

## Garçonizando-se: o fazer-se melindrosa

### Garçonizando-se: the make-up flapper

Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

Mestranda em História

Universidade Federal do Paraná

[laribrum@hotmail.com](mailto:laribrum@hotmail.com)

Recebido em: 10/06/2015

Aprovado em: 20/08/2015

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo abordar questões de gênero relacionadas às melindrosas, elaboradas pelo artista J. Carlos na revista ilustrada *Para Todos...* no período de 1920. Durante as primeiras décadas do século XX o Rio de Janeiro passou por uma série de transformações, sociais e culturais, entre elas, destacam-se aqui, as relações de gênero. As mulheres, assim como os homens, puderam ter novas experiências sobre seus corpos e relações sociais. No entanto, não vivenciaram da mesma maneira essas novidades, fatores como o econômico, classe social, racial, gênero e idade, influenciaram na possibilidade ou não dessas novas experiências. A pesquisa parte de uma abordagem semântica das fontes aliadas a gênero como categoria de análise, para perceber as construções acerca dessa nova personagem, a melindrosa. A partir das análises das fontes criou-se o conceito *garçonização*, processo pelo qual as mulheres passavam para tornarem-se melindrosas, podendo desfrutar de novas formas de subjetividade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Melindrosas, Gênero, J. Carlos.

**ABSTRACT:** This article aims to address gender issues related to the flapper, designed by artist J. Carlos in the magazine illustrated *Para Todos ...* period in 1920. During the first decades of the twentieth century Rio de Janeiro went through a series of transformations, social and cultural rights, among them stand out here, gender relations. Women, like men, they might have new experiences on their bodies and social relations. However, not experienced in the same way these innovations, factors such as economic, social class, racial, gender and age influenced on whether or not these new experiences. The research part of a semantic approach of the sources combined with gender as a category of analysis to realize the constructions about this new character, the flapper. From the analysis of the sources created the *garçonização* concept, the process by which women went to become flappers and can enjoy new forms of subjectivity.

**KEYWORDS:** Flappers, Gender, J. Carlos.

#### Introdução

Durante a década de 1920 no Brasil, uma nova personagem pode experimentar, através de sua identidade, uma nova forma de subjetividade de gênero: a melindrosa.

Tal personagem se tornou recorrente e popular no cotidiano carioca e podia ser encontrada e propagada em: filmes, peças de teatro, fotografias, propagandas e até mesmo desfilando nas ruas. A melindrosa ganhou destaque nas revistas ilustradas do período.

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

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

Um dos principais artistas a trabalhar com as questões de gênero no Brasil, principalmente na década de 1920, foi o artista gráfico J. Carlos (18/06/1884 - 02/10/1950, Rio de Janeiro) por meio de seu trabalho na revista ilustrada *Para Todos...*<sup>1</sup> J. Carlos foi um artista que atuou em diversas áreas, dentro e fora das revistas ilustradas. O referido artista contribuiu de maneira significativa sobre as questões de gênero, ao abordar em suas crônicas visuais os velhos, e os novos (ou nem tão novos assim) personagens que transitavam pelas ruas cariocas (mas que, de algum modo, poderiam ser encontrados em outros lugares do mundo, com as respectivas ressalvas). Foi um dos artistas de destaque do período,

---

<sup>1</sup> A revista ilustrada *Para Todos...* encontra-se disponível online nos sítios eletrônicos: <http://www.jotacarlos.org/revista/index.html> e no site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional <http://hemerotecadigital.bn.br/>.

construindo um repertório imagético sobre diversos temas. Entre eles, salienta-se nesta pesquisa sua produção acerca das questões relativas aos aspectos de gênero, nas suas representações mais famosas: as suas inúmeras melindrosas.

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

A revista *Para Todos...*, fazia parte da empresa *O Malho S.A.*, de Pimenta de Mello, empresa esta, que tinha uma parcela significativa do mercado editorial. De acordo com Rafael Cardoso<sup>2</sup> ela foi um dos parques gráficos mais importantes durante a década de 1920 no Brasil. Em 1922 J. Carlos – artista gráfico de bastante destaque e popular no período –, foi convidado por Pimenta de Mello para assumir a direção artística de sua empresa, cargo que só deixaria em 1931, o que justifica o recorte temporal da pesquisa.

O objetivo do presente trabalho é analisar as formas pelas quais J. Carlos construiu a melindrosa na revista ilustrada *Para Todos...* entre 1922-1931. Para tanto, as imagens são pensadas como objetos de análise e como uma linguagem específica. Recorreu-se aqui a uma abordagem semântica pautada na leitura de Artur Freitas<sup>3</sup>, já que ela possibilita compreender o conteúdo de uma imagem –, apreender a imagem como signo, portanto, carregada de significados, atribuindo sentido e a interpretando para além do que representa. Além disso, gênero como categoria de análise se faz essencial para compreender as representações feitas sobre as melindrosas. O gênero é compreendido aqui pelo seu caráter não natural, ou seja, é percebido como uma construção sócio-cultural, que, portanto, só pode existir através da ação. Vários estudos, entre eles o de Judith Butler criticam a naturalização que é feita sobre o sexo, gênero e sexualidade. As categorias homem e mulher são construções históricas e

---

<sup>2</sup> CARDOSO, Rafael. *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*: Verso Brasil, 2009.

<sup>3</sup> FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma tríplice abordagem. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n°34, jul. - dez. 2004, p.3-21.

sociais, bem como, a própria percepção sobre o corpo, carregados de valores e “significados culturais”<sup>4</sup> questões que serão abordadas no decorrer do artigo.

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

[...] el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente. [...] Significativamente, el género es instituido por actos internamente discontinuos, la *apariciencia de sustancia* es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia. Y si el cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género.<sup>5</sup>

Portanto, a partir da perspectiva de Butler<sup>6</sup>, gênero é compreendido na presente pesquisa como resultante de uma construção de séries de gestos e atos específicos repetidos, que constituem uma forma padronizada de ser e se representar no mundo que possam ser interpretadas pela sociedade como fazendo parte de determinada “categoria”, por exemplo, homens e mulheres.

Desse modo, ao se pensar gêneros enquanto performatividade, pode-se através das diversas representações sobre eles, elaborar reflexões sobre como a partir de momentos em que os sujeitos passam a atuar de uma “nova” forma (trazendo novos elementos, novos atos e gestuais), eles poderiam criar uma outra possibilidade de ser homem, mulher, ou algo que não estivesse definido no binarismo, como as pessoas andróginas e aquelas que hoje seriam reconhecidas como trans (embora estas duas últimas pudessem não ser aceitas por grande parcela da sociedade).

### Garçonizando-se

---

<sup>4</sup> BUTLER, Judith. *Actos performativos y constitución del género*. Debate Feminista, 1998, p.296-314. p.268.

<sup>5</sup> BUTLER. *Actos performativos y constitución del género*, p.297, grifo da autora.

<sup>6</sup> \_\_\_\_\_. *Actos performativos y constitución del género*.

Um tipo de mulher se popularizou por entre as páginas da revista ilustrada *Para Todos...* durante a década de 1920 e teve como seu principal difusor o artista gráfico J. Carlos. Era a imagem da mulher andrógina, que toma para si partes do vestuário do guarda-roupa masculino da época. Além das roupas, o corte de cabelo curto a *la garçonne* enfatizavam o aspecto mais andrógino, seja ele sem parecer com um sexo/gênero específico, seja por incorporar elementos associados ao outro sexo/gênero. As imagens a seguir trazem essa nova possibilidade de experiência, que foi compartilhada com seu público leitor, que poderia se identificar de algum modo com elas.

A esse processo, muito mais complexo que os exemplos acima somente mencionados e que serão explorados no decorrer do artigo, foi dado aqui o conceito de “*garçonniização*”, nome retirado da imagem de Paim (Figura 1), mas ampliado. De modo geral *garçonniização* é entendido aqui, como o processo que as mulheres passam para alcançar uma certa masculinização e tornarem-se melindrosas.

A ilustração de Paim (Figura 1) pode causar certo estranhamento pela sua androginia. Talvez alguns leitores não consigam identificar o gênero da pessoa num primeiro momento, mas com a ajuda do título *Garçonniizando-se*, pode-se compreender que é uma mulher. Aqui, esse processo de *garçonniização* refere-se ao ato de cortar os cabelos bem curtos, deixando com aspecto de um corte masculino, o próprio nome do corte se refere à masculinização, pois tem sua origem na palavra francesa *garçon*, que significa rapaz/garoto.

De acordo com Michelle Perrot, este corte foi usado no começo como uma forma de “liberação política e de costumes”, mas devido a guerra as mulheres tiveram que trabalhar fora e adotaram o cabelo curto por ser algo mais prático. Findada a guerra, os cabelos a *la garçonne* se popularizam entre as mulheres, se tornando moda nos anos de 1920, segundo Perrot, eles “[...] dão às mulheres a aparência de rapazes principalmente quando elas usam *tailleur*, gravata e piteira. [...]”<sup>7</sup>. Esse corte de cabelo, assim como essa nova silhueta apontavam para uma nova mulher: “O corte dos cabelos, nesse momento brilhante dos ‘Anos Loucos’, significa nova mulher, nova feminilidade.”<sup>8</sup>

Essa nova mulher era construída e percebida pelas suas ambiguidades, ambiguidades estas, que se referiam aos modos da mulher se aproximar e se apropriar do que seria

---

<sup>7</sup> PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2º ed. São Paulo: Contexto, 2012, p.60.

<sup>8</sup> \_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*, p.61.

considerado masculino, tal caráter podia ser encontrado em várias mulheres, de maneiras diferentes, às vezes incorporando um aspecto apenas, outras vezes incorporando vários ao mesmo tempo. Desse modo: “[...] a visão sobre a androginia das “mulheres modernas”, partia do concreto e do abstrato. Em suma, era uma construção simbólica e imaginária sobre as novas formas e o “novo espírito” feminino.”<sup>9</sup>. Essas mulheres podiam ser encontradas nas páginas da *Para Todos...* por meio de representações de papéis ou mesmo como meio de atuar e construir sua própria representação para outros.

Aparentada da personagem *La Garçonne*<sup>10</sup> (Monica Lieber), personagem que corta os cabelos curtos ao modo de um rapaz como forma de dar uma nova voz ao seu “eu” que buscava maior liberdade em sua vida<sup>11</sup>:

[...] Su comportamiento masculino —“piensa y actúa como un hombre”—, las cualidades viriles que despliega — talento, lógica —, el dominio del dinero, a ejemplo de los hombres, la consciencia de su irreductible individualidad —“sólo me pertenezco a mí misma”— se encarnan en un atributo físico simbólico: el pelo corto. En estas condiciones, la mujer emancipada ya no es “mujer”, sino garçonne [...] *La Garçonne* permite, pues, captar, en un momento privilegiado, la opinión de los portavoces oficiales que defienden por entonces, en forma mayoritaria, una imagen femenina tradicional: la de la mujer en el hogar.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> DOURADO, Rosiane de Jesus. *As formas modernas da mulher brasileira (1920-1939)*. Dissertação (Mestrado em Design) - Pontifícia Universidade Católica, Programa de Pós-Graduação em Artes e Design, Rio de Janeiro, 2005, p.129.

<sup>10</sup> MARGUERITTE, Victor. *A emancipada. (La garçonne)*. Rio de Janeiro: Empresa de Publicações Modernas, 1923.

<sup>11</sup> No livro de Victor Margueritte, *La Garçonne*, a personagem principal após passar por um revés amoroso decidiu ter liberdade sexual e financeira. Construiu uma carreira sólida como proprietária de um estabelecimento de vendas de antiguidades e objetos de decoração. Teve relacionamentos com muitos homens e com algumas mulheres, usou ópio, cocaína, teve namoros conturbados, dirigia carro. Pensava como um homem segundo ela mesma no que diz respeito ao manifestar seus desejos sexuais. É uma mulher que havia tomado às rédeas de sua própria vida, acreditando que não devia satisfações a ninguém, nem a família a qual abandonou.

<sup>12</sup> SOHN, Anne-Marie. Las mujeres entre la madre en el hogar y la “garçonne”. In: Duby, Georges; PERRO, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XX*. v.5. Madrid: Taurus Minor, 2000. p.128-131. p.129.



**Figura 1:** Paim, Garçonizando-se, *Para Todos...*, nº311, 29/11/1924, p.20.

Assim “silhuetas andróginas” começaram a ser mais comuns na década de 1920. Segundo Michelle Perrot, a moda teve um papel importante para a construção desse corpo feminino mais “reto”: “[...] Novos tipos de vestuário: o chapéu sem abas, o *tailleur* (Chanel), a saia-calça, a calça comprida. Novas atitudes: fumar, dirigir automóvel, ler jornal em público, frequentar a toda a Europa. [...]”<sup>13</sup>, contribuíram para este processo. Ainda sobre a influência de Chanel na moda, Marcia Disitzer<sup>14</sup> refere-se que: “[...] A francesa também desenhou peças soltas e práticas, que davam liberdade ao corpo da mulher, introduziu modelagens masculinas no guarda-roupa feminino [...]”, entre essas roupas “[...] Chanel tinha lançado calças estilo

<sup>13</sup> PERROT. *Minha história das mulheres*, p.60.

<sup>14</sup> DISITZER, Márcia. *Um mergulho no Rio: 100 anos de moda e comportamento na praia carioca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2012, p.27.

pijama que, posteriormente, foram adotadas para uso à beira-mar. [...]”<sup>15</sup>. Calças muito parecida com as da *garçonne* de Paim (Figura 1). Embora Chanel tenha tentado a popularização das calças (pijamas) entre as classes médias e altas – já que as calças já eram usadas por operárias ou para o ciclismo –, a moda foi pouco adotada. J. Carlos começou a desenhar suas melindrosas usando tal peça a partir de 1930, com a sua popularização. Na revista *Para Todos...* são poucas as mulheres que usam calças como forma de moda e não com a intenção de se parecer com homem (muitas artistas, inclusive as brasileiras, usavam roupas masculinas para fazerem papéis de homem). Mas, todas elas têm em comum o fato de serem estrelas de cinema ou do teatro e estarem em locais privados:

Se, na segunda metade do século XIX, passou a ocorrer uma aceitação maior do uso por mulheres de roupas masculinas da cintura para cima, o tabu que cercava as mulheres que usavam calças somente foi superado no século XX. [...] Na década de 1920, a criadora de moda francesa, Gabrielle Chanel, tentou popularizar a calça como parte de um modelo para mulheres de classe média e alta, mas sem sucesso. [...]”<sup>16</sup>

Voltando agora para o desenho de Paim (Figura 1), a moça e o cenário são apresentados em vermelho, branco e preto. A melindrosa está sentada/deitada numa espécie de cama, cortando os seus cabelos que caem no seu colo. A *garçonne* usa calça estilo pijama na cor vermelha e blusa da mesma cor com decote profundo. A linguagem da imagem promove uma sensação de uma cena em movimento, pelas formas das linhas e da construção da personagem e também do cenário. O estilo de Paim é muito diferente do de J. Carlos, o primeiro parece carregar mais sua imagem tanto com linhas como com o uso de cores mais “pesadas”, o segundo na caracterização de seus personagens e também no cenário usa menos “massas”, seu desenho parece “respirar” mais, através do uso do branco do papel.

O primeiro passo para o projeto de *garçonniização* poderia ocorrer desde cedo, como brinca J. Carlos na próxima imagem (Figura 2), através do corte de cabelo. O artista aponta para como esse processo influenciava a vida das meninas, pois de algum modo e em algum momento durante a década de 1920 essa transformação da mulher em um novo personagem, em uma nova forma de performatividade, a melindrosa, que também passa a ser moda e a ser apropriada no cotidiano de diversas formas. A melindrosa não só ajustava valores

---

<sup>15</sup> \_\_\_\_\_. *Um mergulho no Rio*, p.49.

<sup>16</sup> CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. 2ªed. São Paulo: Senac, 2013, p.256.

referenciais da moda, cinema e literatura como ao mesmo tempo em que fazia isso, influenciava nos diferentes âmbitos da sociabilidade.

Na barbearia a garotinha se prepara para “A primeira etapa” (Figura 2) para ser uma melindrosa, faz a única coisa que pode na sua idade, pedir para cortar o cabelo a *la garçonne*, já que é muito nova para ter *flirts* ou dirigir um automóvel. “[...] Ao resumir em uma única frase, J. Carlos questiona não somente o lado precoce da menina, como também questiona a amplitude de um padrão de aparência física. [...]”<sup>17</sup>. A criança é pequenina e ocupa a parte central da imagem se posicionando de perfil, sentada numa cadeira alta, para que o barbeiro que está atrás possa alcançar a sua cabeça sem precisar se abaixar e cortar o seu cabelo verde. Diferente da imagem anterior (Figura 1) esta garotinha de J. Carlos ainda está em processo de construção de independência, ela tem que pedir autorização a mãe e ao barbeiro, não cortando sozinha o seu cabelo<sup>18</sup>. O barbeiro que está de frente para o espectador abre de forma delicada – levantando alguns dos dedos das mãos – uma capa sobre a garotinha para protegê-la dos cabelos que serão cortados, desse modo, apenas parte do homem é mostrada – rosto, ombros e mãos. Seu rosto sorri empaticamente ao pedido de sua cliente nova.

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

---

<sup>17</sup> MANNALA, Thaís. *Melindrosas e garotas: representações de feminilidades nos traços de J. Carlos (1922-1930) e Alceu Penna (1938-1946)*. 155 f. (Dissertação em Tecnologias e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Curitiba, 2015, p.60.

<sup>18</sup> O corte de cabelo de uma criança independente e rebelde foi abordado já no século XIX no livro: ELIOT, George. *O moínho sobre o rio Floss*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. (1860). O cabelo, que no século XIX era símbolo de feminilidade segundo Perrot (2012), ter cabelos longos era sinônimo também sinônimo de beleza. O cabelo de Maggie Tulliver era “rebelde”, liso e grosso, que não parava arrumado, por que ela não queria penteá-lo como suas parentas faziam o que gerava discussões entre ela, sua mãe e suas tias, que valorizavam a aparência e o artifício por excelência. A rebeldia do cabelo de Maggie pode ser vista como metáfora para a rebeldia de seu espírito, de que não conseguia viver em sociedade, pelo menos naquela. Certo momento Maggie, como um ato de inconformismo e rebeldia, sobre valores impostos a ela por ser uma menina, corta seu cabelo. Mas após seu irmão satirizá-la ela acaba se arrependendo, pois depende da opinião dele para se sentir forte. De maneira, e por motivo distinto, Jo – personagem do livro ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Lisboa: Cofina Media, 2011. (1868-9) – que tinha o cabelo como a coisa mais bonita, e que a deixava feminina, cortou seu cabelo, como um ato de altruísmo para com seu pai que estava doente na guerra, e para com toda a nação que ele representava nessa guerra. Tornando se feia na aparência, mas ainda mais bela na alma.



**Figura 2:** J. Carlos, A primeira etapa, *Para Todos...*, nº289, 28/06/1924, p.18.

Do outro lado, olhando para sua filhinha com uma expressão de preocupada, uma mãe gorda sentada no banco de espera. Ela tem três linhas no meio da testa que expressam rugas de preocupação, aliadas as sobrancelhas grossas, pretas e em arcos (semelhantes às sobrancelhas do barbeiro) que encontram seu começo nessas rugas e o final perto de seus olhos; sua boca é em forma de M com linhas pretas e verdes e assim como a expressão de seu olhar reforça a ideia de preocupação; sua bochecha é caída e seu queixo é pequeno e redondinho, deixando ver sua papada.

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

afirmação da menina mostra que ela tem atitudes, ainda que, esteja condicionada a uma aceitação da mãe.

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

– Oh! Mademoiselle, a “garçonne” de amanhã não se parecerá coisa alguma com a de hoje, como os seus costumes, mademoiselle, não se parecem com os das suas irmãs de ha vinte annos. Pense no que elles têm evoluido, e em todas as classes, no espaço de uma geração!... Pois bem! Essa especie de moça fará como um verdadeiro rapaz. Irá um pouco mais á escola de Malthus, apesar de não ter muito que aprender lá!... A natalidade baixa. E por quê? Toda a gente sabe que só as idiotas é que têm filhos quando os não querem ter. Os seductores, torna-se-iam, tambem, menos imprevidentes, e menos patifes<sup>19</sup>.

De acordo com a passagem acima uma melindrosa seria praticamente um rapaz, ser mãe não seria para *garçonne* um destino de uma vida, elas só seriam se quisessem, não sendo mais para elas, algo visto como uma obrigação. Desse modo, e por outras formas de comportamento, como o próprio cabelo, elas não seriam parecidas com “suas irmãs de ha vinte annos”, podendo ser esse, um dos medos da mãe ao receber o pedido de sua filhinha (Figura 2).

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

---

<sup>19</sup> MARGUERITTE. *La garçonne*, p.65.



Figura 3: J. Carlos, A aurora da vida, *Para Todos...*, nº350, 29/08/1925, p.18.

Em *A aurora da vida* (Figura 3) Monica, mesmo nome da personagem principal de *La Garçonne*, tenta dar conselho a uma jovem menina de quinze anos, possivelmente sua irmã. As duas estão num local privado decorado por uma almofada em forma de flor jogada no chão e por uma parede preta com listras brancas, adornada por flores de vários tamanhos nas cores cinza, branco, preto e laranja. A menina com nome de flor ajuda a construir a sua meninice e inocência, expressa tanto no apego ao longo cabelo ruivo em que segura com as mãos, como também, na sua fala para a irmã. Sua irmã é bastante diferente, tem o corte curto de cabelo, fuma cigarro, usa brincos, seus seios despontam na lateral do seu corpo, seu corpo está em contraposto, mas, se assemelha com Margarida por possui um corpo esguio pelo vestido reto e simples e também por usar sapatos com pequenos saltos. Na conversa, a moça aparentemente mais velha, de cabelos curtos diz a jovem: “Córta, Margarida. Ficarás mais moça ainda.” mas Margarida não parece contente com a ideia, pelo tom de sua resposta: “Mais moça?! Oh! Custou-me tanto chegar a fazer quinze annos...”.

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

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

Fazia parte desse processo de se tornar melindrosa a emancipação, entre elas a econômica e a maternal. Quase todas as melindrosas de J. Carlos não tinham filhos e eram solteiras. Mas, na próxima imagem J. Carlos trouxe uma outra relação com a maternidade (Figura 4): a melindrosa da charge, foi construída como uma forma de se ver mais livre de suas “obrigações maternas”. O seu comportamento expresso na charge era associado aos comportamentos considerados masculinos, já que sua preocupação com o filho não era sua prioridade.

Sevcenko<sup>20</sup> afirma que quando as tarefas domésticas estão associadas à figura feminina, elas são vistas como fáceis e prazerosas às mulheres, mas quando estas mesmas tarefas são feitas por homens, elas são representadas de maneira árdua e penosa para eles. De acordo com Ana Colling<sup>21</sup> as relações entre homens e mulheres foi construída de forma

---

<sup>20</sup> SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: História da vida privada no Brasil, vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.513-619.

<sup>21</sup> COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marlene N.; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise R. (Orgs.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p.15-38.

hierárquica, desse modo, as ocupações feitas por mulheres seriam consideradas inferiores a aquelas ocupadas por homens. Além disso, essa mesma autora aponta para como as representações associadas a esses sujeitos construíram uma compreensão de quais lugares deveriam ser ocupados por cada um e como esses locais são significados de hierarquia social, econômica e de poder:

As representações da mulher atravessaram os tempos e estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os sexos: a mãe, a esposa dedicada, a “rainha do lar”, digna de ser louvada e santificada, uma mulher sublimada; seu contraponto, a Eva, debochada, sensual, constituindo a vergonha da sociedade. Corruptora, foi a responsável pela queda da humanidade do paraíso. Aos homens o espaço público, político, onde centraliza-se o poder; à mulher, o privado e seu coração, o santuário do lar. Fora do lar, as mulheres são perigosas para a ordem pública. Poderíamos arrolar e multiplicar as citações que conclamam as mulheres a não se misturarem com os homens, permanecendo em sua função caseira e materna. As transgressoras destas normas tornam-se homens, traindo a natureza, transformando-se em monstros. Estes limites da feminilidade, determinados pelos homens, são uma maneira clara de demarcar a sua identidade. Como se a mistura de papéis sociais lhes retirasse o solo seguro.<sup>22</sup>

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

Na charge *Emancipação* de J. Carlos (Figura 4), uma mulher acaba de chegar em casa, e é surpreendida por seu bebê ir de encontro a ela a chamando de “Papae! Papae!”, ao fundo um marido cansado, surpreso pelo o que seu filho acaba de dizer.

Ao fundo o pai e um cachorro assistem à cena. O pai veste um pijama listrado de branco e vermelho, com enfeites na camisa e um cordão na calça para segurá-las e adorná-las; nos pés calça pantufas vermelhas com detalhes brancos; tem o cabelo preto e liso, penteado para um dos lados; nariz grande e vermelho, assim como sua orelha; mantém os olhos arregalados; no rosto nota-se uma feição cansada, surpresa e magra; os seus ombros estão caídos num sinal de cansaço e de desapontamento por seu filho chamar sua mulher de pai e não ele; seu braço tem uns poucos pelos curtos e espetados; sua mão esquerda segura uma mamadeira cheia, de certo, iria dar ao bebê quando este saiu correndo. Ao lado do pai

---

<sup>22</sup> COLLING. *A construção histórica do feminino e do masculino*. p.15.

um cachorrinho sentado, com as patas dianteiras levantadas, sorri da situação, olhos apertados, língua para fora da boca, com uma orelha levantada e outra caída.

De algum modo, o pai tem o trabalho reconhecido pelo bebê ao chamar a mãe de “Papae”, logo que a lógica seria que se a mãe é o pai, ele seria a mãe. Pois, a associação feita pelo bebê e por quem lê a imagem é de que quem cuida do bebê é a mãe e de quem trabalha fora é o pai. Além disso, ficou o dia inteiro cuidando do bebê que nem teve tempo de trocar o pijama por uma outra roupa; já que a chegada da mãe, sugere que tenha passado um bom tempo, ou ainda, que o pai já tinha colocado o pijama e ia dar mamadeira para que seu filho pudesse dormir a noite de barriga cheia, tendo então a mulher chegado tarde da noite e não de dia.



Figura 4: J. Carlos, *Emancipação*, *Para Todos...*, nº380, 27/03/1926, p.18

A mãe é uma figura jovem, bonita, delicada. Ela, assim como quase todas as melindrosas, usa chapéu *cloche*. Na boca, que não dá para ver, leva um cigarro fino e branco. Em uma das mãos segura uma bengala preta com as pontas brancas, e na outra a maçaneta da porta. Entre seu braço e seu corpo segura três envelopes (dois vermelhos e um branco), sendo que um pode ser sua bolsa. A pose que está é de quem acaba de pegar na maçaneta, abrir a porta e começar a entrar. Mesmo não dando para ver onde acabam suas pernas, e mesmo seu marido estando mais ao fundo, ela parece ser mais alta que ele, bem como, mais magra.

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

Há uma passagem de Herman Lima sobre essa charge (Figura 4):

Assim, por exemplo, a propósito da invasão do feminismo nas repartições e nos escritórios, há uma charge deliciosa no *Para Todos...* – Emancipação: aparece o marido de pijama, inteiramente domesticado, mamadeira em riste, em meio a um montão de brinquedos com que ficou chocando o bebê o dia todo. Abre-se a porta e, diante da mãe, que volta da rua, chiquíssima, *canotier* masculino, piteira na boca, o guri se precipita de braços abertos para ela: “Papai! Papai!”<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> LIMA, Herman. J. Carlos. In: *História da caricatura no Brasil*. v.3. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963, p.1070-1124. p.1098.

Herman Lima<sup>24</sup> compreende que nesse caso J. Carlos aborda as questões do feminismo. Pensado sob essa perspectiva, o feminismo teve papel fundamental para os avanços conseguidos pelas mulheres nas primeiras décadas como o fato de trabalhar fora. Mas, como aponta Maluf e Mott<sup>25</sup>, o fato do trabalho fora de casa era realidade para muitas das mulheres, principalmente para aquelas que eram pobres o trabalho era essencial para ajudar no orçamento e nas despesas familiares; as mulheres ricas não precisavam trabalhar com mesma finalidade das mulheres pobres, elas viam no trabalho uma forma de liberdade.

As representações criadas ou veiculadas sobre a mulher na revista *Para Todos...* trazem a mulher sob um novo prisma, ela já não é vista apenas como a mulher mãe -esposa-dona de casa, ela agora toma suas decisões, ainda que parte dessas decisões esteja relacionada a figura masculina, como no caso em que é o artista, o diretor homem que possibilita ou não que sua personagem representada tenha liberdade e se porte de determinada maneira e não de outra.

Havia vários discursos sobre o motivo das mulheres não trabalharem fora, de acordo com Ana Colling<sup>26</sup> e Sohn<sup>27</sup>, as mulheres eram consideradas como portadoras de uma saúde frágil: elas menstruavam, ficam grávidas, davam a luz. Além disso, o discurso médico segundo Sohn<sup>28</sup> buscava impedir o trabalho feminino para fora de casa, pois seu filho não deveria ficar com um estranho, havia todo um aparato discursivo que vinha sendo modelado na sociedade, que o ato de cuidar dos filhos era considerado dever da mãe. A ela, a mulher que é mãe, era atribuída a função de criar cidadãos para nação.

O trabalho fora de casa não era uma exclusividade brasileira, Nancy Cott<sup>29</sup> trabalha essa questão nos Estados Unidos. Durante o final do século XIX e começo do XX questionamentos sobre a mulher trabalhar fora e cuidar de casa se tornavam frequentes. A realidade de trabalho para a maioria das mulheres não era boa, não tinham mão-de-obra qualificada e nem estudos. Nos Estados Unidos segundo a autora as estudantes passaram a cada vez mais se dedicar a alguma área específica para conseguir um emprego melhor. De

---

<sup>24</sup> \_\_\_\_\_. J. Carlos.

<sup>25</sup> MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: *História da vida privada no Brasil*, vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.367-421.

<sup>26</sup> COLLING. *A construção histórica do feminino e do masculino*.

<sup>27</sup> SOHN. *Las mujeres entre la madre en el hogar y la "garçonne"* p.131.

<sup>28</sup> \_\_\_\_\_. *Las mujeres entre la madre en el hogar y la "garçonne"* p.131.

<sup>29</sup> COTT, Nancy, F. Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte. In: Duby, Georges; PERRO, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XX*. v.5. Madrid: Taurus Minor, 2000. p.107-126.

acordo Nancy Cott, nos Estados Unidos “[...] La proporción de esposas que trabajaban se sextuplicó, y con la misma rapidez que la proporción de mujeres solteras.”<sup>30</sup>, pois a medida que as mulheres conseguiam seu próprio dinheiro (embora o trabalho assalariado da mulher fosse bem menor do que o do homem) elas adquiriam mais liberdade para poder escolher se casar ou não, às vezes adiando um possível casamento por conveniência econômica.

Nesse sentido, a presença das mulheres nesse novo cenário urbano crescia nos Estados Unidos e também no Brasil, tornando-se “alvos” dos olhares masculinos que passam cada vez mais deseja-las e fantasia-las. Conforme Oliveira:

Uma nova imagem da mulher vai sendo construída com o seu progressivo deslocamento do ambiente doméstico para o espaço público. Confeitarias, avenidas, bondes e outros espaços exibiam mulheres belas, e nesse momento, “disponíveis” ao olhar masculino. Na imaginação do homem do início do século, a carnalidade dessas figuras femininas fazia com que elas surgissem, aos seus olhos, como deusas conquistadoras que passavam a ocupar um novo lugar na sociedade masculina. Essa nova imagem da mulher ganhou espaço na imaginação do cronista, que passou a descrevê-la como um objeto erótico, fetichizado e sedutor<sup>31</sup>.

De acordo com as imagens feitas por J. Carlos as mulheres também chamaram a atenção dos homens, como fonte para conseguir dinheiro, como na Figura 4 em que é a mulher que trabalha fora e provavelmente sustenta a família. O projeto, processo de *garçonniização* também incluía obter liberdade financeira, conseguida através de alguns métodos, entre eles o trabalho fora de casa ou outros.

J. Carlos traz na capa de nº393 (Figura 5) uma melindrosa gigante, ao seu lado vários senhores, gordos, magros, carecas, bigodudos, com chapéus. Há disposição dos senhores no espaço criam um ritmo de três filas em sentido diagonal. Apesar do seu tamanho, ela continua graciosa: pose de contraposto, com sua perna esquerda afastada de seu corpo, fazendo com que os joelhos fiquem juntos; rosto sobre a gola da blusa que fica em seu ombro; sorriso aberto, boca pintada com *rouge*; usa saia lápis riscada de branco e roxo; uma blusa vermelha com flores desenhadas em preto e roxo e branco, parte que cobre seu busto é roxo com

---

<sup>30</sup> \_\_\_\_\_. Mujer moderna, estilo norteamericanos, p.115.

<sup>31</sup> OLIVEIRA, Cláudia. Rio femme – mulher Rio: a representação do amor e da sexualidade nas ilustradas cariocas Fon-Fon e Para Todos – 1900-1930. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.16, jan./jun., 2008. Captado em: [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/C\\_Oliveira.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/C_Oliveira.pdf). Acesso em: 10 set. 2014.

debrum branco; sua meia calça é lilás e tem uma linha fina em cada uma das pernas como sinal de luz. Seu cabelo curto na altura do nariz é coberto por um chapéu *cloche* vermelho com adornos branco e verde; seus olhos são desenhados por duas linhas grossas; seu rosto redondo deixa ver até a dobrinha entre ele e seu pescoço. O chapéu faz uma pequena sombra em seu rosto, protegendo os seus olhos do sol.

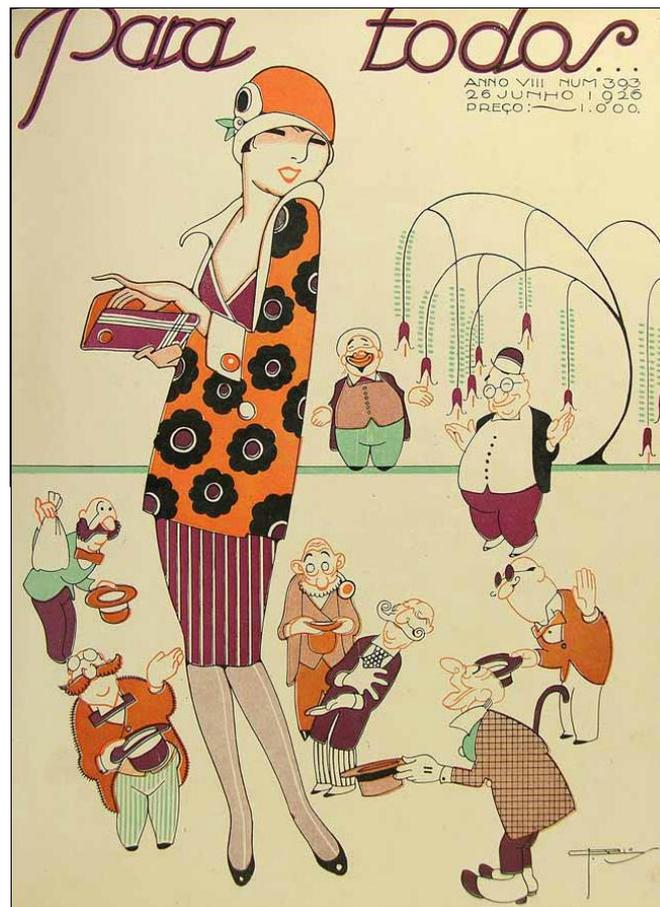


Figura 5: J. Carlos, *Para Todos...*, nº393, 26/06/1926.

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

É um dia claro, efeito conseguido pelo uso do fundo do papel como massa de cor branca, o céu e branco, a linha do horizonte é feita por duas linhas, uma preta posicionada sobre outra que é verde. A situação se passa em um local amplo, aberto, do qual se pode ver

uma pequena árvore, e uma linha de grama. Os senhores têm poses variadas, assim como os seus corpos. Uns são gordos, com barrigas volumosas, bochechas fartas. De acordo com Marilda Queluz<sup>32</sup>:

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

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

Esses homens podem ser interpretados como referências daquilo que seria tradicional: todos eles são velhos, possuem rugas, usam bigodes que foram moda na época do reinado; e, embora possam ter dinheiro, todos eles esmolam, pedem dinheiro para melindrosa. A melindrosa é a figura que representa o novo, o moderno, personagem emancipado, não é ela que pede dinheiro aos homens, mas sim eles que pedem dinheiro a ela. Ou seja, ela não é dependente economicamente de homens, ela pode se sustentar sozinha, trabalhar fora e ter o seu próprio dinheiro. A mão da melindrosa, de linhas finas e delicadas, faz um movimento de pegar dinheiro da carteira para dar aqueles velhos senhores que pedem a ela, pois dão sinais de mendicância: chapéus virados para cima, mão no peito, num gesto de “tenha compaixão de mim”, mãos abertas próximas à axila; mãos estendidas; e expressões nos rostos de alguns deles de quem pede de forma atrevida.

Apesar dessa “novidade”, de uma mulher sustentar vários homens, de alguma forma a melindrosa acaba perpetuando um papel relacionado ao estereótipo de gênero, ao sorrir e fazer o gesto de pegar dinheiro para dar aos velhos senhores, ela se compadece deles e

---

<sup>32</sup> QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *O Humor Visual em Curitiba (1907-1911)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996, p.56.

procura agir pela generosidade e caridade, que eram vistas nesse período como próprio da “natureza feminina”<sup>33</sup>. Porém, também afirma seu poder sobre eles, econômico, de beleza, juventude e sedução. Não se sabe como ela conseguiu o dinheiro, só se supõe que foi feito através do trabalho fora de casa.

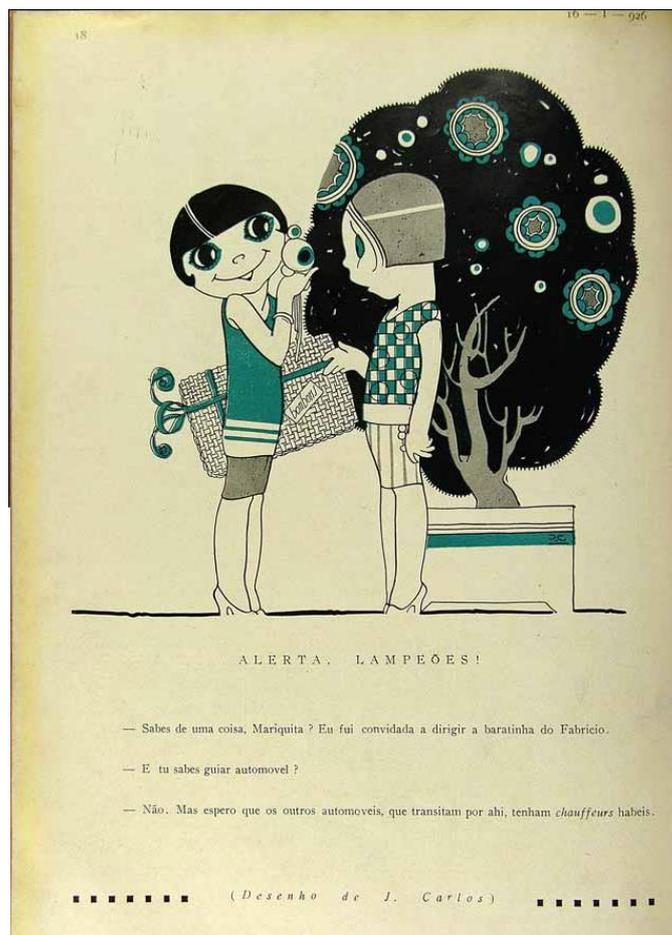
O perigo causado pelas mulheres é abordado na última imagem analisada, em que uma jovem melindrosa, que percorre o processo de formação de sua *garçonização*, pode colocar em riscos motoristas e pedestres através do uso de um automóvel. Como se vê na charge (Figura 6) o carro não é da melindrosa e sim de um rapaz, de acordo com Thaís Mannala:

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<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Livros como Emílio de Rousseau no século XVIII (ROUSSEAU, Jean-Jacques. Livro V. In: Emílio. São Paulo: Martins Fontes, 1999), escritos de autoras como Louis May Alcott e George Eliot século XIX, abordam essa questão, da generosidade como sendo própria de uma “natureza feminina”.

<sup>34</sup> MANNALA. *Melindrosas e garotas*, p52.



**Figura 6:** J. Carlos, Alerta, Lampeões! *Para Todos...*, nº370, 16/01/1926, p.18.

Um pouco mais velhas que a garotinha da Figura 2 as melindrosas desenhadas por J. Carlos da Figura 6 tem o ar infantil pela desproporção do tamanho de suas cabeças em relação aos seus corpos, elas são grandes e redondas. Reforçando esse aspecto de crianças seus olhos são enormes e seus narizes pequeninos, boca com o lábio superior fino e grande (indicando um sorriso) e lábios inferiores em forma de u pequeno, tem a barriga estufada como de crianças e não possuem seios que despontem, ou se possuem estão achatados.

A melindrosinha de verde com listras brancas e saia cinza na altura dos joelhos, que está no lado esquerdo da imagem, tem o rosto pendido sobre o seu ombro direito voltado para o espectador, mas os olhos pretos que estão de canto, grandes e redondos contornados por lápis verde, olham para sua amiga que está na sua frente. O seu pescoço é delicado e está descoberto, pois a gola de seu vestido para no começo de seu colo. Seu cabelo é preto e liso

cortado ao estilo *la garçonne* possuindo duas linhas na cabeça no seu lado direito. Nos pés usa sapato branco de salto médio e fino.

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

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

Ao fundo uma árvore ornamental num grande vaso branco com listra verde. A árvore é preta com flores grandes verdes e cinzas. Dando destaque a figura de Mariquita que se encontra na frente dela.

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

Ambas parecem ser muito jovens, como dito, até mesmo com ar infantil pelo modo de construção de seu corpo, essa ideia é reforçada pela resposta transcrita acima: uma menina sem juízo, preocupada apenas com seu *flirt*, com os presentes e com o grande acontecimento que iria fazer. Ela não se preocupa com o fato de não saber dirigir um carro, pois espera que

os outros motoristas o saibam e possam desviar de um perigo ambulante que ela representa por não saber guiar, atribuindo a responsabilidade aos homens. Segundo Thaís Mannala: “J. Carlos costuma colocar a figura feminina como incapaz de dirigir sem causar transtornos ou acidentes. [...]”<sup>35</sup>. Pois, o pensamento crítico era visto como coisa de homens. Segundo essa perspectiva, as mulheres não teriam juízo e não deveriam sair do espaço privado para não colocar em risco outras pessoas. No entanto, como ressalta essa mesma autora ao se referir a outras charges com a mesma temática: “[...] Embora J. Carlos aponte o perigo e a insensatez de deixar as mulheres ao volante, acaba evidenciando o fato de que elas estão dirigindo cada vez mais, apropriando-se do artefato que, supostamente estaria voltado à clientela masculina.”<sup>36</sup>.

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

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

De acordo com a crônica de Plínio Mendes dedicada “ao mestre das caricaturas J. Carlos”, e a própria ilustração de J. Carlos, uma melindrosa seria aquela mulher que: teria os lábios pintados, mas não só os lábios, como os olhos e sobrancelhas; linguagem corporal construída ao ritmo do Charleston, portanto, frequentadores de bailes e festas levadas pelo som do jazz; ser feliz por ser bela, pois sua beleza atrairia olhares dos seus possíveis *flirts*; influência dos romances e da cultura francesa, entre eles o próprio romance de Victor Margueretti, *La garçonne*, com sua personagem Monica Leiber e sua liberdade construída com o tempo, e também a própria moda, entre elas uma das maiores influências da época (e até hoje) Coco Chanel; unhas compridas e bem cuidadas pintadas com esmalte, perfumada, maquiada, lembrando-se dos avanços da indústria cosmética nesse período e da publicidade

---

<sup>35</sup> MANNALA. *Melindrosas e garota*, p54.

<sup>36</sup> \_\_\_\_\_. *Melindrosas e garotas*, p58.

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

O modelo da mulher moderna tinha também as mesmas bases culturais [cultura inglesa, francesa e norte-americana], de tal maneira que julgamos a *graça da beleza* moderna feminina da época como a fusão do “*je ne sais quoi*” com o “*it*”, ou seja, era a transformação do belo ingênuo num belo ambíguo, que é manifestado por uma ingenuidade que seduz. [...]”<sup>37</sup>;

O texto de Plínio Mendes constrói uma moça bela, narcisista, preocupada apenas em ser bela para se sentir amada pelos homens, os seus admiradores; ingênua, pois a beleza também estava associada a ela.

“[...] A estrela é vestida. Seu vestuário é um adorno. [...]”<sup>38</sup>. É dessa forma que podem ser pensadas as vestimentas desenhadas por J. Carlos para suas melindrosas. Elas adornam os seus corpos de formas suaves, a “acariciam-na” mostram os pequenos detalhes de seus corpos que os definem quanto uma aparência feminina, apesar da moda (silhueta mais quadrada, cintura rebaixada, seios achatados). São as construções de seus corpos, aliados a sua maneira de se portar, do seu olhar, de suas atitudes, que a deixam sensuais ao mesmo tempo com o ar provocativo inocente. As melindrosas são bem aceitas no seu quesito visual

---

<sup>37</sup> DOURADO. *As formas modernas da mulher brasileira (1920-1939)*, p.43.

<sup>38</sup> MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p.30.

por não fugirem do padrão de beleza da época, ao contrário elas ajudavam a divulgar um novo padrão de beleza. Mas, no quesito comportamental ainda mais quando aliadas ao processo de *garçonização* elas podem causar risos, serem sinais de perigo e algumas podem não serem bem aceitas sendo satirizadas.

### **Considerações finais**

A modernidade poderia ser vista e lida nessas revistas, mas também no próprio cenário o que possibilitou brechas para poder atuar de formas diferentes em relação ao gênero, entre eles nas próprias representações presentes nas imagens de J. Carlos e de outros artistas que colaboravam com a *Para Todos....* As fronteiras entre os sexos passaram a ser borradas através das ações de melindrosas e almofadinhas que incorporavam elementos e atitudes tradicionalmente consideradas do outro sexo e gênero. Havia vários posicionamentos no período a esse respeito. J. Carlos e outros artistas visuais, muitas vezes difundiram o ideal visual da melindrosa, embora às vezes, tenham feito graça com o comportamento de algumas delas.

A abordagem realizada aqui percebe que, por meio da linguagem – que incorpora aspectos visuais, sociais, culturais e, portanto, simbólicos – as representações produzidas sobre gêneros são construções que dialogam diretamente com seu contexto de elaboração, promovendo os corpos das pessoas como cenários para ações e construções de ser<sup>39</sup>.

Para se construírem enquanto melindrosas, as mulheres deveriam passar por algumas “modificações”, entre eles no que diz respeito ao aspecto visual: 1) cortar os cabelos; 2) achatar os seios para não marcarem nas roupas; 3) vestir roupas masculinas. No quesito comportamental, que também não deixa de ser um aspecto visual, poderiam extrapolar os limites que lhes vinham sendo designados, passando a: andar desacompanhada, fumar, dirigir, flertar com muitos, dançar com todos, construindo assim uma nova possibilidade de exercer sua subjetividade de gênero, aproximando-se do universo masculino. Todas as melindrosas vistas aqui, são jovens, bonitas, sedutoras, confiantes e seguras de si. A segurança encontrada no ato de dirigir, no corte de cabelos e nas roupas utilizadas, no poder econômico e físico, aliada a sedução, que pode ser encontrada em todas elas, faz parte do processo de *garçonização*, que essas melindrosas eram representadas.

---

<sup>39</sup> BUTLER. *Actos performativos y constitución del género*, p.299.

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

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

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