

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
CAMPUS CURITIBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA

THAÍS MANNALA

**MELINDROSAS E GAROTAS: REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADES
NOS TRAÇOS DE J.CARLOS (1922-1930) E ALCEU PENNA (1938-1946)**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA
2015

THAÍS MANNALA

**MELINDROSAS E GAROTAS: REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADES
NOS TRAÇOS DE J.CARLOS (1922-1930) E ALCEU PENNA (1938-1946)**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Tecnologia,
do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia,
Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Área de Concentração: Mediações e Culturas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marilda Lopes Pinheiro
Queluz.

CURITIBA

2015

Dados Internacionais de Catalogação para Publicação

M281m Mannala, Thaís
2015 Melindrosas e Garotas : representações de feminilidades nos traços de J. Carlos (1922-1930) e Alceu Penna (1938-1946) / Thaís Mannala.-- 2015.
154 f.: il.; 30 cm

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia, Curitiba, 2015.
Bibliografia: f. 128-132.

1. Carlos, J - (José), 1884-1950. 2. Penna, Alceu, 1915-1980. 3. Para todos-. 4. O Cruzeiro (Revista). 5. Mulheres - Caricaturas e desenhos humorísticos. 6. Ilustração de revistas - Brasil - Séc. XX. 7. Relações de gênero. 8. Feminismo e arte. 9. Pinup arte. 10. Tecnologia - Dissertações. I. Queluz, Marilda Lopes Pinheiro, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Programa de Pós-graduação em Tecnologia. III. Título.

CDD 22 -- 600

Para Matilde e Itamara,
minhas guerreiras.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer às pessoas e instituições pela colaboração e pelo apoio durante a realização deste trabalho. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Programa de Pós-graduação em Tecnologia (PPGTE) da UTFPR por oportunizar a realização da pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Marilda Lopes Pinheiro Queluz por acreditar, pela paciência, pelo conhecimento transmitido durante todo o processo de orientação.

À Biblioteca Pública do Paraná e aos seus funcionários, pela disponibilidade de acesso ao acervo da revista *O Cruzeiro*. Ao Arquivo Público do Estado de São Paulo pela digitalização dos poucos exemplares da revista *Para Todos...* e ao site *J. Carlos em revista*, pelas versões digitais das revistas *Para Todos...*

À Bianca, Carla e Elaine pelo apoio e amizade que, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, seguem firme mesmo após a conclusão da graduação.

Aos colegas do PPGTE pelo conhecimento e apoio compartilhados.

A todas as pessoas envolvidas direta e indiretamente que contribuíram para o todo da pesquisa.

E, em especial, à minha mãe e à minha avó que, mesmo não compreendendo o processo, me apoiaram incondicionalmente.

Não são os indivíduos que tem experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência (SCOTT, Joan, 1999).



RESUMO

MANNALA, Thaís. **Melindrosas e Garotas: representações de feminilidades nos traços de J.Carlos (1922-1930) e Alceu Penna (1938-1946)**. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

No presente trabalho serão analisadas representações de feminilidades em dois periódicos distintos: as *Melindrosas* na revista *Para Todos...* e a coluna *Garotas* na revista *O Cruzeiro*. Os recortes compreendem os anos de 1922 a 1930 para as *Melindrosas* e de 1938 a 1946 para as *Garotas*, privilegiando uma sequência entre décadas subsequentes, de modo a entender como as representações de feminilidades se modificaram ou se mantiveram. Interessa também investigar de que maneira o humor e a visualidade contribuíram para normatizar papéis e relações entre gênero, em conjunto com políticas públicas. As revistas visavam trazer a identificação com discursos hierarquizantes, atuando como pedagogia de gênero. Contudo, percebe-se que o humor buscou, nas fissuras das representações, a dupla moral, na qual as mulheres negociavam espaços de atuação e liberdade. Tanto *Melindrosas* quanto *Garotas* possuíam táticas de convencimento e de sedução que as levaram a realizar desejos e a conquistar alguns de seus objetivos. Elas questionaram e enfatizaram as contradições e tensões das respectivas décadas. Por vezes, indicavam pretextos para pensar nas mudanças sociais, de comportamentos e no modo como os homens se colocavam neste quadro.

Palavras-chave: Melindrosas e J.Carlos, *Garotas* e Alceu Penna, Representações de feminilidades, Memória Gráfica, humor.

ABSTRACT

MANNALA, Thaís. **Flappers and Garotas: representations of femininities on the traits of J.Carlos (1922-1930) and Alceu Penna (1938-1946)**. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

In the present work femininity representations will be analyzed in two separate journals: the Flappers in the magazine *Para Todos...* and the *Garotas* column in the magazine *O Cruzeiro*. The cuts include the period from 1922 to 1930 for the Flappers and 1938-1946 for *Garotas*, favoring to a sequence of subsequent decades, in order to understand how representations of femininity have changed or remained. We also want to investigate how the mood and visuality contributed to standardize roles and relationships between gender, together with public policy. Magazines aimed to bring identification with hierarchized speeches, acting as gender pedagogy. However, we notice that humor sought in the fissures of the representations, the double standard, in which women were negotiated spaces of action and freedom. Both the Flappers and the *Garotas* used tactics to convince and seduction that led them to grant wishes and achieve some of their goals. They questioned and emphasized the contradictions and tensions of their respective decades. Sometimes indicated pretexts to think about the social changes of behavior and how men were placed in this board.

Key-words: Flappers and J.Carlos, *Garotas* and Alceu Penna, Representations of femininities, Graphic Memory, humor.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplos de Melindrosa, Almofadinhas e Malandros. (<i>Para Todos...</i> , 25 jul. 1925, p. 18; <i>Para Todos...</i> , 17 out. 1925, p. 18).....	41
Figura 2 – Exemplo de editorial na <i>Para Todos...</i> (<i>Para Todos...</i> , 09 dez. 1926, p. 18).....	43
Figura 3 – O Assalto. (<i>Para Todos...</i> , 28 nov. 1925, p. 18).....	46
Figura 4 – Direitos Iguais. (<i>Para Todos...</i> , 13 mar. 1926, p. 18).....	49
Figura 5 – Sexo Forte. (<i>Para Todos...</i> , 12 jul. 1924, p. 18).....	52
Figura 6 – Um simples desmaio. (<i>Para Todos...</i> , 18 fev. 1928, p. 18).....	54
Figura 7 – O desastre. (<i>Para Todos...</i> , 25 jun. 1927, p. 18).....	56
Figura 8 – A aurora da vida. (<i>Para Todos...</i> , 29 ago. 1925, p. 18).....	58
Figura 9 – A primeira etapa. (<i>Para Todos...</i> , 28 ago. 1924, p. 18).....	60
Figura 10 – As primeiras visitas. (<i>Para Todos...</i> , 26 abr. 1924, p. 14).....	62
Figura 11 – "IN THE RIGHT PLACE". (<i>Para Todos...</i> , 18 ago. 1923, p. 12).....	66
Figura 12 – MO OCCASO. (<i>Para Todos...</i> , 15 ago. 1924, p. 14).....	68
Figura 13 – O CIGARRO INDISCRETO. (<i>Para Todos...</i> , 27 fev. 1926, p. 14).....	70
Figura 14 – Exemplos de editoriais do <i>O Cruzeiro</i> (<i>O Cruzeiro</i> , 02 nov. 1929; <i>O Cruzeiro</i> , 04 set. 1943).....	77
Figura 15 – Exemplo de obra do Erté.	79
Figura 16 – Exemplo de obra de Charles Dana Gibson.	80
Figura 17 – <i>Garotas e cocktails</i> (<i>O Cruzeiro</i> , 06 jun. 1942, p. 20-21).....	84
Figura 18 – A ressaca das <i>Garotas</i> (<i>O Cruzeiro</i> , 09 mar. 1946, p. 22-23).....	86
Figura 19 – <i>Garotas</i> na piscina (<i>O Cruzeiro</i> , 03 nov. 1945, p. 22-23).....	88
Figura 20 – <i>Garotas</i> a 40° na sombra (<i>O Cruzeiro</i> , mar. 1941).....	92
Figura 21 – <i>Garotas</i> e o início das aulas (<i>O Cruzeiro</i> , 28 fev. 1942, p. 22-23).....	95
Figura 22 – Contas com <i>Garotas...</i> (<i>O Cruzeiro</i> , 04 ago. 1945, p. 22-23).....	98
Figura 23 – <i>Garotas</i> no Municipal (<i>O Cruzeiro</i> , 21 set. 1946, p. 22-23).....	102
Figura 24 – A folia das <i>Garotas</i> (<i>O Cruzeiro</i> , fev. 1941).....	106
Figura 25 – O 1° amor das <i>Garotas</i> (<i>O Cruzeiro</i> , 10 nov. 1945, p. 22-23).....	110
Figura 26 – O Casamento da <i>Garota</i> (<i>O Cruzeiro</i> , 06 out. 1945, p. 22-23).....	113
Figura 27 – Nas <i>Garotas</i> não se bate nem com uma flor! (<i>O Cruzeiro</i> , 11 ago. 1945, p. 22-23).....	116

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	REPRESENTAÇÕES DE MULHERES: NAS REVISTAS E NAS PRÁTICAS SOCIAIS	17
2.1	REPRESENTAÇÃO	17
2.2	QUESTÕES DE GÊNERO	20
2.3	MODERNIZAÇÃO E TECNOLOGIA	29
2.4	REVISTAS ILUSTRADAS	30
3	PARA TODOS... E AS MELINDROSAS	33
3.1	A CARICATURA	33
3.2	CONTEXTO BRASILEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XX	34
3.3	J. CARLOS E AS MELINDROSAS	38
3.3.1	Melindrosas e o consumo	45
3.3.2	Melindrosas e o automóvel	50
3.3.3	Melindrosas e a vaidade feminina	57
3.3.4	Melindrosas e a "transgressão"	65
4	O CRUZEIRO E AS GAROTAS	73
4.1	CONTEXTO BRASILEIRO NOS ANOS DE 1930-1940	73
4.2	ALCEU PENNA E AS GAROTAS	78
4.2.1	<i>Garotas</i> e os <i>cocktails</i>	82
4.2.2	<i>Garotas</i> e a praia/piscina	87
4.2.3	<i>Garotas</i> e os conhecimentos escolares	93
4.2.4	<i>Garotas</i> e as festas/bailes	100
4.2.5	<i>Garotas</i> e o amor	108
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
6	REFERÊNCIAS	128
6.1	EXEMPLARES DAS REVISTAS <i>PARA TODOS...</i> E DE <i>O CRUZEIRO</i> UTILIZADAS	133
	APÊNDICE A – EXEMPLARES DAS MELINDROSAS SEPARADAS POR TEMAS	134
	APÊNDICE B – EXEMPLARES DAS GAROTAS POR SEPARADOS POR TEMAS	147

1 INTRODUÇÃO

A caricatura e o humor gráfico, presentes nas revistas ilustradas, vêm sendo objeto de vários estudos para a compreensão da história no cotidiano brasileiro e das expressões artísticas e culturais. Essas linguagens mostram outras faces dos comportamentos, dos hábitos e dos valores de cada época, revelando, de maneira exagerada e irônica, opiniões e pontos de vista sobre fatos do cotidiano. Representações de mulheres e homens de várias classes e idades, ligados às mais diversas atividades, propõem modelos e estilos de vida a serem compartilhados na leitura das revistas. São construções discursivas que transitam entre o estereótipo e os olhares plurais. O objetivo desta dissertação é analisar tipos de feminilidades, como as Melindrosas na revista *Para Todos...*, entre os anos de 1922-1930, e as *Garotas* veiculadas na revista *O Cruzeiro*, entre 1938-1946.

No Brasil do pós Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi significativo o desenvolvimento da indústria gráfica no país. Segundo Rafael Cardoso (2000), foi no começo do século XX que a expansão do parque industrial no eixo Rio-São Paulo e o desenvolvimento do rádio e do cinema promoveram novas formas de comunicação e entretenimento. A diversificação da mídia impressa com cartazes, anúncios publicitários e revistas ilustradas abriu um novo campo de possibilidades também para o design. Nos meios de comunicação, o incremento da indústria gráfica nacional trouxe uma nova concepção visual para os impressos. Propostas que exploravam a relação entre texto e imagem tornaram-se mais comuns devido às inovações qualitativas nos processos de impressão e à influência das vanguardas europeias. São inúmeras as revistas ilustradas que surgiram na época, cuja expansão e difusão estão intimamente ligadas ao processo de massificação do consumo e modernização do Brasil (CARDOSO, 2000).

O processo de modernização do país, que ocorreu de forma mais intensa na antiga capital, Rio de Janeiro, trouxe também transformações sociais. Tais mudanças propiciaram a popularização de novos padrões antes acessíveis somente a uma pequena parcela da sociedade. Hábitos e posturas com influências norte-americanas e francesas foram disseminadas e adotadas no dia a dia, junto com novos modos de agir e consumir. O estilo da Melindrosa, popularizado pelo traço de J. Carlos,

ilustrador que colaborou com o registro do cotidiano carioca, destacou-se na revista ilustrada *Para Todos...* – periódico focado inicialmente no teatro e no cinema e, posteriormente, nas mundanidades, como concursos de beleza, por exemplo. As Melindrosas representavam um tipo específico de mulheres que, nos desenhos deste caricaturista, ganharam características culturais brasileiras misturadas às influências estrangeiras de moda e comportamento. As Melindrosas de J. Carlos tornaram-se referência nas charges e caricaturas da época.

Nas palavras de Fonseca (1999), as Melindrosas foram "criadas" por J. Carlos, glorificando a figura feminina:

[A] jovem garota Melindrosa, um tipo característico dos anos 1930, graciosa, coqueta e de recatada sensualidade, que as jovens da época procuravam imitar com os penteados, os vestidos e a pose. Soube, como nenhum outro, captar o espírito carioca (FONSECA, 1999, p. 231).

Na tentativa de interpretar e traduzir sua época, J. Carlos captou em seus traços os hábitos, costumes e comportamentos do Rio de Janeiro, especificamente, das jovens cariocas da elite, criando uma "crônica visual do seu tempo", imortalizando a figura da Melindrosa em sua obra (FONSECA, 1999, p. 231).

Já as *Garotas* surgiram pelo traço de Alceu Penna, na forma de uma coluna semanal veiculada na revista *O Cruzeiro*, em uma seção bem humorada e divertida voltada para jovens mulheres. Elas surgiram durante o Estado Novo, período ditatorial que implementou políticas nacionalistas e de controle das mídias, bem como uma ideologia de patriotismo e exaltação da nação e de seus entes federados, numa política populista que se voltou para os trabalhadores e para a indústria (JÚNIOR, 2011; PENNA, 2013).

Nesse sentido, as *Garotas* foram concebidas, em parte, segundo os preceitos editoriais de *O Cruzeiro*, periódico que apoiou Getúlio Vargas no seu início, e que resultou em uma propaganda sistemática do seu governo em muitas edições do semanal, incluindo a coluna *Garotas* como parte dessa difusão ideológica. *O Cruzeiro* foi um semanal de variedades e de matérias jornalísticas de grande destaque, porém, com seções de dicas voltadas para mulheres.

Os períodos analisados compreendem os anos de 1922 a 1930 para as Melindrosas e de 1938 a 1946 para as *Garotas*, totalizando oito anos para cada representação de feminilidade.

Assim, tanto Melindrosas quanto *Garotas* foram escolhidas pelos momentos em que circularam: primeiro por estarem em décadas subsequentes; segundo por estas décadas abrangerem o entre-guerras e a Segunda Guerra Mundial, período emblemático de mudanças significativas na rotina da antiga capital do país; terceiro, por essas alterações no ritmo de vida da população terem papel fundamental para a concepção dessas representações de feminilidades, que apresentavam pequenas transgressões visuais e de comportamentos, sem, entretanto, fugir dos padrões e prescrições hierarquizantes para as mulheres da época – casar, cuidar da casa, do marido e dos filhos.

A pesquisa também tem como propósito contribuir para pensar sobre as construções de uma cultura visual¹ de representações de feminilidades associadas às revistas ilustradas que se desenvolveram no Brasil na primeira metade século XX. O incremento dessas linguagens gráficas está ligado ao desenvolvimento tecnológico de cada período analisado, conforme afirma Cardoso (2000, p. 126):

[...] nos meios de comunicação impostas por novas mídias como o rádio e o cinema, a imprensa e a indústria gráfica passaram a dar uma atenção redobrada à configuração visual dos impressos. No Brasil, como em todo o mundo, o período entre as décadas de 1920 e 1940 testemunhou uma enorme multiplicação da interrelação de texto e imagem em jornais, revistas, livros e cartazes. [...]

Nesta expansão, nota-se o papel do design na constituição de novas representações de identidades sociais. O desenvolvimento tecnológico ocorrido neste período no Brasil gerou também novos valores culturais. As revistas *Para Todos...* e *O Cruzeiro* apresentam modelos de comportamento e estilos de vida que remetem a questões de subjetividades de gênero. A pesquisa acerca das representações de feminilidades, dos valores sociais e culturais do design gráfico, materializados nas páginas das revistas, ajuda a pensar em como o design "também reflete um projeto

¹ Por cultura visual entende-se os valores sociais veiculados dentro das imagens. Elas permitem vermos as coisas com o olhar que "é afetad[o] pelo que sabemos ou pelo que acreditamos". Uma imagem carrega consigo um conjunto de aparências de determinado tempo e espaço, que incorpora uma forma de ver que delimita um período (BERGER, 1999, p. 10-12).

de sociedade e de como é importante, portanto, manter uma consciência clara do tipo de sociedade que se deseja projetar" (CARDOSO, 2000, p. 141-142).

Ao estudar dois diferentes tipos de representações de feminilidades, em décadas subsequentes, pretende-se observar semelhanças e diferenças que dialogam com as transformações do contexto e com as tensões entre as representações de feminilidades que foram excluídas, como as mulheres de baixa renda. O traço, as influências e a biografia de J. Carlos e Alceu Penna são relevantes para compreender como se construíram essas personagens femininas de acordo com a respectiva década estudada.

Também é relevante entender como se processaram estas alterações de comportamento, de padrões corporais, de novas prescrições comportamentais, dentre outros pontos, e se houve distanciamentos ou aproximações no modo de ser da Melindrosa para o da *Garota*.

Nesta pesquisa, considera-se que a construção dos corpos possui uma historicidade. Esta constituição histórica do corpo também se dá na mediação/ interação com os objetos, construindo relações entre sujeitos, culturas e sociedades, atribuindo significados e usos. É possível observar, nas texturas das Melindrosas e das *Garotas*, questões como os regimes de governo, as influências e pensamentos da sociedade, a articulação da moda vinda do exterior com tendências locais, variando das vestimentas aos comportamentos. É nesse sentido que a cultura material também é relevante nesse trabalho, tanto na caracterização dos tipos específicos de representações de feminilidades como no diálogo dos artistas gráficos com a imprensa, na criação das imagens midiáticas, bem como na composição dos textos que as acompanham.

Outro aspecto a ser ponderado é como os ilustradores observavam o cotidiano e transferiam determinadas situações para o desenho, sintetizando ou ironizando as situações vividas, as experiências construídas pelo discurso que foram disseminadas na sociedade pela mídia impressa durante as décadas analisadas.

Os exemplares para as análises das revistas *Para Todos...* são provenientes do Arquivo Público do Estado de São Paulo (dois exemplares) e do *site J. Carlos em revista*, acervo construído pelos pesquisadores de J. Carlos, Julieta

Sobral e Cássio Loredano; os exemplares de *O Cruzeiro* foram consultados no acervo da Biblioteca Pública do Paraná.

Para estudar as Melindrosas de J. Carlos foi realizado um levantamento mais geral dos exemplares utilizados por Julieta Sobral (2007) e Cássio Loredano (2007) em suas respectivas publicações. A partir do acervo da revista *Para Todos...*, disponível no site *J. Carlos em revista*, foram levantadas todas as charges em que as Melindrosas estavam envolvidas diretamente e em situações com outros indivíduos (excluindo-se as ilustrações soltas nas páginas de cada edição). Os critérios utilizados na seleção final foram os temas ilustrados com mais frequência ou que envolviam situações do cotidiano das Melindrosas, resultando em onze imagens.

Em relação às ilustrações das *Garotas* de Alceu Penna, foram feitos dois levantamentos: o primeiro, mais abrangente, por meio do estudo das representações de feminilidades veiculadas no projeto gráfico da revista *O Cruzeiro* (MANNALA, 2011). Também foram consideradas as imagens analisadas por Gabriela Penna (2007) em sua pesquisa de mestrado e as imagens contidas na biografia de Alceu Penna, publicadas por Gonçalo Júnior (2011) para a seleção. Após uma nova coleta na Biblioteca Pública do Paraná, as imagens foram refinadas por temas do cotidiano das *Garotas*, resultando também em onze imagens.

A metodologia fundamentou-se em termos de interpretação de discurso, com levantamento quantitativo e qualitativo por período, e as análises das imagens foram realizadas com base na semiótica e nos estudos culturais. Para isto, realizou-se uma pesquisa e revisão bibliográfica sobre o tema e, na sequência, o levantamento das imagens da revista *Para Todos...*, resultando em mais ou menos 430 imagens, dentre capas e charges do miolo; na seção *Garotas* e alguns editoriais de moda² ilustrados por Alceu Penna na revista *O Cruzeiro*, somando mais ou menos 180 imagens. Todas somaram aproximadamente 610. Deste total, iniciou-se a separação das imagens pelos temas mais recorrentes e, posteriormente, por temáticas que destoavam do padrão de cada década escolhida, como a mulher ao volante, a ingestão de álcool ou a violência doméstica. Ao final, para cada

² Tanto as capas quanto os editoriais de moda ilustrados por J. Carlos e Alceu Penna, respectivamente, foram levantadas com fins de conhecer melhor os traços de cada ilustrador.

tema escolhido utilizaram-se duas ou três imagens, resultando em 11 para cada representação de feminilidade.

Nas análises das imagens foram consideradas as relações entre imagem e texto, a linguagem gráfica, as temáticas, os elementos plásticos, os personagens, as caracterizações, as gestualidades, procurando entendê-las dentro de um contexto de espaço-tempo específico, das experiências individuais de cada ilustrador. Para fundamentar as análises, foram utilizados conceitos de várias áreas teóricas, como: dos estudos culturais, com Roger Chartier (1989) e Stuart Hall (1997); dos estudos de gênero, por Guacira Louro (2007), Teresa de Lauretis (1994) e Joan Scott (1999); para a história do humor gráfico Herman Lima (1963) foi o autor-chave; para a história do Brasil e para entender a tecnologia nesse contexto autores como Sevcenko (1998), Monica Velloso (1996 e 2010), Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998), Lília Schwarcz (2012), dentre outros, contribuíram para compreender as articulações sociais, culturais e econômicas dos espaços temporais analisados.

O trabalho está dividido em quatro partes: a primeira é a discussão teórica sobre a importância das revistas como fonte do cotidiano de uma época. A segunda parte retrata o início do século XX e as *Melindrosas* inseridas dentro do processo de modernização da Primeira República no eixo Rio-São Paulo, procurando ressaltar as posições de sujeitos presentes nos desenhos de J. Carlos; a terceira volta-se para o trabalho de Alceu Penna e as *Garotas*. Na conclusão, procura-se refletir sobre as diferenças e aproximações entre as *Melindrosas* e *Garotas*, de modo a problematizar as contradições, a complexidade e a dinâmica de cada uma dessas representações de feminilidades.

2 REPRESENTAÇÕES DE MULHERES: NAS REVISTAS E NAS PRÁTICAS SOCIAIS

Nesse momento é interessante entender os conceitos que norteiam o desenvolvimento do presente trabalho. No período analisado (décadas de 1920 e 1940), o Brasil passa por mudanças significativas na política, na sociedade e na cultura, além de um grande desenvolvimento de artefatos tecnológicos que facilitaram a comunicação e a troca mais ágil da informação.

Para estudar um periódico (seja ele jornal, revista, folhetim, etc.) é necessário entender os processos gráficos e de produção, o modo como os agentes produtores classificam e excluem determinados aspectos de sua produção. Pensando em termos histórico-culturais, é importante compreender o contexto e a materialidade das revistas e ilustrações, quais as posições de sujeito propostas por elas, a que tipo de público leitor se destinavam tais publicações, bem como as práticas de leitura e recepção das mesmas.

2.1 REPRESENTAÇÃO

Roger Chartier (1988), ao definir o propósito da história cultural, argumenta que as representações do mundo social são uma arena de disputas, com tensões, estratégias não-neutras, empreendidas por grupo(s) de interesse, em um jogo de dominação e poder. Nas práticas dinâmicas e intercambiantes de leitura, no campo social onde circula o conjunto de textos, ideias e normas culturais, a realidade é construída de forma contraditória por distintas esferas da sociedade. A prática de leitura também é um ato que requer um processo de construção de sentido por parte do leitor que, ao ler uma imagem ou um texto, dá significado ou não a determinado conteúdo; é uma forma de ver e pensar o real como um discurso legítimo, segundo sua experiência como sujeito³. Como leitores e leituras não são neutros, valores são passados de modo a privilegiar ou excluir determinado grupo, valor moral/social ou mesmo uma identidade externa ao país de origem. Um exemplo é a apropriação de comportamentos ou formas de vestir dos franceses ou norte-americanos, ponto que será abordado nos traços de J. Carlos e Alceu Penna.

³ Os sujeitos serão tratados no presente trabalho como não uniformes e universais, tendo em mente como cada um se apropria dos discursos, seus graus de penetração e a construção de sentido na experiência individual.

Nesse ponto, é necessário ter em mente a diversidade de leituras que podem ser feitas a partir das charges das *Melindrosas* e ilustrações das *Garotas*, entendendo a imagem como polissêmica. Veiculadas como caricaturas e ilustrações exageradas das classes médias e altas da sociedade, valores são colocados de forma crítica para relativização das normas sociais das elites, como também acabam por reforçar tais papéis sociais.

Para Chartier (1988), a representação hegemônica é algo forjado conscientemente pelas classes dominantes, sendo uma categoria construída conforme o interesse deste estrato social. Na representação estão os discursos não neutros, os valores, as imposições e as concepções sobre o mundo social, em geral, que foram legitimados e/ou distanciados da realidade da maioria da população. Nesse sentido, o autor afirma que esta clivagem/abismo entre a representação e o mundo real cria ilusões de como a sociedade aparenta ser, na ótica deste grupo, algo restrito, que encontra no outro um campo de tensionamentos, de dominação e poder sobre as representações do mundo social.

Já para Stuart Hall (1997, p. 16), a prática de significação reside na forma como atribuímos significado a algo que traga identificação e pertencimento a um grupo, nos "encaixando" como determinados tipos de sujeitos. Por exemplo, os exercícios ao ar livre, as idas à praia, o corte de cabelo "à la garçonne", os vestidos com o corte reto na altura do joelho, parecem definir as *Melindrosas* de J. Carlos. Muitas mulheres no período poderiam ter atribuído significados em maior ou em menor grau por alguma dessas características, nesses parâmetros do que era ser uma jovem mulher moderna da época. Se nossa tendência é atribuir significados, sentidos aos atos, somos seres "culturais". A representação é parte essencial pela qual o indivíduo se identifica (em maior ou em menor grau) com determinado tipo de feminilidade, por exemplo, produzindo e trocando significações. *Melindrosas* e *Garotas* foram concebidas em tempo e espaço específicos, sendo lidas, apropriadas, ressignificadas pelos leitores das revistas ilustradas circulantes nos períodos analisados no presente trabalho.

Ao tornarem-se acessíveis por meio do barateamento da impressão, as revistas ilustradas foram mais consumidas e as novidades veiculadas por elas, inclusive as vindas do exterior, popularizaram-se pelo público, a partir do aumento

das vendas. Para Rafael Cardoso (2005), em se tratando de história do design, a história da indústria, a história social e da tecnologia não devem ser separadas. Houve um importante desenvolvimento gráfico que ocorreu nos espaços temporais escolhidos. A tecnologia e a indústria brasileira encontravam-se nesse período, em processo de amadurecimento editorial e gráfico, com olhares voltados para o comercial ou, nas palavras de Cardoso (2005):

O uso consciente do projeto como meio de conjugar linguagens, redirecionar informações e criar identificação com o público [...]. Se desde o século XIX há vestígios de atividades projetuais no Brasil, pode-se dizer que a década de 1920 marca um primeiro ponto do seu amadurecimento, com o uso sistemático do projeto gráfico como fator de apelo comercial. Não há nada de especialmente surpreendente nessa constatação, visto que os anos 1920 foram um período importante para a consolidação da indústria nacional de modo geral, chegando mesmo a constituir, na opinião de alguns historiadores, um surto industrial⁴. O design, como não podia deixar de ser, acompanhou a evolução da indústria (CARDOSO, 2005, p. 13).

O crescimento das cidades, o aumento do poder aquisitivo pelas classes médias e a curiosidade destas por temas do cotidiano, contribuíram para o desenvolvimento significativo da linguagem visual (CAMARGO, 2003, p. 46). A partir dessas demandas, as revistas ilustradas passaram a ter papel fundamental na assimilação do processo modernizador, que transformava, modificava a noção de espaço/tempo, cruzando fronteiras sociais.

Os pensamentos de Chartier (1988) e de Hall (1997) a respeito do conceito de representação, do sentimento de pertencimento a um grupo, a maneira como se estabelecem padrões culturais, as relações de poder e de classe que dominam e normatizam os códigos sociais ditos "verdadeiros", delimitando espaços e materialidades, oferecem caminhos para refletir sobre Melindrosas e *Garotas*. Estudar como o design, em conjunto com a ilustração, promoveu um novo olhar sobre a maneira de ver e assimilar tendências, ajuda a pensar como as revistas semanais influenciaram gerações de mulheres em suas respectivas décadas a partir dos traços de cada ilustrador, com seus valores, identificações, estilos e trajetórias diversas.

4 Este termo utilizado por Cardoso (2005) faz referência ao eixo Rio-São Paulo, locais onde este "surto industrial" foi mais evidente.

As representações como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social enquanto categorias de percepção do real também são importantes para discutir as relações de gênero, tema abordado na sequência.

2.2 QUESTÕES DE GÊNERO

Inicialmente, os estudos de gênero voltaram-se para as relações marcadas pelo predomínio hierárquico do homem ao longo da história e pelas desigualdades sociais a partir da diferença biológica, sexual. Em termos teórico-práticos, enfocava-se a distinção de tarefas a serem executadas pelas mulheres, dentre elas, o cuidado do lar, dos filhos, o trabalho formal e o sustento financeiro do lar como obrigação masculina. O objetivo do termo gênero ou das relações de gênero era negar esse determinismo biológico que procurava justificar a diferença, argumentando que os processos culturais controem, socialmente, ao longo dos anos a percepção sobre os corpos ou, nas palavras de Louro (2007):

O conceito pretende se referir ao modo como as características sexuais são compreendidas e **representadas** ou, então, "trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico" (LOURO, 2007, p. 22 – grifo meu).

O conceito de gênero também se torna relevante por abranger vários aspectos das relações entre sujeitos, cada qual com sua subjetividade e perspectivas a respeito de temas do cotidiano; por envolver identidades que se entrecruzam, que definem ou não um segmento da sociedade. Justamente por definir pessoas e/ou localidades, acaba por afirmar ou excluir indivíduos, marginalizando-os e tensionando-os. As lutas e práticas feministas ocorridas nas primeiras décadas do século XX passaram a modificar determinadas representações hegemônicas, sem entretanto, fugir do estigma da mulher branca, heterossexual, dona de casa, mãe e esposa zelosa. Sobre a representação das mulheres, é interessante observar a identidade social inscrita nos corpos e o jeito como a apreendemos e a significamos, conforme as palavras da pesquisadora Guacira Louro:

[...] Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam (LOURO, 2007, p. 15).

Esses "sentidos" citados pela autora dizem respeito ao vigor físico, beleza, juventude, dentre outros, atribuídos a homens e mulheres, e que os inscrevem dentro de um grupo identitário, no qual a diferença reside em quem se encontra fora, ou não se encaixa em certas características.

Tais identidades estão em constantes transformações, negociações, tensionamentos e construções. Aspectos que Guacira Louro (2007), ao discutir sobre os escritos de Teresa de Lauretis (1994), ressalta na formação das identidades a partir da construção de gênero:

Ao aceitarmos que a construção de gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas relações estão em constante mudança (LOURO, 2007, p. 35).

Teresa de Lauretis (1994) acredita que a constituição do sujeito não reside apenas no gênero como diferença sexual, mas também por meio "de códigos linguísticos e representações culturais" (LAURETIS, 1994, p. 208). Para a autora, o sujeito é fruto das várias experiências, tanto práticas da vida cotidiana quanto práticas institucionalizadas, com discursos que dizem o que fazer e como agir em determinadas circunstâncias. Portanto, para ela, essa oposição não constitui apenas homens e mulheres, como também sujeitos femininos e masculinos de várias raças, classes, credos e idades, cujas identidades e discursos encontram-se dentro dessa oposição. Ela também defende que a diferença sexual não é a origem da organização social, mas sim, a representação de sujeitos com papéis sociais definidos em termos da diferença biológica dos sexos.

Lauretis (1994) também desenvolve o termo e o conceito de "tecnologia do gênero" com base no filósofo Michel Foucault. Para ela, este termo vem do processo de representação e auto-representação, no qual o indivíduo se forma a partir da interação com diversas tecnologias sociais, como o cinema, o rádio, as revistas, os jornais, a igreja, etc. Os discursos hegemônicos "implantam" representações de gênero, normatizando e hierarquizando as relações entre homens e mulheres (LAURETIS, 1994, p. 228). Práticas sociais reguladoras são veiculadas nos meios de comunicação e de entretenimento, por exemplo, locais onde reside o aparato

ideológico⁵. No entanto, interessa à autora pensar na desconstrução do gênero, no que ela chama de *space-off*⁶, o irrepresentável, "os pontos cegos do discurso", nas margens, que "coexistem concorrentemente e em contradição" (LAURETIS, p. 238), abrindo questionamentos sobre a própria dialética acerca da feminilidade e a construção de sua representação. Desconstruir o gênero significa questionar as posições de sujeito, a polaridade masculino/feminino, posicionando a construção dos respectivos corpos como efeitos dos discursos e da ideologia.

Observar a teoria da pesquisadora nos espaços temporais analisados é pensar os processos modernizantes e excludentes que circularam nos meios de comunicação e político-sociais de gênero. As mulheres que residiam no Rio de Janeiro da época, vivenciaram, em termos de políticas públicas, as alterações no meio urbano que proporcionaram um cenário paradoxal de liberdade e vigilância, a partir da reforma urbanística do prefeito Pereira Passos⁷ em meados de 1910. Este panorama permitiu às camadas mais abastadas frequentar a rua, espaço público no qual as pessoas (em especial as mulheres) observavam e eram observadas, criando uma espécie de vigilância nos modos e comportamentos de seus frequentadores.

Também é relevante ver o gênero a partir da ótica de Teresa de Lauretis (1994) para pensar a problemática do "ser feminina", a partir da construção que foi engendrada na sociedade brasileira, em especial durante o Estado Novo (1937-1954), com a repressão nos meios de comunicação, com a cultura organizada nos moldes do órgão responsável DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), assumindo, em termos de controle de poder, a organização da sociedade civil de forma ideológica. É por meio desse órgão fiscalizador que a propaganda do governo de Getúlio torna-se intensa, com uma fiscalização dos meios de comunicação, em uma sistemática nunca antes vista. O ideal patriota toma conta dos cartazes, das propagandas no rádio e em revistas e, com o início da Segunda Guerra Mundial, intensificou-se. É sob esse nacionalismo que as mulheres passam a exercer

5 O conceito de ideologia desenvolvido por Lauretis (1994) tem influência nos escritos do filósofo francês Louis Althusser, no livro *Aparelhos Ideológicos de Estado*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1983.

6 Lauretis (1994) se apropria desse termo da teoria do cinema, em que o *space-off* simboliza outros discursos, representações, das posições que proporcionam a coexistência, a contradição, um tensionamento entre os discursos hegemônicos e o que está nos interstícios.

7 Pereira Passos foi prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, período em que foram implantadas várias reformas urbanísticas inspiradas na *Champs-Élysées* de Paris. O argumento era de higienização da antiga capital, expulsando a população carente residente nos cortiços e abrindo espaço para largas avenidas, mas também tinha a intenção de embelezamento e modernização da cidade.

papel fundamental para a sociedade do Estado Novo. Ser a administradora do lar, cuidar dos filhos (futuro da nação), bem como ser boa esposa configuravam parte do ideal cívico das mulheres nesse período. E, as revistas, como produtoras de tipos de feminilidades e masculinidades, caracterizam uma tecnologia social/ de gênero, construindo representações de mulheres e homens, enquadradas nos corpos, nas relações sociais e nas posições de sujeito. Todas essas situações ajudam a refletir sobre alguns aspectos de dependência e submissão feminina na sociedade brasileira do período, simultaneamente a algumas conquistas de espaço e autonomia.

Joan Scott (1999), ao tratar de como a história é produzida do ponto de vista de quem conta, afirma que muitas práticas e construções alternativas se perderam em detrimento daquelas que conhecemos pelos livros de história, por exemplo, naturalizando identidades. Daí emerge a evidência da diferença, da dominação, da opressão e da invisibilidade de determinados grupos sociais. Para a autora, entender os mecanismos que operam e posicionam sujeitos requer compreender como os discursos produzem a experiência e constituem indivíduos dentro de um processo ideológico. Tal processo ideológico traz consigo as

[...] categorias de representação (homossexual/heterossexual, homem/mulher, negro/branco como identidades fixas e imutáveis) e suas premissas, sobre o que essas categorias significam e como elas operam, suas noções de sujeitos, origem, e causa (SCOTT, 1999, p. 05).

Nesse sentido, a experiência, para ela, é ação política, na medida em que a construção de indivíduos pode ser sempre contestada pela diferença, pela arena de disputas e tensionamentos existentes na história.

A partir das observações de Scott (1999), é possível compreender e ressaltar que os tipos de feminilidades analisados neste trabalho são identidades presentes e construídas pelas revistas, pelas vivências dos ilustradores e editores, sendo um fragmento dos vários olhares acerca das mulheres que circulavam nesses períodos, especialmente dos estratos médios e altos da sociedade brasileira. Trata-se de uma história específica, restrita e privilegiada, que desconsiderava o que se passava com as mulheres das camadas baixas, com as negras, com as mães solteiras, com as imigrantes, em suma, com uma gama de grupos sociais que estavam circulando no

mesmo espaço (Rio de Janeiro) mas que eram invisíveis pelas autoridades e pelas próprias mídias impressas.

Outro conceito caro aos estudos de gênero e ao humor gráfico diz respeito aos estereótipos que se formam em nossa sociedade. Por estereótipos entendem-se: parâmetros que designam um determinado nicho social – seja ele de classe, etnia, profissão, estatura física, orientação sexual, entre outros. São considerados generalizações difundidas pela sociedade, que categorizam, organizam um meio social, pela forma de agir e pensar de grupos de pessoas. Sobretudo, os estereótipos são uma construção sobre as relações intergrupos e a forma como os pensamos. Estas relações são idealizadas e estratificadas, caracterizadas, por vezes, como justificativa para a discriminação de grupos, gerando preconceitos (NOGUEIRA; SAAVEDRA, 2008; GOODWIN, 2011). Os estereótipos de gênero, por sua vez, referem-se às características que diferem homens e mulheres culturalmente. Seu caráter é altamente prescritivo, no qual se afirma, por exemplo, que homens são mais racionais que mulheres, ou que estas são mais emotivas e sensíveis. Ao normatizar comportamentos, os estereótipos de gênero ratificam crenças e mitos a respeito da diferença sexual, e legitimam/afirmam a posição masculina superior em relação à feminina. Quando os assuntos são as normatizações para as mulheres, uma Melindrosa ou uma *Garota* é denominada como tal a partir dos hábitos, da indumentária, da classe social e da etnia pertencente, restringindo os atributos de personalidade e valores por serem adequados a determinado grupo social.

No início do século XX, muitas mulheres brasileiras – acompanhando os movimentos de contestação internacionais e seus questionamentos sobre a posição feminina perante a sociedade – buscavam ampliar seu espaço de atuação na esfera pública. Essa busca, segundo Maluf e Mott (1998), caminhava em conjunto com o ritmo da mudança econômica, do controle do tempo e do espaço, e da inserção de uma ordem social por parte da elite à população, procurando modificar os comportamentos das demais camadas sociais. As ditas moças "de família" passaram a se aventurar sozinhas pela cidade, fosse para abastecer a casa, trabalhar ou estudar, incomodando os conservadores. Ou, nas palavras de Susan Besse (1999):

Fascinante, ainda que assustadora, a “moça moderna” foi, ao mesmo tempo, exibida com orgulho, como demonstração do progresso nacional, e

denunciada como ameaça à tradição nacional. Sua autonomia, segurança e realizações educacionais e profissionais cada vez maiores correspondiam às novas liberdades, à ética burguesa e às necessidades econômicas da sociedade urbana industrial brasileira em expansão (BESSE, 1999, p. 37).

Para a autora, as “moças modernas” possuíam qualidades que as colocavam no padrão moderno, mas que, ao mesmo tempo, eram criticadas por não se encaixarem na norma hierárquica das elites. Para este grupo, a mulher dita “ideal” deveria ser submissa e, simultaneamente, deveria portar-se como moderna, por meio das roupas e de determinados hábitos. Este misto entre “moças de família” e “moças modernas” não era consenso e confundia autoridades e as próprias mulheres. Por moças “de família” entendiam-se aquelas pertencentes às camadas médias e altas da sociedade, cuja educação era voltada para o ambiente doméstico, para exercer melhor as tarefas de boa esposa e mãe. Não se incluíam neste padrão, por exemplo, as vendedoras, as lavadeiras, que faziam da rua seu lugar de trabalho, possivelmente vivendo os “perigos da vida das multidões”. Para as elites, elas não eram consideradas como pertencentes ao “delicado sexo” (MALUF; MOTT, 1998; PEDRO, 1998). No caso das Melindrosas, o espaço público (rua) e o privado (do lar) são tensionados, em especial com a inserção gradual da mulher dita “de boa família” no espaço público. Na década de 1940, as *Garotas* já usufruíram do espaço público, das idas à praia, aos bailes, do direito ao voto conquistado na década de 1930.

A luta e inserção das mulheres das camadas médias e altas nos espaços públicos possibilitou a algumas mulheres exercer profissões como o magistério e a enfermagem, por exemplo, contudo, sem deixar os afazeres do lar, da maternidade e do matrimônio de lado. Os tipos de feminilidades estudados nesse trabalho ressaltam as ilustrações caricatas⁸ veiculadas em décadas distintas para enfatizar as alterações no modo de “ser feminina” e nas regulações dos corpos e dos gestos femininos em espaços temporais específicos.

Neste sentido, como consequência das lutas feministas e das alterações no ritmo de urbanização das cidades, novos hábitos são incorporados pelas mulheres no cotidiano, principalmente no que concerne às questões que envolvem a sua

8 Conforme será visto adiante, J. Carlos e Alceu Penna possuíam formas diferentes de representar Melindrosas e *Garotas*, sendo o segundo voltado mais para a moda e a rotina da jovem carioca do que propriamente causar o riso – porém com a característica da ambiguidade presente.

inserção no espaço público. Os processos de modernização e a higienização⁹ das principais capitais do país, com seus preceitos civilizadores inspirados nos modelos americano e europeu, colocaram os costumes populares em evidência no sentido negativo, por deteriorar a imagem do país, na ótica da elite. A desapropriação de cortiços que "enfejavam" a antiga capital esteticamente e higienicamente por conta das doenças que se espalhavam (diarreia, cólera, etc.), deram lugar a avenidas largas, semelhantes ao boulevares franceses, como a Avenida Rio Branco (Rio de Janeiro), que se tornou símbolo do período da regeneração, empreendido pelo então prefeito Pereira Passos (SEVCENKO, 1998).

A desapropriação compulsória na região central do Rio de Janeiro levou muitas pessoas aos morros, onde já se formavam grandes aglomerações por volta da metade do século XIX, mas que se intensificaram no início do século XX. Aí residia todo tipo de pessoa de baixa renda: negros¹⁰, brancos e imigrantes, pessoas que necessitavam que todos os membros da família exercessem alguma atividade remunerada para o sustento, em geral, com um número grande de filhos. Crianças e mulheres desta camada social sempre trabalharam em atividades formais ou informais, como na indústria de fiação, de vestuário, como lavadeiras, costureiras, cozinheiras, doceiras, amas de leite, dentre outras atividades que permitiam contribuir com os proventos familiares. Com salários abaixo da média por conta da sua exclusão social e política, elas eram tratadas como "passivas", "inocentes", sendo, por vezes, desprezadas e descartadas pelos patrões nas indústrias. Porém, há registros de paralisações nesses estabelecimentos por partes das trabalhadoras, reivindicando melhores salários e condições de trabalho (MATOS; BORELLI, 2012).

No período analisado, o trabalho para as mulheres deixa de ser motivado estritamente pela necessidade ou condição de pobreza das camadas menos favorecidas, e passa a ser visto, também, como uma opção aos demais segmentos da sociedade. Nesse aspecto, foram implantadas normas e regras, de modo a disciplinar o comportamento feminino (SOIHET, 2006). Devido à necessidade

9 Por higienização entende-se as medidas médicas e políticas realizadas na reforma urbanística, em específico, na região central do Rio de Janeiro, como a remoção dos cortiços e a vacinação da população residente para fins de limpeza social e sanitária nesses locais (SEVCENKO, 1998).

10 Para as mulheres negras a situação se agravava. Por conta do preconceito dos patrões, a dificuldade de arranjar emprego era maior, pois elas concorriam diretamente com as imigrantes, em geral brancas, fazendo com que se encaixassem em postos menos valorizados e pior remunerados, como catadoras de restos, lavadeiras, domésticas, cozinheiras, etc. (MATOS; BORELLI, 2012).

de circular pela cidade à procura de trabalho, as mulheres populares passaram a ser fiscalizadas pelas autoridades¹¹, como forma de reforçar o modelo da família burguesa, procurando adequá-las

[...] ao novo estado de coisas, inculcando-lhes valores e formas de comportamento que passavam pela rígida disciplinarização do espaço e do tempo do trabalho, estendendo-se às demais esferas da vida (SOIHET, 2006, p. 362).

Assim, buscou-se manter princípios morais, que, por vezes, se mostravam contraditórios. Segundo Soihet (2006), a explicação para as atitudes de repressão vem do mito que circundava a rua naquele período:

A rua simbolizava o espaço do desvio, das tentações, devendo as mães pobres, segundo os médicos e juristas, exercer vigilância constante sobre suas filhas, nesses novos tempos de preocupação com a moralidade como indicação de progresso e civilização. Essa exigência afigurava-se impossível de ser cumprida pelas mulheres pobres que precisavam trabalhar e que para isso deviam sair às ruas à procura de possibilidades de sobrevivência. (SOIHET, 2006, p. 365)

As ruas, assim como as fábricas, carregavam consigo significações de cunho degenerativo e negativo para as mulheres, pois apresentavam-se como espaços favoráveis às relações conjugais não consensuais. Segundo Rago (2006), as "uniões e amores livres"¹² ganharam voz pelas classes operárias, em sua maioria de pensamento anarquista, que também defendiam o divórcio, estremecendo e ameaçando a ordem conservadora. Sair só pelas ruas, no começo do século XX, era considerado ofensivo à moral pública, podendo-se, inclusive, sofrer prisões e agressões. Porém, esse processo teve resistências desse segmento, disputando "palmo a palmo o seu direito ao espaço público", pois era na rua que elas "comiam, dormiam e extraíam seu sustento" (SOIHET, 2006, p. 366). A autora complementa:

Também era nos largos e praças que as mulheres costumavam conversar, discutir ou se divertir, da mesma forma que se aglomeravam nas bicas e chafarizes, não raro, brigando pela sua vez. Em grande proporção responsáveis pela manutenção da família, a liberdade de locomoção e

11 Essa fiscalização das mulheres populares diz respeito à política de higienização. Amas de leite e lavadeiras, por conta dos problemas epidêmicos, passaram a sofrer restrições por parte das autoridades quanto aos perigos de "se lavar roupas em tinhas e tanques comunitários, nos quais se misturavam as roupas de todas as gentes"; e a possibilidade de transmissão de doenças às crianças, como a sífilis e a tuberculose pela amas de leite (MATOS; BORELLI, 2012, p. 132).

12 O amor livre para os anarquistas diz respeito "a possibilidade de homens e mulheres definirem livremente o tipo de relação amorosa e sexual que pretendiam criar", sem interferências por parte da Igreja e do Estado. (RAGO, 2006, p. 598)

de permanência nas ruas e praças era vital para as mulheres pobres, que cotidianamente improvisavam papéis informais e forjavam laços de sociabilidade (SOIHET, 2006, p. 366-367).

Nesses espaços de tensões e disputas como a rua, a incoerência reside no papel econômico que as mulheres populares exerciam, sendo elas essenciais para a manutenção dos segmentos mais abastados. Do mesmo modo, a elite afirma politicamente sua posição de poder, procurando segmentar espaços, como no caso da Avenida Rio Branco, por exemplo, onde as mulheres da elite circulavam acompanhadas, ou mesmo sozinhas, "embelezando" o local.

Foi também nas primeiras décadas do século XX que o movimento (ou movimentação) feminista¹³ se organizou no país, buscando a cidadania por meios diversos, formando-se grupos como a Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF), que colaborou para instituir o direito ao voto feminino em 1932¹⁴. Outra estratégia de luta feminista do período foi o uso da imprensa para expor suas opiniões a respeito da educação para as mulheres com fins "emancipatórios" em relação aos maridos, à educação dos filhos, bem como ao direito ao voto. Dessa forma, visaram chamar a atenção para a liberdade de informação, cujo acesso restringia-se a poucos. Havia o movimento feminista anarquista, cujas ideias no que tange à educação estavam aliadas às questões trabalhistas e ao binômio exploração/opressão. As operárias imigrantes reivindicavam condições de trabalho de modo amplo em relação às demais movimentações, abrangendo questões sobre a posição feminina tanto no espaço doméstico quanto no público. Ou seja, para as anarquistas, ser mulher, negro(a) ou parte de qualquer outra minoria trazia consigo "uma carga a mais [de diferença] em relação [a] ser homem e ser branco" (PINTO, 2003, p. 34-35). No caso das mulheres, esta diferença seria consequência das relações de gênero, na sua condição como explorada. (PINTO, 2003).

As movimentações feministas que se iniciaram no final do século XIX e início do século XX, geralmente eram articuladas por mulheres com um grau educacional,

13 Sobre os vários aspectos do feminismo no Brasil em décadas e âmbitos distintos, recomendam-se as seguintes obras: *História das Mulheres do Brasil*, 8 ed. (2006) e *Nova História das Mulheres do Brasil* (2012). Ambas abordam temas relacionados às mulheres brasileiras, como arranjos familiares, anarquistas no início do século XX, trabalho feminino, mulheres na política, dentre outros temas que dão uma visão mais ampla da realidade das mulheres no início do século.

14 As mulheres passaram a votar de maneira efetiva somente a partir da década de 1940, por conta do golpe que instituiu o Estado Novo.

social e econômico elitizado. A maioria delas (advogadas, jornalistas) partilhava do interesse referente ao voto como um ato de cidadania, não questionando as relações de gênero que permeavam outros aspectos da vida feminina. Em contraposição, estavam as operárias anarquistas, cujas situações sociais e econômicas desfavoráveis promoveram questionamentos e manifestações mais profundas sobre a condição das mulheres, pois a "questão de gênero era percebida como um aspecto organizador de um dos elementos estruturantes das desigualdades presentes nas relações de trabalho" (PINTO, 2003, p. 34). As conquistas foram poucas – o direito ao voto foi a mais concreta – mas foi visível a inquietação de parcela das mulheres engendrando-se na sociedade civil da época.

2.3 MODERNIZAÇÃO E TECNOLOGIA

Outro ponto interessante a destacar é a modernização como processo múltiplo, heterogêneo e distinto para as várias camadas sociais. Monica Velloso (1996) relativiza os conceitos de moderno, modernismo e modernidade, procurando demonstrar a complexidade de como estes termos se inseriram no cotidiano da capital carioca no início do século XX e foram rearticulados nas práticas das pessoas. A pesquisadora buscou entender como valores e percepções associados a tais conceitos não se constituíram de maneira igual, racional e receptiva por parte dos vários segmentos da sociedade, cujas manifestações foram as mais diversificadas. Ao justificar essa perspectiva de análise, a autora procurou

[...] pensar os acontecimentos históricos em sua multidimensionalidade, na qual se entrecruzaram as tradições do passado, com o presente já apontando para o futuro. Assim, o modernismo passa a ser compreendido como um processo que vai acarretando mudanças significativas de percepção do tempo e do espaço, fazendo coexistirem múltiplos valores culturais (VELLOSO, 1996, p. 32).

Esta reflexão a respeito da modernidade torna-se importante para pensar os movimentos modernistas como não lineares e homogêneos, mas com graus de complexidade, pluralidade, contradições típicas das práticas cotidianas de uma época, gerando outros significados e sentidos nas diferentes regiões do país.

Para Lilia Moritz Schwarcz (2012), a urbanização e a modernização das cidades, em conjunto com as imigrações e o fim da escravidão, trouxeram um cenário novo para a recém República. O lema "ordem e progresso", inevitável, mas não acessível e aplicável a todos, criou um abismo social entre os imigrantes, negros e demais habitantes carentes. O começo do período republicano trouxe novas necessidades, como as reformas urbanas, que "embelezaram" e segregaram, alterando a paisagem urbana e afastando "a pobreza para os subúrbios da cidade" (2012, p. 44). O lazer, o transporte e a habitação vinham nesse pacote de aceleração, mudando a imagem geral das metrópoles em expansão. "Modernização e tradição eram conceitos fortes nesse momento que previa mudanças, mas experimentava continuidades de toda ordem" (2012, p. 43).

Assim, valores e experiências vividas precisaram ser considerados para o entendimento da constituição de determinados fenômenos econômico-sociais. A tecnologia e suas representações na sociedade, para além da dicotomia da salvação/ameaça da humanidade e do futuro, possuíam suas implicações práticas na vida da população, como a assimilação do bonde elétrico ou do automóvel, por exemplo. Sevcenko (1998) relata a aceleração das cidades através da circulação do automóvel nas ruas e o aumento do número de atropelamentos no início do século XX. Em oposição, o autor também traz o *status*, o poder e a força dos mais endinheirados associados ao uso do carro "para atrair mulheres, criar oportunidades de contato, convívio e desfrute da companhia feminina" (SEVCENKO, 1998, p. 559).

O ponto de vista de Velloso (1996) sobre a modernidade se baseia na intelectualidade carioca, em especial os chargistas que, por meio das revistas, procuraram rotinizar o moderno, difundindo hábitos, costumes, formas de agir e pensar que estariam articuladas à vida cotidiana (OLIVEIRA; VELLOSO, 2010). As revistas ilustradas propunham representações da sociedade e se tornaram populares pela visualidade e linguagens típicas da modernidade.

2.4 REVISTAS ILUSTRADAS

As práticas de leitura envolvem vários aspectos, como as materialidades do papel, da tipografia, do projeto editorial, das posturas corporais, dos hábitos

de ler, dos espaços, do tempo. Tudo isso interfere no processo de interpretação dos textos. Chartier (1998) ressalta a importância das materialidades da escrita e afirma que “[uma] obra jamais [é] a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, outro significado” (CHARTIER, 1998, p. 71). Nas revistas ilustradas é possível pensar esta citação a partir do significado transmitido a cada leitura, tendo em mente que a edição desses periódicos nas primeiras décadas do século XX buscava uma espécie de “universalidade” visual por meio de fotografias e ilustrações, atingindo camadas sociais menos favorecidas. O texto ainda era inacessível a grande parcela da população brasileira nesse período, observado pelas baixas taxas de alfabetização.

Posturas corporais, interatividade e gestualidade são características a serem consideradas na averiguação histórica das práticas sociais da leitura. Convenções, por vezes, expõem gestos que representam determinados interesses, mas não as práticas efetivas. Uma questão fundamental é que, segundo Chartier (1998):

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados [...] toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor (CHARTIER, 1998, p. 77).

Ainda que esta liberdade não seja absoluta, é importante observar essas mediações e negociações nas estratégias de leitura. A partir do final século XIX, o leitor, enquanto autor, torna-se presente nos periódicos com seções “cartas para leitores”, por exemplo, promovendo uma “democratização do acesso à representação e a uma certa interferência entre papéis que antes eram estritamente separados” (CHARTIER, 1998, p. 84).

A caricatura nessa negociação trabalha com a equivalência, com a semelhança, com a simplificação nas formas para criar tipos caricatos. Cabe ao leitor traduzi-las e captar o humor, os valores questionados. Gombrich (1986) acredita que a caricatura envolve fatores psicológicos (inconsciente) e trocadilhos, ilusões visuais, de forma a representar as expressões para além das convenções acadêmicas. A redução de traços, típica do humor gráfico, busca a essência do ilustrado, com deformações que ressaltam determinada característica. Nas caricaturas de J. Carlos, o exagero e o contraste são fundamentais na sua produção; já em Alceu Penna, elas

são idealizadas, contudo, sem deixar de lado alguns exageros, como ao desenhar as pernas das *Garotas*, desproporcionais em relação ao tronco¹⁵.

Argan (1992), ao falar da produção de Honoré Daumier¹⁶, traz uma definição que vai além do caricaturista em questão, abarcando também a caricatura e a charge em sua generalidade:

[a caricatura] conserva da representação apenas aquilo que pode atuar como estímulo e despertar no espectador uma reação moral. E mais, a imagem não é a representação ou a narração de um fato, e sim o juízo que se tece sobre ele (ARGAN, 1992, p. 64)

A caricatura como experiência gráfica que exprime valores morais e sociais além do traço, do representado, pela ironia e pela ambiguidade, é um exemplo para se compreender as noções de negociações e de estratégias de leitura, e a maneira como a visualidade pode trazer leituras acessíveis a uma grande parcela que vivencia determinado cotidiano, como a realidade do Rio de Janeiro.

15 Na trajetória de Alceu Penna ocorre o inverso em relação a outros ilustradores no quesito produção: enquanto a maioria tende a simplificar o traço, ele passa a detalhá-lo – em especial a produção voltada para a moda. Assim, para fins do presente trabalho, a restrição de sua produção aos primeiros anos na revista *O Cruzeiro* foi motivada por esta ser mais caricata e simplificada em relação à década de 1950, por exemplo.

16 Honoré Victorin Daumier (1808-1879) foi um escultor, pintor, litógrafo e caricaturista francês que atuou durante o século XIX. Suas caricaturas retratavam de forma negativa e crítica o meio político e jurídico de seu tempo, por meio de sua experiência na juventude em escritórios de advocacia (ARGAN, 1992).

3 PARA TODOS... E AS MELINDROSAS

Nesse capítulo será analisado o contexto em que a figura da Melindrosa e os desenhos feitos por J. Carlos estavam inseridos, dialogando com uma complexa rede de influências, dentre as quais estão a biografia do autor, a linha editorial empreendida pela revista *Para Todos...*, os valores culturais e o traço do caricaturista e ilustrador.

As Melindrosas eram vistas como "moderninhas" sem, entretanto, deixar de lado as posições de sujeito tradicionalmente atribuídas às mulheres, como pode-se observar nas representações caricatas. Elas fizeram parte também dos processos sociais vigilantes da moralidade e sexualidade femininas, empreendidos por determinado segmento social, com a disseminação de discursos para inserir o país em padrões internacionais.

3.1 A CARICATURA

Nas charges e caricaturas, tanto o apelo visual quanto o texto escrito de humor constroem uma narrativa em profundo diálogo com as normas, as condutas sociais, as representações sociais. Quanto mais inflexíveis as normas forem, mais darão margem para uma perspectiva caricatural do momento. A caricatura busca pluralizar os olhares sobre as mudanças, questionando e ironizando, contrastando e desvelando os aspectos morais e políticos da sociedade, procurando o riso e a reflexão (VELLOSO, 1996).

Os autores das charges/caricaturas também atuam no processo de outro aspecto social. Integrado à noção de modernidade, o caricaturista, na visão da pesquisadora Monica Velloso,

[...] consegue transformar o representante em representado. Assim, não mais o objeto que está em primeiro plano, e sim a percepção do próprio artista. É o seu olhar que o objeto adquire forma. Essa ideia diz respeito à plástica moderna, que busca manter uma relação criativa com o referencial (VELLOSO, 1996, p. 111).

O caricaturista não busca representar fidedignamente o real, pelo contrário, a crítica reside no modo de retratar a realidade que o incomoda. É importante para

ele romper com esse tipo de expressão visual, com os "fragmentos de realidade, [as] formas em trânsito", fundado no princípio da esquematização das formas que lhe interessam (VELLOSO, 1996, p. 111). Essa capacidade do caricaturista de enxergar nos interstícios, nos intervalos, nas fissuras, expõe as características que podem gerar a crítica, o riso. Flagrantes, tiques, manias, modas, gestos e expressões são captados e satirizados ou, nas palavras de Fonseca:

Arma ferina e terrorista, a caricatura tem sido, através da história, voz contundente e impiedosa que, mesmo sob condições severas da censura, usando a linguagem metafórica, subversiva e velada da ironia, da sátira, do sarcasmo e do trocadilho, denuncia [...] ao ver ridicularizadas nela a força, o despotismo, o autoritarismo, a intolerância, a injustiça (FONSECA, 1999, p. 12)

Tais definições e explicações amplas sobre a caricatura, feitas por Fonseca (1999), consideram o aspecto político das charges. Contudo, vale lembrar que as linguagens atribuídas ao humor servem de base para especificar outro ponto abordado adiante, o de que

[...] a caricatura é a representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou ideia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco (FONSECA, 1999, p. 17).

As Melindrosas de J. Carlos poderiam ser consideradas, na classificação de Fonseca (1999), como caricatura: a imagem que exagera, carrega no traço, satiriza um fato específico, situação ou pessoa, de caráter temporal, ao se referir a um acontecimento do dia (em geral de cunho político) ou de um espaço temporal, ao qual se refere o desenho (FONSECA, 1999, p. 26).

3.2 CONTEXTO BRASILEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

O momento é de afinar-se com o tempo, com as notícias rápidas, com a circunstância europeia atualizada pelo *dernier bateau*¹⁷ ou, em breve, a americana do último filme (SEVCENKO, 1998, p. 538).

A "afinação" mencionada por Sevcenko (1998) diz respeito às modificações ocorridas no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, envolvendo o comportamento das pessoas e da cidade. Ao observar como o advento de novas

¹⁷ *Dernier bateau*: em português, a "última barca" ou, adaptado, a última tendência (Tradução nossa/ da autora).

tecnologias de comunicação e o deslocamento interferiram no modo de ver e viver das pessoas, Sevcenko (1998) descreve o sentimento dos cronistas João do Rio e Machado de Assis quanto às alterações do espaço físico e social da antiga capital federal. Telefone, rádio, energia elétrica, automóvel e bonde elétrico são alguns dos aparatos que encurtaram distâncias e aceleraram a rotina da cidade, que passou a se urbanizar e a crescer com a vinda em massa de imigrantes ao país.

A "euforia" pelo novo, através da Revolução Científico-Tecnológica¹⁸, por parte da população, era evidente, causando reações diversas e críticas (positivas e negativas) por parte da imprensa e dos chargistas. Era o momento de entrar em sintonia com as novidades e os avanços dos países europeus e dos Estados Unidos. Esse ideal se intensificou com o processo da "regeneração" da cidade, empreendida pelo prefeito Pereira Passos, com fins de trazer ares modernos à capital e inserí-la como uma metrópole republicana, na qual o traçado e o embelezamento remetiam ao progresso, baseado, sobretudo, nos *boulevares* franceses. Contudo, esse processo não foi pacífico, houve a remoção compulsória dos cortiços da região central, criando um contraste social, originando as favelas (SEVCENKO, 1998).

Influências francesas, inglesas e norte-americanas ditavam as formas de agir das elites cariocas. A ideia de transformação vinha do exterior não só pelos artefatos tecnológicos, mas pelos comportamentos e tendências. Expressões como *flanerie*¹⁹, *footing*²⁰, *sautoir*²¹, dentre outras, eram comuns nesse período entre as camadas médias e altas, que procuravam se encaixar e assimilar estas alterações na configuração espacial e no modo acelerado do dia a dia.

18 Este termo diz respeito ao ideal de transformação do cotidiano a partir de novos artefatos, construções que, de forma não neutra, desorientavam, distorciam, intimidavam, perturbavam, confundiam, a partir do século XIX, mas foi no final deste e começo do século XX que estas mudanças se fizeram mais evidentes no Brasil (SEVCENKO, 1998, p. 515-516).

19 *Flanerie*: ou *flâneur*, termo francês que designa a pessoa que caminha, passeia, observa sem ser observada pelas ruas e galerias. Em geral eram escritores, fotógrafos, intelectuais que buscavam observar o cotidiano, a modernidade da *Belle Époque* (PONTUAL; LEITE, 2006; SEVCENKO, 1998, p. 551).

20 *Footing*: termo em inglês que se refere a caminhadas, exercícios ao lar livre; pisadas no chão. Caminhar pela Avenida Central para observar vitrines ou apenas para apreciar o passeio era comum na *Belle Époque* brasileira.

21 *Sautoir*: colar francês longo, em geral com um pingente na extremidade. Muito usado pelas Melindrosas, conforme será visto em exemplos adiante (ANTIQUÉ Jewelry University. *Sautoir*. Reprodução *on-line*. Disponível em: <<http://www.langantiques.com/university/index.php/Sautoir>>. Acesso em: 24 jan. 2014).

Um desses meios de divulgação foi a imprensa da Primeira República, que tentou acompanhar a conjuntura de um novo regime político e o desejo vivido pelo país de ingressar na "modernidade" via remodelação das cidades e novos meios de comunicação. A imprensa também se favoreceu com todo o arsenal de ícones dessa modernidade. Novas técnicas possibilitaram o aperfeiçoamento tipográfico, o avanço na ilustração e o alcance de velocidades jamais vistas nas máquinas impressoras rotativas.

Nesta fase de transição, o que antes era restrito a empreendimentos individuais e "artesanais", desenvolve-se, acompanhando o avanço das relações capitalistas e, segundo Sodré (1983), passou a ceder espaço para as empresas jornalísticas de grande porte, estruturadas nos moldes do capitalismo industrial. Ao unir jornais, revistas, emissoras de rádio e, a partir da metade do século, a inclusão da televisão, estas corporações tinham propósitos voltados para interesses políticos e econômicos, tanto na obtenção do lucro, como pelas relações de poder, influenciando a opinião pública, conduzindo preferências e mobilizando sentimentos.

Para Julieta Sobral (2007), as revistas ilustradas "quebraram" barreiras sociais. Segundo ela, o aperfeiçoamento das técnicas de impressão a partir da vinda das máquinas rotativas no início do século XX, possibilitou a impressão simultânea de imagens e textos (antes não possível pelas técnicas de litografia e xilogravura). O novo maquinário causou uma redução no custo de impressão, barateando o produto final e flexibilizando a diagramação. Ao se tornarem mais atraentes e com preço acessível, as revistas ilustradas promoveram "uma democratização da cultura visual, estimulando o hábito da leitura e o interesse das classes menos favorecidas pela alfabetização" (SOBRAL, 2007, p. 30). Atuando no imaginário coletivo, as revistas ilustradas difundiram hábitos e valores, alterações no meio urbano e na vida cultural da população, a modificação ou o reforço de códigos sociais. Ou seja, exerciam influência nos âmbitos público e privado da República (SOBRAL, 2007).

Monica Velloso (2010) acredita que as revistas ilustradas aguçaram os sentidos de seus leitores. Para a autora, o apelo estratégico "seduzia" o leitor a folhear a edição, sendo fonte visual e de significação social dos modos de ser "moderno", propondo modos de "como proceder, reagir, pensar e agir, pensar e sentir" (VELLOSO, 2010, p. 81). Sobral e Velloso consideram os semanais ilustrados

como um dos portadores da modernidade, nos quais costumes e comportamentos são questionados, redefinindo a relevância das ilustrações, que permitiam aos menos letrados compreender os fatos pelo olhar.

A ilustração veiculada nas revistas também se beneficiou do novo processo de impressão. A zincogravura²² facilitava a vida do ilustrador, pois permitia desenhar sobre o papel e não em madeira (xilogravura) ou em pedra (litogravura)²³, resultando em um traço mais próximo do desenho original. As rotativas, vindas do exterior, trouxeram a policromia em maior escala para o país, o que antes só era possível a partir de um processo lento de impressão, etapa por etapa, tornando, portanto, o processo mais ágil, possibilitando uma tiragem maior e barateando o custo final.

Nesse aspecto, o salto de qualidade nas peças gráficas cresce, assim como cresce a quantidade da produção gráfica no começo do século XX. Revistas como *Para Todos...* e *O Cruzeiro* são exemplos do uso da policromia, sendo a segunda, pioneira no uso da quadricromia, no maquinário de ponta e acabamento em papel *couchê*. As possibilidades aumentaram para ilustradores e caricaturistas, que obtiveram maior liberdade em seus trabalhos pela precisão no traço nas chapas de impressão. Rafael Cardoso (2000) afirma que a impressão ficou mais "nítida", fator que ajudou a elevar as vendas das revistas ilustradas, além da preocupação com a diagramação e com o projeto gráfico. Estes fatores conferem ao design gráfico um novo significado, podendo ser considerados como agentes de transformação, no sentido de trazerem inovações e tornarem revistas, cartazes, livros, etc. mais atraentes. Foi nesse período também que as primeiras fábricas de papel surgiram no país, em especial após a Primeira Guerra Mundial, já que a importação do produto foi prejudicada, inflacionando o preço.

Camargo (2003) ressalta o espaço comercial que as revistas satíricas adquiriram com as novas técnicas de impressão, apreciadas pelo público pelo modo simples e crítico de tratar as questões políticas e sociais da época. A caricatura e a charge exerceram papel fundamental para o acesso à informação.

22 Processo de impressão que consiste em chapas de metal, no qual dados eram gravados para serem impressos em uma impressora rotativa.

23 Cabe a ressalva de que esse tipo de impressão inicialmente se concentrou no eixo Rio-São Paulo, ficando o resto do país atrasado em termos de técnicas de impressão (SODRÉ, 1983).

Partindo da ambiguidade, as charges e revistas ilustradas funcionavam como crítica ao Rio de Janeiro, que almejava, no começo do século XX, ser uma cidade modelo, adotando políticas públicas de reconfiguração espacial e higienista, beneficiando aos favorecidos financeiramente, objetivando alcançar os padrões europeus. J. Carlos procurou sintetizar estes fenômenos, de modo que suas caricaturas interpretam, interagem, ironizam a vida social do Rio de Janeiro.

3.3 J. CARLOS E AS MELINDROSAS

J. Carlos costuma ser considerado por muitos como o sucessor de Ângelo Agostini²⁴, importante caricaturista do século XIX. José Carlos de Brito e Cunha, mais conhecido como J. Carlos, nasceu em 1884, no Rio de Janeiro. Sua mãe ficou viúva aos 29 anos, fato que levou a família, naquela época, a se mudar para a região da Gávea, afastado do colégio onde estudava, a 15 quilômetros de distância. Precisava, por isso, pegar o bonde elétrico que já circulava pela antiga capital. No caminho, observava a movimentação dentro do veículo, com pessoas indo e vindo ou, nas palavras de Carlos Loredano (2002):

[...] J. Carlos não tinha alternativa, mas amava esta contingência e cansou-se de dizer que o seu laboratório era o bonde. Dentro eram as últimas gírias e modas, os bons e os maus humores, olhares, taras, recatos e procedimentos menos honestos. Fora era a cidade, a água e o verde, o horizonte e o gnaisse²⁵ dos morros, o andar tão seu dessa gente tão à vontade, tão dona da terra; cada esquina uma coisa, cada trecho com sua própria personalidade [...] (LOREDANO, 2002, p. 22).

Ao descrever romanticamente a rotina do caricaturista no Rio de Janeiro, Loredano (2002) exemplifica a visão de J. Carlos em relação ao uso do bonde não só como um meio de transporte, mas um local onde se podia observar todo o tipo de gente, de comportamento, as várias faces da capital da recente República. J. Carlos começou trabalhando no *O Tagarela*, de 1902 a 1903, com pequenos desenhos; de 1903 a 1904 esteve na revista *A Avenida* e, anos mais tarde, desenhou para as revistas *O Malho*, *Século XX*, *Leitura Para Todos*, *Almanaque de O Malho e*

24 Ângelo Agostini foi um dos responsáveis pela caricatura política no Brasil durante o Segundo Reinado, abordando temas como a Guerra do Paraguai, o abolicionismo, dentre as críticas ao reinado de D. Pedro II. Trabalhou nos periódicos de caricatura, como *O Mosquito*, *O Malho* e *Revista Ilustrada*. É tido como o autor dos primeiros quadrinhos brasileiros, com as *Aventuras de Nhô-Quim* e as *Aventuras de Zé-Caipora*. (BALABAN, 2005).

25 Gnaisse: Rocha laminada, cristalina, de composição mineralógica muito variável (AURÉLIO, 1993, p. 274).

Almanaque do Tico-Tico, todos entre 1905 a 1907; colaborou durante dois períodos intercalados também para *Careta*, de 1908 a 1921 e de 1935 a 1950; na *Fon-Fon!* de 1907 a 1908; *O Filhote da Careta*, de 1910 a 1911; *O Juquinha*, de 1912 a 1913; *D.Quixote*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *Revista Nacional*; *Eu Sei Tudo* e *Revista da Semana* de 1918 a 1921. A partir da década de 1920, passou a colaborar também para a revista infanto juvenil *O Tico-Tico* (1905-1907) e *Para Todos...* Neste periódico, aliás, ele passou a diretor de arte de 1922 a 1930, mudando o foco da revista do cinema para assuntos sobre mundanidades, abrangendo dicas de beleza, contos, charges, etc. (LOREDANO, 2007; SOBRAL, 2007; FONSECA, 1999, p. 230).

O que Loredano (2002) enfatiza são as localizações das atividades do caricaturista como forma de demonstrar que o bonde foi importante para a constituição de seus temas e inspiração para compor sua personalidade nos desenhos. É através do bonde que J. Carlos entende o meio em que vive, sintetizando o moderno em seus desenhos *art déco* com toques de orientalismo, mesclando-os e construindo um traço marcante:

[J. Carlos] Foi dos primeiros a caricaturar o indivíduo sem esquecer seu meio. Fez das suas caricaturas verdadeiros quadros nos quais se reflete, com límpidos espelhos, a nossa vida social (LOREDANO, 2002, p. 38).

Mas, são espelhos invertidos e truncados da realidade, presentes não somente ao abordar o tema das Melindrosas, como também nas caricaturas de cunho político²⁶ publicadas no *Malho* e, menos frequentemente, na *Para Todos...* . Seu traço possuía características do *art déco*, estilo decorativo que chegou ao Brasil no segundo decênio do século XX. Este estilo surgiu cinco anos antes na França e ganhou popularidade especial na América, difundido no Brasil entre as décadas de 1920 e 1930. Apesar de ligar-se originalmente ao *art nouveau*, com suas linhas sinuosas e assimétricas que remetem às formas da natureza, aos temas florais e vegetais, sem identificação com estilos anteriores e históricos — considerado como o primeiro estilo internacional (FIELL, 2005, p. 59), o *art déco*

[...] porém, seguiu noutra direção: nele predominam as linhas retas ou circulares estilizadas, as formas geométricas e o design abstrato. Entre os motivos mais explorados, estiveram os animais e as formas femininas. Nesse

²⁶ Sobre esse assunto, Cássio Loredano, como profundo conhecedor de J. Carlos, escreveu e/ou organizou livros a respeito das charges contendo críticas nas várias esferas políticas. Dentre elas estão os livros *O vidente míope* (2007) e *J. Carlos contra a guerra* (2000) – este último organizado pelo pesquisador.

sentido, é possível afirmar que o estilo *clean* e puro *art déco* dirigiu-se ao moderno e às vanguardas do começo do século XX, beneficiando-se de suas contribuições (BELLINI, 2012, p. 40, adaptado).

Julieta Sobral (2007), ao falar da obra de J. Carlos, aprofunda a relação do *art déco* com a modernidade e com a imprensa. Para ela, o *art déco* brasileiro é a união da influência estrangeira com elementos da nossa cultura, resultando no preenchimento do "imaginário popular e vice-versa, numa modernidade cosmopolita e assumidamente frívola", acontecendo no mesmo momento em que as revistas ilustradas se popularizavam, aumentavam a tiragem e a produção dos impressos e este tipo de publicação se "profissionaliza" (SOBRAL, 2007, p. 19). Para a pesquisadora, o *art déco* "transitou livremente no tempo histórico, sofrendo influências de um passado remoto ou da vanguarda mais absoluta", cuja "busca por formas inovadoras se dá através da *síntese* e não do *somatório* dos elementos envolvidos" (SOBRAL, 2007, p. 18)

Os traços *art déco* são a marca registrada do chargista. As Melindrosas, os almofadinhas²⁷, os malandros²⁸, por exemplo, configuravam como figuras da modernidade (Figura 1).

27 Os almofadinhas eram retratados com exagero por J. Carlos, definidos como homens ricos, com roupas e aparência bem alinhadas e um ar *blasê*, considerados como "frescos" pelas atitudes. Exemplos de charges contendo almofadinhas: Sem título, *Para Todos...* 5 abr. 1924, p. 14; Os invasores, *Para Todos...* 25 jul. 1925, p. 18; A maluquice da pequena, *Para Todos...* 24 jun. 1928, p. 18.

28 Os malandros são tidos como astutos, capazes de reverter as situações a seu favor. Fingem respeitar as normas e o poder, mas nunca compactuam com eles, e encenam obediência para tirar proveito da situação (VELLOSO, 1996, p. 149). Na revista *Para Todos...* o malandro aparece de forma indireta, em geral com um olhar indiscreto sobre a Melindrosa, "cantando-a". Exemplos de malandros: Corações em Braza, *Para Todos...*, 30 ago. 1924, p. 18; Inviável, *Para Todos...*, 8 ago. 1925, p. 18; Negócio garantido, *Para Todos...*, 12 set. 1925, p. 18; Esperando o bonde, *Para Todos...*, 02 out. 1926, p. 18.

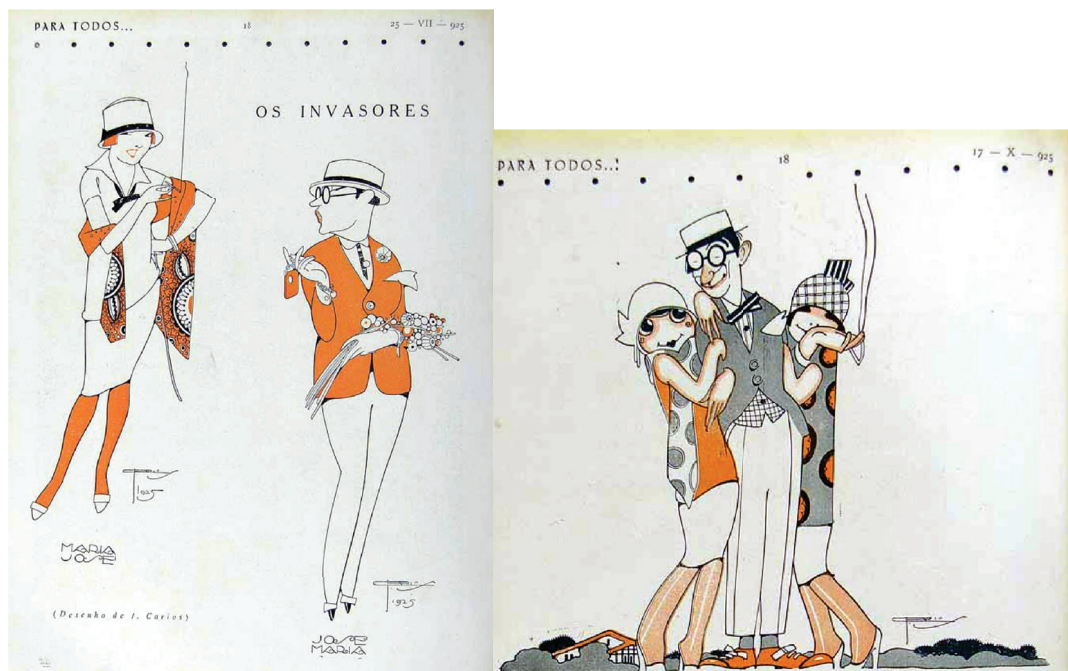


Figura 1 – Exemplos de Melindrosa, Almofadinhas e Malandros. (*Para Todos...*, 25 jul. 1925, p. 18; *Para Todos...*, 17 out. 1925, p. 18).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.

A produção do ilustrador é considerada por Fonseca (1999) e Lima (1963) como fértil, extraordinária e intensa, tendo em mente a quantidade de desenhos durante sua carreira. Dedicou sua vida à ilustração e foi considerado por Lima como o "príncipe do lápis brasileiro", por sua expressão no traço e seu estilo próprio, sabendo retratar "nossos tipos, costumes sociais e políticos, como soube dar às suas figuras o *décor* evocador por excelência duma época, a nossa *belle époque*" (LIMA, 1963, p. 142-143).

A revista *Para Todos...* foi fundada em 1918 e foi comprada pela Editora Pimenta de Mello & Cia., que englobava revistas do grupo O Malho S.A.²⁹, como as revistas *O Malho*, *Ilustração Brasileira*, *O Tico-Tico*, *Leitura Para Todos*, *Cinearte*, dentre outras do grupo³⁰. A editora de revistas estava entre as melhores do período, com

[...] duas máquinas litográficas planas, uma *offset*, quinze impressoras tipográficas, sendo treze planocilíndricas e duas rotativas, uma destas a cinco cores. Além disso, possuía quatorze linotipos, uma monotipo e oito câmaras de reprografia (CAMARGO, 2003, p. 50).

29 A aquisição das ações da empresa O Malho S.A. ocorre em 1928 (CAMARGO, 2003, p. 50).

30 As revistas de humor do grupo O Malho S.A. concorriam com periódicos de humor como a revista *Fon-Fon*, *O Tagarela*, *Careta* e *D.Quixote*, por exemplo (A REVISTA, 2000).

O formato da revista *Para Todos...* era de 23 x 32 cm, igual ao do semanário *O Malho*, composta por folhas de papel jornal (preto e branco) e papel couchê (coloridas em até quatro cores), e o número de páginas variava conforme o mês (em dezembro a revista contava com uma edição especial de mais de 100 páginas). Os "editoriais"³¹ chamavam a atenção por se encontrarem em duas posições distintas da revista, em que cada uma procurava abordar um aspecto do conteúdo: seja sobre a capa ou com um conto, seja com fotografias, textos ou poemas ilustrados (SOBRAL, 2005, p. 145). Exemplo de editorial que circulou a partir da reforma gráfica de 1926, são os dizeres contidos no cabeçalho:

As assignaturas começam sempre no dia 1 do mes em que forem tomadas e serão acceitas anual ou semestralmente. Toda a correspondencia, como a remessa em dinheiro, (que pode ser por vale postal ou carta registrada com o valor declarado), deve ser dirigida A Sociedade Anônyma O MALHO — Rua do Ouvidor, 141. Endereço telegraphicos. O MALHO — Rio, Telephones: Gerencia: Norte: 5142: Escriptorio: 5318 — Anuncios: Norte: 6131. Officinas: Villa 6247. Euccursal em S. Paulo dirigida por Gastão Moreira — Rua Benjamin Constant, 10. — Tel. Cent. 5949, Caixa Postal Q. (*Para Todos...*, 09 jan. 1926).

Abaixo disso, sempre havia um conto ou contos menores relacionados a um mesmo tema, nunca algo relacionado aos princípios do grupo O Malho S.A. Esta forma mais simplificada ocorreu nos primeiros números do periódico, em que somente os dados sobre a publicação eram expostos de forma sucinta, acrescida de um conto ilustrado ou não (Figura 2).

31 O termo utilizado por Sobral (2005) é posto com aspas para ressaltar o caráter experimental desses espaços, de modo que o termo "editorial" é utilizado para expressar tais ações, diferentemente da revista *O Cruzeiro*, cujo editorial era mais formal, ressaltando suas posições e intenções.



Figura 2 – Exemplo de editorial na *Para Todos...* (*Para Todos...*, 09 dez. 1926, p. 18).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.

Voltada nos primeiros anos para o mundo do cinema, *Para Todos...* mudou o foco ao longo das edições, com a entrada de Álvaro Moreyra e, mais tarde, em parceria com J. Carlos, dirigindo a publicação. Celebidades, coluna social, dicas de beleza, palavras cruzadas, mundanidades, passaram a configurar o objetivo da revista a partir de 1926, quando a divisão em duas revistas (*Para Todos...* e *Cinearte*) provocou um redirecionamento editorial da revista. Concursos de beleza, como o de Miss Brasil, passam a ser frequentes, assim como temas que enfatizavam a beleza e a jovialidade (ALENCASTRO, 2013; OLIVEIRA, 2010). Das classes médias e altas, o público-alvo vinculado ao periódico era feminino, de "nível cultural mais homogêneo" e com pautas menos didáticas, permitindo assim que J. Carlos pudesse ousar no

projeto gráfico, refletindo a sua busca pelo novo no mundo gráfico e nas relações sociais (SOBRAL, 2005, p. 145).

A revista era dividida em seções que continham os eventos sociais, teatrais e musicais, contos diversos; algumas edições continham dicas de moda e beleza; no entretenimento, havia humor com caricaturas, piadas e jogos como palavras-cruzadas, (intituladas de "Quebra-cabeças"), bem como partituras musicais com os "hits" do momento. Nos espaços publicitários predominavam os produtos de higiene e beleza (pastas de dentes, sabonetes, cremes rejuvenecedores ditos "medicinais", perfumes, fortificantes, remédios, lojas de roupas e calçados, cabelereiros), e também propagandas de outras revistas do grupo *O Malho* (*Tico-Tico*, *O Malho* e *Ilustração Brasileira*, por exemplo). As propagandas eram fixas nas páginas iniciais e finais do periódico, de páginas inteiras ou entre os conteúdos.

A palavra Melindrosa foi fixada no país por J. Carlos, porém, essa nomenclatura surgiu antes, com o filme de Olive Thomas chamado *The Flapper* (A Melindrosa, 1920). As melindrosas surgiram após a Primeira Guerra Mundial, rompendo com o uso de espartilhos e cabelos longos, dançando *jazz*, *Charleston*³². Tornaram-se símbolo de luta feminista, em especial por reivindicarem empregos e direito ao voto, no período chamado de "anos loucos" pelos norte-americanos. A aparência de uma Melindrosa era considerada andrógena, com a ausência de curvas pelo uso de roupas de corte reto e sem o auxílio do espartilho como moldante dos traços ditos "femininos".

No Brasil, o *jazz*, o *Charleston* estavam presentes e, em geral, acabavam se misturando aos ritmos nacionais, ou eram dançados por um grupo seletivo. Por ser um país quente, algumas peças de roupas eram mais leves, mas sem perder ou descaracterizar o estilo (ZEITZ, 2006; GOURLEY, 2008). No lugar dos sapatos fechados, por exemplo, propôs-se o uso de sandálias, bem como o uso das luvas somente durante o inverno. A aparência, em geral, era igual, com os cabelos "a *la garçonne*", os vestidos na altura do joelho e os chapéus *cloche* de aba curta (MOUTINHO; VALENÇA, 2000). Contudo, as atitudes são diversas, coincidindo

32 Estilo de dança agitado, inicialmente praticado por negros e que rapidamente se espalhou entre a população branca média e alta — semelhante ao *jazz*. Dançava-se em bares e cabarés e seu nome vem da cidade onde surgiu esse estilo, em Charleston, na Carolina do Sul, Estados Unidos. No site de vídeos *YouTube* é possível assistir a vários exemplos desse estilo musical (ZEITZ, 2006; GOURLEY, 2008).

apenas em relação à luta pelo direito ao sufrágio feminino. A reivindicação por espaço no mercado de trabalho ainda não era a prioridade das Melindrosas brasileiras no período. Este estilo de vida era restrito a uma pequena parcela da sociedade que tinha condições de ficar atualizada com as tendências da moda, conforme será notado a seguir, no item em que as Melindrosas brasileiras de J. Carlos serão o foco.

3.3.1 Melindrosas e o consumo

Os desenhos das Melindrosas circularam na maioria das edições, seja direta ou indiretamente. Eles tentaram representar meninas-mulheres brancas das classes médias e altas cosmopolitas das décadas de 1920 e 1930 que buscavam uma sincronização com o resto do mundo, ansiando por novidades, principalmente nas áreas de moda e beleza. As novidades para elas estavam diretamente relacionadas ao consumismo. Eram personagens associadas às frivolidades, sendo mostradas procurando adquirir produtos das mais diversas formas. Um exemplo desse comportamento encontra-se na Figura 3.

A Figura 3 mostra uma mulher jovem, abraçada a um senhor robusto, provavelmente bem sucedido, por conta das vestimentas e do próprio porte físico. Suas expressões possuem conotações diversas, pois o senhor Liborio expressa-se com um sorriso de satisfação e a moça está com o olhar voltado para a mão no bolso do senhor Liborio e um sorriso de canto de boca.



**Figura 3 – O Assalto. (Para Todos..., 28 nov. 1925, p. 18).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.**

O ASSALTO

- Dize-me Liborio: serias capaz de pôr às minhas ordens o dinheiro que falta para comprar o *sautoir*³³?
- Então, minha flor! Naturalmente. Quanto já tens?
- Dois mil e quinhentos réis. (*Para Todos...*, 28 nov. 1925, p. 18).

O porte físico do senhor Liborio, aliás, tem uma conotação além da aparência física, sendo associado à preguiça de se exercitar, à corrupção e ao exagero nos hábitos alimentares ou, nas palavras de Schpun (1999), é "alguém que 'come' a parte dos outros, que só pensa em seus desejos, em seus apetites e em suas ambições"

³³ *Sautoir* é o nome francês dos colares longos típicos usados pelas Melindrosas com uma borla usada como pingente. Esse colar veio em resposta ao alongamento da silhueta feminina (ANTIQUÉ Jewelry University. Disponível em: <<http://www.langantiques.com/university/index.php/Sautoir>>. Acesso em: 24 jan. 2014).

(SCHPUN, 1999, p. 107). Outro ponto sobre a condição física do homem diz respeito à posição social privilegiada, que durante a história, em geral, foi associada a quem possuía muito dinheiro e tempo, alguém da classe burguesa. Na caricatura, a tradição de retratar burgueses gordos se notabilizou nos traços de Daumier.

Já a Melindrosa encontra-se com uma saia branca de bolinhas alaranjadas, volumosa nos quadris e com uma flor na lateral direita. Sua blusa estilo regata é cinza e realça seu porte físico magro. Em contraste com a saia e com Liborio ao seu lado, ela aparenta ser ainda menor. O traje "pesado" do senhor, com gravata estilo borboleta, terno, chapéu e bengala, também se torna oposto ao traje da jovem, que veste uma indumentária mais leve, de verão.

Na imagem observam-se posturas corporais diferentes: a da jovem compõe-se de maneira que sugere a intenção de uma falsa ingenuidade, tendendo para a ambição, enquanto o senhor, encontra-se em uma posição que denota soberba. Oposições são verificadas em outras características físicas, como nas silhuetas, pois ele é gordo e ela é magra; ele aparenta ser mais velho em relação à garota; as roupas do senhor Liborio são tradicionais em face das roupas atuais da jovem, considerando o período analisado; o gesto mais delicado dela, em posição contrária ao dele, mais expansivo, representando força. Todas estas oposições trazem o contexto em que a ambiguidade se processa, gerando a comicidade da situação.

Há um jogo de charme da Melindrosa em adquirir o *sautoir*. Entretanto, não há como estabelecer o nível do relacionamento entre eles, se são casados, namorados ou amantes. Pelo diálogo e pelo título dado, bem como o olhar da Melindrosa, pode-se pressupor duas coisas: a primeira é o desejo de obter dinheiro, "assaltar", tendo em vista seu olhar para o bolso do homem; a segunda é sobre o valor proferido pela Melindrosa, sobre o quanto ela possui para contribuir com valor total da joia, cujo preço, provavelmente (pelo montante citado por ela), deve ser altíssimo.

Sobre o poder de consumo de um dado segmento de mulheres, é importante ter em mente como ele se processava. O consumo, geralmente, deveria ter o consentimento do pai ou do marido, que controlavam a autonomia que as mulheres poderiam assumir. Segundo o código civil de 1916, a mulher era subordinada à figura masculina (pai, esposo), devendo pedir autorização para exercer qualquer atividade

fora do âmbito doméstico. Aqui o Estado atuou como regulador social, como um freio nos avanços que buscavam determinadas mulheres, visto que não eram todas que almejavam maior independência em relação ao sexo oposto, mantendo a ordem familiar, a "única instituição social capaz de represar as intimidadoras vagas da 'modernidade'" (MALUF; MOTT, 1998, p. 375-376). Isso encerra em 1962, quando entra em vigor o Estatuto da Mulher Casada, revogando mais de dez artigos do código de 1916 e promovendo relativa igualdade entre homens e mulheres, principalmente no que diz respeito à autonomia feminina (livre exercício da profissão) e à possibilidade de realizar certos atos jurídicos (MAIA, 2007).

Pode-se inferir que a Melindrosa possuía, de alguma forma, uma relação de dependência com a figura masculina. Entretanto, a negociação empreendida por ela aponta para outros meios de obter dinheiro, que envolvem táticas de sedução feminina, charme, simpatia e apreço pelo sujeito masculino. Nas charges de J. Carlos, as Melindrosas possuíam caráter cambiante: transitavam entre as lutas feministas: ora eram a favor dos direitos iguais para elas, ora procuravam conservar a ordem vigente. Esta confusão no propósito ideológico das Melindrosas é o que as torna mais interessantes para entender como as práticas culturais atuavam no cotidiano. As personagens eram descompromissadas com as questões sociais que envolviam mulheres de outras classes.

Na Figura 4, uma jovem chamada pelo nome de Margarida, deseja que Bonifácio compre para ela um anel. No entanto, Bonifácio, demonstrando um "ar de superioridade" (percebido pelo exagero da altura dele e do rosto levantado), diz à moça que se ela pedir algo, ele também tem o mesmo direito de solicitar algo. Daí decorre que, ao citar o anel, o homem chamado Bonifácio é solícito ao pedir para ela alterar a opinião em relação à compra do objeto – quebrando a expectativa do título "Direitos iguais". A última palavra nesse jogo de forças foi a da figura masculina, demonstrando o seu poder financeiro sobre a figura feminina. Já a feição da Melindrosa confunde-se entre a insistência e a persuasão, podendo dar a impressão de desespero e urgência, dependendo da perspectiva e valores de alguns indivíduos.



Figura 4 – Direitos Iguais. (*Para Todos...*, 13 mar. 1926, p. 18).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.

DIREITOS IGUAES

ELLA — Eu posso pedir uma coisa, Bonifácio?

ELLE — Podes Margarida. Pódes pedir, si mi autorisas a ter o mesmo direito.

ELLA — Eu desejo o anel que vi hontem...

ELLE — E eu peço que mudes de idéa. (*Para Todos...*, 13 mar. 1926, p. 18).

Na imagem, o desenho estilizado de J. Carlos, com um círculo azul ao fundo, procura destacar os personagens, dinamizando a cena com este elemento figurativo e com linhas onduladas na altura dos pés para acrescentar um chão. Os personagens da charge também estão estilizados, sendo os pés a parte mais notável.

Há artefatos na imagem que merecem uma atenção especial: o leque e a cigarrilha³⁴. O leque na mão esquerda de Bonifácio faz menção a seu estrato social, bem como as suas vestimentas. Na Europa, os leques sempre foram objetos de distinção social ligados à realeza, à leveza e ao requinte, sendo posteriormente ligados à figura feminina. Na mão do homem, ele nos informa qual a sua posição e superioridade em relação à Melindrosa, incluindo também a sua postura, com a cabeça erguida, olhos fechados, confiantes, um sorriso "de canto" e sua estatura superior — ela possui por volta de três quartos da altura dele.

Já a cigarrilha também era associada a pessoas de "classe", poder e *status*. Antes de se saber os malefícios do cigarro, ele simbolizava prazer e desejo de bons momentos, de sociabilidade, de *glamour*. Difundido no Brasil pelo cinema de *Hollywood* e pelos hábitos europeus, o cigarro nas mãos de uma mulher ou de um homem denotava vida boa, o sucesso e a liberdade (BELARMINO, 2011). No caso da Margarida (Figura 4), a cigarrilha e sua expressão de quem pede algo, bem como seu rosto direcionado ao rosto de Bonifácio, mostram esse anseio por parte dela, trazendo uma ideia de conquista, de consumo para a satisfação pessoal. Em conjunto com as poses do homem, infere-se que, apesar da tentativa de conquista, quem aparenta dominar a situação é a figura masculina, com seu ar de superioridade e seu capital para comprar o anel pretendido pela Melindrosa.

3.3.2 Melindrosas e o automóvel

Já na relação tecnologia e as Melindrosas, J. Carlos ilustra situações exageradas sobre a figura feminina e o uso de artefatos recentes, como o automóvel. Durante o levantamento das imagens, foram encontradas algumas caricaturas que associavam a mulher ao volante como perigo ou como alguém que não compreendia determinadas situações envolvendo o automóvel. Nesse sentido, buscou-se entender como era a perspectiva de J. Carlos sobre o assunto. Para Queluz e Villatore (2012), o automóvel como artefato que se insere no cotidiano brasileiro do início do século XX, podia promover duas reações distintas: uma refere-se à visão negativa de que a máquina "prevê o fim de toda a criatividade e a desumanização"; outra visão a enaltece, a glorifica como o destino natural da humanidade (2012, p. 136). Assim,

³⁴ O termo cigarrilha vem do espanhol, *cigarillos*, que deriva de *cirragal*, nome dado a hortas e plantações invadidas por cigarras (BELARMINO, 2011, p. 15)

pode-se aferir que tanto o automóvel quanto quaisquer outros artefatos tecnológicos são construídos socialmente, já que eles sofrem a agência do meio tanto quanto interferem nas rotinas, nas experiências e nas práticas cotidianas das sociedades. E, a caricatura, como elemento que constrói um entendimento sobre o artefato, simula e inverte os ritmos da cidade, foi fundamental para entender as múltiplas facetas a respeito do veículo automotor.

Nas Figuras 5, 6 e 7, vemos três situações a respeito da relação do novo meio de locomoção e as Melindrosas como usuárias em algum momento. 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.

Na Figura 5, tem-se um casal cujo carro quebrou muito próximo a um barranco sem proteção. Ocorre que, enquanto o homem conserta o carro, a jovem preocupa-se com o destino de seu *rouge*. O desespero estampado na face da Melindrosa e nos gestos dos braços aponta a importância do *rouge* (não encontrado na cena, provavelmente dentro do mar no momento da fala) como parte do seu dia a dia e da sua personalidade, tendo em mente a importância da beleza para as Melindrosas. A maquiagem para as mulheres nesse período é vista como sinal não somente de vaidade mas também de distinção social, já que a maioria desses produtos eram importados e custavam caro (DEL PRIORE, 2011). Na imagem, a importância da maquiagem é tanta para a figura feminina que J. Carlos exagera ao sugerir que a perda do *rouge* é mais relevante que o automóvel quebrado.

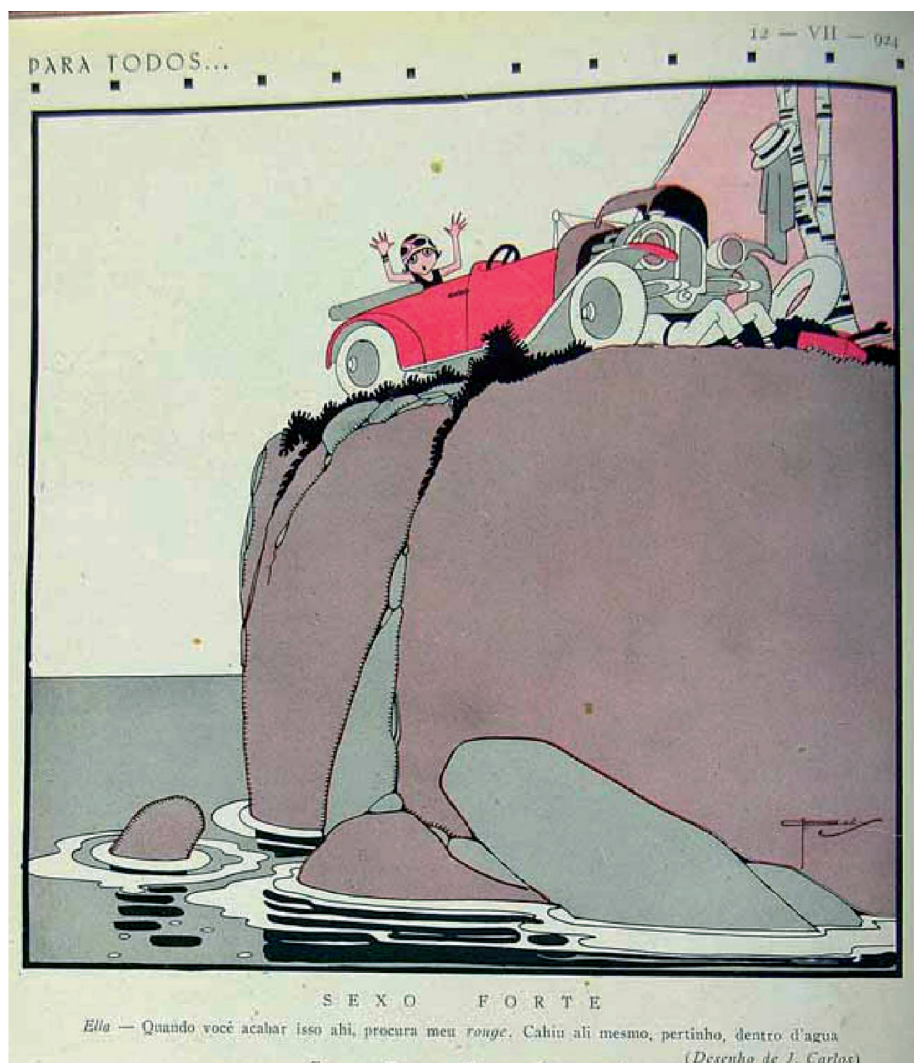


Figura 5 – Sexo Forte. (*Para Todos...*, 12 jul. 1924, p. 18).
 Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.

SEXO FORTE

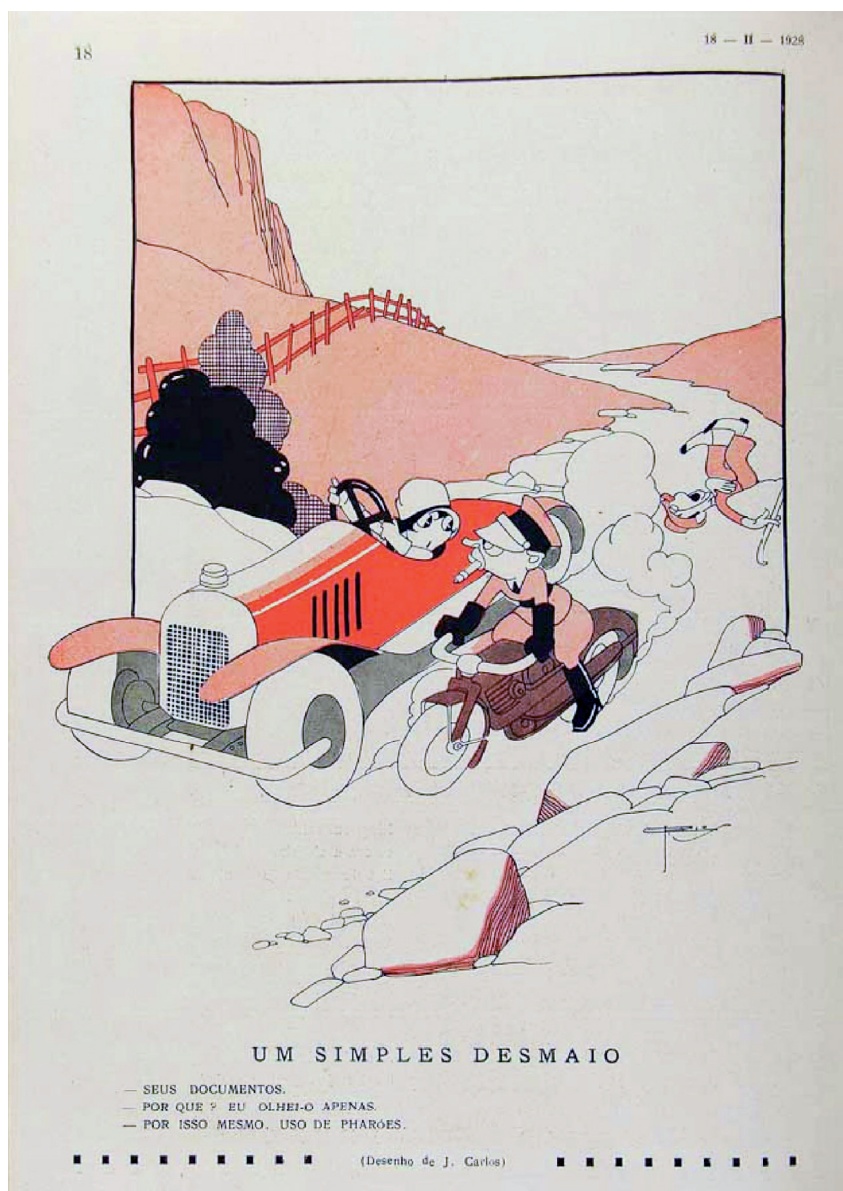
— Quando você acabar isso ahi, procura meu rouge. Caiu ali mesmo, pertinho, dentro d'agua. (*Para Todos...*, 12 jul. 1924, p. 18).

A primeira impressão a respeito da expressão da personagem é o medo da proximidade do carro com a ponta do penhasco, dando a sensação de perigo para a ocupante do automóvel. A preocupação com o *rouge* em relação à situação ocorrida denota uma alienação por parte da Melindrosa, construindo uma noção de egocentrismo, individualismo e futilidade.

Sobre a composição da imagem, uma moldura envolve a cena, delimitando o foco do leitor. A proporção do penhasco sobre a cena em si — dois terços da altura são ocupados pelo penhasco, o um terço restante é ocupado pela ação — reitera em traço a sensação de perigo e justificaria os acenos desesperados da personagem. Já

o homem encontra-se sob o carro aparentemente quebrado e agindo para resolver o problema, sem responder ao pedido da Melindrosa. Reforça-se, um pouco, a ideia de que o homem é ativo, resolve o "verdadeiro problema", enquanto a jovem é passiva e só se preocupa com frivolidades. É possível pensar, também, na tradicional associação do homem à tecnologia, como aquele que conhece o funcionamento da máquina e interage melhor com ela.

J. Carlos costuma colocar a figura feminina como incapaz de dirigir sem causar transtornos ou acidentes. As Figuras 6 e 7 exemplificam, de modos distintos, a mulher como passageira ou como piloto. Como motorista, a Melindrosa da Figura 6 comete uma infração de trânsito. Na imagem, um guarda de trânsito aborda a motorista. A Melindrosa encontra-se ao volante, o guarda de trânsito conduzindo sua moto e há um homem caído no chão: todos encontram-se em uma paisagem afastada do centro urbano. Na fala, os documentos da Melindrosa são requisitados para confirmar se ela possui licença para dirigir, e ela justifica que apenas olhou o homem que se encontra ao chão.



**Figura 6 – Um simples desmaio. (*Para Todos...*, 18 fev. 1928, p. 18).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.**

UM SIMPLES DEMAIO

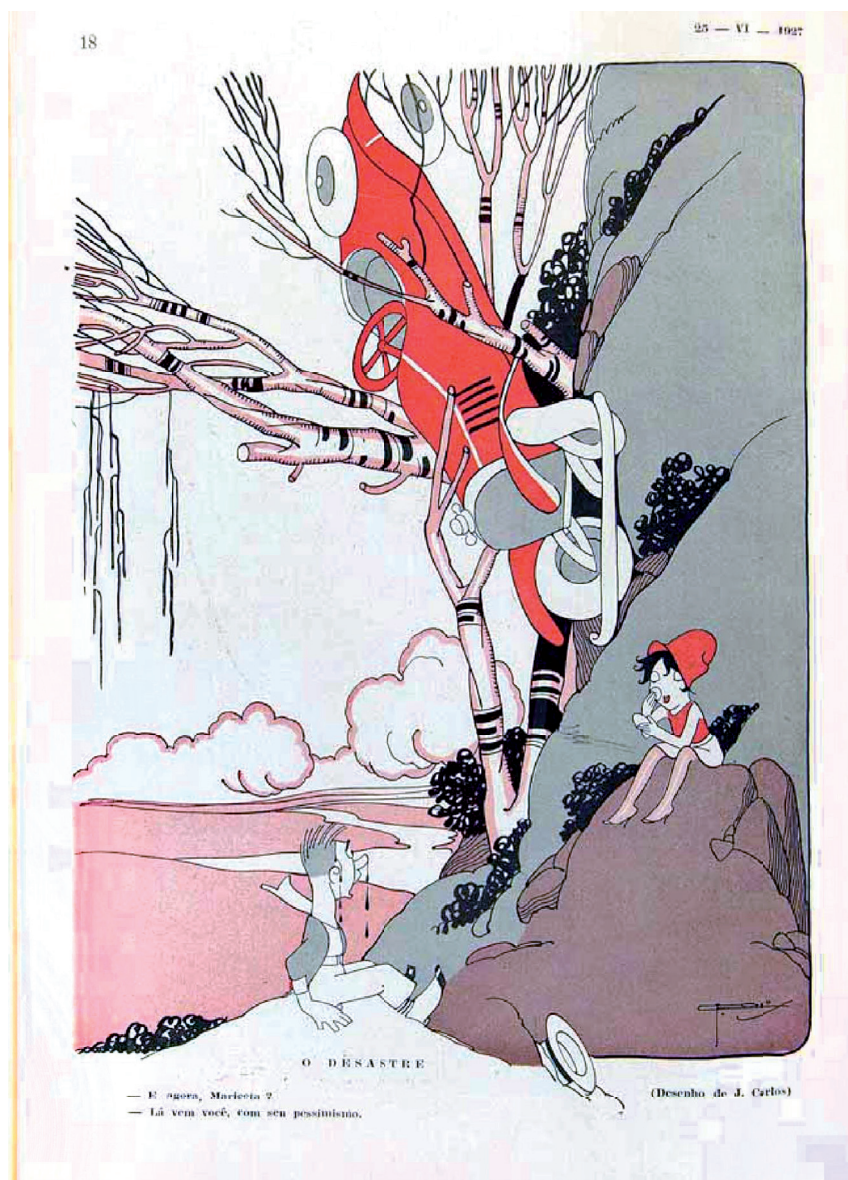
- Seus documentos.
- Por que? Eu olhei-o apenas.
- Por isso mesmo. Uso de pharóes. (*Para Todos...*, 18 fev. 1928, p. 18).

Sobre a composição da imagem, J. Carlos trabalha com o movimento e o plano da cena. Vê-se que o carro conduzido pela Melindrosa e as pedras na estrada estão em diagonal e indo ao encontro do leitor, saindo da moldura incompleta que delimita a cena. A composição com curvas e diagonais acentua a sensação de dinamismo na imagem, na qual a ação do atropelamento torna-se evidente e que, para a Melindrosa, teria sido apenas um desmaio provocado por sua presença.

O fato de a protagonista ter causado um acidente por motivo de distração ao volante reitera a ideia de que as mulheres não sabiam dirigir/ou dirigiam mal. Suas atenções estão voltadas para a beleza e para os homens, repetindo esta ação ao conduzir um automóvel.

Metáforas são usadas para deixar a cena mais interessante. A primeira diz respeito à perspectiva da condutora sobre o que ocorreu com o homem estirado ao chão. O título "Um simples desmaio" ironiza o atropelamento que ocorreu devido à distração da motorista. O guarda chama a infração cometida pela Melindrosa de uso indevido "de faróis" (olhos), fazendo um trocadilho com o fato dela ter se distraído, olhado para o rapaz e esquecido de outros aspectos referentes à direção de um veículo.

Ainda em relação ao tema da mulher e o automóvel, a Figura 7 traz o mesmo tipo de abordagem, a diferença reside no momento: o pós-acidente. Na imagem, observa-se um veículo pendurado em uma árvore de cabeça para baixo, e ambos encontram-se na base de um paredão de pedra. Sobre outra pedra está a Melindrosa (Maricota) sentada e, em outra pedra menor, está um homem. A composição possui como foco a base da árvore (mais ou menos no ponto áureo da imagem), onde os personagens estão posicionados.



**Figura 7 – O desastre. (Para Todos..., 25 jun. 1927, p. 18).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.**

O DESASTRE

– E agora Maricota?

– Lá vem você, com seu pessimismo (Para Todos..., 25 jun. 1927, p. 18).

Na Figura 7 infere-se, a princípio, que quem conduzia o veículo era a Melindrosa, com base na fala no homem que a acompanhava. Porém, nada fica explícito sobre o motorista, se era ele ou ela ao volante. Pelo título "O desastre", tem-se a sensação de que o acidente ocorreu quando o automóvel passou às mãos da Maricota, e a figura masculina que a acompanhava questiona o que eles farão na sequência; ela, por sua vez, calmamente afirma que ele está sendo pessimista e que o que aconteceu não foi

"nada de mais". No entanto, o acidente pode ter sido causado por ele ao volante, não preocupando a Melindrosa – que se exime da responsabilidade –, agindo de forma que insinua dissimulação. Suas expressões são opostas: enquanto ele está preocupado, ela está tranquila; enquanto ele sangra, ela procura se recompor ao aplicar maquiagem na face (apesar de o cabelo ainda se encontrar desarrumado). Manter a aparência e a elegância parece ser muito mais importante do que resolver o problema do carro.

Estas oposições nas expressões demonstram uma falsa ingenuidade por parte da Melindrosa, pois subentende-se que o tom utilizado na fala foi de ironia, de quem não está ligando para o que aconteceu. Enquanto ele está praticamente em pânico, questionando-a, Maricota possui o olhar voltado para si no espelho, delegando a ele a função de procurar uma solução para o acidente provocado por ela. Aqui o descaso e o individualismo da Melindrosa surge de maneira clara, quando em uma situação de dificuldade, mesmo ela estando envolvida e sendo culpada pelo acontecimento, sua atitude é esquivar-se, de modo a atribuir responsabilidades ao homem.

As mulheres representadas nas charges de J. Carlos são mostradas como seres que aparentam certa fragilidade, ingenuidade e indecisão, mas sabem exatamente o que querem, são astutas, egoístas e vaidosas, independentemente da situação, como o exagero sobre a postura feminina no trânsito. Em todas as imagens, tem-se a predominância da cor vermelha (em maior ou menor saturação), sugerindo volume, destaque, tendo em mente que todas as situações envolvem algum tipo de acidente. Com exceção da Figura 6, as demais mostram Melindrosas com expressões de espanto, de indiferença em relação a uma situação específica, tanto pela perda de um acessório de beleza quanto ao atropelamento de um homem por usar indevidamente os "faróis", de acordo com o guarda que a abordou. 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.

3.3.3 Melindrosas e a vaidade feminina

A aparência de uma Melindrosa é a base dos demais aspectos que envolvem a representação deste tipo de feminilidade. As charges veiculadas na *Para Todos...*

trazem diversos exemplos a respeito, enfatizando o padrão vigente ou criticando-o. Na Figura 8, Monica — a moça mais velha da charge — procura convencer Margarida a cortar seu cabelo e, com isso, aparentar jovialidade. Monica (a maior em altura e de cabelos curtos) possui traços característicos de uma Melindrosa, com roupas, corte de cabelo, postura e atitudes típicas, inclusive portando um cigarro em sua mão para mostrar o requinte e a sofisticação que o fumo proporcionava no início do século XX. Já Margarida, menor em tamanho e em idade em relação a Monica, aparenta inocência em sua expressão facial.



**Figura 8 – A aurora da vida. (*Para Todos...*, 29 ago. 1925, p. 18).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.**

A AURORA DA VIDA

Monica — Córta, Margarida. Ficarás mais moça ainda.

Margarida — Oh! Custou-me tanto chegar a fazer quinze annos... (*Para Todos...*, 29 ago. 1925, p. 18).

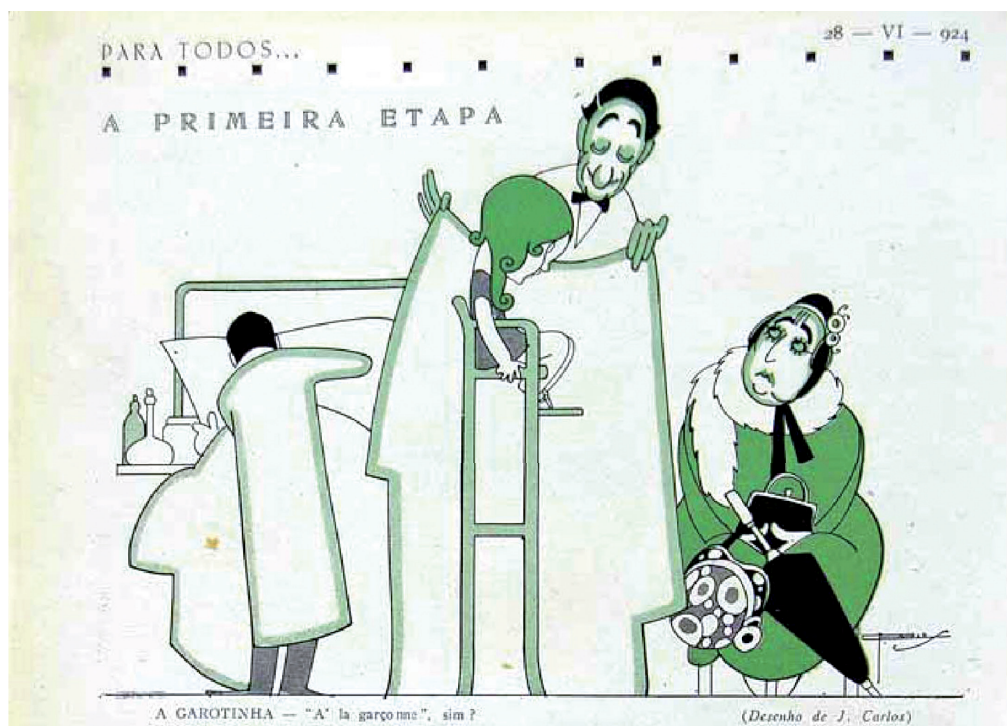
A moldura lembra um espelho (ou um quadro) ao fundo da imagem; há elementos decorativos típicos do *art déco*, com círculos e formas geométricas com uma textura xadrez, linhas verticais brancas, fundo preto e temas que remetem a flores, e folhas estilizadas. As cores pretas e toques de laranja — em especial no cabelo ruivo de Margarida —, parecem relacionar a sugestão verbal de corte de cabelo para Margarida a um retrato emoldurado pela página da revista.

No diálogo entre elas, os olhares são significativos: uma é insegura em relação a mudanças, enquanto que a outra, segura de si, sente-se confortável com sua aparência. Nesse sentido, enquanto uma fala em ficar mais jovem, a outra afirma que já é jovem aos 15 anos e quer parecer adulta, contestando a obrigatoriedade de um padrão visual, corporal e comportamental das jovens da década de 1920. Os gestos são opostos entre elas, de modo que Margarida apresenta uma gestualidade de adolescente, está sem maquiagem, enquanto Monica, com seu cigarro, sua maquiagem e sua postura, traz um ar mais adulto, refinado. Enquanto Margarida não quer parecer mais jovem e sim, mais velha, Monica deseja o oposto.

A obsessão com a aparência, criticada por J. Carlos, fica mais evidente na Figura 9, quando a menina-moça requisita ao cabeleireiro o corte "a la garçonne". 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. Como a charge da Figura 8, a Figura 9 também faz referência à imposição de determinado padrão. O ideal a respeito de tal padrão estético aparenta ser bem embasado e aceito no geral, não sendo acessível, entretanto, às camadas mais baixas, pois o custo para manter as aparências e a aquisição de objetos que compõem o perfil da Melindrosa era relativamente alto.

A ênfase na aparência e na jovialidade é um discurso recorrente no início do século XX, principalmente na construção de um ideal de mulher. Está ligada à urbanização das cidades e à ocupação do espaço público, com a maior circulação da figura feminina pelas ruas, pelos cinemas, cafés, clubes, etc. 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 (SCHPUN, 1999).



**Figura 9 – A primeira etapa. (Para Todos..., 28 ago. 1924, p. 18).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.**

A PRIMEIRA ETAPA

A GAROTINHA — "A" la garçonne", sim? (Para Todos..., 28 ago. 1924, p. 18).

Ainda em relação à Figura 9, a expressão da mãe frente ao pedido da filha aparenta ser de tristeza por conta do corte que irá retirar suas ondulações ou cachos nas pontas, tendo em mente as tendências existentes no início do século XX, com as madeixas mais alongadas e penteados mais elaborados, e ressaltando o conflito de gerações presentes na imagem (uma senhora com sua filha solicitando um corte de cabelo diverso do que ela considera como ideal). O título "a primeira etapa" faz referência à primeira vez que a menina corta o seu cabelo "a la garçonne", de modo a sinalizar sua iniciação da mudança para as características de uma Melindrosa.

Os contrastes são algo à parte na Figura 9. A menina encontra-se numa cadeira alta, enquanto a mãe, ao lado, está menor em termos de altura em relação à filha. A menininha aparenta estar alta e esguia por conta do assento, enquanto sua mãe está baixa e larga. A capa/jaleco oferecida pelo cabeleiro parece emoldurar

a garotinha, enfatizando seu pedido de corte. As formas geométricas predominam, e linhas retas (cadeira, espelho, jaleco, capa, dentre outros elementos) e curvas (chapéu da cliente na mão de sua mãe, bem como o chapéu desta) dinamizam a cena. O tom de verde circunda as capas e os jalecos, o rosto do cabelereiro, a roupa da senhora e o cabelo de sua filha, criando uma certa unidade.

A forma física das Melindrosas é objeto de sátira e crítica por J. Carlos. A magreza excessiva delas opõe-se com o que era vigente 20, 30 anos antes, quando as mulheres possuíam um corpo mais robusto e com mais curvas. Na Figura 10, vê-se o diálogo de gerações e classes, entre a empregada e a Melindrosa. Na conversa entre as duas é possível compreender a preocupação de uma em relação à saúde da outra. Na charge, a empregada possuiu um olhar que aparenta estar "indiferente", mas que revela na sua fala a crítica sobre a magreza da Melindrosa. Esta encontra-se com uma expressão de desdém, de superioridade sobre a empregada e sobre a vinda do médico, dando a entender que a saúde dela está em perfeito estado, sem a necessidade da consulta médica.

O exagero no traço de J. Carlos com relação à forma física da Melindrosa vai contra a forma física ideal desse tipo de feminilidade. Os vestidos possuíam um corte reto, por vezes marcando os quadris, o que era considerado um corte de estilo "andrógeno" em conjunto com o penteado de cabelo, o que dava a sensação de magreza. Nesse sentido, muitas delas não emagreceram de fato, mas apenas alteraram o modo de se vestir, sendo ainda voluptuosas, com quadris largos, pernas grossas criando uma ilusão de emagrecimento, conforme relatavam as fotografias da época (MOUTINHO; VALENÇA, 2000).



Figura 10 – As primeiras visitas. (*Para Todos...*, 26 abr. 1924, p. 14).
 Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.

AS PRIMEIRAS VISITAS

- Minha senhora, ahí estão a manicura, a pedicura e a saracura.
- Saracura?! Quem é esse cavalheiro?
- É o médico (*Para Todos...*, 26 abr. 1924 p. 14).

Outro ponto diz respeito ao cenário em si, no qual há muitos elementos decorativos, enfeites, perfumes e acessórios de beleza. A materialidade do ambiente é um ponto que merece atenção por estar relacionada ao consumismo das Melindrosas. Para Miller (2013), os artefatos nos constituem, nos criam e nos interpelam como sujeitos. Eles atuam na experiência individual de cada um, no que pensamos ser. Um artefato ou uma indumentária traz uma série de distinções e evidências sobre o que somos, de onde viemos e a qual classe social pertencemos. Ter determinada roupa ou objeto caracteriza um sujeito específico, agrega *status* social, valores e até personalidade à pessoa. Nesse aspecto, é válida a visão de

Miller (2013) para entender os objetos da Figura 10 como parte constitutiva do que é a Melindrosa retratada.

A moldura da cena se assemelha a um espelho da época, bem como os elementos decorativos remetendo a temas florais que se encontram na base. A variedade de texturas enriquecem a imagem, onde xadrezes, listras, padrões de bolinhas, formas geométricas, dentre outros, trazem o estilo *art déco*. O mobiliário, as almofadas, os perfumes, as bonecas, os acessórios, a roupa da Melindrosa, quase tudo remete ao estilo decorativo, com exceção da empregada. Esta, aliás, foi retratada por J. Carlos de forma caricata, com bochechas grandes e nariz semelhante ao de um palhaço, corpo com características robustas e uniforme tradicional de uma empregada doméstica. Instauram-se aí marcas identitárias de diferenças de classe.

Já a Melindrosa da imagem está bem trajada, com um colar de perólas, uma expressão *blasê* e fala desinteressada, pois o gesto de fragilidade e seriedade traz um certo desdém a respeito dos outros. As bonecas ao lado esquerdo, parecidas com a Melindrosa, encontram-se em poses mais descontraídas e charmosas.

Um aspecto observado na imagem é a ordem com que a empregada descreve as prioridades da jovem. Ao citar o "saracura" por último traz a sensação de que a Melindrosa era despreocupada com a sua saúde devido a sua aparência "magra" para os padrões corporais que estavam em processo de mudança. O sufixo "cura" ao falar dos profissionais, pode indicar o propósito do ilustrador em criticar a busca pelo corpo longilíneo alcançado pela possível prática de exercícios, aliada às vestimentas com corte mais reto, e que não necessariamente representavam uma saúde debilitada. Outra leitura pode ser feita dos profissionais que vieram visitá-la, no sentido de "curar" algo, sendo o "saracura" uma alusão simples ao médico, da capacidade deste de sarar e curar enfermidades diversas.

A forma física exterior como sinal de saúde pela população é algo recorrente ao longo da história. No Brasil, sob influências estrangeiras do século anterior, o padrão corporal reforçado era predominante, no qual o corpo "entre o magro e o gordo, carnudo e cheio de suco" era sinônimo de beleza num período em que a alimentação farta era restrita às classes altas (DEL PRIORE, 2011). O corpo-ampulheta construído a partir de espartilhos e anquinhas, que projetavam os seios e

as nádegas e atiçavam a imaginação masculina antes, passou a perder espaço para o corpo construído com exercícios físicos, prazer, agitação e exibição (isso é válido tanto para o corpo feminino quanto o masculino). Os banhos de mar e os eventos sociais públicos se tornaram frequentes, diminuindo, por conseguinte, o tamanho das vestimentas, exibindo uma porcentagem maior de pele e tornando o corpo mais esguio, mais saudável e mais erotizado (DEL PRIORE, 2011). Logo, a impressão do corpo da Melindrosa, mais magro e pálido, traz a impressão de falta de saúde para determinados segmentos mais conservadores da sociedade.

Outro ponto é o uso da maquiagem das Melindrosas. Apesar do cuidado com o rosto e com o corpo com cremes, receitas e tratamentos serem comuns e frequentes, o uso da maquiagem era visto como artificial e indecente para as jovens no início do século XX. Com a difusão do cinema hollywoodiano, "a indústria de cosméticos era impulsionada pelo sucesso das estrelas do cinema". As Melindrosas usavam relativamente muita maquiagem, com os lábios em forma de coração que ultrapassava os contornos da boca, e os olhos eram "carregados" com sombras e lápis para os olhos, dando um certo aspecto de cansaço. Os médicos consideravam o uso de tais artifícios como uma inutilidade que poderia modificar ou viciar o caráter da pessoa (SANT'ANNA, 2012. p. 108).

O corpo das mulheres também precisou se modificar para atender à tendência de higienização da população e para atender a demanda por exercícios físicos. Mônica Schpun (1999), ao analisar a cultura e os comportamentos relacionados ao corpo, por volta da década de 1920 (em São Paulo), aponta o caráter segregatório de um modelo corporal. O padrão dos jovens fortes e saudáveis era a regra, marginalizando os velhos, obesos, feios, deficientes, além da população negra. Ou seja, vigorava um padrão que privilegiava as pessoas brancas, jovens e com uma aparência "bonita" nos moldes das elites, que dispunham de tempo e dinheiro para a prática de esportes. Para as mulheres desse estrato social, os esportes deveriam ser compatíveis à "natureza" de seu sexo: dança, tênis, voleibol, natação, entre outros que envolviam práticas ao ar livre, excluindo, por exemplo, o futebol, prática considerada essencialmente masculina.

A "ideologia da juventude", segundo Schpun (1999), envolvia novas tecnologias, como a indústria de cosméticos, a própria prática de esportes e a

moda, "elementos fundamentais desse movimento coletivo de proscricção do velho" (SCHPUN, 1999, p. 32). Tal ideologia também coincide com a ideia de progresso e a tecnologia como forma de desenvolvimento e aceleração da nação, em que os jovens são vistos como os cidadãos do futuro, em especial após a Primeira Guerra Mundial, sob influências europeias e norte-americanas.

A beleza corporal passou a envolver não somente o rosto bonito, signo de maiores chances de se casar, mas o corpo passa a ganhar relevância pela circulação das mulheres das camadas altas nas ruas, nos espaços de sociabilidade fora do âmbito do lar³⁵. Eram corpos em constante vigilância, objeto de desejo do olhar masculino. A beleza era construída por meio de cremes, loções e remédios específicos para a mulher, como o "Saúde da mulher", amplamente divulgado pela imprensa (em ambas as publicações analisadas). Ser feia ou desleixada implicava não arranjar matrimônio e simbolizava não ser cuidadora com o futuro lar e com os seus descendentes.

Um grande nicho de mercado passa a ser criado para as mulheres das camadas médias/altas. Visando as consumidoras em potencial, ganharam espaço nas revistas ilustradas a publicidade e reportagens voltadas para as mulheres, além da ampliação das seções de aconselhamento e contos românticos³⁶. O que antes era sinônimo de entretenimento e utilitarismo prático ou didático no século XIX, no século XX, as revistas ilustradas passam a usar como matérias publicitárias, dicas de limpeza ou de moda, por exemplo, com novidades que prometiam facilidade na limpeza e manutenção da casa ou dicas das tendências internacionais (BUITONI, 2009).

3.3.4 Melindrosas e a "transgressão"

Nas representações das Melindrosas pode-se observar o tema "transgressões"³⁷, que são perceptíveis não somente na aparência, como também nas atitudes empreendidas por elas. Essas atitudes nas charges de J. Carlos apenas

35 Sempre é bom frisar que a circulação das mulheres das camadas baixas nos espaços públicos sempre existiu.

36 Cabe a ressalva que contos e algumas reportagens voltados ao público feminino já existiam desde o século XIX (BUITONI, 2009).

37 A palavra **transgressão** encontra-se entre aspas no sentido de que, no começo do século XX, apesar das maior inserção da mulher nos espaços públicos, bem como a maior liberdade em determinados padrões comportamentais, os avanços no sentido de liberdade sexual, poder sobre o próprio corpo, escolhas pessoais e profissionais, havia poucas opções para a maioria das mulheres. As exceções ocorrem nos raros casos elucidados de maneira exagerada por J. Carlos nas duas próximas imagens – focados nas elites cariocas.

trazem a sensação de que algo ocorreu pela fala ambígua dos personagens e pelas expressões faciais. Um exemplo é a Figura 11, cuja imagem e diálogos encontram-se na sequência:



Figura 11 – "IN THE RIGHT PLACE". (*Para Todos...*, 18 ago. 1923, p. 12).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.

"IN THE RIGHT PLACE"

— É uma família de artistas. O pae pinta os bigodes, a mãe, as olheiras e a pequena... o sete (*Para Todos...*, 18 ago. 1923 p. 12).

Na figura há dois homens comentando os talentos "artísticos" de cada um dos membros de determinada família. O título "IN THE RIGHT PLACE" elucida o local onde cada membro da citada família se "encaixa" na definição da fala dos homens: em uma galeria de arte, com obras, retratos, paisagens, nus artísticos, telas que foram *pintadas*, com cada familiar em uma área específica. A galeria é um local que sempre foi frequentado pela alta sociedade e por pessoas interessadas em adquirir ou apenas apreciar obras de arte. Em coquetéis de abertura de exposições, nos quais várias pessoas são convidadas, o aspecto de ver e ser visto nesses espaços

é essencial para parecer e destacar-se como indivíduos intelectuais, conhecedores de arte e pertencentes à classe abastada, com roupas e chapéus característicos. Nesse sentido, a indumentária, as posturas interessadas nos quadros e o modo de se expressar representam e identificam estes indivíduos.

Na Figura 11 há a presença de homens e mulheres retratados de forma caricata, com narizes estilo palhaço e olhos seguindo a mesma linha cômica. O rosto de uma das mulheres acompanhadas — ela está na presença dos pais —, olha de forma insinuante outro homem, acompanhado por outra figura feminina, marcando presença no local. A referida moça da imagem usa um vestido com estampas estilo *art déco*, sapatos delicados e chapéu do mesmo estilo figurativo, encontrando-se bem no centro da composição. Seus pais possuem forma física avantajada, o que denota exageros nos hábitos alimentares. Estão muito bem vestidos, demonstrando que a família tem bens.

O diálogo é a fala de dois homens que decrevem a atuação de cada indivíduo da família. A "transgressão" é dada pela dualidade da definição que um dos homens atribui à Melindrosa, ao afirmar que ela "pinta o sete"³⁸. Essa expressão conota vários sentidos, entre eles o de se exceder, bagunçar, fazer desatinos, travessuras, algo excessivo, sem mensuração das variantes envolvidas. No caso da Figura 11, uma jovem mulher ser reconhecida pelos dotes "duvidosos" era sinônimo de ser "fácil", imoral, não pura, e discursos não faltavam para ratificar o papel tradicional "destinado" às mulheres, em contraposição à onda de progresso do início do século XX, que propunha algumas novas possibilidades para as mulheres (BESSE, 1999). Entretanto, uma das características da Melindrosa retratada por J. Carlos é justamente essa linha tênue entre moça "de família" e moça ousada. A sedução, o charme, o flerte e as conquistas configuram como elementos-chave na constituição da personalidade da Melindrosa, em conflito com o padrão do final do século XIX, em que a mulher dita "decente" deveria ser recatada, com vestimentas totalmente fechadas, sem flertar com ninguém.

Nesse aspecto, algumas situações envolvendo "transgressões" ou pedidos tidos como indecentes para a época são mostrados por J. Carlos, como no caso do diálogo da Figura 12:

38 Não existe origem precisa, mas a expressão "pintar o sete" possui outras variantes com significados semelhantes, como: pintar a macaca, pintar a manta, pintar o caneco, pintar o caramujo, pintar o diabo, pintar o diabo a quatro, pintar o burro, etc. (NEVES, 1991).



**Figura 12 – MO OCCASO. (Para Todos..., 15 ago. 1924, p. 14).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.**

MO OCCASO

- Dize-me, Margarida. Serias capaz de um grande sacrificio, apenas para me seres agradavel?
- Entao Epaminondas. Não estás vendo? (*Para Todos...*, 15 ago. 1924, p. 14).

Na charge observa-se um senhor sentado e, em seu colo, uma jovem abraçando-o. Epaminondas³⁹ possui seu olhar voltado para Margarida; esta, no entanto, encontra-se com os olhos semicerrados, em direção ao público leitor. Seu vestido lembra uma saia de tule de bailarina, pela amplitude e delicadeza, com bolinhas vermelhas em saturações diferentes, bem como a blusa que remete a uma espécie de "collant", provavelmente uma adaptação ao clima carioca para conferir maior sensualidade (o mesmo ocorre com a indumentária da Melindrosa da Figura 10). Ambos estão com expressões alegres, entretanto, o senhor possui um sorriso com ar de malícia; já na Melindrosa o sorriso expressa uma mistura de satisfação e uma certa ironia em relação à fala do Epaminondas, já insinuando que o favor de estar com ele, sentar-se no seu colo é um "grande sacrificio". Sobre a expressão "grande sacrificio"

³⁹ Epaminondas é um nome comum no início do século, aparecendo em repetição em algumas imagens.

empreendido por Epaminondas, a dualidade do termo pode ter vários significados. Porém, pelo contexto da imagem, tem-se a noção de algo além do já mostrado pela ilustração, em que já insinua uma aproximação entre eles diferenciada. Tal aproximação pública não era usual em mulheres de altos estratos sociais, porém, em se tratando de uma Melindrosa, a atitude empreendida por ela na Figura 12 sugere, mais uma vez, essa maleabilidade, essa facilidade em transitar entre comportamentos distintos, figurando ora como uma "moça moderna", ora como moça respeitável, segundo os preceitos morais da época. Para Mary del Priore (2011) e Susan Besse (1999), novos comportamentos acabaram criando novos valores, o que, por conseguinte, causaram espanto e revolta entre os conservadores. Sob esta ótica, quando uma Melindrosa possuía comportamentos ditos "modernos", havia a crença de que tais atitudes ocasionariam uma desestabilização do núcleo familiar tradicional, o que na realidade aconteceu de forma extremamente tímida. Observa-se que, apesar de algumas novas posturas femininas passarem a ser permitidas, ainda havia a necessidade, por parte de determinadas esferas da sociedade, da manutenção de prescrições às mulheres, como por meio de campanhas higienistas, com fins de ressaltar a verdadeira "vocação" feminina: ser dona de casa, cuidar dos filhos e do cônjuge.

Nas palavras de Mary del Priore (2011), é no começo do século XX que as "primeiras rachaduras no muro da repressão"⁴⁰ começam a aparecer, dando margem a novos tipos de feminilidades modernas. Ao citar este termo, del Priore (2011) faz menção aos comportamentos e formas de se vestir que se alteraram no início do século XX. O corpo todo coberto por luvas, mangas e camadas de roupa, cedem espaço às roupas mais soltas e menores, bem como o comportamento que acompanhava a indumentária: o recato, o fetiche masculino por meio do jogo de esconde-esconde, a vida caseira e sedentária da mulher estavam integradas a formas de se vestir. A forma de "S" construída a partir do uso do espartilho e de armações específicas, dava ao corpo da mulher uma forma artificial que exigia muito trabalho e sacrifícios, limitando seus movimentos. Do mesmo modo, o jeito como a mulher deveria se comportar para ser respeitável, fechada e recatada, segundo preceitos da sociedade da época, explica o que a autora quis dizer com "primeiras rachaduras no muro da repressão". Todo esse conjunto de fatores fez do começo do século XX o

40 Mais precisamente, este é o título do capítulo 3 de seu livro *Histórias Íntimas* (2011).

momento para estabelecer novos valores morais que, com o passar das décadas, foi ficando mais "maleável", porém, sempre tendo em mente que um valor é substituído por outro, não configurando, portanto, uma liberdade total das mulheres das amarras do Estado, da Igreja e da própria sociedade em que elas viviam.

As charges de J. Carlos também criticaram supostas "traições" das personagens femininas. Na Figura 13, uma mulher encontra-se sentada em uma poltrona, de costas para o leitor, lendo um jornal (por conta do formato). À esquerda vemos um homem em pé, que aparenta ser seu marido, que acaba de chegar e, com uma expressão brava, de reprovação, a observa no que aparenta ser uma sala e indaga:

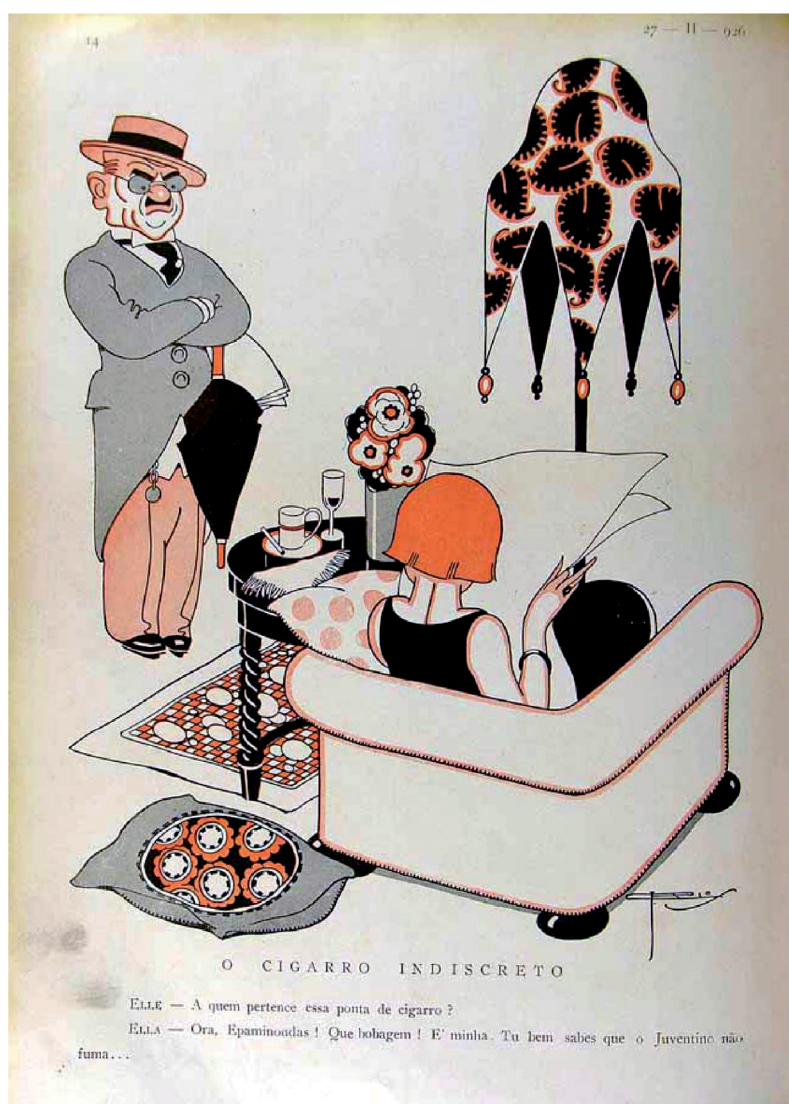


Figura 13 – O CIGARRO INDISCRETO. (*Para Todos...*, 27 fev. 1926, p. 14).
Fonte: Acervo digital J. Carlos em revista.

O CIGARRO INDISCRETO

Elle — A quem pertence essa ponta de cigarro?

Ella — Ora, Epaminondas! Que bobagem! É minha. Tu bem sabes que o Juventino não fuma... (*Para Todos...*, 27 fev. 1926, p. 14)

Pela figura é possível observar a expressão de Epaminondas, de insatisfação e de reprovação (braços cruzados) ao chegar, ainda segurando o guarda-chuva e papéis. Na mesinha, há uma xícara, uma taça, um vaso de flores e um cigarro, todos ao lado da poltrona. A imagem é composta por uma pequena decoração de um ambiente, uma provável sala de estar, com abajur, mesa de canto, sofá, ao chão uma almofada e tapete, todos compostos por formas geométricas e florais, criando uma mistura de estampas e texturas que chamam a atenção e traduzem o estilo *art déco* com precisão.

O que chama atenção na imagem são duas bebidas distintas lado a lado em cima da mesinha e o cigarro no pires que, pelo diálogo, subentende-se ser de um outro homem que passou por ali (o Juventino?). No entanto, ao citar o nome de outro homem que não faz uso do cigarro, algumas possibilidades são propostas para o público leitor: a primeira e mais simples afirma que o cigarro é da Melindrosa e que o Juventino realmente esteve lá – citar o nome dele foi algo proposital da parte dela; a segunda e menos óbvia sugere que a frase proferida por ela e os objetos deixados à mesa são contraditórios e apontam para uma mentira. Ao observar a mesinha, não é possível fazer uma relação entre a taça, a xícara, o pires e o cigarro pertencentes a alguma das pessoas presentes e ausentes da cena, pois a própria Melindrosa poderia beber café e fumar, ou ela pode ter consumido todos os itens e ter mentido para fins de provocação. O jogo de imagens e palavras também é um recurso utilizado por J. Carlos para construir dualidade à cena, na qual o Juventino poderia ou não ser um amante. Ao relacionar estes objetos com a afirmação da Melindrosa, supõe-se que outro homem que não o Juventino esteve na casa, tendo em mente que o sujeito citado não fuma. E, independentemente da verdade, do fato, a Melindrosa acaba por transpor barreiras, pela ousadia em fazer afirmações ao seu possível cônjuge sobre a presença de outro indivíduo com ela, algo considerado fora dos padrões morais da época.

Nas análises das imagens das Melindrosas notam-se comportamentos que fogem parcialmente da norma. Para as Melindrosas, a figura masculina é um meio auxiliar para a realização de seus interesses, em geral atrelados ao consumo e ao lazer. A esta representação de feminilidade pouco interessava exercer alguma atividade remunerada ou qualificar-se, mas sim interessava usufruir do poder financeiro do homem em benefício próprio⁴¹, contrário das *Garotas*, cuja dependência romântica era associada à possibilidade de construção do matrimônio perfeito, idealizado pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, abordado na sequência.

41 Em nenhum momento vê-se as Melindrosas dependentes emocionalmente.

4 O CRUZEIRO E AS GAROTAS

Nesse capítulo será abordado o contexto em que as *Garotas* foram criadas por Alceu Penna, para entender a linha editorial empreendida pelo *O Cruzeiro*, os valores e o traço do ilustrador como partes integrantes da constituição desse tipo de feminilidade, influenciando e sendo influenciado por muitas jovens mulheres dos anos de 1940 a 1960.

As *Garotas* foram divulgadas pela revista *O Cruzeiro* como representações de jovens que amavam o cinema, a moda, a praia de Copacabana, o carnaval e as idas ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sofreram influências estrangeiras, em especial das norte-americanas, por meio do cinema. A emergência do Estado Novo realizou uma outra organização política sobre a cultura e a sociedade brasileira, "ou seja, o Estado criou aparatos culturais próprios [ou ideológicos], destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade" (VELLOSO, 1982, p. 72). As *Garotas* representaram os estratos médios e altos da sociedade, construindo um tipo de feminilidade que dialoga com esse contexto do governo getulista.

4.1 CONTEXTO BRASILEIRO NOS ANOS DE 1930-1940

O período que antecede a circulação da coluna *Garotas* é marcado por diversos acontecimentos na esfera política. Em 1930, Getúlio Vargas sobe ao poder por meio de um golpe de Estado, inicialmente como um governo provisório. De 1934 a 1937 é eleito para presidir a assembleia constituinte pelo Congresso. E, no espaço temporal analisado, Getúlio assume em definitivo, instaurando o chamado Estado Novo, regime ditatorial marcado por grande repressão através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) (SODRÉ, 1983).

Um dos propósitos do Estado Novo eram as medidas políticas e econômicas para a valorização dos produtos nacionais em face dos estrangeiros, e do trabalho (a criação da Consolidação das Leis do Trabalho — CLT — confirma essa ideologia populista de Getúlio). Isso também se direcionava ao aspecto cultural do país

que, na teoria, procurava exaltar o nacionalismo, mas na prática experimentava as influências norte-americanas trazidas pelo cinema *hollywoodiano* e pelas próprias revistas. É importante pensar o consumo dessa troca "cultural" dentro da política da "boa vizinhança" que procurou difundir o *american way of life* (SEVCENKO, 1998; VELLOSO, 1982). Nesse sentido, Sevcenko afirma (1998, p. 602)

Nunca um único sistema cultural teve tanto impacto e exerceu efeito tão profundo na mudança do comportamento e dos padrões de gosto e consumo de populações por todo o mundo, como o cinema de *Hollywood* no seu apogeu (1998, p. 602).

O rádio também se insere nesse sistema em conjunto com o cinema. A venda de produtos de beleza e higiene foi muito incentivada por essas mídias de forma direta ou indireta. A Era do Rádio, como foi conhecido o período áureo deste meio de transmissão, foi marcada pelos concursos de calouros, pelas novelas e pelo *status* conferido aos artistas que nele participavam, instigando a imaginação dos ouvintes e estimulando a venda e o consumo de produtos e serviços relacionados a estes meios.

Porém, cabe relativizar esta inserção norte-americana no cotidiano da população brasileira como um todo. Antonio Tota (2000), aborda em seu livro *O imperialismo sedutor* que somente as camadas médias e altas da sociedade voltavam o olhar para "a cultura europeia ou o materialismo modernizante americano" (p. 166). Nas classes populares, a preferência continuava a residir nos hábitos nacionais, com pouca ênfase às tendências vindas do exterior por meio da Política da Boa Vizinhança. E, apesar de os Estados Unidos intensificarem suas relações com o Brasil por meio da troca "cultural", a fim de evitar influências nazistas e comunistas no país, o autor mostra que, na realidade, este câmbio se viu efetivo no âmbito político, todavia, com pouca eficiência nos hábitos das camadas populares.

No período analisado da circulação da coluna *Garotas* (1938-1946), o mundo encontrava-se em plena Segunda Guerra Mundial, momento em que forças ideológicas de extrema direita (como o nazismo e o fascismo) promoveram a perseguição, a matança e a difusão de valores totalitários pelo mundo. O comunismo também ganha força e chega por meio dos trabalhadores imigrantes ao Brasil (no

início do século XX, porém, aumenta sua atuação e visibilidade a partir dos anos 1930), estabelecendo dois tipos de imprensa: a imprensa operária e a imprensa burguesa (SODRÉ, 1983).

A inflação passa a ser sentida pela maioria das gráficas na década de 1930. Com a crise dos Estados Unidos, em 1929, o preço dos insumos produzidos no exterior (como o papel) cresce, encarecendo as revistas em circulação. A caricatura sofre represálias e censura, e, nas palavras de J. Carlos, na década de 1930, "a família da caricatura está seriamente doente: intoxicação totalitária [Estado Novo]" (SODRÉ, 1983, p. 441). Antes da Segunda Guerra Mundial, a produção gráfica cresceu 600%, o maquinário se expandiu e a qualidade aumentou. A partir da adesão do Brasil à Guerra, as importações ficam prejudicadas pelo esforço bélico dos países importadores, desacomodando a indústria gráfica brasileira (CAMARGO, 2003).

No âmbito cultural, a política segregatória impediu a liberdade de pensamento dos intelectuais, sendo a imprensa a mais atingida. Entretanto, há que se destacar o papel da revista *O Cruzeiro* na participação do regime populista de Vargas.

A Revista Semanal Ilustrada *O Cruzeiro* foi comprada pelo empresário Assis Chateaubriand do jornalista português Carlos Malheiro Dias por quinhentos contos de réis, durante os primeiros meses de 1928 (MORAIS, 1994, p. 177). Neste período, Chateaubriand expandia seu império, levando-o a ser uma das pessoas mais influentes do Brasil entre as décadas de 1930 a 1960. Conhecido como Chatô, exerceu sua influência principalmente por meio dos *Diários Associados*, grupo de comunicação criado por ele e que englobava jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão e agência telegráfica. Dentre seus maiores e mais célebres empreendimentos estão a TV Tupi e a revista *O Cruzeiro*.

O semanal teve como concorrentes diretos, na década de 1940, a revista *Diretrizes*, voltada para assuntos políticos, não submetida ao regime Vargas, e com público-alvo um leitor crítico-político; e na década de 1950, surgem as revistas *Manchete* e *Fatos & fotos*, com propostas envolvendo muitas imagens e textos reduzidos, com curiosidades e variedades da cultura brasileira, sem aprofundamentos e, assim como a revista *O Cruzeiro*, direcionada ao público leitor médio de variedades (BAPTISTA; ABREU, 2010).

A modernidade nos primeiros anos de circulação da revista trazia reportagens que foram associadas a personalidades dos círculos sociais e políticos, de modo não somente a obter o lucro, mas atendendo aos interesses do Estado e do próprio Chateaubriand. No que tange aos acordos políticos, o capital inicial para financiar a circulação do semanal foi proveniente do então ministro da Fazenda, Getúlio Vargas, que posteriormente obteve apoio por parte dos Diários Associados na Revolução de 1930 (CARVALHO, 2001, p. 61). Ao perceber o potencial eletivo que *O Cruzeiro* adquiriu, Chateaubriand o explorou durante toda a trajetória do periódico semanal: participando da eleição de Vargas em 1930; posicionando-se contra o mesmo Vargas, em 1945, após divergências; e apoiando o golpe militar em 1964 (MORAIS, 1994).

Todos esses acordos políticos foram fundamentais para proteger o grupo de Chateaubriand e colocá-lo como um dos homens mais poderosos da comunicação brasileira no período. A revista *O Cruzeiro* foi uma grande aliada nesse processo de assimilação do contexto político, destacando Getúlio Vargas em reportagens que exaltavam o sentimento nacionalista que imperava durante a Segunda Guerra Mundial⁴².

No âmbito do processo de modernização, alguns artefatos ganham certa popularidade, tornando-se ícones de modernidade. O avião, o telégrafo, os eletrodomésticos, o automóvel, o cinema aparecem como itens necessários que são facilmente assimilados e não causam sentimento de espanto e pessimismo como fora feito por muitos cronistas nas décadas anteriores. No *O Cruzeiro*, o entusiasmo pela modernidade é claro em suas reportagens, assim como durante a fundação da revista, em 1928:

Revista moderna, que encontrava ao nascer as construções ciclópicas dos arranha-céus e os prodígios da aviação e da telegrafia sem fios, *Cruzeiro* não podia deixar de utilizar na sua propaganda todos os recursos que o progresso lhe oferecia (*Cruzeiro*⁴³, 24 nov. 1928)⁴⁴.

42 Exemplos dessas reportagens: A entrega das credenciais do embaixador da Bélgica, *O Cruzeiro*, 30 maio 1921, p. 17; Repouso presidencial, *O Cruzeiro*, 23 jul. 1931, p. 11; Novos aspirantes da F.A.B., *O Cruzeiro*, 4 set. 1943.

43 O nome *O Cruzeiro* (com a inserção do artigo O) foi adotado em junho de 1929, na edição de número 30.

44 Parte do tópico 4.1 é proveniente da pesquisa do Trabalho de Diplomação da autora dessa dissertação (MANNALA, 2011).

Na década de 1940, o desenvolvimento da indústria é pouco destacado nas reportagens, porém, o avião ganha notoriedade por conta da guerra, tanto associado a ela quanto a um artefato esportivo ou de transporte. A ênfase da revista volta-se com predominância para os produtos nacionais, em sintonia com a política getulista e as relações entre o presidente e Chateaubriand. Destaca-se a identidade nacional (Figura 14), sem deixar de trazer fatos estrangeiros, como a guerra e, com o fim desta, a moda e o cotidiano tornam-se parte das reportagens de cunho internacional, voltando com mais intensidade o foco para o público feminino. Exemplos disso foram a seção *Modas* e a seção *Dona* e, a partir de 1938, a seção *Garotas*.



Figura 14 – Exemplos de editoriais do *O Cruzeiro* (*O Cruzeiro*, 02 nov. 1929; *O Cruzeiro*, 04 set. 1943).
Fonte: Biblioteca Pública do Paraná.

Nas palavras de Gonçalves Júnior (2011), a revista *O Cruzeiro* "influenciou o modo de ser, sentir e pensar do brasileiro" (GONÇALO JÚNIOR, 2011, p. 10), com suas publicações ditas "exclusivas", mas que em alguns casos eram copiadas de revistas estrangeiras, inventadas, de cunho sensacionalistas ou montagem contendo falácias. Apesar disso, a modernidade era exaltada pelo periódico e observada em várias seções, dentre elas a coluna *Garotas*, sobre o mundo da moda e do comportamento. As legendas para a coluna foram compostas por diversos redatores, como o próprio

Alceu Penna, Millôr Fernandes (Vão Gogo)⁴⁵, Edgar Alencar (A. Aladino)⁴⁶ e, no final da circulação da coluna, por Maria Luiza Castello Branco⁴⁷. Gonçalo Júnior (2011), ao detalhar a vida e a trajetória do ilustrador, acredita que a coluna *Garotas*, na metade da década de 1950 até 1964 (fim da seção), não acompanhou as mudanças comportamentais de suas leitoras e se tornou "antiquada" devido à linha editorial imposta por Amélia Whitaker, ou Dona Lili.

Segundo Gabriela Penna (2010), pesquisadora e sobrinha-neta do artista, *O Cruzeiro* como veiculador dos discursos das elites, defendia em sua linha editorial que uma mulher deveria atender "aos interesses da modernização do país, mas que fosse alienada aos problemas políticos femininos, não ferindo os interesses conservadores" (PENNA, 2010, p. 81). Alceu Penna procurou, de certa forma, equilibrar esse preceito editorial de maneira mais flexível, propondo ver algumas situações contraditórias das *Garotas* em desacordo com a linha proposta pela revista, sem infringi-la diretamente.⁴⁸

4.2 ALCEU PENNA E AS GAROTAS

Alceu Paula Penna nasceu em 1915, em Curvelo, Minas Gerais. Mudou-se aos 17 anos para o Rio de Janeiro, onde iniciou o curso de arquitetura na Escola Nacional de Artes sem, no entanto, finalizá-lo. Sob condições financeiras adversas, Alceu procurou emprego com a sua principal inspiração: J. Carlos. Ao conversar com Alceu e analisar seu portfólio para trabalhar no *O Malho*, J. Carlos afirmou que não poderia encaixá-lo na equipe de ilustradores pelo fato de que seu humor era destoante da linha editorial da revista. Após percorrer algumas redações, foi aceito

45 Millôr Fernandes foi um desenhista, humorista, tradutor, escritor e dramaturgo brasileiro. Era um artista com múltiplas funções e atividades. Começou no jornalismo em 1938 no *O Cruzeiro* e colaborou também para os periódicos como *O Correio Brasiliense*, *O Estado de São Paulo*, *O Diário Popular* e *O Pasquim* (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Millôr Fernandes. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3110/millor-fernandes>>. Acesso em: 29 out. 2014).

46 Sobre o Edgar Alencar nada foi encontrado sobre a sua biografia, apenas a sua menção em artigos e trabalhos acadêmicos sobre a sua participação na coluna.

47 A inserção de Maria Luiza na redação da coluna expressa uma fase mais conservadora da coluna e do periódico como um todo, por conta da presidência estar sobre o comando de Amélia Whitaker, Dona Lili, que interferiu em várias seções da revista nas décadas de 1950 e 1960 (PENNA, 2007; NETTO, 1998).

48 Outros pesquisadores que estudaram a vida e/ou obra de Alceu Penna em algum aspecto, além dos citados anteriormente, pode-se citar: Daniela Queiroz Campos, Claudia Schemes, Rosane Schmitz Fernandes, Maria Claudia Bonadio (orientadora do mestrado da Gabriela Penna), todos abrangendo as áreas da moda e feminilidades na revista *O Cruzeiro*.

no diário *O Jornal* do grupo de Chateaubriand, contribuindo com ilustrações voltadas para o público infantil (JÚNIOR, 2011).

Seu primeiro contato com a revista *O Cruzeiro* aconteceu pouco tempo depois. Por meio de Accioly Netto, secretário de redação, Alceu passou a trabalhar no corpo editorial da revista, sendo reconhecido no mundo editorial carioca por volta de 1934, com suas ilustrações em algumas capas e em seções de moda feminina. O fascínio por desenhar mulheres levou o ilustrador a buscar referências femininas, tanto nacionais quanto estrangeiras. Além de J. Carlos como inspiração, usou revistas como a *Esquire*, *The New Yorker*, *Life*, dentre outras, sofrendo influência do artista *art déco* e designer Erté⁴⁹, sobretudo, no modo de aprimorar o traço (Figura 15).



**Figura 15 – Exemplo de obra do Erté.
Fonte: Erté. Abito da Pomeriggio, 1937. Guache. Erté museum.**

A ideia da coluna *Garotas* começa a obter forma quando Accioly Netto entra em contato com as "Gibson Girls"⁵⁰ (Figura 16), sugerindo a Alceu que

49 Romain de Tiroff (pseudônimo Érté), foi um designer que trabalhou com moda, joias, teatro, cinema, de estilo *art déco*. Trabalhou de 1910 a meados dos anos de 1950 (ERTE Art Deco Museum of Fashion and Theatre Designs. Disponível em: <<http://www.erte.com/default-old.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2014)

50 As Gibson Girls foram criadas pelo artista gráfico norte-americano Charles Dana Gibson. Muito populares entre o final do século XIX e início do século XX, as Gibson Girls representaram a mulher norte-americana

criasse algo parecido para a revista. Assim surge a coluna *Garotas*⁵¹, em 5 de abril de 1938, ocupando duas laudas e quase sempre localizado na parte "nobre" da revista, no caderno⁵² central, cujo papel utilizado era o couchê, com impressão em quadricromia (nas edições especiais, acrescentava-se meio caderno). Dedicada ao público feminino jovem⁵³, das classes médias e altas da sociedade, com um ar de *pin-up*⁵⁴ em algumas edições, com diálogos com um tom de atrevimento e, por vezes, insinuante, ambíguo.



Figura 16 – Exemplo de obra de Charles Dana Gibson.
Fonte: GIBSON, Charles Dana. Sweetest story ever told, 1910. Caneta e tinta sobre grafite.
57,7x43,5 cm. Library of Congress.

Outro ponto a respeito da vida de Alceu Penna que deve ser destacado é a sua estadia temporária nos Estados Unidos entre 1939 a 1941, tendo em vista o número de referências e a contribuição para o aperfeiçoamento profissional do

bonita e independente da virada do século (PENNA, 2007).

51 A coluna ficou popularmente conhecida como "As Garotas do Alceu". Optou-se pela nomenclatura oficial da seção.

52 Um caderno corresponde a 16 páginas impressas frente e verso e passou a ser utilizado pelo semanal a partir da reformulação de 1940.

53 Cabe a ressalva que o conceito de juventude como é visto nos dias atuais ganha esse formato após a Primeira Guerra Mundial.

54 Por *pin-ups* entende-se "as famosas garotas dos calendários de parede" da Segunda Guerra Mundial, em poses sensuais, porém mantendo o ar de ingenuidade e inocência (JUNIOR, 2011).

ilustrador. Nesse período, ele trouxe o que havia de novo no mundo da moda para a seção, bem como situações ligadas ao país norte americano⁵⁵. É por meio da ida aos Estados Unidos que se nota qual era a sequência de construção da coluna: segundo Gonçalo Júnior (2011), Alceu enviava um conjunto de imagens mensalmente para *O Cruzeiro*. É possível observar a sequência de como procedia a construção da seção: as ilustrações chegavam finalizadas e cabia ao redator a inserção dos textos.

Alceu exerceu outras atividades além da seção no *O Cruzeiro*. Fez figurinos para o teatro, para mulheres da alta sociedade; fez quadrinhos na revista *A Cigarra*, capas para a *Tricô e Crochê*, fez calendários temáticos e colaborou com dicas e sugestões de moda em outra seção do *O Cruzeiro* (JÚNIOR, 2011). Sua relação se estreita com a cantora Carmen Miranda nos Estados Unidos (ele já a conhecia dos cassinos do Rio), a quem muitos dos seus figurinos foram feitos, dentre eles, o famoso traje de baiana com chapéu de frutas.

O leve toque de humor dava o norte das publicações e as deixava mais amenas, menos excessivas, segundo a pesquisadora Gabriela Penna (2010). As *Garotas* eram retratadas como cheias de vida e beleza, reiterando a ideia de aparentar jovialidade, como algo imprescindível na moda e na vida moderna. A vida delas, nos termos de hoje, seria definida como "badalada": viagens ao exterior, idas a bailes, espetáculos de teatro ou ópera (Teatro Municipal do Rio), praia – eram programas típicos de uma *Garota*. Elas também eram associadas ao samba (carnaval), à nação (patriotismo) e suas festividades⁵⁶, ao cinema norte-americano e ao entretenimento.

Percebe-se que no discurso das *Garotas* havia uma busca pela ascensão social. A preocupação com o dinheiro permite supor que algumas das personagens não representavam a elite brasileira, mas também as classes médias. Assim como as Melindrosas, elas se mostravam despreocupadas com questões sociais e de contestação, dando a noção de estarem inseridas em um universo particular, alienadas dos problemas do período (PENNA, 2010).

Para Gabriela Penna, que estudou a figura das "Garotas do Alceu" sob o viés da moda e do corpo como formas de emancipação feminina, as *Garotas* foram

55 Algumas situações envolvendo as *Garotas* no Estados Unidos estão: *Garotas em Central Park*, *O Cruzeiro*, 09 nov. de 1940, p. 20-21; *Garotas em West point...*, *O Cruzeiro*, 16 de nov. de 1940, p. 20-21; *Good-bye Garotas*, *O Cruzeiro*, 30 de nov. de 1940, p. 20-21.

56 Exemplo: Independência do Brasil – *Garotas* de setembro, *O Cruzeiro*, 05 set 1942.

concebidas como *good-bad-girls*⁵⁷, que alternavam entre a vida doméstica e a vida pública, dúbias, e que, portanto, não se encaixavam em nenhum estereótipo ou rótulo, conforme afirma no final do último capítulo de sua dissertação:

É tendencioso colocar *As Garotas do Alceu* em qualquer tipo de rótulo: modernas, emancipadas, comportadamente ousadas. No entanto, elas não parecem se encaixar em nenhum deles, sendo isso uma característica constante, de uma forma geral, nas seções pesquisadas. Elas não eram a "melindrosa", a "rainha do lar" ou as "feministas feias", eram outra coisa no meio desses estereótipos (PENNA, 2010, p. 103-104)

Considerando o que foi desenvolvido anteriormente sobre o conceito de estereótipo, elas se encaixaram como um padrão próprio de feminilidade que as distinguia socialmente, por suas ações e pensamentos. É sob esse olhar que elas serão analisadas, tendo em mente também os espaços frequentados e as atitudes ambíguas das *Garotas*.

4.2.1 *Garotas e os cocktails*⁵⁸

Um dos pontos que chamou a atenção foi o fato de as *Garotas* serem associadas de modo direto ao tema da bebida, ao contrário das Melindrosas que usufruíam da bebida sem demonstrar embriaguez ou ressaca, constatando-se apenas um *drink* em suas mãos.

Na Figura 17, *Garotas* são retratadas em clima de descontração, no qual a composição da cena encontra-se em página dupla e os dizeres "*Garotas e cocktails*" estão na diagonal e em vermelho e a palavra "*cocktails*" está subtendida pelos objetos utilizados para a realização do *drink*, como a coqueteleira. Ao fundo tem-se uma elipse amarela, e algumas das *Garotas* que estão colocadas dentro do círculo possuem um contorno branco em torno delas. Todas encontram-se bem trajadas, podendo notar-se apenas a parte superior delas e cabelos bem alinhados, com brilho, sedosidade, trabalhados nas pontas e franjas e os lábios bem marcados por batom vermelho e unhas combinando. Sozinhas, observando à distância, acompanhadas por amigos e amigas, elas divagam sobre assuntos relacionados

57 Concordo com este termo utilizado pela pesquisadora, bem como para o fato que elas serviram como agentes catalisadores para algumas mudanças. As divergências vêm do fato dela considerá-las como tipos de feminilidade "a parte" e não estereotipadas.

58 Tem-se em mente ao fazer as análises a seguir que as mulheres sempre consumiram bebidas alcoólicas, porém a vigilância moral sobre elas é maior do que em relação a figura masculina.

à bebida, suas conseqüências e trocadilhos a respeito. As falas estão listadas da esquerda para a direita, de cima para baixo (excluindo a introdução do redator e os retângulos com receitas de *cocktails*). Têm-se os diálogos, com os títulos iguais aos da figura, e a imagem na sequência:

RELACIONAMENTO

- Mas você foi brigar com a Lourdinha! A pequena ficou com o rosto todo arranhado!
- Também você não sabe o que me disse... Que lá em casa só quem não bebe é o "Buick"⁵⁹ – assim mesmo porquê não há gasolina!

RAZÕES FORTES

- Sabes que aquele moreno simpático, que você estava admirando, declarou-se à Elisa?
- Também não é vantagem... Sabes que ela preparou um "cocktail" que levava "vodka", "whisky". "Xeres", "vermouth" e ainda por cima polvilhado com canela? Com esse mistura até eu me declararia ao "Frankenstein"...

PRECAUÇÃO JUSTIFICÁVEL

- Não posso acreditar Deolinda... Dizem que você depois que se casou não bebe mais um pingo de álcool...
- Pura verdade, minha filha. É que, bebendo vejo as coisas em duplicata, e, com franqueza, dois maridos é de mais... Uma já me enche as medidas!

POUCA PRÁTICA

- Você compreende, Robertinho, aquilo que eu disse não foi consciente... Fui vítima de uma traição... Você me deu uma bebida e eu perdi a cabeça... Isso não se faz...
- Mas, Arlete, você bebeu apenas um "cocktail" de tomate, sem álcool!

MOTIVO JUSTO

- Por que será que o Alberto não tira o chapéu?
- Provavelmente porquê vive na chuva...

DIFERENÇA COMPLETA

- Manoel... qual é..., a diferença... entre um camelo... um burro... e um elefante?
- É que o camelo tem rabo, o burro bebe água e o elefante chora enquanto assiste um filme da Greta Garbo...
- Ué... como é... que você adivinhou? (*O Cruzeiro*, 06 jun. 1942, p. 20-21).

⁵⁹ *Buick* é uma divisão de automóveis da *General Motors* (GM) destinada ao público de luxo, abaixo apenas do *Cadillac*, carro-chefe no grupo de marcas da GM. *Buick Estate* e *Buick Roadmaster* são dois dos modelos que circularam no período analisado.



Figura 17 – Garotas e cocktails (O Cruzeiro, 06 jun. 1942, p. 20-21).
Fonte: Acervo Biblioteca pública do Paraná.

As frases nem sempre estão diretamente de acordo com os gestos das Garotas, mas com elas é possível verificar como as personagens estão à vontade e com gestos exagerados sob efeito do álcool, fato que se faz notar por meio dos sorrisos, algumas com olhares baixos, outras com olhos fechados, mas relaxadas e aproveitando o momento. A primeira Garota do lado esquerdo e no canto superior da

imagem, com cabelos meio ruivos é a única que demonstra estar flertando com um rapaz loiro, enquanto uma loira de cabelos longos observa a cena, de chapéu preto e com os dedos próximos a sua boca, pose típica de uma *pin-up*.

Chamam a atenção também os chapéus com textura aveludada de duas integrantes da imagem. Uma do lado superior direito, com uma taça de bebida, possui um protetor de ouvidos, muito semelhante aos utilizados para se proteger contra o frio e a neve, o que destoa do clima tropical do Rio de Janeiro. A segunda está abaixo, interagindo com outra *Garota*, e encontra-se com um chapéu roxo, provavelmente de tema floral, no topo da cabeça e que, não necessariamente, irá protegê-la do sol, servindo como acessório para compor o traje. As roupas, aliás, não aparecem, pois a prioridade para Alceu Penna na figura foram as expressões, a gestualidade, ressaltando a parte superior do corpo delas. As cores azul, amarelo, rosa salmão, roxo (estampa) e branco destacam-se na imagem, assim como roupas com decotes em "V" ou quadrados.

Os homens estão com expressões neutras, alterando o lado a que dirigem o olhar. Um é loiro, outro é moreno, ambos usam gravatas tipo borboleta, os cabelos com topete e gel, bem alinhados, com sorrisos em seus rostos e de estilos padronizados em termos de características físicas e na forma de olhar as *Garotas*.

As *Garotas*, apesar de não se ter certeza se elas estão representadas ou não como sob efeito do álcool (com exceção do último diálogo em que a *Garota* encontra-se alcoolizada conforme assinalam os três pontos), apresentam muito charme com as poses, os olhares, o jeito inocente porém provocante de insinuar-se para a leitora: todos esses fatores contribuem para pensarmos que as *Garotas* desenhadas por Alceu Penna foram inspiradas nas *pin-ups*, com influência do cinema norte-americano.

As poses das *Garotas* também eram inspiradas nas atrizes de *Hollywood*. As atrizes neste período eram moldadas pelos estúdios de cinema e realizavam campanhas relacionadas a determinado filme — fenômeno intitulado como *star system*, como a publicidade de sabonetes, produtos de beleza em geral, por exemplo. Dentre as atrizes pode-se citar Greta Garbo, Carmen Miranda e Marilyn Monroe. Estas mulheres "eram belas, sedutoras, elegantes, inacessíveis, divinas e moravam em esplêndidas e luxuosas mansões" (CAMPOS, 2008, p. 07).

Depois do excesso de *cocktails*, as *Garotas* sentem aquela ressaca, tema da Figura 18⁶⁰. Esta imagem remete ao carnaval, pelas fantasias utilizadas, as máscaras e os acessórios exagerados. Nela, as *Garotas* estão com expressões de desconforto, destacadas também pelos círculos com várias linhas, que as envolvem e trazem uma ilusão de ação, simulando o movimento causado por uma suposta tontura. O ponto que gera o humor, além das expressões, são os círculos que sugerem a sensação de dor de cabeça causada pelo excesso de bebidas, por mostrá-las em posição de mal-estar, como também a visão individual de cada uma sobre o espaço, com sintomas comuns de quem está com ressaca. A leitora da imagem convida os olhos a circularem, reiterando o efeito de vertigem.



Figura 18 – A ressaca das Garotas (*O Cruzeiro*, 09 mar. 1946, p. 22-23).
Fonte: Gabriela Ordones Penna – Acervo arquivo jornal Estado de Minas - MG.

Em uma das *Garotas*, nota-se uma bolsa de água sobre sua cabeça, representando, de forma direta, a provável dor de cabeça. Outra, apoiada ao lado de uma lata (de lixo, talvez), encontra-se sonolenta, porém, não se sabe se ela chegou a passar mal, desmaiou ou fez algo que envolvesse o consumo de álcool, como um vômito, por exemplo. As demais personagens da cena aparentam sentir um mesmo mal-estar, como as dores de cabeça e a sensação de terem feito algo que não deveriam.

60 Não foi possível ler os diálogos para transcrevê-los pela resolução do arquivo. Apesar dos contatos com o jornal Estado de Minas, este não retornou.

O aspecto do álcool abordado de forma direta ao público leitor na década de 1940 é apenas insinuado no caso das Melindrosas, que bebem com certa regularidade, porém, não se viam as consequências retratadas nas páginas da *Para Todos...*

4.2.2 *Garotas* e a praia/piscina

Quando o assunto é praia e piscina, Alceu Penna reservava um espaço maior para essas atividades nas edições de verão da revista. A proximidade delas com a água reitera a prática de esportes e de tomar sol para manutenção da saúde. São práticas que começaram a ganhar espaço nos anos de 1920, conforme abordado anteriormente. Porém, se nos desenhos de J. Carlos, a praia era vista num misto de diversão, sociabilidade e controle dos corpos⁶¹, nas *Garotas* o contato com a água se torna corriqueiro e sinônimo de *status*, por simbolizar o ócio das classes mais abastadas, bem como a possibilidade de se bronzear. Pequenas poesias e a imagem trazem algumas dicas de como eram essas atividades, por vezes de forma exagerada (Figura 19).

Piscina de vinte metros
Garôtas de muito menos
Em maiôs ainda menores
Fazendo os "bodies" morenos.

Trampolim que fica em baixo
Dêsse corpo tão brejeira⁶²
Não és só um trampolim
És também trampolineiro.

Água de cor azulada
Ladrilhada lá no fundo
Garôtas andando nela –
Oh, doce visão do mundo.

Quando a garôta morena
Mergulha assim tão segura
Não sei por que lembro a frase
"Água fria na fervura".

61 Exemplos podem ser vistos em: *Para Todos...*, 20 fev. 1926, p. 18; *Para Todos...*, 18 out. 1924, p. 14. As imagens não foram analisadas, por se tratarem de assuntos genéricos.

62 Dentre vários de seus significados, o verbo "brejeirar" (relativo ao brejo, pântano; pessoa que mora no brejo) significa pejorativamente pessoa que leva a vida vadia; viver na gandaia; lascivo, sensual (HOUAISS, 2009).

A Figura 19 está dividida em espaços específicos, onde um quarto é destinado ao texto e os demais espaços às ilustrações. Ao lado do texto, duas *Garotas* encontram-se sentadas e no lado direito, mais duas em pé e uma deitada. Na imagem é possível observá-las vestidas nas mais diversas formas: maiôs, roupas de verão e saídas de banho/vestidos para piscina. As cores variam, mas as listras, os temas florais e os babados nas barras das saídas de banho/vestidos para piscina são comuns. O *short* usado por uma delas possui cós alto e marca a cintura, mostra uma faixa de pele na área abdominal devido ao comprimento da blusa. As demais encontram-se com uma peça única, sendo que duas delas estão com uma espécie de maiô tomara-que-caia que insinua uma redução na peça e mais sensualidade. Seus gestos são equivalentes a de modelos (*pin-ups* mais uma vez) com propósito de parecerem naturais, espontâneos e, ao mesmo tempo, sensuais. Uma delas, inclusive, olha de perfil para outro lugar que não o espaço do leitor ou as colegas na cena. Aliás, nenhuma delas observa o leitor: ou olham umas para as outras ou olham algo que não se pode presumir.

O corpo da mulher nesse período ficou mais exposto em relação às décadas anteriores, e as curvas reaparecem. A cintura estilo "pilão" volta a ser valorizada, marcada pelas saias ou pelas calças de cós alto, que timidamente entram no cotidiano das mulheres. Nesta década, a cultura de massa e a indústria cultural passam a atuar com mais força no Brasil, em comparação aos anos de 1920 e 1930, exercendo maior influência no padrão de consumo das mulheres, conforme é observado a partir de 1940 no *O Cruzeiro*. Campanhas durante e após a Segunda Guerra Mundial, assim como o cinema de *Hollywood*, colaboram para construir novos valores acerca da concepção corporal de homens e mulheres no país. Segundo a pesquisadora Mary Del Priore (2011), tem-se a valorização da forma física e estética como fator de aceitação social por meio dos filmes norte-americanos, pois estes passam a ser associados aos contextos dos romances e seus finais felizes, estimulando, por conseguinte, o consumo de bens e produtos capazes de auxiliar no alcance de determinado tipo físico corrente.

Já em relação aos pequenos versos escritos na parte superior à esquerda da figura, há alusões sobre o comportamento delas, os trajés ou apenas exaltando a beleza das *Garotas*. Um deles fala da pele morena, bronzeada, objetivo de muitas delas; outro fala do tamanho dos maiôs, que encurtaram e continuam encurtando e

que proporcionam um maior "bronze" para elas. Na Figura 19 todas são jovens de pele branca e quase todas de olhos claros, detalhe importante para ver como elas eram restritas a um grupo social seletivo em termos de posses e etnias.

A complementação entre texto e imagem é explorada por Alceu Penna e os redatores. Um exemplo são as expressões "inocentes" observadas nas faces na Figura 19 que trazem esse ar *pin-up* típico, no qual atitudes e poses são insinuantes, conforme afirma um dos versos que destaca a segurança da *Garota* morena, capaz de fazer a água ferver.

O último verso fala da traição no fundo da piscina, insinuando este espaço como um lugar de segredos, transgressões, ousadia. O tema da infidelidade possui uma ênfase diferente de cada ilustrador. Nas *Melindrosas*, esse tema fica ambíguo aos olhos do leitor; nas *Garotas* esse tema é explícito e abordado diretamente por Alceu Penna, ao contrário de J. Carlos que propõe as insinuações, deixando ao leitor a tarefa de traduzir a imagem juntamente com o diálogo.

Em outra situação, as *Garotas* estão na praia, sob o clima do Rio 40 °C (título "Garotas a 40° a sombra"). Na Figura 20, a disposição delas e deles pela página se faz em três duplas em cada lauda. Nelas, estão ilustrados os diálogos, os modos de estar ali, os trejeitos e as vestimentas. O título possui tipografias distintas (a primeira em caixa alta e formal, a segunda é cursiva), porém, compondo a mesma frase, e em ângulos que se encontram, sendo a palavra "GAROTAS" em linha reta horizontal, e o trecho "a 40° a sombra!" de forma ascendente, como que se referindo à elevação da temperatura. As manchas tipográficas distribuem-se entre o topo e a base da imagem, excetuando o diálogo "caras e caretas" que está no meio da página. O Sol possui feição e expressão, e observa as *Garotas*, suando, como quem está se "esforçando" para emanar calor e/ou bronzeá-las. Um termômetro inclinado e à direita da imagem, marca a temperatura e também transpira, o que sugere ser pelo esforço de medir o calor sentido. Já as *Garotas* não se incomodam com a alta temperatura e desfrutam o verão sem maiores dificuldades, inclusive, fazendo comentários entre si.

QUANDO SE PERDE A CABEÇA

- Sabes que o John, quando o thermometer sobe a mais de 35 graus à sombra, perde a cabeça e não sabe mais o que faz?
- Não sabia, mas isto explica muitas coisas... A Lina, por exemplo, ficou noiva em pleno verão...

COISA DE NOME

- Mas aquelle rapaz está todos os dias na praia? Não trabalha ou sente muito calor?
- Talvez seja suggestão do nome, porque elle se chama Domingos e para elle todos os dias são... feriados.

PRECAUÇÃO E ÁGUA BENTA

- Como é que o Sylvio agora está namorando aquella menina tão quietinha, depois de ter passado pela "sirigaita" da Zilá?
- É muito simples – no verão ele gosta de "refrigeradas" e, no inverno... as "vulcanicas"!

ALTAS TEMPERATURAS

- Sabes que hontem minha temperatura subiu a 37 e dois décimos? Todos lá em casa ficaram assustadissimos...
- Pois olhe, não vejo nada de mais. Se meu médico fosse bonito, como o Roberto, eu teria "prá-lá" de 50 graus!

CONVERSAS SEM CALOR

- Menina, você pode me dar o numero de seu telephone?
- É muito fácil; está no catalogo.
- E seu nome, qual é?
- Está também no catalogo...

CARAS E CARETAS

- O Manoel está se dando mal com o calor. Vou levá-lo ai médico, por que não estou gostando nada de sua cara...
- Ora, está ahi uma boa idéa: vou mandar também o Jorge, pra ver se elle mudaa de aspecto... (*O Cruzeiro*, mar. 1941).

o corpo feminino era a preferência de Alceu Penna em grande parte de suas peças gráficas.

Nas falas, as críticas a respeito de determinada *Garota* que não é de boa "moral", "sirigaita", ou do rapaz que se interessa por uma que, para as falantes, não é considerada atraente, "sem sal", estão entre os principais diálogos. Um dos diálogos, em especial, relata a investida da figura masculina a uma delas que, no entanto, o rejeita, sem dizer seu nome, mandando-o procurá-la no catálogo telefônico. Diferentemente das histórias tradicionais de conquistas, fofocas e causos, este traz a temática da cantada/paquera sem sucesso, da seletividade, em que a palavra final nos jogos sociais dos relacionamentos cabe às mulheres, e não aos homens.

Nos diálogos é possível estabelecer relações entre o calor e a sensualidade. Por estarem mais desnudas, com mais pele e curvas à mostra, ver e ser vista para agradar o olhar masculino e acirrar a competição feminina se torna uma prática mais constante (em festas e bailes a "disputa" entre elas também é evidente). Ser desejada e invejada, sob efeito das altas temperaturas, faz com que cometam "deslizes" no calor, alegando que o Sol faz com que "percam a cabeça".

A praia, em especial a de Copacabana, endereço refinado do Rio de Janeiro na década de 1940, foi o cenário de algumas ilustrações das *Garotas*⁶³. Na orla, elas passeavam, observavam e comentavam sobre tudo e todos. Assim, circulando pelos lugares da moda, elas são urbanas, frequentando espaços da alta sociedade carioca, como a piscina dos grandes hotéis, por exemplo. A pele bronzeada, na década de 1940 ganha *status* social, passando a ser relacionada ao descanso, ao tempo livre. Logo, com mais tempo disponível para dedicar-se aos eventos sociais, as *Garotas* buscavam manter o padrão jovem. Vaidosas, elas se interessavam por rituais de beleza, que incluíam o uso de roupas que acentuavam a silhueta (PENNA, 2007).

4.2.3 *Garotas* e os conhecimentos escolares

Em uma sociedade que cresce e se desenvolve rapidamente, níveis maiores de instrução para as mulheres se tornam relevantes. Nas classes médias e altas, retratadas pelas *Garotas*, elas passam a ser representadas em momentos de estudo,

⁶³ Exemplos com o mesmo título, porém em anos e em ações distintos: *Garotas em Copacabana*, *O Cruzeiro*, 04 jan. 1941, p. 22-23 (praia) e *Garotas em Copacabana*, *O Cruzeiro*, 22 set. 1945, p. 22-23 (calçadão).

em geral, frequentando o magistério ou curso de enfermagem ou, mais raramente, concluíam algum curso de ensino superior, como Direito, Medicina ou alguma licenciatura para lecionar no antigo ginásio (BESSE, 1999). Porém, nas imagens a seguir, elas são retratadas como indivíduos que estudam com intuito de serem letradas e educadas, sem uma linha de raciocínio "útil". Para elas, as roupas, o cabelo, os flertes, dentre outros assuntos, eram úteis e refletiam o mundo aparentemente descompromissado⁶⁴. Na Figura 21, elas falam do cotidiano escolar de maneira bem humorada, citando principalmente fatos históricos.

ABSURDO

— Francamente, não compreendo o critério desses professores. Imagine que me reprovaram só porquê, na prova final, tendo caído a dissertação sobre os efeitos da preguiça, eu entreguei a prova em branco...

OBVIO

PROFESSORA — Bom, Heleninha, diga-me agora o seguinte: o que é que um canário pode fazer e você não pode?

HELENINHA prontamente — Tomar banho numa tijela!

HISTORIA

PROFESSORA — O que foi que Cesar disse quando Brutus o apunhalou?

NILZA — Oh! Naturalmente disse: Ai, meu Deus!

A ASSINATURA

ELZA — Você que diz que sabe historia "à bessa", responda-me o seguinte: Onde é que foi assinada a declaração da Independência dos Estados Unidos?

NINA — Francamente, não sei.

ELZA — Ora, sua boba, ao pé da página.

GEOGRAFIA

VANDA — Qual o lugar mais distante: a Europa ou a Lua?

EVA — A Europa, naturalmente. Vemos a Lua daqui e a Europa não.

AS QUALIDADES DE D. PEDRO

OLGA — Falam tanto de D. Pedro I. O que é que ele tinha de notavel?

LIZIA — Ah! Mas você não sabe? É por causa da memória que ele tinha...

OLGA — !?!

LIZIA — Imagine que era tão extraordinaria que ergueram uma estatueta à memoria dele (*O Cruzeiro*, 28 fev. 1942, p. 22-23).

⁶⁴ O termo descompromissado aqui faz menção a este momento em que elas estão solteiras e com tempo "disponível", livre das obrigações sociais e morais que virão com o matrimônio.



Figura 21 – Garotas e o início das aulas (O Cruzeiro, 28 fev. 1942, p. 22-23).
 Fonte: Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

O *grid* ao fundo é branco e rosa, cores comumente associadas às meninas, "femininas" e que aparecem com frequência nos trabalhos de Alceu Penna, e cria um xadrez na composição, delimitando os enquadramentos das personagens pela composição. Nela, há sete *Garotas* dialogando ou em poses clichês de estudantes, como a que está com o lápis na boca e com o olhar voltado para cima, como se estivesse pensando; outra, segura vários livros como quem irá causar algum acidente

por distração; outra, com um óculos estilo "gatinho", está observando seriamente as pessoas que leem, aparentando, com o livro em mãos, que irá explicar algo a elas; a *Garota* que se encontra no quadro acima da anterior também possui seu olhar direcionado para as leitoras, no entanto, as observa de forma mais sensual em relação à primeira, com o olhar semicerrado e a boca entreaberta; duas delas conversam e apenas uma aparece de corpo inteiro, de costas para o público leitor, escrevendo o título dessa edição.

Apesar de nem todas estarem desenhadas de corpo inteiro, é possível observar como estão com o mesmo uniforme estilo marinheira, com saias pregueadas até a altura do joelho, com blusa branca sob um colete ou sob uma gola com um laço na parte da frente. Os cabelos de quase todas estão abaixo do ombro, com exceção de uma cujo penteado impossibilita saber se estão presos ou se ela realmente possui um corte curto. Na imagem, apenas uma *Garota* foi desenhada com os cabelos pretos, enquanto as demais são loiras ou com o cabelo castanho-claro.

Nos diálogos, o tom dessa edição foi o bom humor com toques de ingenuidade, satirizando o conhecimento delas de forma branda, dando a sensação de pouco aprofundamento em relação a temas como atualidades e questionamentos sobre o mundo ao redor. A exceção são as estrelas de *Hollywood*, a moda, os truques de beleza e os rapazes, assuntos que nunca saem de pauta. Cabe a observação de que algumas mulheres nesse período exerciam profissões em áreas que envolviam o cuidado, como a enfermagem e o magistério (BESSE, 1999).

Sobre a possibilidade das mulheres das classes médias e altas de exercerem profissões e ganharem espaço no mercado de trabalho, Susan Besse (1999) afirma que tal abertura implicou para as mulheres um aumento na vigilância feminina em termos sexuais e domésticos. Saber ler, escrever, falar francês e tocar piano eram a regra no século passado. A partir da década de 1920 este cenário começa a se alterar, propondo, ainda que timidamente, que a mulher pudesse angariar mais anos de estudo. Entretanto, as exigências sociais estipuladas para a figura feminina não se modificaram, o que na prática gerava preconceitos por parte da sociedade como um todo, com afirmações do tipo "quer roubar o emprego de um pai de família", "seu lugar é no fogão". Raros eram os casos de mulheres que se formavam em profissões

ditas masculinas para o período (Direito, Medicina, Engenharia) e, na maioria destes casos, tais mulheres pertenciam às classes altas.

O tom de descontração também está presente na Figura 22, na qual Alceu Penna traz a questão da matemática com enigmas no lugar dos diálogos, interagindo com as leitoras. A composição da imagem é centralizada por uma mancha branca amorfa e dentro dela está o título (cursivo e a palavra "Garotas" em fonte serifada) e os enigmas matemáticos. As *Garotas* estão ao redor da mancha branca, em atitudes que envolvem a matéria, como contagem nos dedos e o pensamento lógico. O fundo é rosa com números e simulações de operações matemáticas justapostas, dando um efeito de texturas por parte dos números. Determina-se o público-alvo pela associação do rosa ao elemento feminino.

As *Garotas* apresentam aqui alguns pequenos problemas aritméticos históricos para que os leitores resolvam. Procurem bem, pensem bem e depois olhem a resposta, publicada, à semelhança de certo pasquim, de cabeça para baixo.

1 – Qual é o resultado dos reis magos multiplicado pelos cavaleiros do apocalipse?

2 – Quantos dias os pecados somados com os ladrões de Ali Babá?

3 – Que resultado obtem dividindo os apóstolos pelo número de ladrões sacrificados?

4 – Se se adicionar as pragas do Egito aos dias úteis da semana e se multiplicar o resultado pelo número dos evangelistas quanto se obtem?

5 – Quanto somam os anões da Branca de Neve com as graças e as *semanas (sic)*⁶⁵?

6 – Qual será resultado se juntarmos as onze mil virgens aos Cavaleiros de Galia? (*O Cruzeiro*, 04 ago. 1945, p. 22-23).

65 No original, a última palavra da pergunta está ilegível.



Figura 22 – Contas com Garotas... (O Cruzeiro, 04 ago. 1945, p. 22-23).
Fonte: Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

O título "Contas com Garotas..." aborda o tema da matemática em forma de desafios aritméticos históricos. São seis perguntas relacionando números à história, sendo necessários conhecimentos sobre a bíblia ou sobre fábulas (Branca de Neve) ou lendas (Ali Babá e os 40 ladrões). As Garotas estão dispostas três a três para cada lauda, nas quais todas gesticulam, pensam e calculam os problemas propostos

(usam os dedos para fazer as contas) por Millôr Fernandes (Vão Gogo). Elas riem, ficam supresas, ou seja, aparentam se divertir com os desafios.

Outro ponto é a respeito do conteúdo matemático, que, em geral, remete a conhecimentos gerais, ensinados na catequese, nas aulas de história ou quando se ouvem fábulas infantis. São problemas relacionados às operações básicas da matemática: adição, subtração, multiplicação e divisão. Temas que são dados nos anos iniciais da alfabetização (tendo em mente os conteúdos ensinados nas escolas, incluindo os religiosos). São desafios simples, de nível relativamente fácil para o período, o que traz à tona uma possível intenção do redator: ou a pauta previa desafios simples, apenas como um passatempo desprezencioso, ou foi um ato preconceituoso por parte do Vão Gogo a respeito do pensamento lógico-matemático das *Garotas*, subestimando-as, tanto quanto as prováveis leitoras. A cor rosa e a presença feminina na composição parecem apontar para um determinismo de gênero e, associado ao nível dos desafios matemáticos, ratifica a posição do redator.

Associar a capacidade da figura feminina a áreas que exigem o cuidado humano e não a áreas que envolvem conhecimento técnico/lógico/matemático traz, de forma mais evidente, a tradicional marcação das posições de sujeito para homens e para mulheres, sendo elas associadas às relações humanas e ao cuidado com o próximo, e eles ao conhecimento das exatas, das leis e da precisão da medicina. Poucas exceções são observadas neste período e, quando ocorrem, são vistas pela sociedade como "desvios", principalmente para a figura feminina, ao sofrer pressões a respeito dos seus deveres como mãe, esposa e dona de casa (BESSE, 1999).

Outra questão sobre a educação feminina neste período pode ser vista nas considerações de Susan Besse (1999). Segundo a autora, a possibilidade de estudo para as mulheres se restringia às classes médias a altas da sociedade, contanto que houvesse a anuência do pai ou do cônjuge, conforme o Código Civil de 1916, sem uma emancipação definitiva da figura feminina. Nas classes populares o discurso priorizava a manutenção do padrão social hierarquizante (ou "moralizante"), no qual o papel de gênero é bem definido. Para a autora, as formas de vigilância, além de distintas entre as camadas sociais, também representavam um rearranjo nos valores e tradições anteriores à modernização no eixo Rio-São

Paulo. Se, por um lado, a mulher ganhava espaço na esfera pública, por outro lado, outros padrões morais e comportamentais eram reafirmados, legitimando a ordem burguesa.

4.2.4 *Garotas* e as festas/bailes

As festas e bailes são alguns dos programas favoritos das *Garotas*⁶⁶ juntamente com as idas à praia. Alceu Penna soube utilizar bem esses eventos para dar sugestões de vestidos de festas e peças para praia, influenciando muitas jovens mulheres no período em que circularam essas edições e as colunas específicas de moda para *O Cruzeiro*. Esses eventos também mostravam o lado "venenoso" das *Garotas*, em locais onde as fofocas e os comentários ácidos circulavam com frequência, como no exemplo da Figura 23. Nela, muitas *Garotas* veem e são vistas, com vestidos alinhados e escolhidos "a dedo" para causar boa impressão entre os rapazes e, principalmente, entre as próprias *Garotas* — ou comentários ácidos, como no último desse exemplo, chamado "compensação". A forma como elas se comportam na pista de dança, como regulam o consumo de bebidas e cigarros ou mesmo como se portam frente a um cortejo, está expressa pelos comentários e nos diálogos a seguir, nos quais podem-se observar os hábitos.

CONTRATO

- Viste como o Ezequiel está de por constante com Lurdita?
- Que jeito. Ela só lhe arranjou o convite sob essa condição.

DUELO

- A **sirigaita** da Leonor está cheia de vaidade porque anda de namoro com Luciano. Todo o feio tem seu dia.
- O seu já chegou? (grifo nosso)

⁶⁶ Outras edições em que o tema das festas e bailes foram abordados: *As Garotas foram a Opera*, *O Cruzeiro*, 01 set. 1945, p. 22-23; *Garotas num baile*, *O Cruzeiro*, 15 set. 1945, p. 22-23; *Vamos dançar, Garotas?*, *O Cruzeiro*, 02 fev. 1946, p. 22-23; *Garotas de alta roda*, *O Cruzeiro*, 15 jun. 1946, p. 22-23; *Garotas no Municipal*, *O Cruzeiro*, 29 jun. 1946, p. 22-23; *Doutorandos e as Garotas*, *O Cruzeiro*, 17 de ago, 1946, p. 22-23;

VENENO

- Olha só, meu bem, a Lucinda não pára de dançar. Tem até fila para dançar com ela.
- Não é bem com ela. É com o decote.

VICIADA

- Eu sou diferente de todo mundo. Quando penso não fumo.
- Menina! Faz tanto mal fumar demais!

SÓ PARA CONSULTA

- Arranjei agora um pequeno daqui. Não fuma, não bebe, não dança, não joga. É muito ilustrado! Emprega cada palavra difícil!
- Mas você quer um namorado ou um dicionário?

GEOGRAFIA HUMANA

- Você já viu como está Maria Luísa? Parece uma ilha.
- Ilha?
- Sim, cercada de paus d'água por todos os lados...

COMPENSAÇÃO⁶⁷

- Gostas do vestido da Angélica?
- Não. Prefiro-a de maiô. Ela veste mal, mas se despe bem (*O Cruzeiro*, 21 set. 1946, p. 22-23).

67 Este diálogo aparenta ser entre duas mulheres, pois entende-se que a Angélica não tem noção de como se vestir. Ela acerta quando traja roupas de banho, que possuem formatos padronizados, e deixam o corpo da Angélica belo (segundo o diálogo).



Figura 23 – Garotas no Municipal (O Cruzeiro, 21 set. 1946, p. 22-23).
 Fonte: Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

A preocupação com a própria aparência e com a aparência alheia resulta em comentários ácidos por parte delas. Há uma sincronia com a moda, com o parecer moderna, com a capacidade de fazer jogos sociais e de sedução. Outro ponto refere-se a um termo grifado, que exemplifica um dos adjetivos utilizados por elas: sirigaita.

Este termo existe desde o século XVIII para designar as mulheres consideradas levianas, namoradeiras, de experiência vivaz, que usam requebros para seduzir, atrair (HOUAISS, 2009). Assim, presume-se uma ofensa que, além de ser de baixo calão, denota um *status* que prejudica a imagem da jovem. Aqui tem-se a questão da dupla moral, muito comum nos períodos analisados. Susan Besse (1999) afirma em seu texto que o discurso de vigilância feminina moralizante era divulgado por revistas a fim de conter os avanços dos valores modernos que circulavam pelas várias esferas da sociedade. E, apesar da vigilância estatal focar-se nas classes populares, as elites e camadas médias deveriam ser o exemplo para as demais, sabendo se portar com decência frente à investida masculina, porém, demonstrando interesse pelo pretendente. E como o melhor partido que pudesse prover o lar era amplamente propagado pelas famílias e pelos meios de comunicação voltados ao público feminino, a competição entre as solteiras significava atribuir defeitos ditos "levianos" às concorrentes. Apontavam-se comportamentos contrários aos valores da boa moral, como sair com mais de um pretendente ou "ultrapassar a linha", usar decotes chamativos, insinuar-se demais.

A composição da cena ressalta uma delas em tamanho superior às demais, no lado esquerdo da imagem, que observa, no lado direito, quatro *Garotas* e um garoto, provavelmente namorado de uma delas pelos diálogos da cena. Vê-se que todos olham para alguém da cena, comentando ou não sobre o que acontece, além do que está retratado por Alceu, fora do campo de visão da leitora. Trabalhando com a imaginação desta e insinuando situações ora em relação ao corpo e as formas de se vestir, ora em relação à capacidade de pensamento delas.

Os vestidos são o chamariz dessa edição, com saias bem armadas, acinturadas, alguns deixando o colo em evidência com o acréscimo de joias; uma, em especial, traça um vestido xadrez rosa com listras verdes, no qual se vê a diferenciação no vestido pela maneira como a parte superior do traje possui um caimento diagonal no ombro, dando uma noção de alta costura; o uso de luvas como acessório dava um ar de sensualidade e refinamento a elas; as saias rodadas

dançantes realçavam as curvas femininas (MOUTINHO, VALENÇA, 2000). Os cabelos sempre elaborados, com muitas curvas e os coques davam o toque de requinte à composição, bem como as joias.

O interessante nessa imagem são os comentários que acabam por competir com as ilustrações, o que deixa o todo da composição mais humorada em relação aos trajés, que também se destacam no aspecto visual. Nos diálogos, as brechas para as críticas a outras *Garotas* são bem evidentes, com comentários que vão desde o vestido mal trajado, às críticas por determinada jovem ser "fácil". Segundo o diálogo, esta seduz não pelo olhar, mas pelo tamanho do decote ou por apenas dar atenção a qualquer rapaz (estando sóbrio ou não). Outros comentários abordam as exigências para encontrar o namorado perfeito ou as fofocas incertas sobre um possível acordo entre duas pessoas. E não é só nos bailes e festividades que tal fenômeno ocorre. Alfinetadas acontecem em qualquer ambiente social onde elas possam se comparar, num ato de afirmação social ou como forma de competição entre elas.

Uma das festas preferidas representadas por Alceu Penna foi o carnaval. Tanto ele quanto J. Carlos apreciavam e valorizavam essa festividade. Para Alceu, era uma boa oportunidade de criar fantasias com muitos detalhes, babados, ombreiras de bolinhas coloridas, dentre outros artifícios que significavam a alegria do carnaval. A seguir, na Figura 24, os diálogos e as ilustrações nas laudas trazem um exemplo de composição e de comportamento:

ALTURA DESCOMUNAL

- Menina, disfarça e olha o comprimento da saia de Leonora!
- Credo! Dois metros acima do joelhos!

DOENÇA INCURAVEL

- Você tem razão, a Magali fica doida varrida no Carnaval.
- E o resto do anno?
- No resto do anno? Apresenta poucas melhoras...

SÓ DEPOIS DO CARNAVAL

- Olhe aqui este rapaz. Déa, esta perguntando se você está comprometida para a próxima.
- Sinto muito, mocinho, mas "livre", eu só tenho mesmo a missa de quarta-feira de Cinzas. E olhe lá!

É NOIVA, MAS...

- Mas aquela moça não é noiva? Como é que se meteu num fandango destes?
- Ora, e então para que serve o "habeas corpus"? O seu companheiro de carnaval é advogado!

SITUAÇÃO DIFÍCIL

- O Neco não sabe mais o que fazer depois que anda de amores com aquela bailarina do Municipal...
- Quem mandou? Agora aprenda a dansar na corda bamba...

QUESTÃO DE OLHOS...

- Você escolheu muito bem esta fantasia. Pirata é o que lhe convem...
- Escolhemos... Como tyrolez, gente dos pincaros nevados, nada encontrei de mais "frio" em toda a minha vida...

QUESTÃO DE AGUA...

- Mas você me disse que iria passar o carnaval passeando de lancha com aquela amiga da Urca...
- Ora, dá na mesma... Não estou de lancha mas ando numa "agua"...

LETRAS QUE CONFEREM...

- Você disse que procura namorar sempre garotas cujo nome se inicie pela letra L. Ora, eu não sou assim...
- Como não? Para mim você passa de uma louquinha...

DUPLICIDADE PERIGOSA

- Adoro beber quando estou junto de você. Fico vendo duas Vérinhas...
- O peor é quando voltas para casa e encontra duas esposas furiosas e duas sogras furiosíssimas!

das seis cenas encontram-se dentro das curvas em movimento de espiral, dando a sensação de cenas isoladas, como se fosse uma "linha do tempo" com situações ao longo da noite de festa. As cores são as mais variadas e trazem a alegria, a euforia que o evento causa. Objetos que remetem ao samba, como pandeiros, chapéus, confetes, balões e máscaras estão espalhados pelas páginas para complementar o tema do carnaval.

As *Garotas* estão trajadas com fantasias temáticas e em situações que envolvem a folia do carnaval – como informa o título dessa edição. Bailarina, baiana, arlequina, tirolesa, pirata são os exemplos encontrados na Figura 24. As situações retratadas estão dentro de um baile de carnaval: fofocas, bebida, cortejos e paqueras.

Na parte superior esquerda, duas *Garotas* gesticulam enquanto degustam uma *champagne*, que está em primeiro plano em relação a elas. Mais uma vez é possível ver o uso de bebidas, dialogando com as Figuras 17 e 18, onde locais festivos são automaticamente associados ao consumo de bebidas alcoólicas. Algo interessante é o contraponto masculino no diálogo "Duplicidade perigosa", vem de encontro com a proposta da ilustração no canto superior à esquerda: quando o homem (sem nome) comenta com Vérinha que a vê em dobro. Vera, a colega em questão, fala da consequência do excesso do álcool, de retornar para casa e se deparar com duas esposas e duas sogras furiosas. Presume-se, pela fala da Vera, que a figura masculina alcoolizada possui uma sogra e uma esposa, que, em tese, estaria em casa. A dúvida reside em saber se ele foi acompanhar a colega Vera (como amantes) ou foi sozinho, bem como não se pode saber se ela foi ou não com a permissão da cônjuge. Ingerir bebidas soava como algo impróprio para uma mulher casada, porém não visto da mesma forma quando tais hábitos eram praticados por um homem. Para a figura feminina, o consumo de bebidas alcoólicas era associado ao desleixo e à falta de decoro se consumido em excesso, algo que nas imagens ilustradas por Alceu Penna é questionado ou visto com ambiguidade.

A figura masculina exerce um papel maior em relação a outras imagens envolvendo as *Garotas*. Aqui eles participam mais ativamente, com gestualidades e interações mais claras com as personagens. Das seis cenas, em cinco as *Garotas* estão conversando, dançando, sendo galanteadas, apresentadas ou em

uma conversa com um rapaz. Os corpos seguem o mesmo padrão, tronco largo e membros estreitos, as expressões variam entre o riso e o interesse, com o contato entre as *Garotas* e eles, sugerindo maior liberdade de uma festa de carnaval.

Os diálogos tratam de assuntos como a embriaguez, o noivado, trocadilhos, as fantasias e questões envolvendo a moralidade das *Garotas*. Notam-se que casadas e desacompanhadas festejam "alegremente"; a solteira (D^éa) que não se encontra "livre", com exceção da quarta-feira de cinzas; a noiva de um advogado agindo "fora da lei"; do Neco que terá de andar na corda bamba por se apaixonar por uma bailarina do Teatro Municipal. O exegero da amiga ao falar do comprimento da saia de outra *Garota*, bem como outra (Magali) que no carnaval se torna mais louca em relação às demais épocas do ano.

E nestes entremeios, há as cantadas, os cortejos, os contatos físicos proporcionados pela festividade, "liberando" determinados atos restritos ao longo do ano. Época em que a quarta-feira de cinzas, citada por uma das *Garotas*, é o instrumento religioso de "redenção" dos pecados cometidos ao longo do carnaval, onde tudo, em tese, é permitido, retratado em parte nessa imagem de Alceu. Essa moral dúbia será observada também quando o assunto é o 1º amor, o casamento e a violência doméstica.

4.2.5 *Garotas* e o amor

Um dos temas mais abordados por Alceu Penna certamente foi o namoro. Mesmo sem abordar diretamente o tema, seus diálogos citavam os flertes e as paqueras. A Figura 25 refere-se, em especial, ao primeiro amor de uma *Garota*, que ocorre, segundo os dizeres, "precisamente aos 16 anos, nem mais nem menos". A idade aqui é um ponto que denuncia a maneira "precoce" com que a iniciação amorosa acontecia, da mesma forma como ocorriam os casamentos, na média entre os 18 e 21 anos e, ao passar dessa faixa de idade ouvia-se a seguinte frase: "vai ficar para titia", dita pela família, amigos e parentes (BESSE, 1999). O namoro e, por consequência, o casamento eram sinais indicadores de sucesso feminino, acrescido pelo discurso de que casar era sinal de felicidade plena para a mulher, de sacrifício e provimento da casa para a figura masculina.

ENTRADA

- 1° — Não a conheço de algum lugar?
 2° — A senhorita dança divinamente.
 3° — Posso lhe oferecer o meu lugar?
 4° — Oh, belezinha, disquei o número errado, mas não importa.

1.° ENCONTRO

- 1° — Veja este trecho do mar como é bonito.
 2° — Vamos a um restaurante formidável e discreto.
 3° — Não tem importância. Eu já vi o filme mas vejo de novo.
 4° — Britânica, heim? Chegou na horinha mesmo.

30.° ENCONTRO

- 1° — Não, não vamos lá hoje não. Já está tarde.
 2° — Vim me encontrar com você rapidamente. Tenho que ir embora logo.
 3° — Que diabo. Já estou esperando você há mais de cinco minutos.
 4° — Não segure meu braço assim. Tem medo de se perder na rua?

PRIMEIRA BRIGA

- 1° — É melhor assim. Nós nunca nos entendemos mesmo.
 2° — Casar minha filha? Não, eu não sou disso. Não espere nada de mim.
 3° — Té logo.
 4° — Não, não é por nada não. Mas é melhor não falarmos mais.

PRIMEIRAS PAZES

- 1° — Oh, que saudade!
 2° — Foi como um século essa semana sem ver você.
 3° — Agora não nos separaremos mais.
 4° — Que prazer! Não esperava encontrá-la aqui.

PRIMEIRO BEIJO

- 1° — Saboroso.
 2° — Nunca recebi um beijo tão gostoso na minha vida.
 3° — Outro?
 4° — Hummm.

AFASTAMENTO DEFINITIVO

- 1° — Voltarei dentro de três meses, querida. Vou fazer uma viagem a São Paulo, com os meus pais.
 2° — Gosto imensamente de você, sim. Mas quero que você compreenda a minha situação. Vou me casar com ela mas poder crer que eu amo é você.
 3° — Afinal, só você gosta de mim, telefone que eu virei. De outra forma não virei mais.
 4° — Tua priminha é muito simpática. Aprecei-a muito. (*O Cruzeiro*, 10 nov. 1945, p. 22-23).

esquerda, centralizado em um dos rapazes e seu perímetro divide a cabeça da *Garota*, ressaltando a dúvida em relação ao cortejo de cada um deles, mas já com sua preferência voltada para o que se encontra a sua esquerda. As demais *Garotas* retratadas simbolizam expressões dos sentimentos típicos dos momentos listados, como alegria, surpresa, tristeza, decepção, dentre outros.

Os textos dizem respeito às falas proferidas por rapazes e *Garotas* e que, por vezes, se confundem na classificação feita pelo redator. Em um dos tópicos sobre a "primeira briga" e "afastamento definitivo", as falas referentes ao término do namoro parcial ou total aparentam ser ditas pela figura masculina, tendo como argumento a intenção de não casar com a *Garota*, por exemplo. Tanto o interesse quanto a dispensa da figura feminina é tomada, na perspectiva do redator, apenas pelo homem, considerando as moças como sujeitos passivos, sem iniciativa, a despeito de outras edições em que elas são pensadas como sedutoras e ativas na conquista. Em contraposição, quando o assunto é o "primeiro beijo", as frases ditas dão a sensação de quebra em relação aos outros tópicos pelas reações bem humoradas. Como o tema remete ao romantismo e à possibilidade de um casamento de conto de fadas, ele acaba sendo utilizado para dar orientações normativas sobre o comportamento feminino frente à investida masculina, dando um poder que na realidade da época não era concreto, pois elas também decidiam se deveriam começar ou terminar um relacionamento, porém, o pedido do casamento era restrito à figura masculina.

O pedido de casamento, para este tipo de representação feminina, era a realização de um sonho. O matrimônio era compulsório e com discurso embutido que valorizava a mulher casada. Nesse sentido, o casamento era um desejo máximo tanto para a jovem quanto para a família, retratado mais de uma vez pelo autor no recorte analisado⁶⁸.

68 Casando *Garotas*, *O Cruzeiro*, 04 de maio de 1946, p. 22-23.

Tanto arroz lançado ao ar
tanto grão lançado ao chão
sepultam rapidamente
um ardente coração

Já é tarde, a lua avança
os noivos todos contentes vêm se despedir de nós
Já é tarde, a lua avança,
é hora do "Enfim, sós!"

Rapazinho que te casas
se eu fôsse tu não riria
estaria me lembrando do cartão da padaria

Garotinha encantadora
que enlaçaste teu herói
vendo um inocente prêso
teu coração não te dói?

É hora do casamento e o padre não tarde a vir,
enquanto isso os nubentes
olhando para os presentes
ficam bêstas a sorrir.

Há quem case de mansinho
sem dizer nada a ninguém
vão casando,
sem padre dizer amem (*O Cruzeiro*, 06 out. 1945, p. 22-23).



Figura 26 – O Casamento da Garota (O Cruzeiro, 06 out. 1945, p. 22-23).
Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Paraná.

Na figura 26, o noivo é como o centro para a noiva e para as Garotas na composição da imagem. Os noivos estão envolvidos por fitas carregadas por dois pombinhos (recurso muito utilizado que designa um casal apaixonado, entrosado). As madrinhas possuem o mesmo penteado e aparentemente a mesma indumentária,

e estão "emolduradas" por corações. A cena como um todo possui um dinamismo, no sentido diagonal, da esquerda para a direita, conduzindo o leitor a ler os versos no canto inferior direito da imagem. A sensação de certa leveza na imagem é proporcionada pelas fitas e pelo conjunto véu-vestido. As cores vermelha e verde predominam na composição. O detalhe reside nas cores das fitas: as pombas unem fitas nas cores rosa e azul, simbolizando o matrimônio do casal, ele na cor azul e ela na cor de rosa.

As expressões das madrinhas nos corações variam entre a felicidade, a desconfiança, a dúvida, a inveja, e um piscar de olhos que pode variar de significado. Em sua maioria, as fisionomias são negativas em relação ao matrimônio da noiva. Nesse sentido, presume-se que houve inveja ou uma falsa felicidade por parte delas, a respeito do *status* de casada de uma em relação às demais, que na imagem aparentam ser solteiras. Observando apenas as imagens, a impressão que se tem é de que uma conseguiu "laçar um homem", enquanto que as demais apenas observam a felicidade plena⁶⁹ se realizando para a noiva. As madrinhas também possuem penteados de cabelo totalmente presos e tiaras, lembrando noivas sem o véu. Estes penteados foram moda na década de 1940 e continuaram sendo usados até meados dos anos de 1950, quando foi lançado a versão do filme Cinderela de Walt Disney. Um conto de fadas no qual a protagonista, no momento em que perde o sapato ao ouvir o badalar da meia-noite, encontrava-se com o mesmo tipo de penteado utilizado pelas *Garotas*. Neste sentido, a composição traz a possibilidade da realização do "conto de fadas" para as madrinhas na festa de casamento ou pela formalidade da cerimônia que permite inferir pelas vestimentas que elas são jovens respeitáveis na sociedade e disponíveis para contrair matrimônio.

Os versos abordam situações relacionadas aos rituais do matrimônio: o "felizes para sempre", o "enfim sós", ou sobre situações contrárias, como o supultamento de um "ardente coração" ou sobre a fala de uma figura masculina que questiona a noiva se ela não se sente culpada por prender um inocente. Enquanto para a figura feminina o casamento nas classes médias e altas era obrigatório a fim de manter a ordem e o discurso dominante, para a figura masculina o mesmo

69 O termo "felicidade plena" é utilizado para designar o sentimento que as revistas femininas e a sociedade discursavam. Para eles, a mulher só seria plenamente feliz quando casasse, tivesse filhos, um lar para administrar e um marido para provê-la no que fosse necessário.

discurso se tornava menos opressor, facultativo, com a desculpa de que "sua natureza" permitia adiantar tal processo. Porém, a necessidade de gerar herdeiros, a possibilidade de ficar só ou mesmo o discurso da Igreja voltado para as mulheres do "crescei e multiplicai-vos" também gerava uma pressão menos evidente para os homens (BESSE, 1999).

Para as *Garotas*, o casamento pode ser considerado a realização de um sonho, conforme as revistas divulgavam, trazendo-o como um "conto de fadas". Porém, nem sempre o matrimônio é aquilo imaginado ou mesmo saudável para a figura feminina, conforme tema abordado na Figura 27.

OS PRATOS sempre vêm servindo às "garôtas" da mesma forma por que serviram há séculos. Pratos de faianças⁷⁰, de chevres⁷¹, pratos fundos e rasos, xícaras, alguidares⁷², agachai-vos esposos!

A FORÇA física dos homens, a sua flagrante superioridade arquitetônica sobre a mulher faz com que ele crie suas próprias limitações com respeito ao tratamento que deve ser dado às consortes. Mas as mulheres não são tão frágeis quanto parecem e aqui Alceu expõe suas armas.

O ROLO. Talvez essa seja a mais clássica das armas de ataque das "garôtas". Racha a cabeça, enrola massas, torna olhos pretos, faz pastéis dá inchaços e faz saborosíssimos inhoques.

A LÍNGUA. "Qual a mais forte das armas, (como perguntava o poeta), a mais firme, a mais certa? A mais tremenda das armas, acredite quem quiser, é a língua da mulher."

UNHAS. A mais natural das defesas (?) das mulheres são as unhas. Com elas as "garôtas" conseguem um duplo resultado, atrair os homens e agredí-los, quando necessário (*O Cruzeiro*, 11 ago. 1945, p. 22-23).

70 Os pratos de faiança são um tipo de louça que pode ser feita de barro, de pó ou pedra, cobertas por um esmalte opaco e estanífero e ricamente decorada (HOUAISS, 2009).

71 Prato de madeira estampado para aperitivos ou decoração. Conhecido atualmente como tábua para frios; Chèvre em francês significa cabra, e com o leite do animal se faz queijo servido na tábua que leva o mesmo nome.

72 Vaso de barro, metal, material plástico etc., cuja borda tem diâmetro muito maior que o fundo (HOUAISS, 2009).

na figura masculina aparentemente sentada, com o braço esquerdo erguido para deferir um golpe na *Garota* deitada em seu colo. Ao chão notam-se algumas louças quebradas. Na lauda à direita há dicas de como utilizar as armas ditas “femininas” (como as unhas e a língua da mulher) ou artefatos que envolvam o cotidiano de uma *Garota* casada (como o rolo de macarrão e pratos) e, formando uma coluna no canto direito, há outras figuras femininas demonstrando as armas citadas.

Na imagem notam-se cacos de louças ao chão, inclusive peças inteiras, como um prato e uma cumbuca. Infere-se que a ação está em curso, segurando o agressor com algo com ponta, contundente (nas palavras do redator) e expressão de reprovação sobre algo. Interessante é o paradoxo na face da *Garota*: não se sabe se ela sorri ou está apavorada. Outro ponto diz respeito ao objeto segurado pelo homem da cena, que cobre o nome "*Garotas*", em específico as letras "as", indicando uma ocultação/submissão delas em face da agressão do cônjuge.

Os textos dão dicas às mulheres sobre como reagir às tentativas de agressão por parte da figura masculina. O tom de “pseudo humor” da cena encontra-se quando sugere-se a língua e as unhas femininas como armas de combate. Elas são vistas como inerentemente “naturais” da mulher, pois a língua é associada ao falatório feminino e as unhas à vaidade presente neste estrato social (classes médias e altas). São pontos naturalizados como pertencentes à esfera feminina, da mesma forma que o poder de “liderar” é associado à esfera masculina.

Em oposição às dicas de defesa para a figura feminina, há a chamada que traz a contradição da coluna quando o redator emite sua opinião a respeito do tema. Nota-se o tom machista na chamada redigida por Vão Gogo (Millôr Fernandes). Este usa um jogo de oposição textual para afirmar sua posição favorável à violência contra a mulher, conforme trecho a seguir:

SIM, meu amigos, nas “Garôtas” não se bate nem com um flor. **Bate-se com outros instrumentos menos poéticos e mais contundentes.** Na demonstração ao lado vê-se claramente a maneira de agir com uma “Garôta” teimosa ou malcriada (grifo da autora).

Entende-se a posição do redator que, em uma coluna direcionada para mulheres, tem a intenção de dar dicas voltadas para a figura masculina ou mesmo disciplinar as leitoras. Aponta o modo como o homem deve posicionar-se em

relação a não obediência da esposa (para esta aprender como não desrespeitá-lo). A “superioridade” do homem sobre a mulher é evidente, podendo ele agir de maneira enérgica para disciplinar a “posse” confirmada pela certidão de casamento, enquanto ela deve subserviência ao provedor do lar, sem espaço para questionamentos, sem voz ativa na maioria dos relacionamentos. E, para Susan Besse (1999), com a modernização veio um conjunto de dogmas de caráter moralizante, que hierarquizavam as relações de gênero, em especial reforçando a legitimação do casamento e da família nuclear burguesa. Apesar do discurso envolvendo o casamento dito “higiénico”⁷³, na qual a compreensão mútua entre os cônjuges gerariam casamentos felizes e estáveis, a realidade revelava maridos déspotas que, por vezes, colocavam as esposas em posições análogas a “escravas”, quebrando o paradigma do “felizes para sempre”.

Portanto, o que se nota nas análises das imagens das *Garotas* em conjunto com um contexto histórico-social são prescrições que simulam uma falsa liberdade. No entanto, a figura feminina retratada por Alceu Penna, ao mesmo tempo em que procura tomar o controle de sua vida e seus interesses, também se vê limitada na realização pessoal atrelada à figura masculina. À *Garota*, quando solteira, é permitido estudar, frequentar bailes, flertar, dentre outras atividades vistas aos longo do trabalho. Todavia há uma pressão – mais evidente em relação às *Melindrosas* –, de contrair matrimônio, de exercer o papel de boa esposa, dona de casa e mãe ou seja, se "doar" em prol dos valores da família tradicional.

73 Susan Besse (1999) faz uso deste termo para indicar a política de eugenia por trás dos discursos de vigilância, que procurava higienizar, refinar, idealizar, hierarquizar as relações entre gêneros.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho procurou-se investigar e entender as Melindrosas ilustradas por J. Carlos e as *Garotas* de Alceu Penna, a fim de refletir sobre as semelhanças e diferenças entre representações de feminilidades em décadas subsequentes. Tentou-se compreender como se processaram as assimilações de diferentes perspectivas vistas nas ilustrações, as formas de significação de mundo, as tecnologias de gênero embutidas nos discursos que disciplinavam posições de sujeitos.

As décadas de 1920 até o final de 1940 foram marcadas por campanhas e políticas públicas que discursavam sobre os valores tradicionais da família, os quais estariam se "deteriorando", na visão da elite, pelos ideais e valores de modernidade⁷⁴. A vigilância e o controle destas instituições atingiam especialmente as camadas populares, sem desprezar as elites que deveriam ser o espelho para as demais esferas da sociedade.

As imagens pesquisadas tiveram entre seus principais temas a juventude, a fase anterior ao matrimônio, os cortejos e flertes, os espaços de sociabilidade como idas aos bailes, o teatro, a praia e as festividades do carnaval. Ambos os ilustradores tinham uma paixão em particular pelo carnaval, época em que as Melindrosas e as *Garotas* trajavam suas fantasias. O capricho e a criatividade de J. Carlos e Alceu Penna ao ilustrá-las demonstravam bem a preferência pelas festividades carnavalescas. O carnaval é o espaço da imaginação, dos limites testados e ultrapassados, da inversão de valores, das brincadeiras, da dança que mexe com o corpo de modo sensual, das máscaras e fantasias que escondem a autoria dos gestos e atitudes, do abuso de bebidas (DAMATTA, 1997), em que se questionam as tradições e as hierarquias. Sendo assim, a preferência dos ilustradores por este evento social está atrelada à questão da moralidade, de enfatizar, desvelar comportamentos permitidos durante a festividade, de contrapô-los às regras da sociedade, de um jeito irônico e ambíguo.

Tendo em mente o tempo e espaço em que foram veiculadas, as Melindrosas eram representadas como indivíduos egoístas, oportunistas, interesseiras e manipuladoras para atingir seus interesses; já as *Garotas* eram representadas

74 Nas charges das Melindrosas os aspectos da modernidade são mais evidentes (APÊNDICE A).

como pessoas ácidas, fofoqueiras e românticas. Em as *Garotas*, Alceu retratou o interesse das personagens em exercer alguma profissão e estudar (lembrar que o Estado Novo deu espaço e incentivos para as mulheres das classes médias e altas, principalmente), mas que também usufruíam de atividades de lazer, como passeios, idas à equitação, ao Teatro Municipal, festas, viagens, etc.; nas *Melindrosas* são ilustradas situações envolvendo festas, passeios pelas ruas do Rio de Janeiro e o exercício do trabalho assalariado. Outros aspectos como a educação formal, viagens (nas falas só há a menção, não a atividade) são omitidos.

A vida noturna parece ser um hábito comum para *Melindrosas* e *Garotas*, em especial para as primeiras. Para as *Melindrosas*, as idas aos bailes e salões eram sinônimos de *status*, locais de sociabilidade onde ver e ser visto era fundamental. Já para as *Garotas*, as idas ao Teatro Municipal, bailes, dentre outros locais, também eram sinônimos de ver e ser vista, com um acréscimo de que era grande a possibilidade para elas de encontrar um pretendente – nas *Melindrosas* isso não fica claro, pois elas se aproximam de homens com interesses bem definidos e de caráter momentâneo, sejam financeiros ou não, porém, sem questões matrimoniais evidentes. Em ambos os espaços temporais analisados, ocorre um novo processo de sociabilidade para as mulheres. O espaço público passa a ser um ambiente de exposição do corpo, dos jogos sociais, de sedução e de negociação para *Melindrosas*; e uma vitrine em que aparências, comportamentos e interesses diversos são vigiados, uma arena de disputas que tensiona as posições de sujeito para as *Garotas*.

Tais representações simbolizaram em suas respectivas décadas avanços em termos de exposição corporal. Não somente a indumentária permitiu uma visibilidade e flexibilidade maior do corpo, como novas posturas corporais vieram acompanhadas por novas possibilidades de sedução, que permitiram a elas manipular seus desejos, expressar seu charme, jogar com os sentimentos e as ambições.

Os corpos representados nos tipos de feminilidades vistos ao longo do trabalho, indicaram alterações que poderiam ser associadas ao comportamento característico de cada uma delas. As *Melindrosas* possuíam uma silhueta “reta”, mais esguia, proporcionada pelo corte das vestimentas. Já as *Garotas* tinham um corpo estilo “pilão”, com a cintura bem fina em relação aos quadris. Na segunda, a

vigilância social é mais marcada nas ilustrações em relação à primeira⁷⁵, apontando para que os padrões corporais fossem mais rígidos e de difícil alcance em relação às Melindrosas. Estas haviam recém se libertado dos espartilhos, anáguas e armações que demandavam disciplina e sacrifício do corpo, o que contribuiu para a posterior simplificação nas formas mais livres e soltas das roupas na década de 1920. Em contraposição, na década de 1940, os modelos de silhueta e padrões corporais retornam a ser pouco acessíveis, em especial pela cintura estilo "pilão".

É pertinente ressaltar que as ilustrações de Melindrosas e *Garotas* eram charges/ilustrações que apostavam na ambiguidade da caricatura para criticar práticas sociais que envolviam comportamentos morais e valores transmitidos por estereótipos, dialogando com a visualidade de um período de muitas transformações no ritmo e no modo de vida da população brasileira. Pode-se compreender as caricaturas das Melindrosas e *Garotas* como, ao mesmo tempo, o espelho de uma parcela da sociedade, colado ao seu reverso, parodiando e exagerando determinados comportamentos, com ações que misturam “transgressão” e “conformidade”, tensionando as questões de gênero daquele período, em maior ou menor grau, conforme o ilustrador.

Apesar da maior liberdade em relação aos preceitos morais da sociedade nas Melindrosas e nas *Garotas*, não se vê efetivamente a quebra delas com a dependência masculina e nem com outros arranjos fora do padrão estabelecido de “casamento-lar-filhos”. No entanto, tanto as Melindrosas quanto as *Garotas*, possuíam maneiras de convencimento e sedução que as levaram a realizar desejos e a conquistar seus objetivos. Por vezes, a desvantagem que a sociedade impunha a elas se revertia em vantagem, como no caso das Melindrosas, que manipularam a figura masculina para a realização de desejos; outras vezes, isso não se verificava, colocando-as em posição de submissão dentro dos papéis sociais vigentes em cada uma das décadas analisadas. Subtendem-se estratégias e táticas de negociação de espaços e valores. As Melindrosas eram mostradas dirigindo automóveis, por exemplo, ocupando um espaço predominantemente masculino; ou quando permitiam se relacionar, flertar abertamente com um homem, tomando a iniciativa, se fosse de

75 Atribui-se esta maior vigilância ao contexto histórico, no qual a imprensa passou a ser monitorada por órgãos reguladores do Estado, o que refletiu nos discursos sobre comportamento feminino divulgado pela imprensa na década de 1940.

interesse ou conveniente, no caso das *Garotas*. Em ambas há uma luta por espaço, por liberdade (dentro de cada contexto social específico) não somente em termos de circulação, como também para obter controle sobre o próprio corpo e atitudes. Estas aspirações conflitavam com os papéis designados às mulheres, de modo que se estabeleciam marcações e tensionamentos derivados das complexas relações de gênero, culminando na prevalência dos preceitos conservadores da sociedade das décadas analisadas. É interessante observar que as convenções masculinas e comportamentos previstos e esperados dos homens também começavam a ser sutilmente deslocados.

Para Velloso (2010), as mulheres brancas, oriundas das classes médias e altas, adquiriram relevância como protagonistas da modernidade que surge neste período. Nas páginas dos periódicos analisados, a presença de figuras femininas é intensa, sendo destinados vários espaços às mulheres e aos assuntos tidos como femininos. Com o desenvolvimento das técnicas de impressão e da fotografia – permitindo maior definição das imagens –, as páginas dedicadas à moda, voltadas para um público feminino, ganharam destaque, com composições e diagramações aprimoradas, articulando outras representações, outros modelos do que era considerado “ser mulher”, “ser feminina” e ser “moderna”.

A segregação de classe vista nesses períodos era bem clara, com discursos e vigilância/disciplina dos corpos bem marcada por preceitos e normatizações. Em as *Garotas*, especialmente, as “outras”, aquelas que desafiavam a sociedade eram observadas com desconfiança e repreensão, sendo usadas como parâmetro de como não se portar frente a determinadas situações.

Tanto nos anos 20 quanto nos anos 40 as mulheres que estavam à margem foram alvo de campanhas higienistas por parte da Igreja, do Estado e de médicos com fins de regular e impor posições de sujeitos definidos, hierarquizando as relações entre homens e mulheres, como o casamento legalizado, a posição social da mulher como pertencente ao lar, do homem como provedor do lar, dentre outras normatizações. Entretanto, a realidade de muitas mulheres como chefes de família por conta do abandono do lar pelo companheiro, ou de relações mal sucedidas que culminaram em separações (não legalizadas), as colocavam como fora do padrão estabelecido, tornando-se independentes e vivendo amores livres.

Nesse aspecto, os conceitos desenvolvidos no capítulo 2 sobre tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994) e estereótipos de gênero (NOGUEIRA; SAAVEDRA, 2008; GOODWIN, 2011) são relevantes. Ao categorizar marcas identitárias que atravessam os desenhos de uma Melindrosa ou de uma *Garota*, estabelecem-se diferenças entre as representações de mulheres consideradas "degeneradas" e postas à margem da sociedade. A circulação de tais representações, em conjunto com novas formas de visualidade propostas pelas revistas ilustradas, resultaram na formação de tipos de feminilidades bastante estereotipadas. Ambas as representações analisadas no presente trabalho constituíam-se em torno da "norma", mesmo que contraditórias em face de outros valores do século XX que surgiam na sociedade.

Melindrosas e *Garotas* representavam um determinado grupo social privilegiado. Elas foram veiculadas por meio de discursos não neutros, que passavam valores ao público leitor, atribuindo significados e, por conseguinte, sentidos às representações de feminilidades inacessíveis à grande maioria da população. Isto implicava uma construção de realidade restrita a sujeitos que poderiam consumir as revistas, os artefatos e lugares representados, e que apagava diferenças e diversidades. O consumo no espaço temporal analisado, voltado para o público feminino, foi ampliado com produtos direcionados às classes médias e altas, sendo as Melindrosas e *Garotas* pertencentes ao grupo que poderia consumir estes bens.

Outro ponto é com relação às tecnologias de gênero utilizadas para ratificar prescrições sociais para as mulheres. Estado, veículos de comunicação, médicos higienistas e a Igreja Católica exerceram maior vigilância sobre o corpo e a sexualidade feminina. E não faltaram motivos para tal fenômeno: as moças ditas "modernas" eram retratadas por caricaturistas e ilustradores com muito mais liberdade que suas mães, décadas antes, de forma que elas parecessem mais audaciosas, perspicazes, perigosas, cruzando determinados limites. As revistas ilustradas – em especial na revista *O Cruzeiro* – veiculavam reportagens de como ser "moderna" sem passar por moça "da vida", regulando e reposicionando as mulheres conforme as políticas públicas dos períodos analisados.

As Melindrosas retratadas por J. Carlos foram representações de feminilidades estereotipadas de forma ambígua, causando o riso através de situações envolvendo a figura feminina de forma não ingênua. O caricaturista parecia considerar as Melindrosas como "moderninhas demais", tendo em mente as imagens analisadas no presente trabalho. Interesseiras, manipuladoras, astutas, cheias de "jeitinhos" para conseguirem o que queriam, as Melindrosas pareciam contrariar o que os preceitos morais da época "pregavam". Logo, entende-se que a visão de J. Carlos a respeito desta representação de feminilidade é, em parte, conservadora, pois suas caricaturas alertam para os "desvios" do comportamento feminino, ironizando, trazendo dois lados de questões relacionadas a um fenômeno social, gerando o riso com ares conservadores. Conservador na medida em que, ao fazer rir das atitudes frívolas das Melindrosas e de suas estratégias sedutoras, de sua aparente fragilidade, propõe um modelo ideal de mulher, que deveria ser altruísta e benevolente, evitando comportamentos impróprios (preceitos básicos da moral para ambos os períodos analisados).

Também é importante ressaltar que nas caricaturas de J. Carlos há poucos momentos em que a Melindrosa contrai matrimônio e tem filhos. Quando tal fato se verifica, as atitudes continuam na mesma linha de quando era solteira. J. Carlos as ilustra como mulheres incapazes de exercer a maternidade, bem como serem esposas ideais. O cônjuge acaba por responsabilizar-se com os afazeres domésticos, e ela é quem frequenta a esfera pública. Esta inversão feita por J. Carlos traz a questão da mulher almejando maior espaço na sociedade, invertendo papéis, tornando-se mais autônoma. A Melindrosa transita pelo campo da infidelidade, da ambição, dos interesses, é segura de si, acredita em relacionamentos a partir dos benefícios que estes podem proporcionar a ela. Apesar de dependerem da figura masculina financeiramente, as Melindrosas não se encaixavam no padrão de dona de casa, mãe e esposa. Elas se ajustariam no estereótipo do que hoje se intitula "perua": mulheres com grande poder aquisitivo, com empregados que realizam todas as atividades domésticas, cuidam da prole, restando a elas tempo livre para outras atividades relacionadas ao consumo, ao lazer e à realização de desejos. J. Carlos desloca as atenções, ao colocar o marido no lugar dos empregados, acentuando a inversão de comportamento das mulheres brancas das classes médias e altas.

As *Garotas* foram representações de mulheres, descritas por Penna (2010), como "modernas, emancipadas, comportadamente ousadas". Estas eram características que estavam em circulação na seção, sendo, portanto, não rótulos, mas sim traços constituintes dos tipos de feminilidades traduzidas por ele. Da mesma forma, as *Garotas*, ainda que pluralizassem tipos de feminilidades, propunham padrões de beleza e comportamentos, entre o estereótipo e a representação das jovens mulheres cariocas. Retomando que estereótipos são parâmetros que atribuímos aos outros, sejam eles homens ou mulheres, sendo, sobretudo, uma construção sobre as relações intergrupos e a forma como pensamos a respeito deles. Neste sentido, estamos nos referindo às *Garotas* como estereótipos, personagens que não estão nas fissuras, nas margens ou no *space-off*, conforme afirma Gabriela Penna (2010), mas sim circulando nos espaços legitimados pela sociedade como ideais para uma moça "de família" do período. Os traços do ilustrador também reiteram esta posição de sujeito das *Garotas*, cujo desenho voltado para a moda, com efeitos mais realistas em relação ao traço de J. Carlos, não só retratavam hábitos da época, como apontavam tendências para diversas situações experienciadas por este tipo de feminilidade.

Com o Estado Novo e seu discurso cívico que enaltecia a mulher como administradora do lar, ocorre uma espécie de "retorno" aos valores de cunho conservadores. Enquanto que para as Melindrosas não interessava casar-se por possuir um sentimento íntegro, legítimo, nas *Garotas* este sentimento se inverte. Contrair matrimônio por interesse ou contra a vontade, além de incorrer em crime previsto no Código Civil de 1916 (o Estado através de leis normatizadoras), também não era bem visto pela Igreja (que não "abençoava" a união). Nas ilustrações de Alceu Penna a vigilância a respeito dos relacionamentos de outras *Garotas* é marcada pelos diálogos em que comentários são proferidos de modo a difamar outra *Garota*. Ser vista com muitos rapazes configurava ser "sirigaita", alguém não interessada em um relacionamento sério, leviana ou mesmo indigna de casar-se, conforme observado em dois diálogos ao longo do trabalho (Figuras 20 e 23). Tal aspecto da vigilância é tão marcado que também se verifica no âmbito da moda e nos comportamentos, ou seja, nas *Garotas* infere-se um paradoxo: enquanto o ver e ser vista no espaço público era fundamental para este tipo de representação de feminilidade, por outro

lado, a vigilância nestes locais de sociabilização trazia o olhar do outro, que tolhia a liberdade e abria caminho para a comparação e para a competição.

Entretanto, a despeito da incongruência observada anteriormente, a possibilidade de ser uma *Garota* a partir da aparência e dos hábitos segundo moldes ilustrados por Alceu Penna era muito mais ampla em relação às Melindrosas. Enquanto que para uma Melindrosa os critérios se encaixava dentro de um mesmo tipo de estereótipo, repetindo-se mais ou menos o mesmo estilo, nas ilustrações das *Garotas* os requisitos eram mais flexíveis, em termos de moda e corpo, pois havia uma gama maior de possibilidades, de estilos que determinavam esta representação de feminilidade.

A revista *Para Todos...* voltava seu olhar para o mundo social e artístico, equivalente a uma "coluna social", que mesclava peças de teatro com os indivíduos que frequentavam estes eventos, além das festas, eventos em hipódromos, dentre outros, publicando fotografias da alta sociedade carioca. As Melindrosas, em sua maioria, lembravam as mulheres fotografadas, estabelecendo-se um paralelo entre elas e as caricaturas provocantes de J. Carlos. Neste sentido, o ilustrador contrabalançou o que as fotografias não "diziam": os hábitos e comportamentos, que nas caricaturas das Melindrosas foram retratadas de formas exageradas, provocando uma ruptura de expectativa do leitor mais tradicional.

Já a revista *O Cruzeiro* possuía como linha editorial o foco para o mundo das variedades. Da política às seções de cartas para mulheres, o semanal teve grande relevância pela dimensão e vendagens em várias esferas da sociedade. Havia espaço para disciplinar e normatizar gerações de mulheres, como a coluna *Garotas*, a seção *Dona*, *Carta de mulher*, *Elegância e Beleza* e *Da mulher para mulher*, que possuíam a mesma linha das ilustrações. A diferença residia no tom utilizado, pois a seção de Alceu Penna tinha um caráter de humor, o que, muitas vezes, não se verificava (conforme visto em alguns exemplos ao longo do trabalho). A coluna possuía certo viés de normatização de gênero quando, ao ilustrar e retratar situações envolvendo o cotidiano de uma jovem solteira em espaços públicos, subentendia-se que alguns dos comportamentos eram vistos como certos ou errados, funcionando como um dos aparatos de vigilância feminina do período.

Ambos os semanais dedicaram espaços para as representações de feminilidades de cada década analisada. Entendendo a importância de valorizar a figura feminina dentro de uma ordem social que estava "ameaçada" frente a novos valores, nacionais e estrangeiros, tais publicações propunham discursos que "modernizavam". A partir de pautas como a vaidade como arma de sedução ou busca de independência e liberdade, mascaravam outros discursos, de prescrições que, supostamente, mantinham mulheres e homens sob a mesma ordem social hierarquizante. Por mais que as ilustrações analisadas no presente trabalho questionassem esses discursos, tais publicações tinham pretensões conservadoras.

Melindrosas e *Garotas* representaram grupos, tipos de feminilidade, mas questionaram e enfatizaram as contradições e tensões dessas experiências. Por vezes, indicavam pretextos para pensar nas mudanças sociais, de comportamentos e no modo como os homens se colocavam neste quadro.

Ambas as representações de feminilidades analisadas no presente trabalho foram veiculadas em revistas ilustradas que dialogavam com um meio e contextos específicos e subsequentes. Ambas foram ilustradas e redigidas por homens, ou seja, um olhar masculino sobre o feminino. Observam-se nestas representações de feminilidades, novos hábitos e interesses, porém contraditórios, já que não rompiam com práticas normativas hegemônicas.

6 REFERÊNCIAS

A REVISTA no Brasil. São Paulo: Abril, 2000.

ACERVO – **J. Carlos em revista**. Reprodução *on-line*. Disponível em: <<http://www.jotacarlos.org/revista/index.html>>. Acesso em: 2013/2014.

ALENCASTRO, Lucilia de Sá. Revista “*Para Todos...*”: uma história de Carnaval. In: **Ciência e Cultura**, n. 46, p. 215-232, Curitiba, 2013. Disponível em: <http://www.utp.br/tuiuticienciaecultura/ciclo_4/tcc_46_programas/pdf_46/art14_revista.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2014.

ANTIQUÉ Jewelry University. **Sautoir**. Reprodução *on-line*. Disponível em: <<http://www.langantiques.com/university/index.php/Sautoir>>. Acesso em: 24 jan. 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 64-66.

BALABAN, Marcelo. **Poeta do lápis**: a trajetória de Angelo Agostini no Brasil imperial. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. São Paulo e Rio de Janeiro: Campinas, SP, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000375076&fd=y>>. Acesso em: 16 maio 2014.

BAPTISTA, Íria Catarina Queiróz, ABREU, Karen Cristina Kraemer. A História das Revistas no Brasil: um olhar sobre o segmentado mercado editorial. In: **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**, UFF e UNISINOS, 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/baptista-iria-abreu-karen-a-historia-das-revistas-no-brasil.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

BELARMINO, Aline Martins. **Quer fogo**: os meios mediáticos e a (des)territorialização do cigarro como sinônimo de prazer. Monografia Especialização, Universidade Estadual da Paraíba, 2011, 60f. Disponível em: <<http://dspace.bc.uepb.edu.br:8080/jspui/bitstream/123456789/2757/1/PDF%20-%20Aline%20Martins%20Belarmino.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2014.

BELLINI, Nilza. Rio de Janeiro *Art Déco*. In: **Revista Céu Azul**, Rio de Janeiro, mar. 2012. Disponível em: <http://www.artdecobrasil.com/materias/Art_Deco_Rio.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2014.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BESSE, Susan Kent. **Modernizando a desigualdade**: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940. São Paulo: EDUSP, 1999.

BUITONI, Delcília Schroeder. **Mulher de papel**: a representação da mulher pela imprensa feminina. 2 ed. São Paulo: Summus, 2009.

CAMARGO, Mario de. **Gráfica**: arte e indústria no Brasil: 180 anos de história. 2. ed. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CAMPOS, Maria Teresa Cardoso. Mitos da Mídia. In: **E-COM Revista Científica do Departamento de Ciências da Comunicação do UNI-BH**. v. 2, n. 2. 2008. Disponível em: <<http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/view/519/297>>. Acesso em: 24 maio 2014.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras criadas: David Nasser e O Cruzeiro**. São Paulo: SENAC. São Paulo, 2001.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador; conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**, Lisboa: DIFEL, 1988, p. 07-67.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias Íntimas: Sexualidade e Erotismo na História do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Millôr Fernandes. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3110/millor-fernandes>>. Acesso em: 29 out. 2014.

ERTE Art Deco Museum of Fashion and Theatre Designs. Disponível em: <<http://www.erte.com/default-old.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2014.

FIELD, Charlotte & Peter. **Design do século XX**. Itália, Tachen, 2005, p. 48-59.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 289-313.

GOODWIN, Ricky. A monovisão dos estereótipos no desenho de humor contemporâneo. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos**. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 535-556.

GOURLEY, Catherine. **Flappers and the new American woman: Perceptions of women from 1918 through the 1920's**. Minneapolis: Twenty-First Century Books, 2008.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade. Open University**: v. 22, n. 2, 1997, p. 15-46. Disponível em: <http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JÚNIOR, Gonçalo. **Alceu Penna e as Garotas do Brasil: moda e imprensa: 1933 a 1975**. Barueri: Amaryllis, 2011.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: Hollanda, H. (org.) **Tendências e impasses. O feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 07-34.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva**. 9. ed., Petrópolis: Vozes, 2007, p. 14-56.

LOREDANO, Cássio. **O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos**. São Paulo: Capivara, 2002.

LOREDANO, Cássio (Org.); SIMAS, Luiz Antonio. **O vidente míope**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

MAIA, Cláudia de Jesus. **A Invenção da Solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1898-1945)**. Brasília, 2007, 304 f. Tese (doutorado em História) PPGHIS, IH/UnB. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/2331/1/2007_ClaudiadeJesusMaia.PDF>. Acesso em: 20 mar. 2011.

MANNALA, Thaís. **Representações de feminilidades veiculadas no projeto gráfico da revista O Cruzeiro entre 1928-1945**. 2011. 89 f. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Tecnologia em Artes Gráficas, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassenezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 105-125.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do Mundo Feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.) **História da Vida Privada no Brasil República**, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 367-421.

MEMÓRIA VIVA. **Memória viva apresenta: O Cruzeiro**. Reprodução *on-line*. Disponível em: <<http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/>>. Acesso em: 16 ago. 2010.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslovia Teixeira. **A Moda no século XX**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2000,

NETTO, Accioly. **O império de papel: os bastidores de O Cruzeiro**. Porto Alegre: Sulina, 1998.

NEVES, Orlando: **Dicionário de Frases feitas**. Lello & Irmão Editores. Porto, 1991.

NOGUEIRA, Conceição; SAAVEDRA, Luísa. Estereótipos de Género: Conhecer para os transformar. In: **Cadernos SACAUSEF**, v. 3, Ministério da Educação e Ciência, Portugal, 2008, p. 10-30. Disponível em: <http://www.crie.min-edu.pt/files/@crie/1220024513_03_SACAUSEF_III_10a30.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2014.

NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 274.

OLIVEIRA, Cláudia de (Org.); VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Lucia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PEDRO, Joana Maria. **Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe**. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 1998.

PENNA, Gabriela Ordones. *Vamos garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina*. Dissertação (mestrado) – Centro Universitário SENAC – Campus Santo Amaro – São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://biblioteca.sp.senac.br/LINKS/acervo269196/Gabriela%20Ordones%20Penna.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma História do Feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PONTUAL, Virgínia; LEITE, Julieta. Da cidade real à cidade digital: a flânerie como uma experiência espacial na metrópole do século XIX e no ciberespaço do século XXI. In: **Revista FAMECOS**, n. 30, PUC-RS, Porto Alegre, ago. 2006, p. 99-105. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/502/424>>. Acesso em: 26 mar. 2014.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro; Villatore, Flávia Roberta. Ironia e terror nas representações do automóvel no início do século XX. In: **Revista Diálogos**. v. 16, UEM, Maringá, dez./2012, p. 133-161. Disponível em: <http://www.uem.br/dialogos/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=667&path%5B%5D=pdf_535>. Acesso em: 20 maio 2014.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (Org). **História das Mulheres no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 578-606.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Sempre Bela. In: PINSKY, Carla Bassenezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 105-125.

SCHPUN, Mônica Raisa. **Beleza em jogo**: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20. São Paulo: SENAC, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **A abertura para o mundo**: 1889-1930. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Falas de Gênero**. Santa Catarina: Mulheres, 1999. Disponível em: <http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scott-Experiencia.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2014. p. 01-23

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.) **História da Vida Privada no Brasil República**, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 514-619.

SOBRAL, Julieta. **O desenhista invisível**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

SOBRAL, Julieta. J. Carlos, designer. In: CARDOSO, Rafael (Org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 124-159.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 362-400.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VELLOSO, Monica Pimenta. As distintas retóricas do moderno. In: OLIVEIRA, Cláudia de (Org.); VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. **O moderno em revistas**: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

ZEITZ, Joshua. **Flapper**: a madcap story of sex, style, celebrity, and women who made America modern. New York: Crown Publisher, 2006.

6.1 EXEMPLARES DAS REVISTAS *PARA TODOS...* E DE *O CRUZEIRO* UTILIZADAS

Para Todos..., 18 ago. 1923, p. 12.

Para Todos..., 26 abr. 1924, p. 14.

Para Todos..., 12 jul. 1924, p. 18.

Para Todos..., 15 ago. 1924, p. 14.

Para Todos..., 28 ago. 1924, p. 18.

Para Todos..., 29 ago. 1925, p. 18.

Para Todos..., 28 nov. 1925, p. 18.

Para Todos..., 13 mar. 1926, p. 18.

Para Todos..., 18 fev. 1928, p. 18.

Para Todos..., 27 fev. 1926, p. 14.

O Cruzeiro, fev. 1941.

O Cruzeiro, mar. 1941.

O Cruzeiro, 28 fev. 1942, p. 22-23.

O Cruzeiro, 06 jun. 1942, p. 20-21.

O Cruzeiro, 03 nov. 1945, p. 22-23.

O Cruzeiro, 10 nov. 1945, p. 22-23.

O Cruzeiro, 04 ago. 1945, p. 22-23.

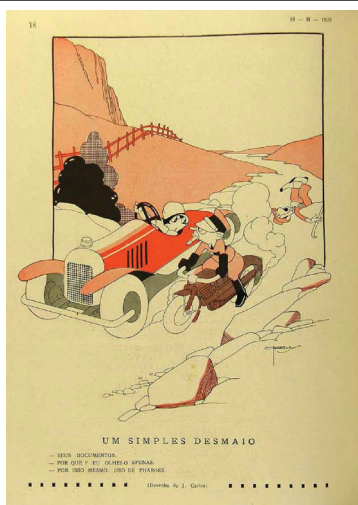
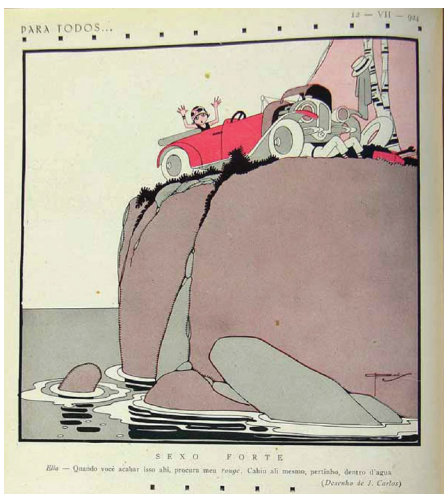
O Cruzeiro, 06 out. 1945, p. 22-23.

O Cruzeiro, 09 mar. 1946, p. 22-23.

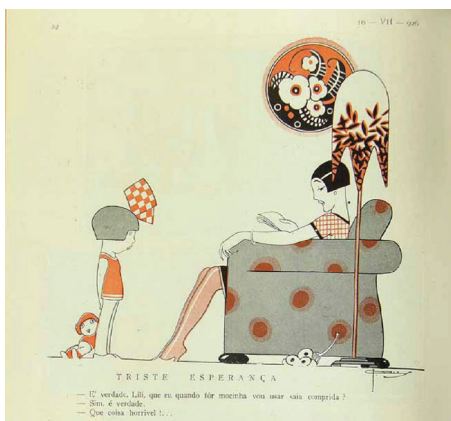
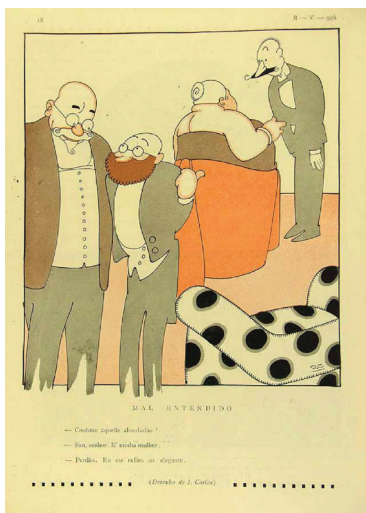
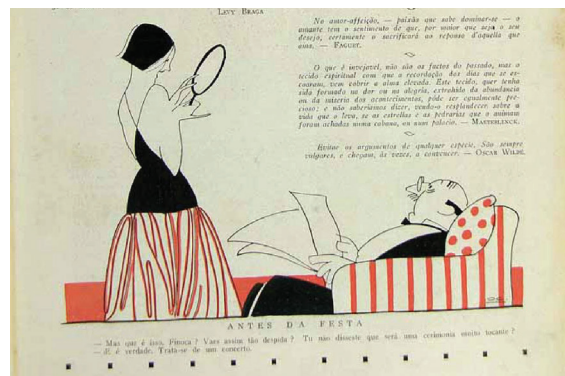
O Cruzeiro, 21 set. 1946, p. 22-23.

APÊNDICE A – EXEMPLARES DAS MELINDROSAS SEPARADAS POR TEMAS

Tema: Automóvel

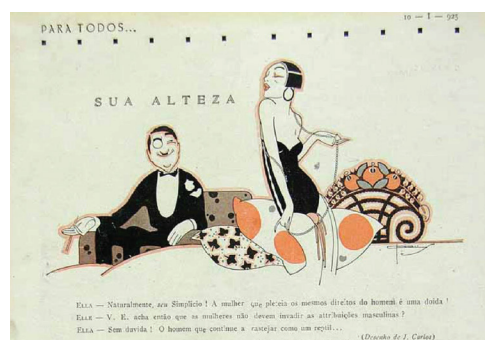


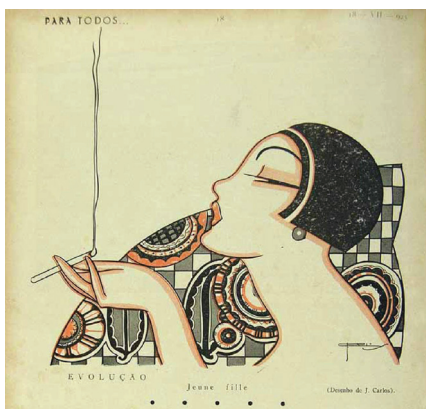
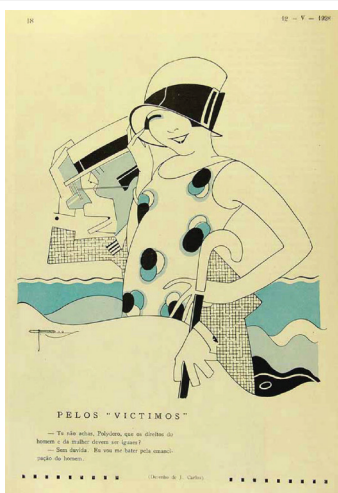
Tema: Beleza e seus padrões



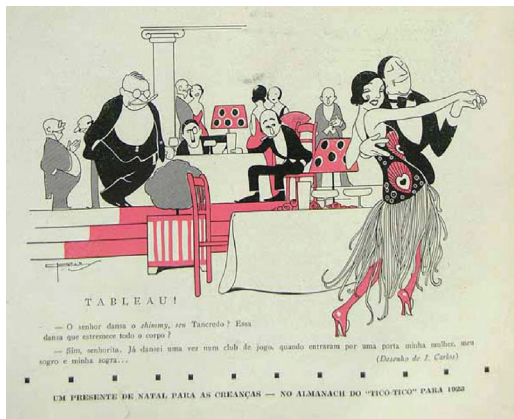


Tema: Direitos iguais





Tema: Festas



Tema: Independência feminina





— Os homens apertei a mão de um refinado burguês.
— Oh! —
— Aparecia numa gaveta. (Desenho de J. Cortes).



A TORTURA DE SER BELLA
ELLE — Era talhe da fotografia?
ELLA — Não, senhor.
ELLE — E por que sabia de lá?
ELLA — Porque o chefe era um galimatias irrisório.
ELLE — Que insolente!



O ENCANTO DE UM RECANTO
Um segredo discreto visita o período... da orla... (Des. de J. Cortes).



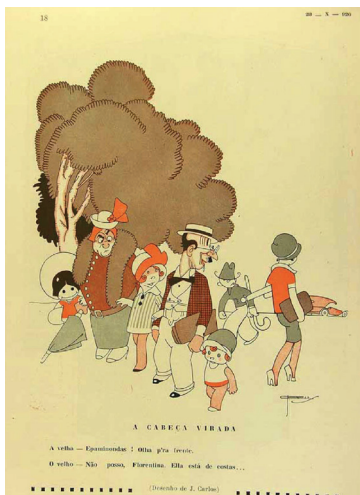
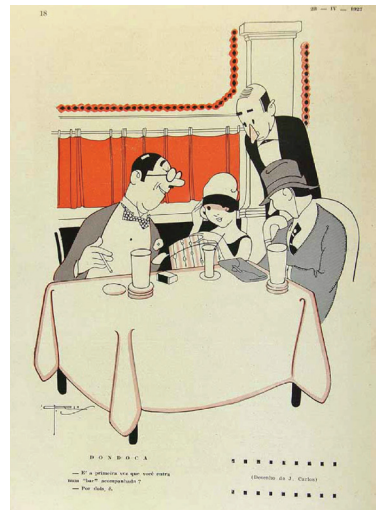
— Eu namoro a uma família de prazeres. Um dia pediu alguma coisa do meu coração, então não soube o que fazer.
— E o sr. está tão agitado porque isso aconteceu. (Des. de J. Cortes)



E NÃO
ENADIT
er o que
se tornou
excesso de
a hora de
mais que
a no meu
e quando
houz tom
Deus de
te raprei
embora
o, os se
ta e feias,
uma en
e H, nã
i coloz,
sta ban
o extan
nunca
sível dos
fido na
destino.
MAIS UMA
— Na Internet, não há nada de
vo. É o "passo da pedra" de
sua inteligência para a superda
dão para a direção e um benefício
na dança. (Des. de J. Cortes)



— Diz-me, Margarida. Serias capaz de um grande sacrifício, apenas para me seres apaixonar?
Ela — Tanto, apaixonadas. Não estás vendo?
(Desenho de J. Cortes)

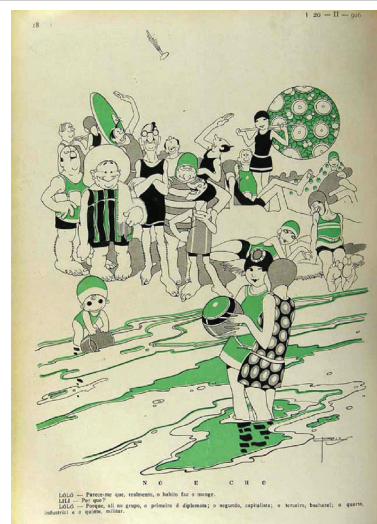


Tema: Manipulação feminina

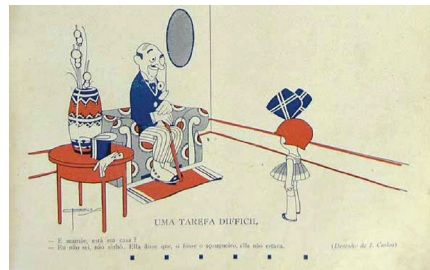
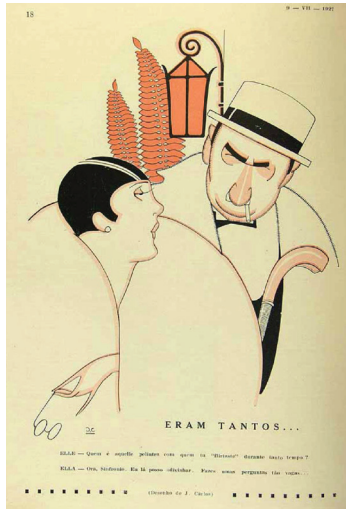




Tema: Praia

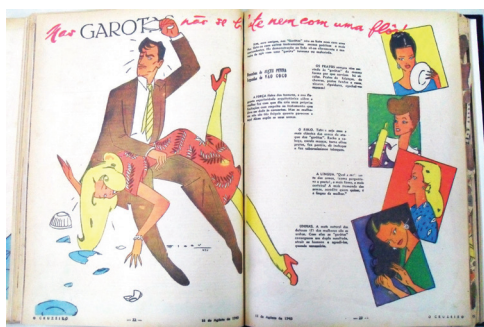
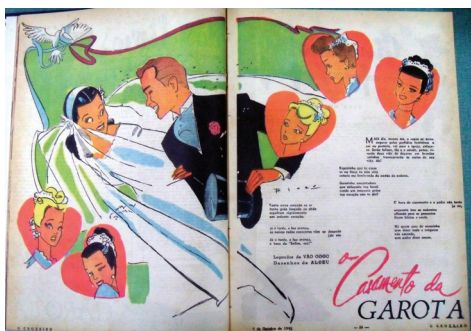


Tema: Traição e transgressões femininas



APÊNDICE B – EXEMPLARES DAS GAROTAS POR SEPARADOS POR TEMAS

Tema: Relações amorosas

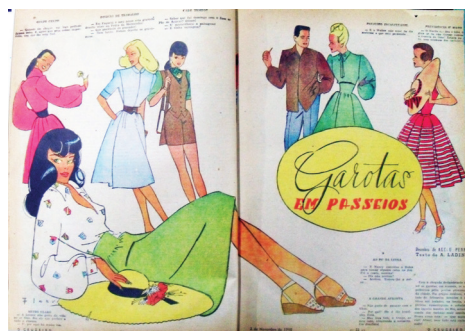
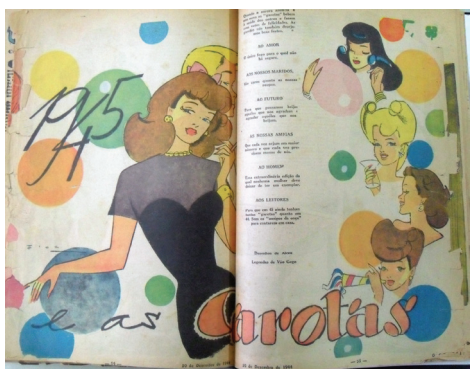


Tema: Carnaval



Tema: Cotidiano



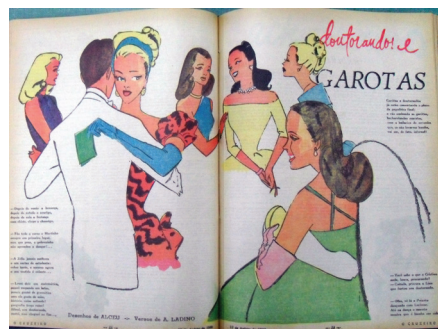




Tema: Estados Unidos (viagem Alceu Penna)

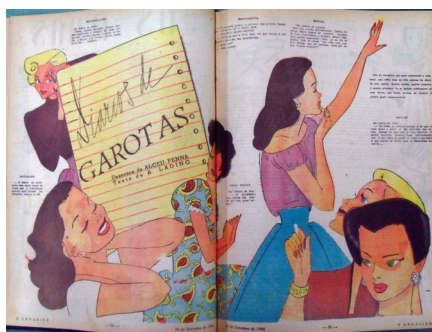


Tema: Festas





Tema: Conhecimento

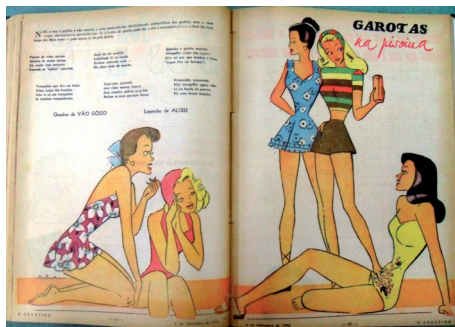


Tema: Moda e Beleza





Tema: Praia, piscina e verão





Tema: Trabalho

