



Sedução e Exclusão



PARA TODOS...

QUINTA EDICIÓN 465 19 NOVIEMBRE 1997 PRECIO 1.000

Formulemos diretamente a interrogação central colocada por este núcleo da mostra, que servirá de guia para as observações que farei ao longo do texto: o que as imagens aqui apresentadas nos ensinam sobre a sedução e a exclusão, sobre aquilo que atrai e aquilo que repugna nos corpos, na apresentação física, na aparência? E sobre o caráter histórico, sobre as transformações de critérios que nos parecem, de tão óbvios, naturais, mas não o são (mesmo se algumas constantes existem, válidas numa longuíssima duração)?

Começemos pelo espaço da exclusão. Paradoxalmente, para excluir completamente do campo visual aquilo que é percebido como sendo da ordem da feiúra e do grotesco corporal, apagando sua presença, é preciso, ao menos num primeiro momento, representá-los de modo insistente, circunscrevendo seu território. É preciso também provocar o riso, riso do Outro, daquilo que não somos e que recusamos ser, daquilo que procuramos nos distinguir com todas as forças, por meio de todos os recursos disponíveis.

feias

Claramente colocada do lado da exclusão, a corpulência é um atributo chave de qualquer representação da feiúra, de corpos grotescos, no mínimo sem atrativos. No curso da história, mais do que uma transformação da cartografia que avizinha a gordura da feiúra, devemos falar, sobretudo durante o último século, de mudanças quanto aos limites na definição do(a) gordo(a), que tornam-se mais rígidos e intolerantes, numa busca cada vez mais obsessiva da esbeltez, grande luta que marca cotidianamente a nossa contemporaneidade.

Se este aspecto é comum às representações corporais de homens e mulheres, estas são evidentemente mais penalizadas, já que a beleza é, para elas, um capital social muito mais decisivo do que para eles. Entre a imagem de uma gorda e a de um gordo, repara-se mais na primeira, a segunda podendo exibir uma corpulência que, como sinal de idade avançada indica, em alguns casos, seriedade, autoridade, sabedoria, e até prestígio. Enquanto que para ela, quando aliado à idade, o estigma torna-se duplo. Numa das imagens d'*O Malho*¹ aqui presente, que pretende provocar o riso, a corpulência feminina é um dos ingredientes explorados para aumentar o ridículo do conjunto. Na verdade, a frontalidade da mulher, e a baixa estatura são recursos gráficos freqüentemente utilizados na caricatura para acentuar esse traço físico. Aqui, o tamanho do chapéu também colabora para salientar a falta de esbeltez da personagem, dando-lhe um aspecto atarracado.



O Malho, 17.06.1909.



A idade também pesa, e reforça a exclusão à qual estão destinados gordos -e principalmente gordas. Pois os dois atributos aparecem (quase) sempre associados, um reforçando o outro na feiúra que traduzem e que, juntos, aumentam. Vejamos um outro exemplo tirado d'*O Malho*²: mãe e filha conversam, a diferença de idade sendo dada pela diferença de geração. A filha, fina, alongada (longo pescoço, braços finos e também longos, provocando uma impressão geral de delicadeza), aparece de perfil; a mãe, na sua frontalidade, foi desenhada de modo a realçar os atributos que imediatamente nos fazem reconhecer a falta de beleza, colaborando com o efeito geral que visa a suscitar o riso: o penteado e os óculos lembram a idade, que se associa à corpulência dada pelos quadris, quase uma almofada. Um outro exemplo eloqüente vem numa capa da revista *Careta*³. Aqui, a esposa volta do cabeleireiro e o penteado, num estilo « cachinhos dourados », assusta o marido, a empregada (não por acaso negra e gorda), e o cachorro da casa. Mas o contraste que realça o ridículo do penteado é dado pela corpulência da mulher, que sinaliza e se soma à sua idade, claramente inadaptada a um tal penteado.

Estes dois componentes da feiúra feminina são explorados *ad infinitum* até meados no século XX. Depois, desaparecem das imagens.

Na constituição dos cânones da beleza feminina que se instalam entre o final do século XIX e o início do XX, uma luta sem tréguas contra os excessos de peso é lançada, verdadeira cruzada pelas silhuetas finas de mulheres ativas, produtivas. A gordura lembra por demais a inatividade, *demodée*. Quanto à idade, os anos iniciais do século XX asteiam a juventude como estandarte nacional de um Brasil-país-do-futuro, em oposição à velha Europa deixada exangue pela Primeira Guerra. E a noção mesma de juventude é histórica: nos anos vinte, uma mulher de trinta anos é vista como em seu crepúsculo. Com o aumento da

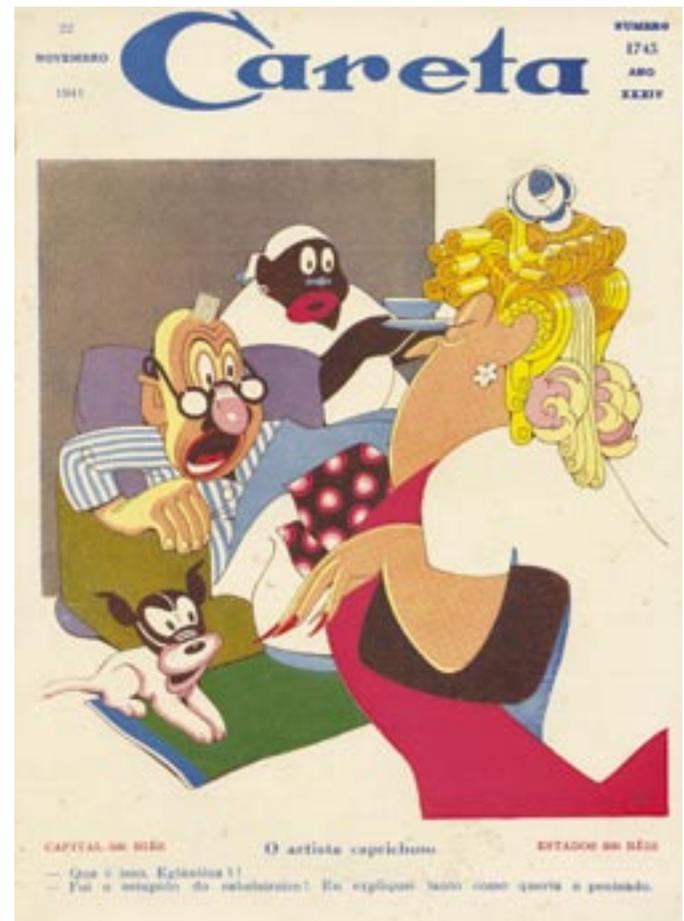
longevidade, e dos anos de produtividade, a juventude, enquanto faixa etária, se alarga nos dois sentidos: começa antes e dura mais tempo, empurrando a velhice para uma « terceira idade » mais tardia. Em todo o caso, o ostracismo destinado aos velhos, e sobretudo às velhas, é objeto de incansáveis advertências nas colunas de conselhos de beleza dos periódicos que, desde o início do século XX, se preocupam de modo particular com a manutenção de uma aparência jovem, vista como sinônimo de saúde (pele rija, sem rugas, sem dobras « inúteis »). Todas devem empregar todos os recursos disponíveis para afastar qualquer traço de velhice que invada rostos e corpos. E a gordura se destaca entre eles.

As imagens de que dispomos são eficientemente dissuasivas, confirmando o interesse de tais conselhos. A esbeltez, definitivamente dentro da ordem do dia, torna-se objeto de exigências cada vez mais rigorosas até que, generalizando-se, pode empurrar a gordura e a corpulência para fora do campo visual. A feiúra incomoda, é melhor não mostrá-la mais.

Quanto à idade, as caricaturas chegam, no máximo, a representar mulheres que aparentam 35-40 anos. Quando mulheres mais velhas aparecem, isto indica categorias sociais bem precisas, como veremos adiante.



J.Carlos. Careta, nr. 1754, 07.02.1942



J.Carlos. Careta, nr. 1743, 22.11.1941



Angelo Agostini. *Cabrião*, nr. 2, São Paulo, 07.10.1866.

A feiúra conta, nos desenhos aqui presentes, com outros recursos que se somam aos traços de idade e de corpulência. Tais recursos compõem um repertório facilmente identificável, explorado de modo bastante regular. Alguns exemplos: uma caricatura d'*A Cigarra*⁴ nos traz os « canhões » que passeiam no Triângulo, área nobre do centro de São Paulo no início do século XX. Elas são cinco, todas mulheres, todas idosas. Uma delas é gorda e sorridente, exprime a inconsciência feliz de sua feiúra (o que aumenta a eficiência da imagem em provocar o riso). As demais, magras, dividem-se outros atributos, a começar pelos narizes, sempre protuberantes, que contrastam evidentemente com mulheres desenhadas no intuito de serem associadas à beleza: nestas, os narizes são quase inexistentes, pontos, botões, sinais de uma delicadeza que colaboram em resumir. E os chapéus de nossos « canhões », largos, aumentam o efeito de protuberância dos narizes, juntamente com os sapatos, inevitavelmente grandes. As bocas, horizontais e rasgadas, opostas aos « corações » das moças sedutoras, realçam também a falta de delicadeza e a flacidez da pele dos rostos. Uma delas (a última do grupo), tem ainda os seios particularmente sobressalentes. Pouco delineados, pois não interessam, são volumosos, indicando a



Bazar Volante, anno 4, nr. 24, 1866.



J. Carlos. *Fon-Fon*, nr. 51, 28.03.1908.



Voltolino. *A Cigarra*, nr. 80, 29.11.1917.

idade avançada que a gordura trata de indicar em sua coetânea redonda, caminhando alguns passos à frente. Enfim, duas delas usam óculos. Este acessório, muitas vezes colocado sobre os rostos dos homens, na mulher é sinal de feiúra, acessório deslocado, de falta de feminilidade. Afinal, quem olha são os homens, as mulheres são vistas. E os óculos são um signo do trabalho intelectual, da reflexão, opõem-se à futilidade e à disponibilidade femininas que tanto seduzem e reconfortam, garantias de uma ordem do mundo não ameaçada.

Vejamos um último exemplo desta feiúra dissuasiva que faz rir, e às vezes assusta. Numa outra capa, *Careta*⁵ nos traz uma mulher circundada por homens acorrentados. São todos de idade avançada, tendo em vista a percepção social da época. Ela é simplesmente assustadora: corpulenta, boca e pés grandes, mãos redondas, opostas à fineza daquelas que possuem as jovens delicadas, olhos grandes e esbugalhados em meio a um



A Avenida, nr. 4, 22.08.1903.

rostro também enorme. E os utensílios da domesticidade –vassoura e rolo de macarrão- são suas armas. Trata-se aqui de um recurso corrente: a violência

feminina contra os homens, se por um lado assusta, por outro faz rir pois reafirma uma pertença irrefutável aos espaços domésticos, uma inferioridade social e a predominância dos homens, por contraste, nos espaços públicos. A verdadeira ordem social continua intacta, e podemos rir, até da aparente posição subalterna adotada pelos homens desta imagem.

A inversão de papéis é, com efeito, aparente: se os homens se encontram privados da livre circulação que lhes é « naturalmente » indispensável à realização de sua masculinidade, tal característica acaba sendo afirmada, por contraste, já que a privação em questão se deve ao ciúme feminino exagerado, tão « natural » às mulheres quanto ridículo e, portanto inócuo.



O Malho, 25.09.1909.



O Malho, 07.11.1908.



Distração, nr. 91, 01.07.1886.



Distração, nr. 81, 01.05.1886.

feras

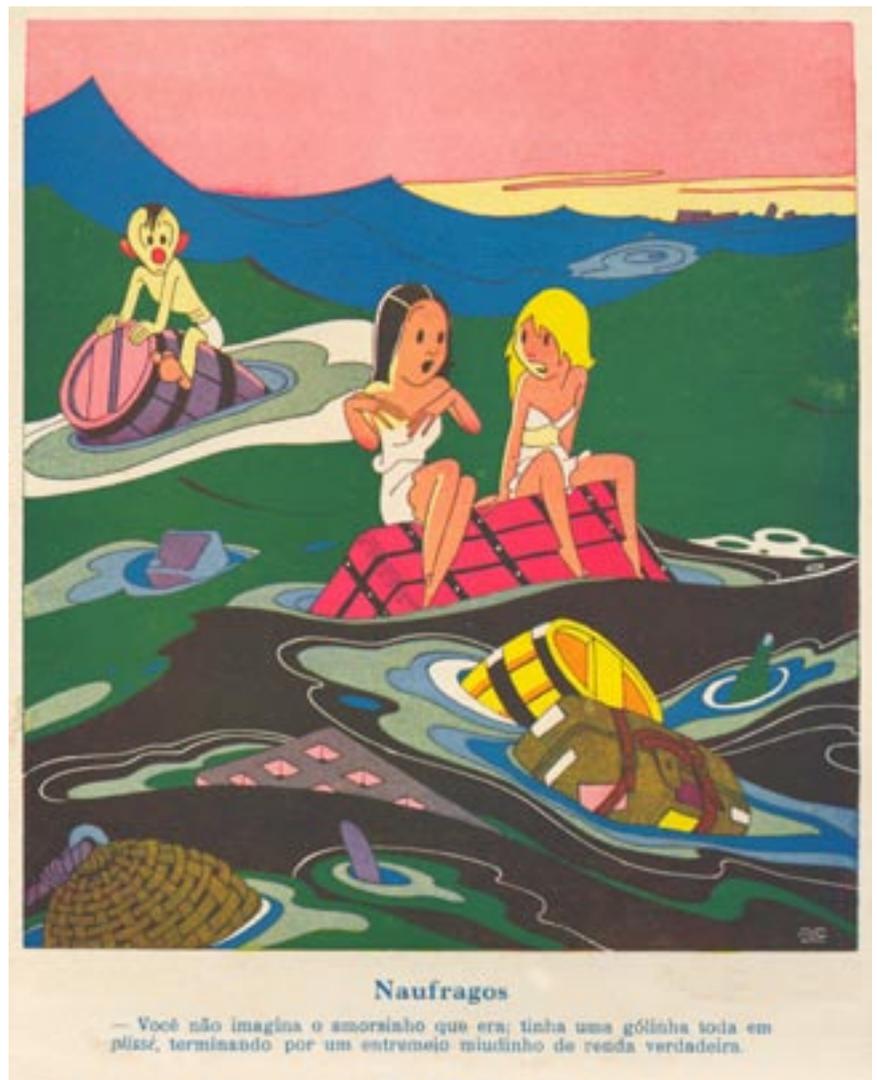
O recurso aos atributos da feiúra examinados acima é usado para estigmatizar, nas caricaturas, duas figuras sociais femininas transformadas em tipos: a feminista e a sogra. Elas são particularmente tocadas por esse mecanismo de ridicularização.

Começemos pela feminista, emblema negativo das primeiras décadas do século XX: símbolo da mulher emancipada, ou que aspira à emancipar-se, ela assusta. As representações funcionam como uma advertência face aos riscos de inversão da natureza supostamente harmoniosa das relações entre homens e mulheres, que tais personagens estariam ameaçando. Trata-se sempre de uma chamada à ordem do mundo, em perigo. Assim, uma imagem de Klixto⁶ nos traz o mundo doméstico virado do avesso: ela de pé, em pose de quem dá as ordens, usa cartola, gravata e tem um charuto na boca. Ele, pobre coitado, aparece sentado, encurvado, com as calças arregaçadas de quem fez as tarefas da casa, e o bebê mamando, no colo; na sua frente, para completar essa ligação anti-natural ao espaço doméstico e às atividades aí desenvolvidas, a cesta de costura está desfeita, em uso. Ou seja, tudo o que cabe aqui ao homem integra-se na banalidade cotidiana feminina da qual sua natureza deveria afastá-lo. Todo o rebaixamento, toda a humilhação à qual é submetido encontra-se justamente aí, numa inversão que não traz qualquer elemento novo, mais agudo. É sobretudo a mulher emancipada que pesa sobre o homem, como o faz literalmente aquela desenhada n' *A Cigarra*⁷ que, de pé, apóia o braço sobre a cabeça de um homem sentado no chão. Ele diz profeticamente, resumindo todo o drama: « _Que horrível peso que sinto na cabeça! ». Ela usa calças (ousadia que Klixto não realizou, representando sua « mandona » de saia), chapéu masculino,

gravata e polainas, e fuma, exibindo os dentes numa expressão que indica ambição e gosto pelo poder.

As feministas estragam ainda, na lógica da ordem estabelecida reproduzida aqui, a harmonia das relações de sedução que supostamente unem um sexo ao outro; elas estabelecem a « guerra dos sexos ». É o que indica uma outra sugestiva capa de *Careta* sob o título não menos sugestivo de « O maior inimigo – cupido, o aproximador dos sexos, perseguido pelas sufragistas »⁸. Vale a pena observar esta imagem, que reúne de modo exemplar todos os ingredientes da feiúra feminina assinalados acima. Temos então seis sufragistas enraivecidas, que lembram os « canhões do Triângulo ». São todas velhas, três gordas e três magras, de narizes pronunciados. Mas um outro elemento torna-as ainda mais feias: os traços não só pouco delicados, grosseiros, mas masculinizados. Se tirarmos as saias e os chapéus, com laços, os rostos são de homens. Os recursos gráficos empregados são claros e também usados em outros desenhos: vincos em torno da boca e sombras sob os narizes, que sugerem bigodes; as bocas, descontentes, em forma de « u » invertido, confirmam esta impressão e contrastam diametralmente com o esforço utilizado para desenhar bocas delicadas, pequenas e avermelhadas, em jovens sedutoras. Três delas têm grandes orelhas, traço que as masculiniza ainda mais, e a que corre na frente, à esquerda, exibe uma cabeleira claramente masculina, sem contar suas meias e sapatos que, como as outras duas na dianteira (no centro e à direita) são de homens pelo tamanho, pela forma e pela cor. Por fim, elas assustam pela total falta de recato gestual, os braços erguidos, as pernas em movimentos extremamente deselegantes. Coerentemente, as armas, mais uma vez, lembram sua natureza última: uma sombrinha atrás e três martelos de carne na frente. O riso torna-se inevitável.

Mas o que tudo isso nos ensina? Nada de uma sofisticação extrema, como aliás todo o repertório misógino, repetitivo e calcado num senso comum a toda prova. A mensagem é simples e linear: elas não gostam dos



J. Carlos. *Careta*, nr. 1762, 04.04.1942



Bazar Volante, anno 4, nr. 1, 1866

homens! Eis a rasa inteligência de uma verdade que, de tão repetida, acabou « colando »: as feministas querem mandar, querem a guerra dos sexos, vão acabar com os homens. E são horrorosas, complemento inevitável à sua falta de feminilidade, já que a beleza faz parte da natureza feminina. Talvez devêssemos sorrir diante de uma tal ingenuidade, mas a eficiência normativa de tais imagens fazem rir antes que possamos realmente decifrá-las.



A Avenida, nr. 4, 22.08.1903

Passemos agora à sogra que é sempre, no caso das representações de que dispomos, a sogra dele.

Os mesmos recursos gráficos aparecem aqui, para representar o horror destas personagens. *Fon Fon!*⁹ nos traz um exemplo epigráfico, em capa. A sogra é gordíssima e sua baixa estatura realça seu volume; sua idade se infere, também, da diferença de gerações. Além disso, entre a boca e o nariz, os bigodes se insinuam em vincos. E a vassoura, arma fatal, fecha com chave de ouro o conjunto ameaçador.

A sogra como « fera » é literalmente o tema de uma outra imagem, publicada n' *O Malho*¹⁰: dois personagens de costas, genro e sogra, entram no « Circo das feras »; ele é magérrimo, pernas e braços finíssimos, ela é gordíssima, e a legenda diz: « Cumulo das idéas pleonásticas: levar uma sogra má a este divertimento da Exposição de Hygiene... ». A mesma revista vai ainda mais longe e mostra a sogra, verdadeiro monstro, em ação¹¹: dois quadros sucessivos representam a « syntese popular de duas molestias graves » - o « traumatismo moral » e o « traumatismo físico ». Assustadoramente feia, gorda, bigoduda, com enormes mãos e usando sapatos masculinos, ela começa (traumatismo moral) mostrando ao genro sua longuíssima língua de cobra -de sogra. No segundo quadro (traumatismo físico), ela simplesmente o esquarteja, numa violência extrema. Ele, cidadão comum, é magro mas sem exageros, e olha-a imóvel no primeiro quadro, antes de ser trucidado em seguida.

o preferido



ELLA — (pensativa) O meu ideal é um homem forte, com dois metros de altura, muscular, de phytos igualmente proporcionais e tenso.
ELLE — ... Tenso e sob medida.

J. Carlos. *Careta*, nr. 395, 15.01.1916

O tema da sogra parece desaparecer do repertório das caricaturas do período mais recente, ou ao menos não receberá mais o mesmo tratamento. Mesmo porque, como já vimos, a feiúra também tende a desaparecer das representações.

A theoria prática



ELLA — Eu gosto do homem elegante quando a verba concorda com o sujeito.

J. Carlos. *Careta*, nr. 396, 22.01.1916

feios

As representações masculinas têm muitas vezes um tom neutro, visando a acentuar o fato que o foco da imagem concentra-se na personagem feminina presente. Ao mesmo tempo, esta neutralidade da apresentação física e corporal dá aos homens uma sobriedade que contrasta com a excentricidade, a inconstância, a futilidade e mesmo o perigo tidos como próprios às mulheres.

Todavia, os homens feios também permeiam estas imagens. Mas sua feiúra, também composta de recursos gráficos passíveis de serem repertoriados, preenche funções bem diversas daquelas que examinamos no caso das mulheres. Em primeiro lugar, quando as imagens apresentam uma situação mista, os homens são sempre figurantes, as mulheres protagonistas. E a presença deles contribui para reforçar o efeito de absurdo ou de ridículo que a delas concentra, colaborando, com seus traços, poses e gestos, para suscitar e aumentar o riso que se quer provocar. Isso ocorre principalmente de dois modos: por contraste, ou seja, pelo espanto ou pelo desconcerto que a atitude ou o pensamento das mulheres provoca neles, reforçando a idéia de que elas são mesmo imprevisíveis, difíceis de compreender, e que eles, ao contrário, estão



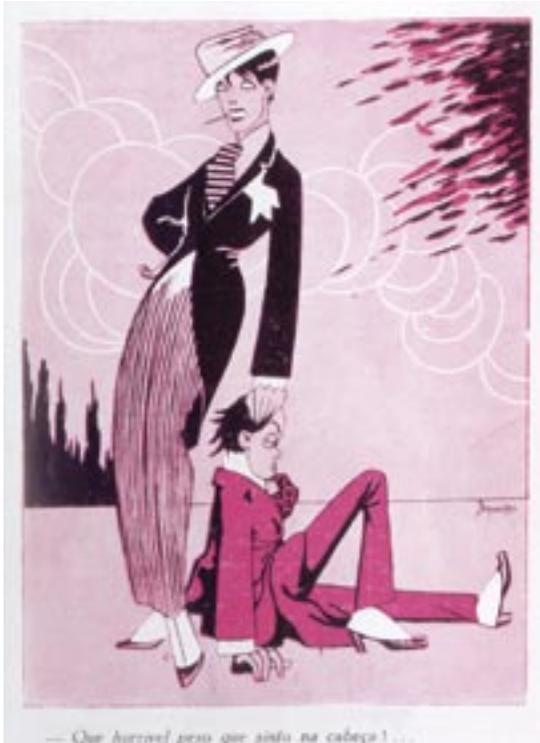
J. Carlos. *A Cigarra*, nr. 64, 04.04.1917.

do lado do bom senso e da sabedoria popular em que se assenta o senso comum. Assim, o marido que vê a esposa chegando com seu novo penteado « cachinhos de ouro », como vimos, esbugalha os olhos, parece saltar da poltrona onde está, seus parcos cabelos se eriçam.

Mas eles também podem exprimir um ar abobalhado. O mecanismo é o mesmo: eles ficam tão perplexos diante dos comportamentos femininos, que nem espanto conseguem exprimir, como se estivessem diante de um mundo cujo entendimento lhes escapa, e que ganha assim, também por contraste, um aspecto ainda mais acentuadamente absurdo. É o caso dos maridos acorrentados e amarrados, também já examinados, sem ação diante de uma ciumenta ameaçadora. É o caso ainda do jovem náufrago que, flutuando sozinho sobre seu barril, assiste à conversa das outras duas náufragas, sentadas sobre um baú, e também flutuando em mar aberto. Ele as olha atônito, tamanha a futilidade que demonstram, indiferente a tudo, imbatível, pois fazendo parte do seu ser mais profundo, enquanto mulheres. Ele toma ar de verdadeiro extra-terrestre ao ouvi-las: « _Você não imagina o amorsinho que era: tinha uma gólinha toda em plissé, terminando por um entremeio miudinho de renda verdadeira. »¹².



A Cigarra, nr. 82, 20.12.1917



A Cigarra, nr. 74, 08.09.1917.

A inversão é porém aparente, pois a norma está sendo reafirmada, e não negada, nestas imagens que fazem rir de estereótipos ligados à natureza das mulheres, que reforçam as características supostamente naturais de cada sexo, separando-os em esferas que lhes são próprias, impossíveis de serem compartilhadas e em nada simétricas. Como na ordem vigente.

Quanto a esta reafirmação da norma, uma outra capa de *Careta* é particularmente eloqüente¹³. Duas mulheres jovens e elegantes conversam em primeiro plano. Uma delas é a corretora, instalou seu cartaz e tem fichas na mão. O cartaz anuncia: « Aceitam-se maridos mesmo que sejam usados ». A outra pergunta: « _Para que queres isso? ». Ela responde: « _Negocio, Chiquita. São encomendas: para as senhoras que treinam box, moças que vão viajar acom-

Extremamente espantados ou abestalhados, alguns recursos gráficos podem ser circunscritos. O mais flagrante é o nariz vermelho –e grande-, traço distintivo do palhaço, explorado repetidamente, e exclusivamente para os homens. Nas mulheres, mesmo aquelas que se quer horrorosas, este é um recurso jamais usado. Para fazer rir das mulheres, são os homens que, paradoxalmente, figuram como palhaços.

A careca é outro recurso, seja total, exibindo rugas que reforçam o estado de perplexidade (eles cogitam), seja parcial, com fios esparsos. Um homem careca está despido, enfranguecido, desprovido de algo, cumprindo o papel de estrangeiro num universo que não é (mais) seu.



A Avenida, nr. 5, 29.08.1903



Klíxto Cordeiro

“Se a moda pega ...”, circa 1919
 nanquim e grafite sobre papel, 33,3 x 48 cm
 Col. Museu Nacional de Belas Artes

panhadas, solteironas ricas meio desesperadas, etc. ». Os « candidatos », em segundo plano, são numerosos –nove-, e colocam-se em fila, um ao lado do outro. Suas figuras provocam uma impressão geral de inferioridade. Para tal, destacam-se os narizes vermelhos, as carecas (traço comum a todos), os sorrisos pouco inteligentes com a boca rasgada sob o grande nariz de palhaço. Dos dois únicos que não sorriem, um deles exibe uma expressão de pobre coitado, encurvado, e o outro traz um olhar sério e atônito por detrás dos óculos, que acentuam seu ar pouco inteligente, pouco vivo, diante da inteligência prática da « corretora » e do poder que parecem desempenhar suas clientes, na escolha dos candidatos disponíveis. O outro candidato que usa óculos tem os olhos fechados, a cabeça encostada no ombro do companheiro ao lado, e um grande sorriso sonhador... Os três que possuem chapéu seguram na mão o acessório, humildes, exibindo a cabeça descoberta e a calvície. Enfim, o que agudiza a situação ridícula dada por esta aparente inversão de lugares sociais entre homens e mulheres é um recurso gráfico que, não estando diretamente ligado à feiúra dos personagens masculinos, colabora na sua representação enquanto figurantes: são todos desenhados numa escala bem menor que as protagonistas, suas cabeças chegando aos joelhos destas. A perspectiva, ou a distância espacial entre primeiro e segundo plano não justificam tamanha desproporção. Assim rebaixados, eles são obrigados a olhar muito para cima a fim de vê-las e elas, em princípio indiferentes à sua presença, teriam que baixar muito os olhos para a eles se dirigirem.

Esta desproporção de altura entre os corpos é empregada para assinalar uma inversão. Contudo, reafirmando uma norma social básica, as clientes de nossa corretora querem casar (são « solteironas desesperadas »). O absurdo das que « treinam box » é tal, que só reforça a lei primeira que gerou toda a situação, e que deu inclusive a possibilidade a esta jovem de corretar: algumas mulheres não conseguem



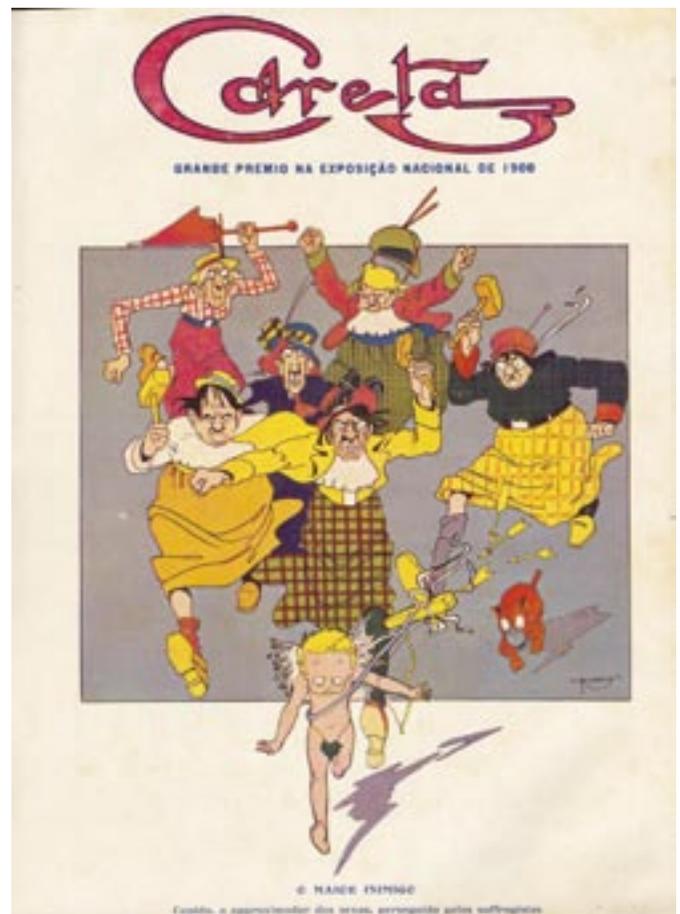
J. Carlos. *Paratodos*, nr. 453, 20/ago/1927

encontrar maridos, conforme indica o cartaz, aceitando mesmo que estes « sejam usados »...

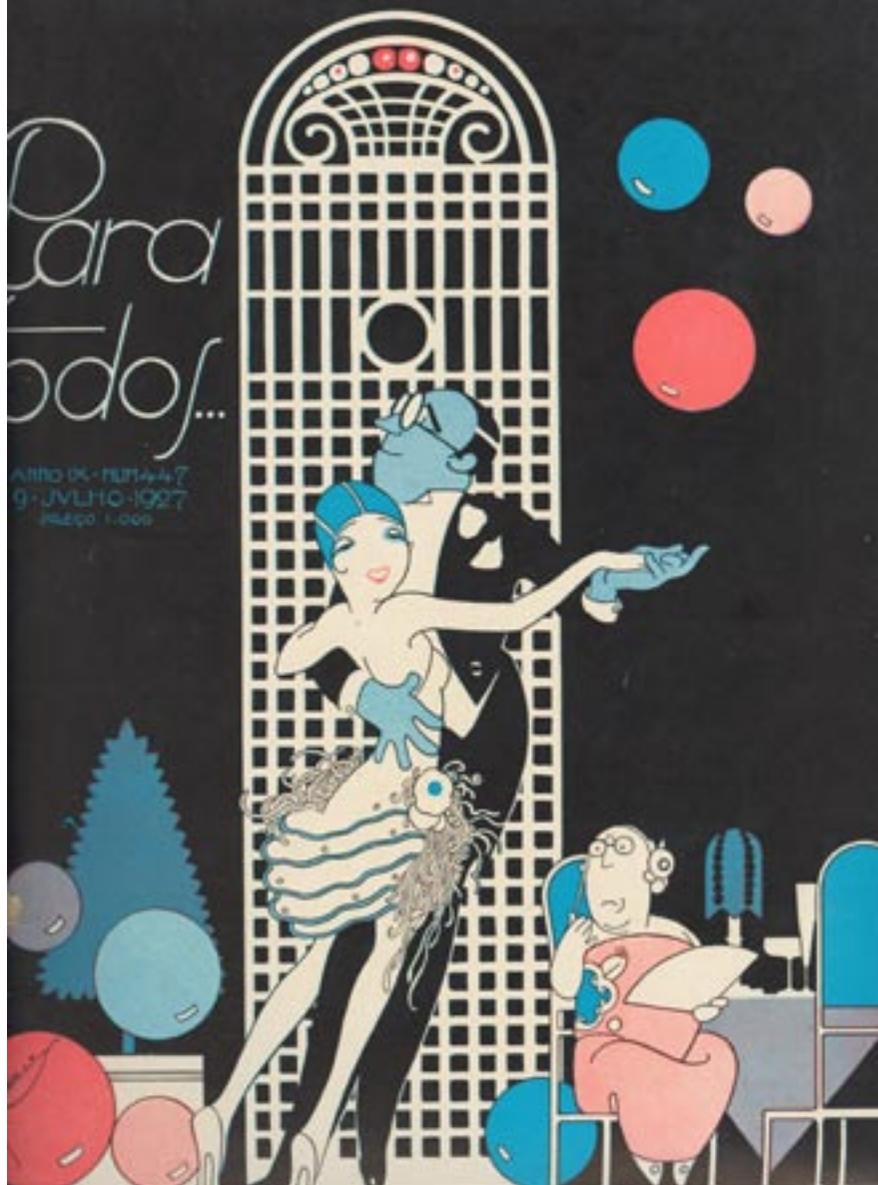
O recurso gráfico que consiste em apresentar as mulheres muito mais altas que seus coadjuvantes é usado em quase todas as caricaturas em que homens e mulheres aparecem juntos e em que o absurdo ou a besteira feminina devem ser realçados, como objeto de zombaria. Nestes casos, os homens apresentam um sorriso malicioso, de quem conhece bem a natureza feminina, não se deixando enganar nem surpreender. E as mulheres, como a « corretora » acima, excelem em charme, beleza, segurança, e praticidade. É o caso de duas outras representações publicadas na *Careta*¹⁴ e de algumas das « melindrosas » de J. Carlos, publicadas por *Para todos...*¹⁵. Nestas últimas, porém, se os homens são mesmo muito menores que as mulheres, numa misoginia menos acentuada, eles se deixam seduzir. Na primeira, a protagonista é realmente muito maior e seus coadjuvantes muito mais velhos. Ela abre sua carteira e eles estendem mãos e chapéus, sorridentes, felizes daquilo que ela tem para lhes dar, que não é físico, nem afetivo. Nas outras duas, eles não são somente muito menores que elas, mas também feíssimos. Aqui, os narizes de palhaço foram substituídos pelo desenhista por rostos que lembram macacos. Eles são quase animais de estimação destas melindrosas tão sedutoras. No primeiro, ele roda estonteado (vendo estrelas), em meio a um mar de lindas pernas femininas; no segundo, eles são por ela puxados, dentro de um barquinho, deixando-se levar tranquilamente, sorrindo, enquanto ela se diverte com a cena, como se estivesse puxando seu cãozinho pela coleira.



J.Carlos. *Careta*, nr. 1627, 27.08.1939



J.Carlos. *Careta*, nr. 317, 18.07.1914



J.Carlos. *Para Todos*, nr. 447, 09.07.1927

Passemos então à beleza, e à sedução, já que ela entrou aqui, pelas mulheres, desestruturando os homens representados e, ao menos desta vez, não aparentemente.

belas

Os critérios da beleza se modificam mais que os da feiúra e as diferentes épocas representadas na mostra deixam isto bem claro, como veremos. As silhuetas transformam-se, e diferentes partes do corpo compõem o foco do olhar –e da sedução– em cada período.

Nas representações do final do século XIX e dos primeiros anos do XX, o foco concentra-se claramente em três pontos: as cinturas, estreitíssimas, realçadas por quadris que os vestidos aumentam, o colo e os braços. Toda a delicadeza das mocinhas loucas para casar apresentadas pela revista *Distração*¹⁶ está na silhueta em « S » cujo ponto nodal é, sem sombra de dúvidas, a cintura (quase) irrealmente fina.

Do mesmo ano, uma imagem publicada no *Bazar Volante*¹⁷, apesar de pretender zombar dos excessos da moda, nos traz, de costas, montada a cavalo, uma mulher onde se vê a mesma acinturação extrema, foco de desejo e de sedução, indicador dominante de sua delicadeza, fineza e feminilidade.

As partes do corpo que ficam à mostra na época, quando isso ocorre, são o colo e os braços, objetos de desejo expressos em outras duas imagens, nas quais contracenam uma jovem e um homem que a admira fisicamente. Na primeira, ele fala de seus braços « extremamente belos », mas o colo está descoberto e o leque, que poderia cobri-lo, não o faz¹⁸. Na segunda, um pouco mais recente¹⁹ –e mais ousada–, ele a observa de pé, curvado, os olhos pousados nos seios. O vestido é aqui muito mais insinuante, moldando coxas, quadris e virilha, e braços e colo estão descobertos. Ele diz: « _Contemplo, minha senhora, dois hemisferios roseos... quizera ser o explorador ousado... », e toca num último elemento da beleza: a brancura da pele, rosea aqui, pois acentuadamente branca. As morenas de Sol e as mulatas são uma invenção muito mais tardia.



J.Carlos. *Para Todos*, nr. 417, 11.12.1926



J.Carlos. *Para Todos*, nr. 393, 26.06.1926

agilidade, de vigilância constante sobre si mesma neste expor-se aos olhares, e de exibição das partes mais ativas por esta nova visibilidade.

A delicadeza e a feminilidade, antes concentradas em grande parte na cintura, também deslocam seus focos de expressão privilegiados. As bocas, já pequenas, tornam-se ainda menores e, estilizadas ao máximo, parecem agora pequenos corações; além disso, os pés, agora sempre à mostra, são também evidentemente pequenos, evocando uma delicadeza que se distingue dos pés grandes e dos calçados masculinos que caricaturizam, como vimos, sogras e feministas. Enfim, os olhos também se estilizam, com cílios e sobrancelhas bem marcados, exprimindo feminilidade e sublinhando a presença da maquiagem.

Uma imagem de 1919 destoa um pouco deste conjunto, trazendo alguns elementos que caracterizam melhor as representações da década seguinte. Trata-se de ilustração de capa assinada por Di Cavalcanti

Nos anos 1910, a silhueta já é outra. O « S » não existe mais nas representações, o espartilho foi abandonado. Os vestidos sobem e as pernas, até então cobertas, constituem-se em um novo foco da sedução.

As saias são em geral rodadas mas, para dar destaque às canelas à mostra (os joelhos virão depois), as cinturas sobem, alongando a silhueta. As fitas e plissados que marcam a cintura parecem, com efeito, estarem colocadas logo abaixo dos seios²⁰. E os sapatos de saltos altos, visíveis, também colaboram para dar esta impressão de alongamento corporal. O momento é, efetivamente, de urbanização, de grande crescimento das maiores cidades brasileiras, e marca o início de uma maior presença feminina no espaço público. Elas se deslocam mais, sob o olhar atento dos homens. As pernas, não por acaso, se descobrem, respondendo a um apelo de



J.Carlos. Para Todos, nr. 508, 08.09.1928

na revista *Guanabara*²¹. Aqui, não somente o espartilho não existe, como o acinturamento também não, e um tecido fino e colante molda a silhueta, marcando um ventre e um tronco onde a curva da cintura está ausente. A exposição da barriga, não mais amarrada pelos cordões do espartilho, será uma das características dos anos seguintes. E a sensualidade das formas, mais visíveis através das roupas, também sinaliza uma transformação tanto gráfica quanto do olhar sobre os corpos femininos.

Esta exibição crescente dos corpos, especialmente das pernas, não passará despercebida. Os anos '20 são atravessados por vastas polêmicas em torno das modas, dos mores, e da modernidade. Se os coques não são mais a regra absoluta nos anos 1910, os cabelos curtos, *à la garçonne*, impõem-se na década seguinte e coincidem com o ápice de campanhas moralizantes, que confundem uma suposta masculinização da aparência com aspirações feministas. Grupos conservadores (Igreja, Liga das Senhoras Católicas e outros porta-vozes das tradições) mobilizam-se então na defesa de velhos hábitos e costumes, contra uma modernidade que ressentem como ameaçadora. Contudo, as imagens são repletas de mocinhas cujos cabelos desaparecem sob chapéus *cloche* e, quando aparecem, deixam os pescoços à mostra. E as saias sobem, progressivamente, com o avançar da década, gerando vivos debates; um olhar atento nas fotografias que invadem as revistas de variedades comprova tal tendência: os joelhos afloram nos últimos anos do decênio, estando ainda cobertos no seu início.

Nas capas de *Para todos...* aqui expostas²², ilustradas por J. Carlos, os joelhos de fora dão o tom. E a ousadia das imagens está não só na fatia de coxa exposta acima dos joelhos, que aumenta pouco a pouco, mas nas bordas superiores das meias, que se vêem em alguns casos, indicando saias radicalmente curtas²³ e, principalmente, no sorriso descontraído e feliz das protagonistas, à vontade e desinibidas.

As pernas que vemos são delgadas e longas. Os troncos são retos, as cinturas que haviam subido em direção aos seios, num primeiro momento, descem agora aos quadris. Os ventres são evidentemente esbeltos, o espartilho não teria desaparecido se não tivesse sido, antes, interiorizado. Mas, mesmo assim, os tecidos colantes deixam entrever pequenas dobras, como na imagem da mocinha feliz puxando um barquinho cheio de homenzinhos²⁴. E o auge desta ousadia, certamente exagerada em relação às práticas sociais, mas seguramente inédita e significativa, está na exibição do traje de banho²⁵. Aí, as pernas não são as únicas a serem alegremente expostas: a virilha é bem marcada, o colo nu e os seios apenas cobertos, um deles quase ultrapassando o decote acentuado.

Quanto aos rostos, a delicadeza está na maior estilização dos traços, seguindo uma tendência já iniciada na década anterior. J. Carlos elimina quase todos os narizes, desenha bocas não somente pequenas, mas particularmente sensuais, focos privilegiados da sedução, pela presença marcada do baton que realça as cores. Aliás, numa das capas aqui presentes, cupido está de pé no colo da « melindrosa » pintando-lhe a boca de vermelho vivo²⁶.



Alceu Penna. *O Cruzeiro*, 22.10.1955

Já me referi ao fato de que estas ilustrações, em relação àquelas examinadas anteriormente, são menos marcadas pela misoginia, particularmente pesada em alguns casos, como vimos. Neste sentido, uma última polêmica que atravessa os anos 1920 merece ser mencionada: as danças « modernas », os ritmos mais ousados, vibrantes, com movimentos rápidos e corpos colados invadem os salões e assustam os atentos porta-vozes das tradições e da moral. As mulheres são acusadas de perderem-se, ao mesmo tempo vítimas e culpadas do processo. Estas danças aparecem em duas das capas de J. Carlos²⁷, e os pares, sorridentes, parecem apreciar em pé de igualdade a experiência, na qual nem homens nem mulheres são representados de modo ridículo. Na segunda, onde o par parece dançar um tango, ele tem um ar apaixonado e a sogra observadora, sentada em segundo plano, assiste tranqüilamente à cena, sem empunhar armas, sem « perder o reboledo »²⁸.

Nos anos seguintes, algumas tendências se invertem. Os cabelos voltam a crescer e a barra das saias a descer. Nossa ocupada corretora e sua amiga têm saias no meio das canelas e cabelos mais longos, com a franja alta, em « banana »²⁹. A silhueta continua fina: a norma da esbelteza é definitiva.

As « Garotas do Alceu », representando moças muito jovens, na faixa dos 18-25 anos, agudizam tais características e inauguram outras. Os cabelos descem até os ombros, às vezes mais, e os bobes fazem rolos nas pontas e « bananas » na testa, trabalhando o volume dos penteados, também realçados por fitas e outros acessórios. Nos rostos, as bocas e os olhos aumentam; os brincos, muitas vezes volumosos, tornam-se presença obrigatória nas orelhas, junto com outras bijuterias, notadamente colares e pulseiras de contas. As cinturas voltam a afinar, mas não contrastam com os quadris, como no final do século anterior. Aqui, apesar das saias rodadas, os quadris são finos; o que se alarga, contrastando doravante com as cinturas, são os ombros, dando ao tronco uma forma em « V ». As pernas, se continuam à mostra, do joelho para baixo, não buscam mais a provocação das « melindrosas », mesmo se os trajes de banho tornam-se mais comuns, inclusive os shorts, exibindo coxas e marcando as curvas de quadris e nádegas. Se, em décadas anteriores, o colo apresentava-se como foco da sedução, aqui os seios aparecem nesta mesma parte do corpo, em desenhos que realçam formas redondas, transbordando ou insinuando-se sobre os decotes, ou graças a um recurso gráfico antes inexistente, que consiste na introdução de um traço entre os dois seios e de um sombreado que dá volume, no colo anteriormente liso³⁰. O estilo lânguido destas garotas, de olhares apertados, poses e gestos provocadores³¹ substitui a eletricidade das dançarinas de salão dos « anos loucos », trazendo um outro modelo de sensualidade, que lembra a imagem de sereias, muito explorada, inclusive explicitamente³².

A maquiagem é particularmente presente³³, sobretudo o rímel, realçando em preto os cílios –sempre nos cantos externos dos olhos –e as sobrancelhas; e o baton, de um vermelho sempre forte, contrastando com o branco marcado dos dentes. Mas também o *blush*, escurecendo as bochechas e as sombras, em geral azuis, algumas vezes em tons de cinza e marron. As unhas das mãos são sempre longas e pintadas com cores fortes. Vale lembrar que a indústria de cosméticos, ainda precária, caseira e pouco desenvolvida no início do século, instala-se no Brasil após a Segunda Guerra.

Outra novidade: elas tomam Sol, dourando a pele, que abandona a brancura e festeja o bronzeado³⁴.

Enfim, a influência americana dos anos '40 e '50 se faz sentir aqui de modo intenso, em poses, gestos, olhares, e na moda. Se o cinema começa a ditar seus modelos desde nos anos '20; duas décadas mais tarde, ele não só entra com mais força, como a produção americana passa a ocupar um espaço quase absoluto. As estrelas e os figurinistas de Hollywood tomam o lugar da influência francesa sobre os cânones da beleza feminina: é a época do « glamour »³⁵, mas também da coca-cola e do rock-and-roll³⁶.



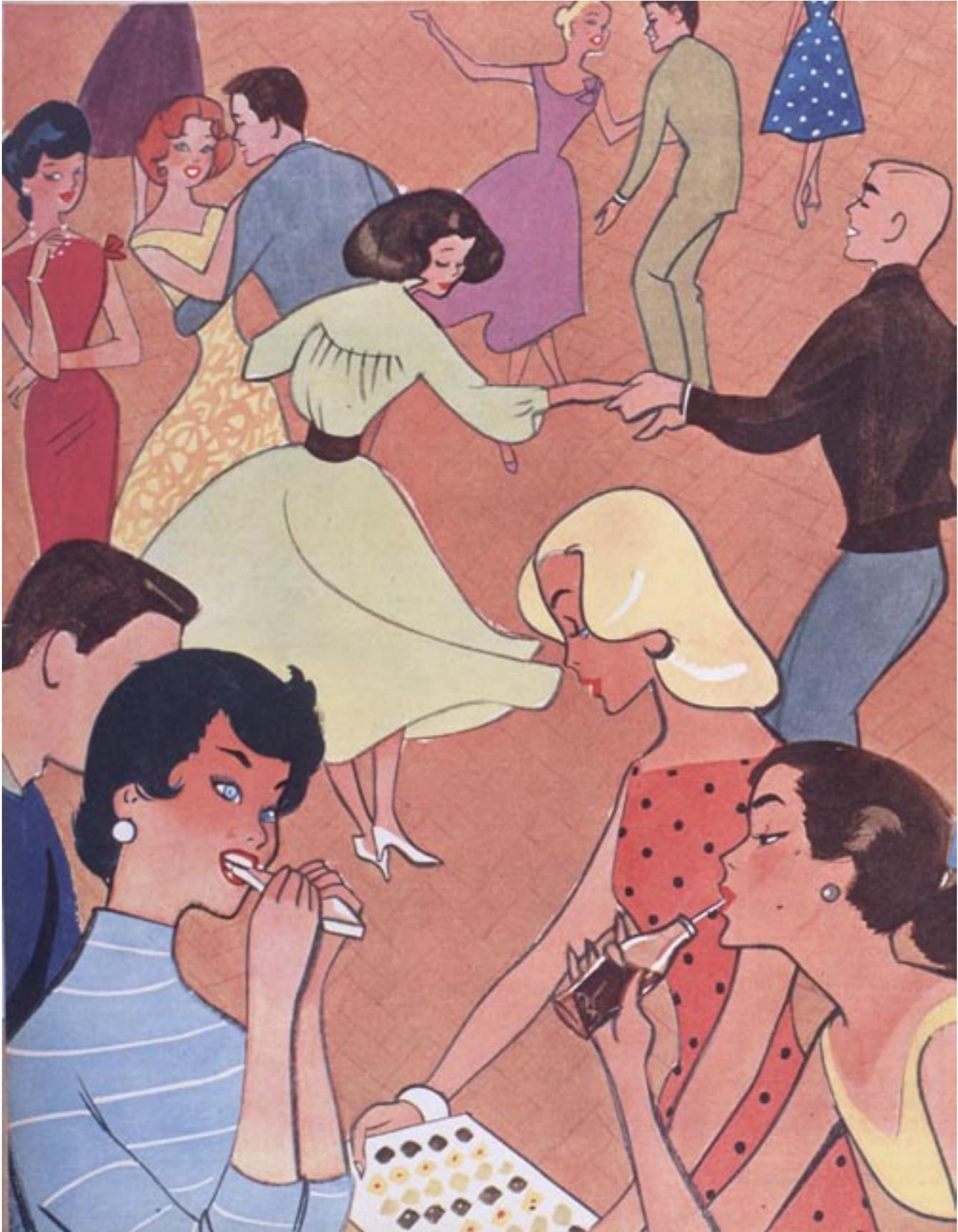
Alceu Penna. *O Cruzeiro*, 03.02.1945

belos

A silhueta e a representação dos corpos segue suas transformações, chegando a indicar mudanças sociais de peso, quanto às sensibilidades coletivas. Neste sentido, os homens, de coadjuvantes, quase inexistentes no caso das « Garotas do Alceu », chegam a protagonistas de caricaturas que falam de costumes, de comportamentos, da apresentação física e dos valores que a guiam e, até, de desejo e sexualidade; seus corpos são trazidos para o centro da cena.

Mas que homens são estes, como são fisicamente representados, e o que exprimem, quanto à masculinidade?

O primeiro a aparecer nesta mostra é um personagem de Ziraldo, criado em meados dos anos '70. Trata-se de Carlinhos Barreto, o filho de dona Clotildes Rebouças, a Super Mãe (de quem falarei em seguida). Na verdade, ele não é propriamente um protagonista, já que as tiras levam o nome da heroína, sua mãe. Porém, ela só exerce tal papel por causa dele e as tiras exploram justamente a relação mãe-filho. Ora, Carlinhos, afora uma relação muito intensa com sua (super) mãe, é representado como um rapaz absolutamente « normal ». Sua idade circula em torno à do casamento e, pelos seus traços, poderíamos dizer que ele se aproxima dos trinta anos, sem talvez ultrapassá-los. Ele tem namoradas, garotas, noiva e, recém-casado, aparece com a esposa e o primeiro filho, ainda bebê de



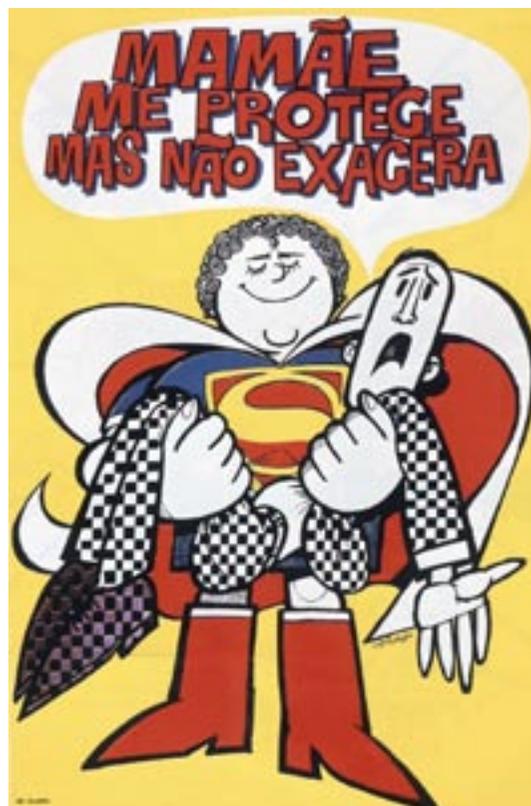
Alceu Penna, *O Cruzeiro*, 02.02.1957

colo. Fisicamente, também, ele é um rapaz « normal »: roupas moderninhas, aparentando uma pertença às camadas médias.

É justamente esta « normalidade » que nos interessa: a relação particular que mantém com a mãe, centro temático das tiras, poderia « ameaçá-la », mas não o faz. Isto nos é comprovado pela sua atração –também « normal »- pelas mulheres, que dele absolutamente não fogem. Nas paredes de seu quarto, prova de virilidade « normal », vemos fotos eróticas de mulheres nuas³⁷. Ele também é capaz de excessos sexuais, passa noites com mais de uma mulher, todas lindas, atraentes e disponíveis³⁸. E, « normalmente », namora, rompe³⁹ e se casa⁴⁰, com direito a lua-de-mel e mesmo álbum de fotos⁴¹. Ou seja, deixando de lado o elemento pitoresco da relação com a mãe, ele é um homem « de verdade ». Assim, não há nada com que nos preocuparmos na história toda, e podemos até rir com vontade, a ordem tranquilizadora do mundo está intata: homens viris, com acesso a mulheres objeto (mas não só) -e mães naturalmente superprotetoras.

A mãe de Carlinhos, Super Mãe, merece aqui um parêntese. Dona Clotildes é a única mulher de mais de 35-40 anos de idade, mãe -e mãe de um adulto-, presente nas imagens contemporâneas que podemos observar na mostra. Ela difere radicalmente de suas coetâneas do início do século, sobretudo sogras, como vimos, más, e que condensavam em seus rostos e corpos os traços da feiúra, tal como era percebida socialmente.

Como Ziraldo desenha sua super-heroína? Em primeiro lugar, com simpatia: Super Mãe é terna, doce, uma heroína que só quer o bem de seu filho. Cabelos cacheados curtos, colados à cabeça, seios fartos, nada esguia, ela é corpulenta e baixinha, o que aumenta o efeito gráfico de um corpo que não desmente a idade. Em suma, ela não tem a linha atraente das moças que rodeiam seu filho. Mas o sorriso franco e o olhar terno de seus olhos grandes tomam a dianteira. Dona Clotildes não pode ser vista como uma mulher horrível, assustadora, como é o caso das sogras examinadas. Ela convive com amigas e amigos do filho, sem problemas. E na foto que prega sobre os posters de mulheres nuas, no quarto do filho⁴², aparece mais jovem, em trajes de banho, seios bem menores, cintura fina, boca em « coração », ainda que lembrando a personagem « atual ». Na verdade, Super Mãe não é linda nem feia, é Mãe. E quando aparece como sogra, das namoradas, noivas e esposas de Carlinhos, segundo as tiras, confirma ainda mais sua natureza profunda, pois elas a ela não se opõem. Ao declarar a um amigo que levou a mãe na lua-de-mel, Carlinhos está num sofá, ao lado da jovem esposa. Esta apresenta um olhar que nos deixa adivinhar a situação e, pensando na sogra companheira de viagem, mantém-se muito discreta⁴³. A noiva, ajustando seu vestido antes do casamento, ouve os conselhos da sogra (que visam ao bem-estar do filho superprotegido), sem desmanchar o sorriso sonhador de quem vai para o altar⁴⁴. Por fim, na tira anterior a esta, quando Carlinhos apresenta sua noiva Naná à mãe, as duas caem uma nos braços da outra em prantos. Interrogada sobre o porquê de seu choro, a jovem noiva responde, com uma lágrima



Ziraldo. Super Mãe, *Cláudia*, nr. 102. março, 1970

ainda escorrendo no rosto: « _Fiquei imaginando o tanto que eu vou sofrer o dia que nosso filho vier me comunicar que vai se casar... »⁴⁵. Todas iguais, enfim, todas mulheres, « naturalmente » mães, mesmo antes. Mas com muita doçura.

Mas voltemos aos homens. Eles são numerosos nas tiras de Miguel Paiva, que criou, já nos anos '90, um verdadeiro protagonista, o Gatão de Meia-Idade. De uma tira à outra, dentre aquelas de que dispomos, ele não apresenta nenhuma mudança física, de roupa –exceto na tira em que está nu, na cama, com a namorada⁴⁶- ou de penteado. O mesmo rabinho de cavalo, a mesma camisa, um físico querendo indicar alguém já não extremamente jovem (ele tem uma « barriguinha obscena », segundo a namorada⁴⁷).

O termo « meia-idade » é sempre relativo. Pelos seus traços, nosso personagem pode ser situado na faixa dos 40 anos, o que significa uma interpretação bastante jovem do que seria « meia-idade ». Mas pessoas na faixa dos 45-50 anos, por exemplo, se pensarmos numa outra acepção possível da « meia-idade »⁴⁸, foram banidas, como já mencionei, da imagética dos corpos, sendo vistas como « velhas ».

O Gatão é um homem divorciado, cujas namoradas também já dão mostras do que é visto aqui como « meia-idade »: têm celulites, que ele não consegue não ver⁴⁹. Se ele é fisicamente sempre igual, elas não, variam. Mas cada um afirma, pelo comportamento e pelas idéias que exprime, sua « natureza »,

de homem e de mulher. Como isto toma forma? As mulheres são irreprimivelmente bravas e ciumentas (« Que perfume é esse? Onde você esteve? »)⁵⁰, tagarelas⁵¹ e o Gatão, também irreprimivelmente, é vítima delas – das mulheres –, de sua tagarelice chata⁵², e da « prisão » que significam estas relações, para um homem. Assim, na última tira da mostra (« O Amor é cego mas não é eterno »), nosso protagonista se liberta, salta feliz, joga óculos escuros e bengala de cego para o ar e grita: « Miracolo! Miracolo! Estou enxergando! ». Ora, enxergar parece não ser algo que lhe falte, justamente por ser homem, como mostra a tira anterior. Nesta, ele passeia



Ziraldo. Super Mãe, Cláudia.

com a namorada, abraçando-a pelo ombro. Porém, de modo irresistível, gira o rosto para ver passar uma mulher que o atrai – e que foi propositalmente desenhada no sentido de justificar a atração masculina: trata-se de uma mulata, com a cintura exageradamente fina, cujo vestido deixa as costas à mostra e marca o arredondado, realçado, de quadris e nádega⁵³. Como Carlinhos, o Gatão de Meia-Idade é um homem absolutamente « normal ».

modernas, modernos

Miguel Paiva nos traz também os homens em coadjuvantes, ao lado da heroína de « Radical Chic ». Aqui, as mulheres são protagonistas e, mais uma vez, os corpos ficam mais à mostra, são mais explorados, em imagens menos neutras do que aquelas dedicadas aos corpos masculinos.

Radical Chic é coetânea do Gatão de Meia-Idade, também tem seus casos, mas não é casada. É a mulher « moderna » dos anos '80 e '90. Pertencendo às camadas médias-altas urbanas, ela tem vida sexual livre, fala de sexo sem tabus, é independente, vive sozinha, escolhe seus parceiros e companheiros e sabe

dizer « não ». As tiras são graficamente mais elaboradas que as do Gatão, em termos de cenários, situações, personagens contracenando, e mesmo quanto às poses, gestos e posições em que a protagonista é retratada, suas roupas, seus movimentos.

Os temas abordados sendo mais delicados, a figura da protagonista é mais exposta, inclusive fisicamente. Seu corpo está mais à vista, aparecendo em roupas íntimas, exibindo, ainda que parcialmente, sua nudez. E a própria relação com o corpo é mais explorada, numa percepção da feminilidade – ar dos tempos, certamente- que mescla corpo, sexualidade e afetividade, não estando exclusivamente ancorada em imperativos ditados pelos cânones da beleza física.

Destas tiras, duas características, que examinarei em seguida, me parecem centrais. A primeira delas consiste em perceber como esta percepção mais dinâmica da feminilidade acaba esbarrando, com maior ou menor força, nestes mesmos imperativos, seja por se constituírem numa norma por demais difícil de contornar, seja por estarem excessivamente colados à feminilidade, para que deles se possa escapar.

Assim, numa tira, a protagonista levanta-se pela manhã e, olhando pela janela, ainda com as roupas íntimas de dormir, diz: « _Quanta energia! Eu tenho a força!! Me sinto pronta para enfrentar todas as tentações. Hoje é dia de grandes decisões » para, no quadro seguinte, completar o raciocínio: « _Começar uma dieta, por exemplo... »⁵⁴. Ora, quando lemos a primeira parte, a construção da frase e a imagem que se desprende, de mulher moderna e emancipada, nos levam a imaginar que « as grandes decisões » são de outra ordem. A chave está no termo « tentações », graças ao qual, por contraste, ela revela –e assim sublinha- sua incontornável pertença a uma suposta « natureza » feminina, que a obriga a passar sempre e constantemente pelo trabalho sobre a silhueta, pela busca infatigável da esbelteza, e que rebaixa toda aspiração maior a uma futilidade irreprimível. Contudo, ainda que perdedora, e ainda que muito indiretamente, uma outra percepção da feminilidade, que valoriza qualidades como a força e a iniciativa para tomar decisões, já é evocada.

Em outra tira, Radical Chic, em casa, usando roupas íntimas, começa dizendo para si: « _Eu não ligo para a ditadura da forma, para os padrões autoritários de beleza ». E continua, decretando seus princípios: « _Sou pela beleza de um sorriso, a sensualidade de um gesto, a paixão incontida num olhar... ». E, também por contraste, reproduzindo o mesmo mecanismo empregado na tira acima, arremata: « _Mas, o dia que a bundinha cair, eu me mato! »⁵⁵. No início, ela mostra-se consciente de enfrentar uma construção social, diante da qual uma mulher pode resistir, e parece não aderir à « ditadura da forma » e aos « padrões autoritários de beleza ». Logo em seguida, exprime critérios de beleza que destoam realmente destes primeiros, normativos -sem por isso voltar a uma visão espiritualista, cristã, muito lembrada nas primeiras décadas do século XX, quando a Igreja investia contra uma suposta modernização dos costumes: aqui, a casta « beleza de um sorriso » vem acompanhada da « sensualidade de um gesto » e da

O AMOR É CEGO

Mas lê em braille.



O AMOR É CEGO

Mas tem um farol



O AMOR É CEGO

Mas não é mudo.



O AMOR É CEGO

Mas tem senso crítico



O AMOR É CEGO

Mas não tem caráter.



O AMOR É CEGO

Mas não é eterno.



« paixão incontida num olhar ». Ora, são modos de leitura da beleza que dão lugar à expressão de uma irreduzível individualidade, e que escapam, portanto, a qualquer iniciativa -« ditadura »- visando a impedir tal expressão. Contudo, este discurso é traído, no final, pela expressão de uma verdade aparentemente maior, que não se pode evitar, mensagem última da tira: quando « a bundinha cair, eu me mato! ». O valor da silhueta fina e da juventude -expressa aqui nas formas rijas-, insistentemente construído algumas décadas antes, continua intato, e disto nem mesmo uma mulher que se pretende livre e moderna consegue fugir. Uma ditadura maior se impõe, contra a qual nenhuma « radicalidade » pode. Mesmo se, aqui, vêm enunciados, explicitamente, critérios de beleza que valorizam uma sensualidade menos localizada, menos determinada por uma cartografia fixa do corpo feminino.

Enfim, num terceiro exemplo, temos Radical Chic usando roupas de ginástica, sentada, mais uma vez falando sozinha. Ela nos conta aquilo que lhe teria dito sobre seu corpo um homem, vendo-a nua na intimidade. Em cinco quadros sucessivos, diz o seguinte: « _Primeiro ele disse que gostava das minhas olheiras »; « _Depois disse que meu peitinho era mais gostoso porque tinha um leve caimento »; « _E que a curva da minha barriguinha dava um charme especial ao meu corpo... »; « _Mas quando ele disse que adorava uma celulitezinha, eu morri »; « _...de paixão. »⁵⁶. Os elementos enumerados sinalizam o avanço da idade que não pode mais ser escondido, nem negado, que o corpo trai, apesar de todos os esforços com dietas, ginástica, produtos de beleza, temas constantes nas tiras. Aqui, tais signos corporais são tratados sem angústia, assumidos, poderíamos dizer. Mas muito de leve, é útil lembrar, pois os diminutivos e eufemismos ajudam a abordar o tema: « peitinho », « barriguinha », « celulitezinha », « leve caimento ». E o desenho atenua definitivamente o problema pois, como já vimos, todo traço físico ligado à velhice fica fora do horizonte visual e esta mulher, na faixa dos 40 anos, não somente não pode ser considerada « velha », como, na imagem que o desenhista nos traz de seu corpo, não vemos absolutamente os signos detectados pelo discurso.

Assim, a « bundinha » (ainda) não « caiu », continua rija⁵⁷. Quanto aos seios, se algumas vezes podemos adivinhá-los atrás do vestido ou mesmo da roupa de baixo, nas tiras aqui presentes nunca os vemos nus e, tal como aparecem, são pouco volumosos, apesar de talvez indicarem, discretamente, numa tira, o aqui referido « leve caimento »⁵⁸. Neste caso, porém, a posição dos seios e do decote colaboram na composição de uma situação geral de relaxamento da apresentação, pois trata-se de um momento em que nossa protagonista conversa com uma amiga sobre assunto íntimo, o orgasmo. Nas outras tiras de que dispomos, os seios aparecem pequenos e rijos⁵⁹, inclusive naquela transcrita acima, onde o « leve caimento » é mencionado mas não visto; e numa outra, onde a protagonista aparece de biquini na praia⁶⁰.

As pernas são longas e finas, estando muitas vezes à mostra sob vestidos curtos; seu aspecto também é bastante rijo⁶¹. A cintura, enfim, é sempre fina e bem delineada, às vezes em curva, às vezes reta em relação aos quadris⁶².



Miguel Paiva. Radical Chic.

Mas voltemos à tira acima, onde o que diz o texto é simultaneamente desmentido pelo desenho. Ali, o autor do diagnóstico positivo dado ao corpo de Radical Chic considera-a desejável não somente apesar dos sinais que traem o avanço da idade, mas justamente graças a eles. Todavia, apesar de sentir-se visivelmente valorizada, descobrimos, no último quadro da tira, quando podemos finalmente vê-la de corpo inteiro, que ainda está lutando contra o desenvolvimento de todos estes indicadores físicos, pois veste uma roupa de ginástica.

Este reforçar da luta aparece explicitado em outra tira da série⁶³. Aqui, em quatro quadros sucessivos, Radical Chic exprime-se assim, sobre si mesma: « _Faço ginástica para manter meu corpo são e a cabeça no lugar »; « _Faço análise para manter a cabeça sadia e alimentar a auto-estima »; « _Faço amor para manter a auto-estima e alimentar o prazer » (neste quadro, onde o casal aparece na cama, temos um comentário do parceiro da protagonista, fundamental para o fechamento da tira: « _Pra sua idade, você até que tem um corpinho razoável... »); e, para terminar: « _Por essas e outras que eu não posso parar de fazer ginástica nunca!! ». Efetivamente, se ela é retratada no divã, no segundo quadro, e na cama, no terceiro, começa e inicia a tira fazendo ginástica, atividade que domina o conjunto e que, não é inútil lembrar, não tem qualquer relação com manter « a cabeça no lugar », conforme diz no início. Todavia, se a ginástica transmite esta impressão de equilíbrio mental, isto se deve ao fato de que trabalhar a forma física traz realmente algo de fundamental, presente no conjunto das tiras que acabo de examinar. Fundamental justamente porque responde, no fundo, por esta adesão à « ditadura da forma », que faz nossa inteligente protagonista entregar-se de corpo e alma, apesar de tudo, à ginástica, e à dieta. Trata-se do julgamento masculino e, conseqüentemente, do potencial de sedução de uma mulher, que dele visivelmente depende. Apesar de Radical Chic saber escolher os homens que lhe aprazem, inclusive fisicamente, exprimindo e verbalizando seu desejo⁶⁴, o olhar masculino sobre seu corpo, e portanto a norma vigente, são decisivos. E a « sensualidade de um gesto » ou a « paixão incontida num olhar » devem associar-se, obrigatoriamente, às horas dedicadas à esbeltez da forma. Resta saber qual o peso real, nas agendas cotidianas das mulheres de camadas médias e altas urbanas, nos últimos decênios do século XX, dos gestos e atividades dominados por tal luta...

Mas passemos à segunda característica assinalada acima, que desprende-se destas tiras, e merece ser examinada.

A autonomia da personagem esbarra também em outros limites, não mais ligados à apresentação física, mas advindos de uma educação diferenciada entre homens e mulheres, que molda caracteres e comportamentos sexuais. Vejamos como isso aparece, em tiras onde os homens são mais visíveis, em relação às anteriores, nas quais se seu olhar guiava ações e atividades femininas, seus corpos estavam quase totalmente ausentes.



Miguel Paiva. Radical Chic.



Miguel Paiva. Radical Chic.

Dois exemplos se destacam aqui, nos quais Radical Chic contracena com um homem. No primeiro⁶⁵, vemos o casal bem à vontade na casa dele, com roupas que indicam um programa noturno, a garrafa de champanhe no balde de gelo, ao fundo. Descalça, nossa protagonista, com o copo de champanhe na mão, deitada no chão, ouve seu parceiro exprimir um desejo de união: « _A gente podia tentar um casamento aberto, tipo cada um na sua casa, no maior respeito às individualidades ». No quadro seguinte, ele aprofunda o modo de funcionamento de tal união: « _Aí você ficava vindo aqui, cuidando da minha casa, fazendo uma comidinha gostosa, me esperando chegar, toda cheirosinha... ». E conclui, em outro quadro: « _E na hora que cada um quisesse ficar na sua, você ia prá sua casa, na maior liberdade, que tal? ». Ela responde, irônica, no último quadro: « _Ótimo! Eu topo. Salário em OTN, férias, 13°, e duas folgas semanais! ».

Começamos pelo exame do diálogo. A cena mostra duas pessoas aparentemente « modernas ». E ele efetivamente inicia propondo uma união pouco convencional (« cada um na sua casa »). Mas logo se trai nesta suposta modernidade e enuncia princípios bastante tradicionais quanto à divisão de papéis entre homens e mulheres, dando um retrato bastante desigual –a seu favor- da relação que propõe-se a estabelecer. Ela, evidentemente, recusa, e responde com ironia, deixando-o atônito. Retirando qualquer encanto da fala de seu parceiro, não se sentindo absolutamente tocada pela proposta de união, coloca a situação no nível de um contrato onde as regras seriam bem estabelecidas. O que não fora apresentado como um trabalho, acaba sendo tratado assim, explicitando a servidão gratuita amavelmente sugerida. Afirmando definitivamente sua autonomia, nossa heroína não se deixa enganar por um projeto destes e, note-se, sinal dos tempos, não está de modo algum « louca para casar ». Mas observemos agora o desenho.

Nos três primeiros quadros, enquanto o rapaz –jovem e atraente- exprime seu desejo de união, Radical Chic ouve- o atenta, mas impassível, enquanto ele, contente com a idéia, parece já antever a cena que descreve, e que lhe traz visível prazer. No primeiro e no último quadro vemos os dois de corpo inteiro (nos dois do meio, somente os rostos). Enquanto no primeiro, como já descrevi, ela encontra-se em posição muito descontraída, no chão, no último, sua posição mudou. Antes deitada, coloca-se agora de joelhos, as coxas bem apoiadas sobre as canelas, que tocam o chão. Ele, também no chão, está sentado como no primeiro quadro, meio de lado, sobre uma das pernas, a outra dobrada verticalmente, um braço apoiado sobre o joelho desta última. A pose é descontraída, ele está de meias, mostrando uma mudança de expressão facial, pois espanta-se diante da reação da parceira. Ela, por sua vez, enquanto recusa habilmente a proposta recebida, coloca-se de joelhos e, falando, enche o copo dele de champanhe, servindo-o. Gesto e pose desmentem, ou ao menos atenuam, a força daquilo que está sendo dito. Se discorda dele, de nenhum modo rompe com aquilo que, apesar de tudo, (ainda) define, mais profundamente, sua feminilidade. Fala mais alto, aí, todo o peso de uma educação que, evitando o conflito, torna mais facilmente digerível a imagem que nos é oferecida.

No segundo exemplo⁶⁶, ela também parece colocar em primeiro plano seu desejo, sua autonomia. Aqui, o casal aparece de frente, passeando na rua, e aproximando-se da moto do rapaz –um outro, igualmente jovem e atraente. Nestes dois primeiros quadros ela, satisfeita, pensa: « _Ah, tem dias que a felicidade prá mim é isso: passear pela rua bem bonitinha, bem produzidinha... »; « ...com um gatão à tiracolo, belas roupas, belo corpo, bom de papo, vistoso, charmoso, tremenda moto!». Efetivamente, ela parece tê-lo « à tiracolo » pois no primeiro quadro apóia seu braço no ombro dele, que caminha com as duas mãos enterradas nos bolsos. Quanto à segunda frase, tirando o final (« tremenda moto »), a observação poderia muito bem ter sido feita por um homem, em relação a uma mulher (deste modo: « com uma gata à tiracolo, belas roupas, belo corpo, boa de papo, vistosa, charmosa »). Aqui, é a mulher, moderna e independente, quem exprime seu desejo, seu olhar sobre os homens. No último quadro, os dois estão de perfil sobre a moto, em velocidade. Ela fala: « _Ai, que vergonha! Tá todo mundo olhando, será que não era melhor uma vespa, uma bicicleta...!?! ». E uma certa ordem se restabelece. Em primeiro lugar, ele não está de modo algum « à tiracolo »: na moto, obviamente dele, ela está na garupa. Além disso, se no início ela parecia retirar prazer do fato de caminhar tendo a seu lado um rapaz « vistoso, charmoso », etc., quando o barulho da moto chama a atenção, ela deixa-se « femininamente » intimidar, preferindo passar despercebida em vez de exibir seu « gatão ». Algo mais profundo, irreprimível, a trai.

« Radical Chic » traz à tona certas contradições, jamais levadas a cabo, é verdade, entre a norma vigente quanto a gestos, poses e comportamentos sexuais e a emergência, evocada, muitas vezes de modo preciso, de aspirações incompatíveis com tais ditames. Não é sempre o caso, nas caricaturas contemporâneas aqui expostas. Nas « Mulatas do Lan », que examinarei a seguir, é a norma que se torna radical.

sedutoras, seduzidos

As mulatas são aqui o objeto por excelência do olhar masculino dominante, numa percepção do corpo feminino como puro objeto, chegando a esbarrar na vulgaridade das imagens pornográficas – pelas quais somos envolvidos quotidianamente em nosso meio urbano, entre cartazes, *outdoors*, capas de revistas, publicidades, embalagens e outras banalidades.

Em cada uma das imagens, a mulher representada é seguida de perto por um homenzinho pequeno –o próprio Lan-, mais velho, bigodudo, verdadeiro *voyeur* que, ajudado pela sua muito menor estatura, pode olhar a mulata em questão por todos os seus ângulos, inclusive por baixo, levando ao máximo a vulgaridade que se insinua. Nosso homenzinho é o mais esperto, deixando aos outros homens, às vezes presentes, o papel de tolos, ingênuos, por não saberem para onde devem olhar, por serem destituídos da sua malícia. Numa delas⁶⁷, a mulata altíssima, pernas longuíssimas contrastando com o vestido extremamente curto, passeia inconscientemente pela calçada, levando seu cachorro pela coleira. O homenzinho, atrás, olhando-a de baixo, pode desnudá-la pelas nádegas, sob o vestido. Enquanto isso, os outros homens « perdem



Miguel Paiva. Radical Chic.

tempo », numa banca de jornal, a ler as primeiras páginas expostas. Eles têm a expressão abobalhada, dada por bocas e narizes, contrastando com a vivacidade do nosso herói, que está sempre no lugar e na situação que lhe garantem o melhor e mais justo ângulo de visão. Como durante a tempestade de vento que levanta tudo, inclusive o vestido da protagonista e ele próprio que, em posição horizontal, segura-se ao troco de uma árvore na altura exata para *tudo ver*⁶⁸. O turista estrangeiro, traído pelas roupas excêntricas e pela pele que reage mal ao Sol do Rio de Janeiro, também passa por imbecil ao tentar fotografar uma paisagem da cidade, enquanto que nosso herói, ali perto, tenta chamar sua atenção para o que realmente vale a pena, e que, enquanto turista –e homem– inconsciente, está deixando escapar⁶⁹. Verdadeiro cartão-postal, a paisagem corporal da mulata nos é oferecida numa bandeja, com as partes mais visadas –coxas, quadris, nádegas, barriga e os bicos dos seios, bem visíveis através da camiseta justa- bastante à mostra, e suas qualidades físicas bem realçadas, tal qual guloseima pronta para ser devorada com as frutas tropicais que a envolvem⁷⁰.

E estas « mulatas do Lan », que estejam contentes com o lugar que ocupam sobre a bandeja, ingenuamente passeando no calçadão, ou correndo na praia, não parecem se incomodar em nada com o papel de objeto que exercem, que tanto satisfaz seu companheiro de cena. Exibindo-se, enfim, num « show de mulatas », como no painel exposto na mostra⁷¹, a protagonista é o verdadeiro cartão de visitas do país, o da democracia racial que, escondendo a feiúra historicamente tão recusada da negritude feminina, exaltou a mulata, extremamente desejada pelo olhar dominante, não somente masculino, mas branco.

Este olhar masculino, que decide da adesão das mulheres à « ditadura da forma », e dos « padrões autoritários de beleza » que algumas chegam, às vezes, a questionar ou desconstruir, e que as transforma em objetos de um prazer também visual, não é uma invenção recente, ainda que chegue, como no caso das « mulatas do Lan », a um certo paroxismo. Contudo, não é à toa que em várias das imagens presentes na mostra, produzidas nas primeiras décadas aqui representadas, os homens apareçam de óculos ou de monóculos⁷², objeto que raramente aparece nos rostos femininos –a não ser para sinalizar traços de idade avançada e/ou de fealdade, como vimos. E trata-se de algo irreprimível, definidor da masculinidade: um homem de verdade não pode não ter sempre corpos femininos sob seu olhar. Carlinhos os pendura na parede do quarto⁷³; o Gatão de Meia-Idade não consegue não virar o rosto para ver uma mulher passar e, não por acaso, neste momento, sua namorada aparece com os olhos fechados⁷⁴: o objetivo é afirmar uma « natureza » e não levantar conflitos. Enfim, feliz da vida ao libertar-se do amor –« cego »-, nosso Gatão poderá doravante girar a cabeça para todos os lados, em total liberdade, sem qualquer constrangimento⁷⁵. No caso das « garotas do Alceu », o observador chega a ser invisível, pois externo, olhando as garotas desenhadas junto com o ilustrador, de seu prisma. Numa das imagens, elas sentam-se em fila, e o foco são as pernas, admiradas. O texto diz, tomando uma voz claramente masculina: « Se estás de pé, eu me sento. Se sentas, deito no chão. Se deitas –bem, se tu deitas eu fico em má posição ». O jogo de pala-



Lan. Revista de Domingo, *Jornal do Brasil*, 1995.



Lan. Revista de Domingo nr. 1000, *Jornal do Brasil*, 1997

vas usado não deixa dúvidas, a « má posição » indica a perda do ângulo de visão, que deve ser de frente ou de baixo, no caso das pernas⁷⁶.

Trata-se de um olhar dominante que pousa sobre os corpos, mas também de uma visão do feminino, das mulheres, responsável pela circunscrição de características definidoras da feminilidade e dos comportamentos femininos.

Assim, estereótipos como a pouca inteligência e o excesso de futilidade, objetos de sátira freqüentes nas imagens aqui representadas, aparecem como traços definidores da « alma feminina »⁷⁷, constituindo-se em verdadeiras armadilhas. Pois, por um lado, seguir a moda e os rituais de beleza é caminho indispensável –e incentivado- para o

sucesso da sedução, desembocando em casamento ou em relações afetivas às quais se aspira, segundo os períodos retratados. Por outro lado, as « belas » não escapam dos estereótipos que acompanham de mãos dadas a beleza feminina: estupidez, ignorância, inconsciência. Inversamente, as mulheres que se pretendem inteligentes, caem obrigatoriamente na feiúra: utilizando seu cérebro, recebem óculos e outros atributos da masculinidade, que as enfeiam irremediavelmente.

Ora, as tolas, inconscientes e fúteis, das quais tanto se zomba, são na verdade ingênuas, e *deliciosamente* tolas e/ou inconscientes. Inconscientes, muitas vezes, ao menos nas representações, de seu próprio potencial de sedução física, o que aumenta a « delícia » da situação. Passeando distraídas, as « mulatas do Lan » nada vêem, nem aquele que as olha de modo tão penetrante. Elas são exclusivamente vistas, (quase) naturalmente em exibição: sobre a bandeja, uma delas parece realmente feliz em oferecer-se assim, inteira, para felicidade ainda maior daqueles que a olham, evidentemente -felicidade que foi imaginada e prevista, com conhecimento de causa, pelo autor da imagem. Quando têm a consciência do seu poder de sedução, elas tornam-se objeto de risos, como em alguns exemplos mais antigos, onde aparecem como « difíceis de contentar »⁷⁸. Aqui, o excesso de segurança em si mesmas faz rir. De um

lado por contrastar com uma falta real de poder de decisão, no mercado matrimonial notadamente; e, de outro, porque o uso excessivo das armas da sedução feminina assusta, devendo então, *avant la lettre*, tornar-se motivo de zombaria dissuasiva. Já nas imagens mais recentes de « Radical Chic » a dúvida e a insegurança, representadas pelo constante questionamento da personagem, e pela adesão contínua aos efeitos da ginástica, por exemplo, dão-nos uma visão mais densa das relações entre corpo e feminilidade, entre sedução e exclusão.

Resta saber quem (ainda) ri, quem ri por último e, neste caso, se quem ri por último ri realmente melhor.

Mônica Raisal Schpun

Notas

- 1 *O Malho*, 07.11.1908, « O Projecto Garcez e os theatros ».
- 2 *O Malho*, 25.09.1909, « O que muitas cabecinhas bonitas dizem por ahi ».
- 3 *Careta*, 22.11.1941, « O Artista caprichoso ».
- 4 *A Cigarra*, 29.11.1917, « Audacia alleman – alguns canhões... no Triangulo ».
- 5 *Careta*, 07.02.1942, « As Chica-Chica Bôas ».
- 6 Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, s/d (1919 circa), « Se a moda pega... ».
- 7 *A Cigarra*, 08.09.1917.
- 8 *Careta*, 18.07.1914.
- 9 *Fon Fon!*, 28.03.1908, « A Vaccina em familia ».
- 10 *O Malho*, 18.09.1909.
- 11 Id., 27.06.1909, « Sogra e genro ».
- 12 *Careta*, 04.04.1942, « Naufragos ».
- 13 *Careta*, 26.08.1939, « A Corretora ».
- 14 *Careta*, 15.01.1916, « O preferido »: « Ella _ (pensativa) O meu ideal é um homem forte, com dois metros de altura, masculino, de physico rigorosamente proporcional e terno. Elle _...terno e sob medida ». É verdade, ela sabe exprimir exatamente aquilo que quer, enunciando seus critérios, como se sua beleza e a consciência que tem disso garantissem a realização de sua escolha. Mas ele, cheio de sabedoria popular, sabe de antemão que pode zombar ironicamente de tal idéia, fazendo mesmo um jogo de palavras que torna imediatamente inócua, sem qualquer seriedade, aquilo que acaba de ser dito. *Careta*, 22.01.1916, « A theoria prática »: « Ella _ Eu gosto do homem elegante quando a *verba concórda com o sujeito*. » (itálicos no original). Ele, ao fundo, sem nada dizer, só sorri. A mulher interesseira, tipo corrente na estereotipia misógina do feminino, passa aqui por ingênua perto de seu coadjuvante, que conhece bem a « natureza feminina ».
- 15 *Para todos...*, 26.06.1926, 04.02.1928 e 08.09.1928, capas.
- 16 *Distração*, 01.07.1886. O medo de ficar « solteirona » figura social extremamente estigmatizada, somado à preparação das moças desde a mais terna infância para o exercício do papel de esposa e de mãe -« carreira » única para as mulheres das camadas dominantes da época, como as representadas aqui-, e acrescido de sua quase inexistente participação no mercado matrimonial, onde os homens negociam praticamente entre eles, são fatores que explicam essa ansiedade criada em torno do casamento. Objeto de derrisão nesta imagem, tal ansiedade aparece como se fosse parte constitutiva da natureza feminina, e não fruto de construção social.
- 17 *Bazar Volante*, n° 24, 1886.
- 18 *Distração*, 06.02.1886.
- 19 *A Avenida*, 29.08.1903.
- 20 A título de exemplo, ver as seguintes imagens da mostra: *Careta*, 15.01.1916 e 22.01.1916; *A Cigarra*, 04.04.1917 e 20.12.1917.
- 21 *Guanabara*, vol.1, n° 7, 1919.
- 22 *Para todos...*, capas, 03.04.1926, 12.09.1927, 04.02.1928, 08.09.1928.
- 23 Na capa da edição de *Para todos...* de 04.02.1928, onde um homem estonteado é rodeado de pernas femininas, algumas delas, vistas de baixo, exibem mais que a borda das meias, chegando à roupa íntima.
- 24 *Para todos...*, capa, 08.09.1928. Dela entrevemos também a borda superior da meia.
- 25 *Para todos...*, capa, 12.09.1927.
- 26 *Para todos...*, capa, 03.04.1926.
- 27 *Para todos...* capas, 11.12.1926 e 09.07.1927.
- 28 Entre esta sogra e a esquetejadora d'*O Malho* (27.06.1909), examinada antes, duas diferenças principais se impõem, além dos quase 20 anos que as separam: a já assinalada pacificidade da segunda em contraste com a violência da primeira, e o grupo social de pertença de ambas, a sogra de *Para todos...* sendo uma senhora rica e sofisticada, enquanto que a d'*O Malho*, apresenta-se como uma mulher das camadas populares.
- 29 *Careta*, 26.08.1939. As « náufragas », apesar do penteado desfeito pela ação do mar, também têm cabelos longos. Cf. *Careta*, 04.04.1942.
- 30 Cf. « Sol é maluco por garotas », *O Cruzeiro*, 22.10.1955.
- 31 « Garotas de julho », *O Cruzeiro*, ?07.1942 e « Reflexões das garotas », *O Cruzeiro*, 17.07.1943.
- 32 « Garotas até debaixo d'água », original.
- 33 « Garotas Glamour », *O Cruzeiro*, 25.05.1940 e « Reflexões das garotas », *O Cruzeiro*, 17.07.1943.
- 34 « Sol é maluco por garotas », *O Cruzeiro*, 22.10.1955. O texto diz, acentuando o caráter sedutor do bronzeado: « Aquela jóia tostada, do corpo de bronze e rosa, quanto mais fica queimada, mais se torna perigosa ».
- 35 « Garotas Glamour », *O Cruzeiro*, 25.05.1940.

- 36 « Na festinha das garotas », *O Cruzeiro*, 02.02.1957.
- 37 « Super Mãe », jornal *O Estado de Minas*, álbum *The Supermãe*, 1996. Vide p. 105.
- 38 « Super Mãe », jornal *O Estado de Minas*, álbum *The Supermãe*, 1996.
- 39 « Super Mãe », idem.
- 40 « Super Mãe », idem, vide p. 105.
- 41 « Super Mãe », idem.
- 42 « Super Mãe », idem.
- 43 « Super Mãe », idem.
- 44 « Super Mãe », idem.
- 45 « Super Mãe », idem.
- 46 « Gatão de Meia-Idade », vide p. 107.
- 47 « Gatão de Meia-Idade », idem.
- 48 O dicionário Houaiss liga o termo à faixa etária entre 40 e 55 anos.
- 49 « Gatão de Meia-Idade », idem.
- 50 « Gatão de Meia-Idade », idem.
- 51 « Gatão de Meia-Idade », idem.
- 52 « Gatão de Meia-Idade », idem.
- 53 « Gatão de Meia-Idade », idem.
- 54 « Radical Chic », *Radical Chic*. L&P Editores, Porto Alegre, 1989.
- 55 « Radical Chic », idem, grifos meus.
- 56 « Radical Chic », *Almanaque Radical Chic*. Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 1995.
- 57 « Radical Chic », *Radical Chic*. L&P Editores, Porto Alegre, 1989.
- 58 « Radical Chic », idem.
- 59 Cf., por exemplo, *Radical Chic*. L&P Editores, Porto Alegre, 1989.
- 60 « Radical Chic », idem.
- 61 « Radical Chic », L&P Editores, Porto Alegre, 1989; *Almanaque Radical Chic*. Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 1995.
- 62 « Radical Chic », idem, idem.
- 63 « Radical Chic », *Almanaque Radical Chic*. Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 1995, grifos meus.
- 64 « Radical Chic », idem, idem
- 65 « Radical Chic », *Radical Chic*. L&P Editores, Porto Alegre, 1989. Vide p. 112.
- 66 « Radical Chic », idem.
- 67 « Mulatas do Lan », *Revista de Domingo, Jornal do Brasil*.
- 68 « Mulatas do Lan », idem.
- 69 « Mulatas do Lan », idem.
- 70 « Mulatas do Lan », idem. Vide p. 117.
- 71 « Mulatas do Lan », idem. Vide p. 118.
- 72 Cf. *Distração*, 06.02.1886 e *A Avenida*, 29.08.1903, onde, respectivamente, um homem observa e admira o corpo da mulher com a qual está contracenando.
- 73 « Super Mãe », jornal *O Estado de Minas*, álbum *The Supermãe*, 1996.
- 74 « Gatão de Meia-Idade », vide p. 107.
- 75 « Gatão de Meia-Idade », vide p. 107.
- 76 « Garotas do Alceu », *O Cruzeiro*, 03.02.1945.
- 77 Veja-se as sátiras aos excessos da moda feminina em *Cabrião*, 02.12.1886 (« A moda com o que se parece »), *Bazar Volante*, n° 24, 1866 (« A última palavra de Mr. Chesneau ») e n° 25 (« Progressos do coque »), *O Malho*, 12.11.1910 (« A Moda »). Quanto à beleza ligada à burrice, ver *O Malho*, 25.09.1909, e, quanto ao excesso de futilidade das mulheres, *Careta*, 04.04.1942, « Naufragos » e « Reflexões das garotas », *O Cruzeiro*, 17.07.1943 (« Uma mulher nunca reflete. Só quando está diante do espelho. E quem reflete neste caso não é a mulher »).
- 78 *Distração*, 01.05.1886 (« Difícil de contentar »). Ver também *Distração*, 06.02.1886 (« Franqueza ») e *Bazar Volante*, n°1, 1866.