srs.

Prof. Dr. Miguel Costa.	Dr. Rodrigues Brito.	Dr. Otavio Vilosa.	Dr. Zeca Machado.
Prof. Dr. Henrique Rosa.	Dr. Romão C. Pereira.	Dr. Francisco Salina.	Dr. Humberto de Mello.
Prof. Dr. Benjamin Rodrigues.	Dr. Erasmo Carneiro.	Dr. Fardal Junior.	Dr. Gomes Euzébio.
Prof. Dr. Sousa de S. Lopes.	Dr. Alvaro Alves de Barros.	Dr. Joaquim Soares Franco.	Dr. Alvaro Galvão.
Comend. Dr. Alvaro Tourinho.	Dr. Castro Barreto.	Dr. Carlos Godoy.	Dr. Assis Vargas.
Dr. José de Mendonça.	Dr. Luiz Brazão.	Dr. Augusto Volpé.	Dr. Emigdio Cabral.
Dr. Paul Pinheiro Santos.	Dr. Paula Barroca.	Dr. R. Chaput Perrot.	Dr. Mauricio Galim.
Dr. Caetano Mascarenhas.	Dr. Basilio Brito.	Dr. Atila Infante.	Dr. Pedro Queiro.
Dr. Urbano Figueira.	Dr. Syrio e Silva.		

Esses meus inventos privilegiados de Henrique Schayé e garantidos pela patente 12.511, feitos sob medida especialmente para cada caso, segundo mensurada na individual medida, são privilegiados no Brasil e no estrangeiro, muito conhecidos para dar forma e graça ao corpo deformado pela excessiva gordura, distorção do tórax agudo, deslocamento do ventre etc. Conhecidas as de borracha para em lençol de primeira qualidade, oferecem perfeição ao corpo, comprime-o e assim o melhoramento e seu salutar os resultados. Elas são instrumentos diferentes dos seios engrossados até hoje conhecidos, quer pela sua superioridade quer pela sua eficácia, pois além de produzirem uma transpiração saudável, são desobstruindo facilmente e tornando a renovação dos órgãos, facilitando-os sem prejudicarem a Saúde; o que nenhum outro pode conseguir, pois sendo porosas permitem a circulação da aridade e não mantêm a temperatura tão indispensável à desobstrução local. Garante-se a sua boa construção e fazem-se durante dois meses gratuitamente as modificações que o uso indicar para o bem-estar de doente.

Atende-se directamente por carta aos Srs. clientes do interior, a quem se envia o modo pratico de tirar as medidas.

HENRIQUE SCHAYÉ & C.
Avenida Gomes Freire, 19 e 19-A — Telephone Central 1074—End. Tel. "Schayé" — Riojanelro

Henrique Schayé's & C., Para modelar o corpo, Para Todos..., nº400, 14/08/1926, p.9.

SEIOS

Desenvolvidos—Fortificados
Afirmosados

com

A PASTA RUSSA

do Doutor G. RIGABAL

O unico PRODUCTO que em menos de dois mezes assegura o desenvolvimento e a firmeza dos SEIOS, sem causar damno algum á saúde da Mulher.

VÊ O PROSPECTO QUE ACOMPANHA CADA CAIXA

A' venda em todas as Pharmacias, Drogeries e Parfumerias do Brasil.
Depósito: — R. General Camara, 220—Rio de Janeiro

A Pasta Russa, Seios, Para Todos..., nº177, 06/05/1922, p.3.

O QUE DIZ UMA SENHORITA

Uma só CAIXA de **PASTA RUSSA** — dá —

do Doutor G. Rigabal foi o sufficiente para **endurecer e desenvolver** os meus **SEIOS**, que estavam antes **cahidos e murchos!!!**

Agora possuo um **BUSTO** que me alegra e com esperança de vel-os como dantes.

Estou entusiasmada com **A PASTA RUSSA** do Doutor G. Rigabal, que constitue um verdadeiro **Thesouro** para todas as **Mulheres**.

A PASTA RUSSA

do Doutor G. RIGABAL

Vende-se nas principais Pharmacias, Drogeries e Parfumerias do Brasil.
Depósito: — RUA GENERAL CAMARA N. 225
Rio de Janeiro

AVISO — Cautela com as Imitações e Falsificações perigosas!!!

Exijam sempre

A PASTA RUSSA

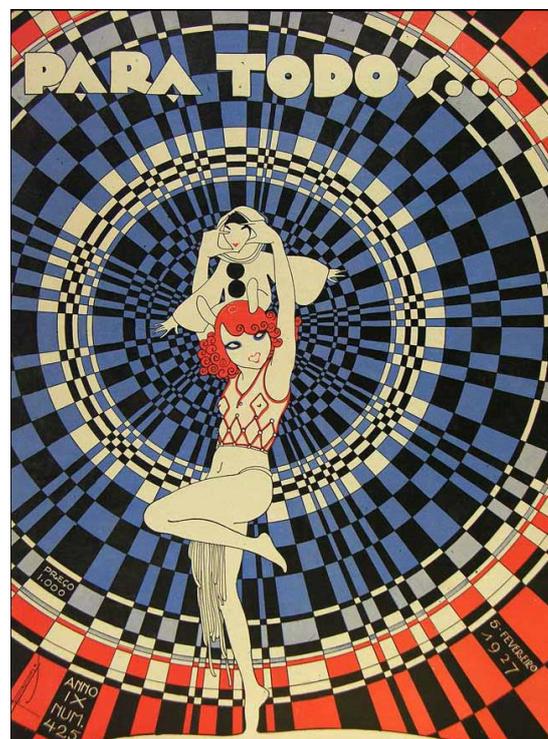
do Doutor G. RIGABAL
Não se iludem!!!

A Pasta Russa, O que diz uma senhorita, Para Todos..., nº179, 20/05/1922, p.3

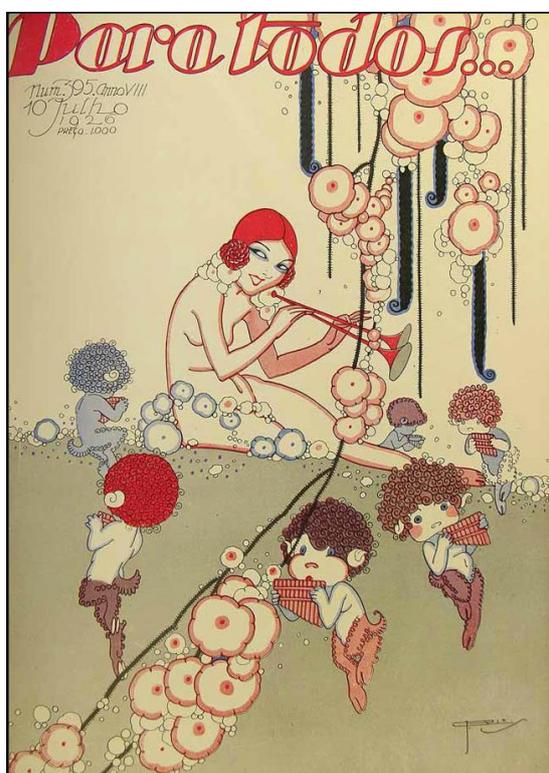
Anexo VI



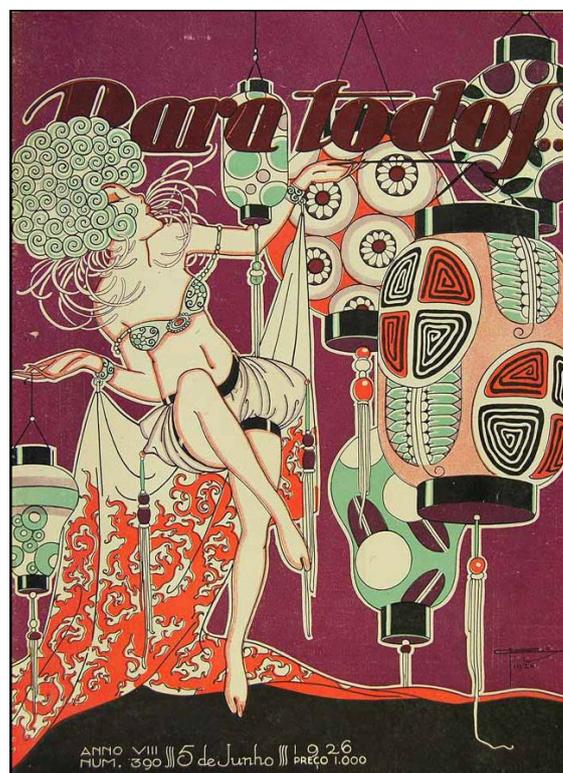
Onírica

J. Carlos, *Para Todos...*, n°421, 08/01/1927.

Carnavalesca e Fatal

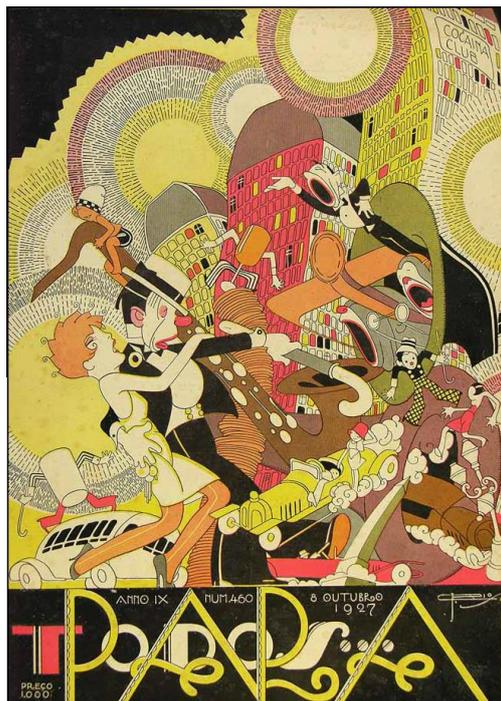
J. Carlos, *Para Todos...*, n°425, 05/02/1927.

Mitológica

J. Carlos, *Para Todos...*, n°395, 10/07/1926.

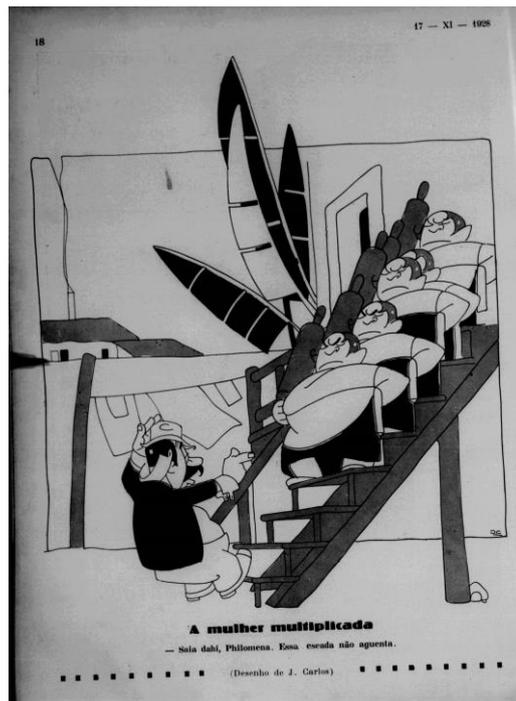
Exótica

J. Carlos, *Capa, Para Todos...*, n°390, 05/06/1926.



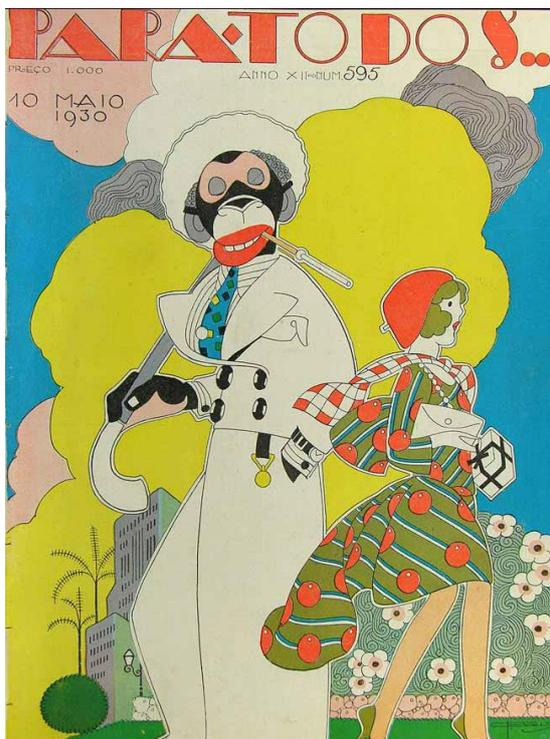
Melindrosa e Almofadinha

J. Carlos, Capa, *Para Todos...*, nº460, 08/10/1927.



Homens comuns e senhoras

J. Carlos, *Para Todos...*, nº518, 17/11/1928, p.18.



Malandros

J. Carlos, *Para Todos...*, nº595, 10/05/1930.

Homens negros são comumente representados por J. Carlos na revista *Para Todos...* semelhantes a macacos. Raro algumas exceções. Ao mesmo tempo, muitos personagens brancos também possuem o rosto com uma espécie de máscara.



Carnaval

J. Carlos, *Para Todos...*, nº531, 16/02/1929, (versão original).

Anexo VII



Sabão Aristolino, *O Malho*, nº885, 30/08/1919, p.18.



Nº 4711, A bordo do Cap Arcona, *Para Todos...*, nº467, 26/11/1927.



Comprimentos "Schering" de Urotropina, *As senhoras elegantes acham-se n'um grande erro quando pensam, Para Todos...*, nº335, 16/05/1925, p.64.



Creme de Cera Frank Lloyd, *Sempre a mulher, Para Todos...*, nº400, 14/08/1926, p.6.



Loção Brillhante, *Pense no seu futuro! Para Todos...*, nº453, 20/08/1927, p.48.



Xarope de Grindelia, *Xarope de Grindelia, Para Todos...*, nº192, 30/09/1922.



Pó de arroz Mendel, *Pó de arroz Mendel, Para Todos...*, nº178, 13/05/1922.

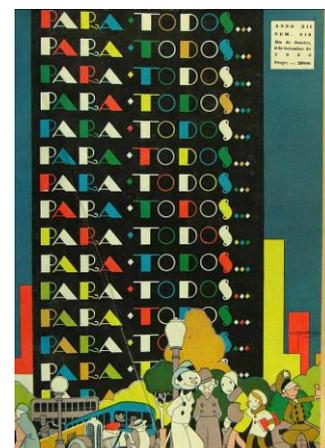
Anexo VIII



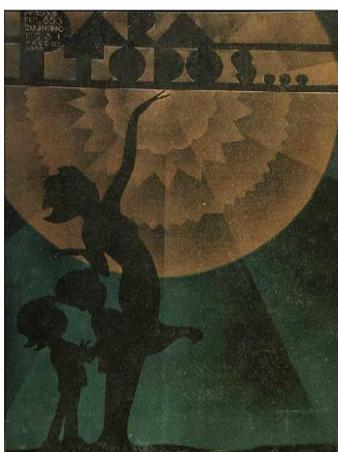
J. Carlos, *Para Todos...*, n°591,
12/04/1930.



J. Carlos, *Para Todos...*, n°608,
09/08/1930.



J. Carlos, *Para Todos...*, n°612,
06/09/1930



J. Carlos, *Para Todos...*, n°653,
20/06/1931.



J. Carlos, *Para Todos...*, n°617,
11/10/1930.



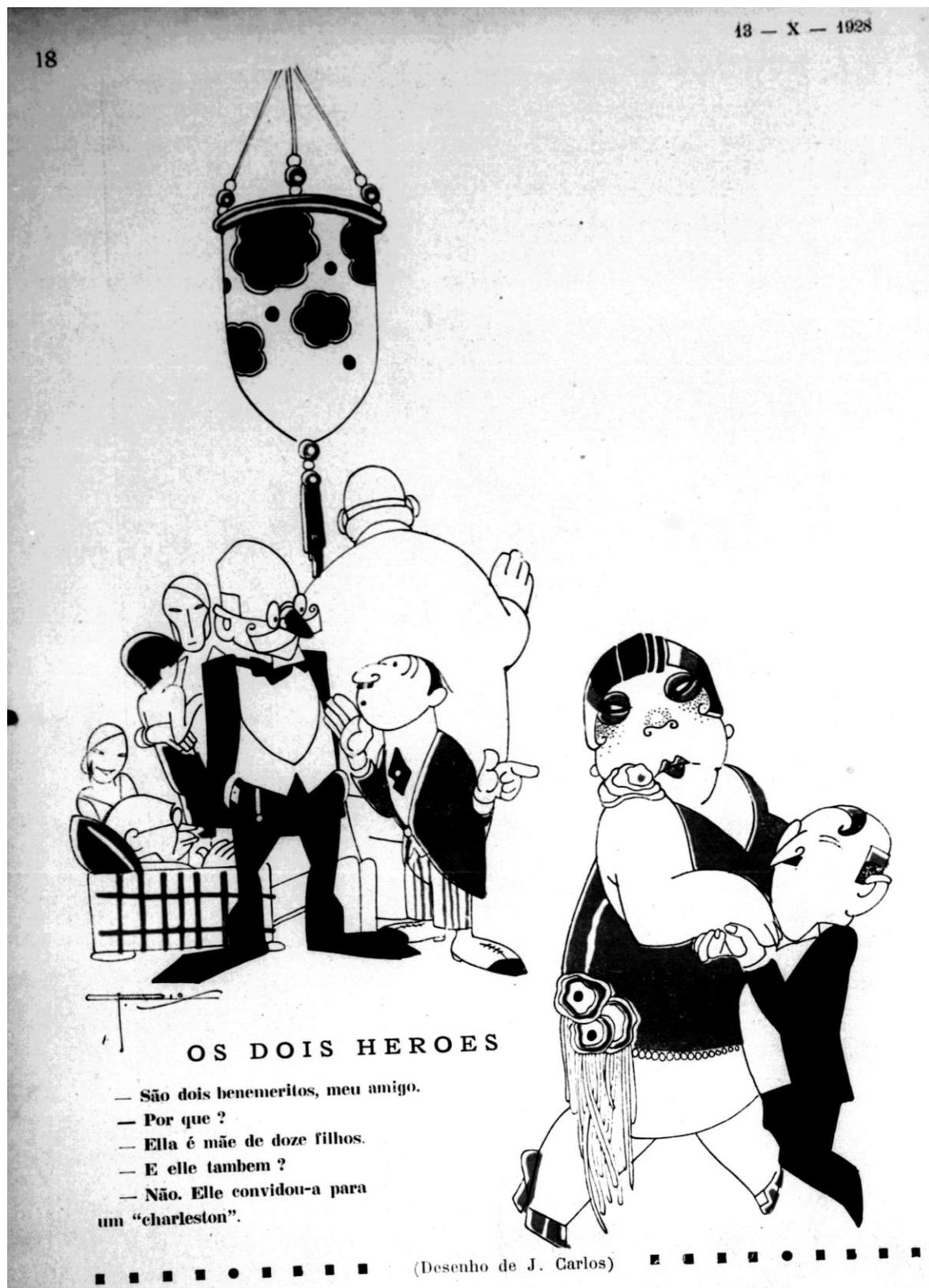
J. Carlos, *Para Todos...*, n°671,
24/10/1931.



J. Carlos, *Para Todos...*, n°629, 03/01/1931.

Anexo IX





Anexo X

LA CABELLERA COMO ADORNO FEMENINO
NUEVE ESTILOS DISTINTOS. DESDE LA MELENA "ETON" HASTA LAS TRENZAS



LA "media melena", que ha lucido miss Dorothy Seacombe en la comedia "Mi hijo Juan", representada en el teatro Shaftesbury, de Londres.

UNA encantadora "melena rizada" natural. La feliz poseedora de esta hermosa cabellera es miss Kathleen Grace.

LA "corona rusa", estilo de peinado de gracioso efecto, usado por Andrea Majinski, una de las modelos de Epstein.

EL glorioso adorno de la cabeza femenina". Los hermosos bucles largos de Andrea Majinski, modelo del modisto Epstein, de Londres.

LA "melena partida" al medio, que usa miss Frances Doble.

LA "onda" sobre la frente realza el encanto de la melena.

LA variedad de estilos en que la mujer puede peinar su cabellera, siempre ha sido tema de los comentarios masculinos. En nuestros días, la variedad es más profusa que nunca, y sólo la mujer — u hombre — demasiado exigente no podrá encontrar un estilo de su agrado. Una de las virtudes que poseía la cabellera de largos bucles de otras épocas era la facilidad con que se podía peinar en diversas formas, según lo ha comprobado Andrea Majinski, la modelo checoslovaca del modisto londinense Epstein. Esta joven peina su cabellera a la rusa, a la china, o a la manera que le agrada, según sean sus gustos artísticos o necesidades de su arte como modelo. El dictado del sentido común es que la mujer debe peinar su cabellera de acuerdo con su tipo de belleza.

EL "rodete" sobre la nuca, de Andrea Majinski, es otro de los peinados encantadores para las que aun tienen el cabello largo.

LA melena "Eton", tan apreciada por las niñas modernas, y detestada por las "chicas" de la guardia vieja.

LOS "bucles rizados" de miss Elissa Landi, demasado largos para considerarlos melena, y demasado cortos para ser cabellera completa.

Anexo XI

Fotógrafo desconhecido, Theatros, *O Malho*, nº1107, 01/12/1923, p.25.

Parte de uma foto-tríptico. Legenda da imagem: “Melindrosa” (Nair Alves), “Almofadinha” (Francisco Alves) – “Coronel” (Marietta Fild) – personagens da revista em pelo êxito no S. José.

Anexo XII



Anexo XIII

PARA TODOS... 27 — XII — 1924



MARICAS

Si Deus soubesse
A minha dôr,
Não era eu gente;
Eu era... flôr.





URSUS

Como eu quizera
Bruta, insolente,
Jogar o box
Heroicamente.

DIALOGOS RAPIDOS

Na caixa do Recreio

— Leste a entrevista do Affonso de Carvalho com Pirandelo?

— Li. Muito engraçada, muito verdadeira. Mas, aquillo é dôr de casco...

Elle — Espera alguém?

Ella. — Sim. Alguem que pague t cinema, o chá, o automovel...

Elle — Continue a esperar. Elle não deve tardar.

— São uns inimigos da intranquillidade publica, doutor.

No escuro

— Dou-te tudo, tudo... E tu?

— O meu amor...

— Que mais?

— Aspirina...

Num bar

— ...

— E nunca mais a viste?

— Nunca mais

— Quanto tempo durou esse amor?

— Durante sessenta e sete contos... tudo que eu tinha...

Num omnibus

— Até nisso nos parecemos, senhor Silveira. Portugal e Brazil estão sempre juntos. Os mãos patriotas lá e cá se igualam.



Na festa futurista em São Paulo

MADRIGAL

...entanto, senhorita Mechanica, não é para me gabar que lhe digo ter viajado o mundo todo e nunca visto, em cadeia alguma, tão excelso grilleiro como vosso dignissimo pae, e em nenhum estaleiro, chaminé de chapa dupla que se compare a V. Ex., cuja potencial de 20.000 H. P. faz pulsar meu coração motocycleticamente...

Na praia

— Que pequena delirante! Nunca vi creatura tão alegre! Quem é?

— Qual?

— Aquella ali, ás gargalhadas.

— Ah! é a Maria das Dôres...

Num banco perto da estatua de Floriano, à meia noite:

— Boas festas!

— Não seja besta!

Arlequim ao Silva.