

REVISTA MARACANAN

Notas de Pesquisa

Infidelidade feminina nas caricaturas de Belmonte: representações de gêneros nos anos 1920

*Female Infidelity in Belmonte's Caricatures:
representations of Gender in the 1920s*

Marissa Gorberg
Fundação Getúlio Vargas
marissagor@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa à investigação das caricaturas de Belmonte que têm a infidelidade amorosa como tema, publicadas nas revistas cariocas *Frou-Frou*, *Careta* e *D. Quixote* entre 1924 e 1926. A análise dessas representações é capaz de oferecer valiosos subsídios para a percepção de novas sensibilidades na abordagem da feminilidade, da sexualidade e do matrimônio, contribuindo para o entendimento de algumas de suas faces na modernidade. Pretendemos propor uma reflexão sobre mudanças ocorridas no arquétipo feminino e nas relações de gênero a partir de uma fonte de informação baseada na dimensão visual, permitindo o exame de práticas que convergiram à liberação individual ou até mesmo ao alargamento de fronteiras morais, em meio a mudanças de valores e convenções, na segunda década do século XX.

Palavras-chave: Modernidade; Gênero; Caricatura; Belmonte.

Abstract: The aim of this work is the investigation of Belmonte's caricatures which deal with loving infidelity published in *carioca* magazines *Frou-Frou*, *Careta* and *D. Quixote* between 1924 and 1926. The research of such representations can provide valuable subsidies to the perception of new sensibilities facing femininity, sexuality and marriage, contributing to the understanding of some of its sides among modernity. Our intention is to propose a reflexion about changes verified in archetype of women and gender relations, based on information anchored in visual dimensions, allowing the examination of practices that converged to individual freedom or even to the enlargement of moral frontiers, in the midst of changes of values and conventions on the second decade of the 20th Century.

Key words: Modernity; Gender; Caricature; Belmonte.

Artigo recebido para publicação em: Outubro de 2015

Artigo aprovado para publicação em: Maio de 2016

“E le, ela e a outra”. Esse era o título de uma caricatura de Belmonte publicada na revista *Frou-Frou* em 1924,¹ que explicitava o triângulo amoroso formado por um homem, sua mulher e a amante. Mas o arranjo também poderia ser “ela, ele e o outro”, conforme o próprio artista demonstrou em outra obra gráfica de sua autoria chamada “Um ménage moderno”,² onde uma mulher é quem aparece cercada por dois consortes.

Através da análise crítica das representações ancoradas no conjunto imagético elaborado por Belmonte, impresso em diversas revistas ilustradas na década de 1920, pretendemos propor uma reflexão sobre algumas imagens da sexualidade feminina. Na busca de possíveis sentidos ancorados nas caricaturas do autor que retratam o universo das identidades e relações de gênero, tentaremos esboçar alguns dos sentimentos, das dinâmicas sociais e da atmosfera mental do período em foco, ressaltando aspectos relevantes à compreensão de novos padrões de comportamento social que se insinuavam nas metrópoles, em pleno curso da modernidade urbana.

O resgate possível de sentidos manifestos nas obras gráficas humorísticas se inscreve nas propostas da Nova História Cultural, vertente historiográfica capitaneada por Jacques Le Goff e Pierre Nora³ que passou a contemplar, em seus modelos de análise, a percepção do potencial cognitivo das criações artísticas visuais. A noção de representação perpassa a presente abordagem cultural, visando atender a nossos propósitos e nossas responsabilidades no estudo de uma espécie de registro visual – a caricatura – percebido como um recurso operacional capaz de ampliar a substância da investigação histórica;⁴ assim, através da análise de escolhas e práticas calcadas em versões ilustradas que sobreviveram ao tempo, pretendemos alcançar determinações sociais, institucionais e culturais.

Como ressalta Philip Bloom,⁵ a mudança mais profunda de todas verificada na virada do século XX, nos “anos vertiginosos”, foi a do relacionamento entre homens e mulheres, com indicativos da grande ansiedade manifestada pelos homens, face à insegurança de suas posições. “Ameaçados” com a ocupação do espaço público pelas mulheres, muitas vezes eles respondiam a esse fenômeno com condenações ao comportamento delas, operando associações entre o que consideravam uma extrema sexualização das jovens e o modo de ser de prostitutas e “selvagens”.

A “mulher fatal” – arquétipo de uma persona feminina sedutora e livre, conquanto perversa e perigosa – passara a ocupar, desde a segunda metade do século XIX, lugar de destaque na produção literária dos escritores simbolistas, decadentistas, modernos, trazendo à tona novas idealizações do gênero. O mito evocava uma figura que não estaria circunscrita a

¹ Revista *Frou-Frou*, n. 25, jun. 1925.

² Revista *D. Quixote*, n. 342, nov. 1925.

³ LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, v. 1, 2, 3.

⁴ BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

⁵ BLOOM, Philip. *Os anos vertiginosos: mudança e cultura no Ocidente (1900-1914)*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

um papel predeterminado de mãe, esposa e dona de casa, ousando, em atitudes inovadoras e arrojadas, desafiar convenções da então emergente sociedade burguesa industrializada.

A construção desse modelo de mulher, nas artes, encontrava ressonâncias na modernização de uma concepção de feminilidade que buscava se insurgir contra os ideais convencionais de casamento e *ethos* familiar, em meio às profundas mudanças socioculturais operadas nas bases da modernidade. A partir de um novo conjunto de vivências decorrente da crescente urbanização e reconfiguração das metrópoles, da introdução de inovações tecnológicas e das conseqüentes alterações nas percepções de espaço e tempo, novas sensibilidades em relação à mulher e às configurações erótico-amorosas se manifestavam, revelando ansiedades acerca de uma feminilidade, vista, por um lado, como moderna e por outro, como fatal.

A presença de imagens de *femmes fatales* constituíram uma das marcas da estética simbolista, preconizada por Charles Baudelaire, expressa na geração de literatos entre o final do século XIX e o início do século XX.⁶ Promovendo encontros em espaços de boemia, os grupos simbolistas externavam oposição à sociedade capitalista e aos costumes ancorados na crença na ciência, na racionalidade e no progresso; para esses grupos, que valorizavam a subjetividade e a autenticidade, a mulher moderna concorreria a um modo de vida que não estaria filiado à hipocrisia das relações amorosas burguesas, em função de sua autonomia para tecer escolhas no exercício de sua sexualidade. Sob a visão desses criadores, o retrato da mulher evocava um misto de atração e medo face a um novo caráter do prazer; reconheciam, outrossim, sua parcela de responsabilidade pela atmosfera de liberdade à época – às mulheres modernas, em busca de independência, era creditada uma contribuição contra o moralismo dos anos 1880.

No Rio de Janeiro, essa sensibilidade *fin-de-siècle* encontrava ecos entre intelectuais e artistas de grupo boêmios, que compartilhavam dessas experiências como vozes da vanguarda e porta-vozes do momento presente; dentre eles, Gonzaga Duque, Raul Pederneiras e J. Carlos foram alguns dos que tiveram acentuada influência sobre a obra de Belmonte.⁷

Criador do personagem Juca Pato, um dos fundadores da atual *Folha de S. Paulo*, o caricaturista que exercia uma multiplicidade de funções obteve acentuada popularidade e reconhecimento entre seus contemporâneos, embora tenha resvalado no terreno do desconhecimento para as gerações atuais. No início de sua carreira, Belmonte pode se alinhar a um tipo de humor característico das revistas ilustradas nos anos 1920, ao dar vazão a criações que esboçavam uma nova visão da cidade e de seus habitantes, com atenção voltada ao cotidiano da burguesia e da incipiente classe média. Suas conjunções de imagem e texto espelhavam ambientes, tipos, rituais e conflitos daquela parcela da sociedade, em situações cômicas dotadas de alta carga simbólica e potencial reflexivo.

⁶ OLIVEIRA, Claudia de. *As pérfidas Salomé: a representação do pathos do amor em Fon-Fon! e Para Todos...* - 1907-1930. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2008.

⁷ LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963. p. 1367.

Lembre-se de que, numa era anterior ao rádio e à televisão, as revistas ilustradas ocupavam o posto de veículo de comunicação por excelência, contribuindo para moldar percepções, linguagens e práticas sociais. Com amplo espectro temático, externavam o clima efervescente das metrópoles e incorporavam signos de modernidade em representações que concorriam para a construção e divulgação de um universo moderno. Nelas, as charges e caricaturas ocupavam posição de destaque entre a malha editorial, valendo-se de acontecimentos corriqueiros como foco de seu comentário; a grande repercussão e aceitação de que gozavam provavelmente derivava do reconhecimento, pelos receptores, das questões e situações ancoradas no papel.

Entre os inúmeros aspectos da modernidade abordados na obra iconográfica de Belmonte, há uma quantidade expressiva de caricaturas que versam especificamente sobre a mulher e seu comportamento social; a investigação desse conjunto gráfico revela-se um prisma fecundo que permite entrever as alterações nas motivações e determinações que pautavam a postura feminina, seus modos e modas adotados na cidade modernizada, e o conjunto de reações masculinas face às transformações vertiginosas da sua conduta, ressoante na sua forma de se vestir e se portar.

Numa cidade que manifestava, ao mesmo tempo, traços cosmopolitas e provincianos, liberais e oligárquicos, movimentando-se entre modernidade e tradição, as mulheres testavam inéditas formas de se relacionar e se colocar frente a seus pais e seus maridos, ensaiando escapes ao paternalismo e à submissão típicos do século XIX.

O adultério – entendido como o relacionamento sexual de uma pessoa casada com outra que não seja o próprio cônjuge – e a infidelidade, cujas definições na língua portuguesa incluem “falta de respeito, de fidelidade àquilo com que se deveria estar comprometido; deslealdade, traição, perfídia”, são práticas cujos contornos e limites apresentam-se variáveis conforme as balizas culturais. Historicamente, o homem gozou de maior liberdade do que a mulher para buscar outros relacionamentos fora do compromisso conjugal, num duplo padrão de moralidade engendrado por construções sociais que permitiram liberalidades desiguais para um e outro gênero; nas palavras de Gilberto Freyre, ao homem eram concedidas “todas as oportunidades de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas”.⁸

Na virada do século XX, uma série de fatores concorreram para novas possibilidades de caminhos trilhados pelas mulheres e a culminância de atitudes libertárias nos “loucos anos 20”; a Primeira Guerra Mundial forçou a entrada das mulheres no mercado de trabalho, conferindo salários, maior independência e autonomia; as transformações urbanas ofereceram novas opções de sociabilidade e ocupação do espaço público; a popularização dos esportes e da dança – jazz, charleston e, entre nós, maxixe, tango e chorinho – forçou maior mobilidade e exibição corporal; e a influência do cinema, da literatura, das informações que passaram a circular com maior amplitude nas páginas das revistas, espelhavam sedução, desinibição e

⁸ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 125.

afirmação da personalidade. A mulher já se permitia, nas primeiras décadas do século passado, mostrar o colo e os ombros, a nuca e parte das pernas, usar maquiagem e vestidos tubulares soltos, pós-espartilhos.

Ao passo em que a modernidade compassava uma revolução de costumes, valores e desejos, o atrevimento feminino provocava fissuras num modelo de dominação masculina e engendrava respostas diversas. Os próprios intelectuais simbolistas, por exemplo, eram capazes de demonstrar disposições por vezes contraditórias em suas percepções acerca do amor, das mulheres e de suas condutas; alguns deles, como Gonzaga Duque, valorizavam paixão e romantismo, voluptuosidade e beleza, a imagem tentadora da mulher mítica e inacessível, musa inspiradora que povoava a imaginação masculina – mas condenavam certas atitudes como degeneração e decadência moral, censurando o que consideravam uma sexualidade acentuada e imprópria.

As revistas ilustradas também ancoravam opiniões divergentes acerca dos procedimentos femininos; veículos difusores da modernidade exibiam fatos, fotos e anúncios onde havia espaço para mulheres sensuais, audazes, modernas. Não obstante, no conteúdo editorial daquelas publicações, vários colunistas e cronistas demonstravam verdadeiro repúdio ao que consideravam elementos culturais pouco respeitáveis, e exerciam a condenação veemente de novidades adotadas sobretudo pela juventude de classe alta e média, vistas como elementos desagregadores de uma hierarquia social e moral estabelecida. Dançar sinuosamente em público, usar cabelos curtos, ousar na maquiagem, dedicar-se à vaidade com afinco, eram atitudes consideradas impróprias para aqueles que possuíam uma visão refratária aos novos rumos do comportamento feminino.

Nas caricaturas de Belmonte, encontramos situações diversas onde as mulheres dirigem-se aos homens com ousadia e coragem, como se tivessem – ou exigissem – a mesma liberdade e igualdade de direitos. O uso da moda, por exemplo, permeava essa disputa de forças, uma vez que o porte de modelos decotados que exibiam costas, braços, pernas e nuca esbarrava no protesto dos parceiros enciumados, que tentavam esconder os corpos que desejavam fruir com exclusividade. A androginia do visual, provocada pelo corte *à la garçonne* entre outros elementos, também desafiava as demarcações fixas das identidades de gênero, desconcertando os homens frente ao cruzamento de fronteiras. A ampliação das demandas feministas eram outro vetor de embate, cuja inserção trespassava rivalidades ressignificadas nas práticas do cotidiano.

Dentre a expressiva quantidade de caricaturas de Belmonte publicadas na *Careta* e na *Frou-Frou* cujas situações, personagens e temáticas abordam uma ampla gama de aspectos presentes nas relações de gênero, formulamos uma escolha para o presente recorte, destacando aquelas que tratam especificamente de posturas femininas em relação ao desejo, ao casamento, à fidelidade e às suas escolhas amorosas.

Na caricatura a seguir, uma mulher caminha de braços dados com um companheiro jovem, seguida de perto por um homem mais velho; dois rapazes que observam a cena de dentro de um automóvel comentam:

“— Ali vai a Luiza com o marido!”

“— E quem é aquele sujeito baixinho que vai ao lado dela?”

“— Ah! Aquelle é que é o marido!”

Figura 1



Fonte: Revista *Frou-Frou*, n. 40, set. 1926.

Repleta de elementos visuais que se oferecem à interpretação e construção de conhecimento histórico, observamos na cena um ambiente urbano público, externo, onde figuram elementos símbolos de modernidade: a luz elétrica dos postes, o automóvel – cujos traços nos pneus ressaltam a ideia de movimento em velocidade – e o calçamento; uma ordenação arquitetônica do entorno do bairro que abriga uma natureza paisagística e outras construções, na cidade urbanizada, conforme os cânones de civilização e urbanismo então em voga.

Ao fundo, casas em estilo bangalô (tradução do termo inglês *bungalow*) remetem a um bairro de elite. Caracterizado por telhados de tijolos aparentes, que se harmonizavam com o terreno arborizado ao fundo, esquadrias com vidros quadriculados, paredes com pedras, varanda de acesso com pilares laterais e telhado em duas águas, o estilo arquitetônico

influenciado pelo movimento *Arts and Crafts* foi propagado junto à elite e às camadas médias brasileiras através das revistas de decoração e se enquadrou à mudança de mercados e gostos, estilos e padrões de vida burgueses.⁹ A propagação dos bangalôs no Rio de Janeiro e em São Paulo estava associada a uma nova cultura de moradia, que valorizava um estilo americano de morar, prático, moderno, em residências menores e menos suntuosas do que as antigas chácaras e palacetes neocoloniais. Habitá-los (os bangalôs) significava ter acesso a todos os benefícios que as inovações tecnológicas e os novos materiais poderiam assegurar, num imóvel que concretizaria as pretensões de um lar idílico, a salvo das intempéries urbanas, em meio a paisagismos planejados e ambientes arejados. Conciliando a influência estrangeira com o clima tropical, corporificavam um estilo de vida que privilegiava a fruição ao ar livre nos jardins e novas formas de vivência no espaço privado; o lar seria um espaço de ordem e paz que preservaria a individualidade de seus habitantes e refletiria sua personalidade.

De acordo com a imprensa especializada, notadamente a revista mensal *A CASA*, publicada no Rio de Janeiro entre 1923 e 1945, as nações mais estáveis seriam aquelas em que a maioria da população possuísse casa própria, emulando diretrizes americanizadas; estimulava-se, assim, a necessidade de aquisição da moradia, que deveria “ser tão adequada aos hábitos do morador como o vestuário que lhe assenta no corpo. Mais do que um lugar para viver, a casa é além de tudo o continente de sua personalidade e de sua família”.¹⁰ Possuir uma residência própria, fixa, também demarcava uma distância em relação aos pobres que circulavam pela cidade, nômades em busca de moradia e emprego. As habitações incorporavam as preocupações morais e higienistas e reforçavam a ideia da família nuclear, reservada, voltada para si mesma, protegida num ambiente aconchegante e acolhedor, num modelo de organização que contemplava a separação e privatização dos ambientes.

A calçada, limpa e pavimentada, se oferece como espaço de circulação facilitado aos transeuntes, onde caminham os personagens em questão. A indumentária reforça o pertencimento a camadas abastadas, devido ao apuro e à elaboração da visualidade conforme as exigências sociais daquele momento; o uso de peças mal talhadas ou inadequadas aos parâmetros do vestir estava associado às distinções de classe, e a afirmação de *status* através do aspecto exterior consubstanciava uma tarefa para aqueles que buscavam reconhecimento, aprovação, ascensão e pertencimento a determinado grupo.

A mulher usa um vestido tubular decotado, que exhibe colo, braços e pernas, com cabelos cortados curtos, chapéu cloche, sapatos de salto, pulseiras e colares de pérola, lábios demarcados por maquiagem; pode ser considerada uma *melindrosa* típica, enfim. O homem que caminha de braços dados com ela, por sua vez, personificaria a figura do *almofadinha*, um

⁹ O *Arts and Crafts* foi um movimento que revolucionou a arquitetura doméstica britânica no final do século XIX e se difundiu com grande popularidade nos Estados Unidos, alcançando repercussão internacional. A dissertação de mestrado *Arquitetura Residencial Paulistana dos anos 1920: ressonâncias do Arts and Crafts*, apresentada por Maristela da Silva Janjullo à Escola de Engenharia de São Carlos da USP em 2009, analisa o tema em profundidade.

¹⁰ Revista *A CASA*, n. 69, 1930. p. 5.

sujeito preocupado com a aparência, cujo *physique du rôle* era composto com roupa e acessórios adequados para tal: chapéu-coco, camisa de peito duro, gravata, colete altíssimo abotoado até o colarinho de ponta, plastrão, paletó acinturado com mangas apertadas, calça com bocas estreitas que terminavam na altura do cano das botinas “agulha”, feitas com dois materiais (geralmente verniz e pelica), polainas, flor na lapela, bengala simples com volta (sem adornos de metal) e o rosto limpo, sem barba ou bigode. O outro senhor, embora pareça também portar-se com elegância e distinção, usa roupas consideradas menos extravagantes para o período: um terno mais largo, camisa, gravata e colarinho clássico (também chamado colarinho inglês, mais fechado e pontudo), chapéu estilo Fedora (ou Borsalino), óculos e sapatos bicolores.

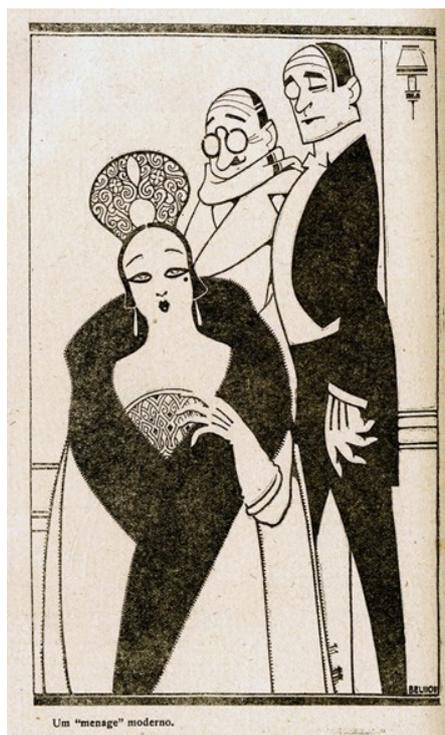
Na composição, chama atenção a jovialidade dos dois primeiros personagens, destacados pela altura, pelo sorriso de satisfação e cumplicidade, pelos passos em compasso, pela proximidade com que caminham, à vontade. O homem “que vem ao lado”, em contraposição, parece bem mais velho, diminuído (na estatura e no *status*), com a expressão facial fechada, de olhos fechados – para a situação? – e braços para trás – atados na imobilidade de quem nada poderia fazer?

A chave do humor é acionada na medida em que os observadores da cena revelam as identidades ocultas de cada personagem, surpreendendo o leitor; embora o par adjacente pareça ser um casal constituído, a posição de marido daquela mulher pertence ao senhor mais velho que os acompanha “a distância”. Belmonte explicita um comportamento que seria encontrado nas ruas das grandes cidades modernizadas, onde a mulher poderia passear de braços dados com outro homem que não fosse seu companheiro matrimonial – fato impensável nos tempos coloniais, quando a mulher quase não saía de casa e, se o fizesse, teria que ser acompanhada pelo pai, irmão ou cônjuge.

Indo além, o autor traz à cena o triângulo amoroso composto pelos personagens “mulher”, “marido” e “o outro” contemplando a existência de amantes extraconjugais para as mulheres, uma possibilidade que ía de encontro ao tradicionalismo patriarcal que admitia consensualmente amantes apenas para os homens. A representação que inclui a admissão desse terceiro elemento e sua exibição em público faz pensar sobre novos elementos capazes de provocar deslocamentos na hierarquia e na moral estabelecidas; o diálogo entre os dois rapazes no automóvel pode ser lido não só como uma reação de espanto diante daquela configuração, mas também de naturalidade, como se a mulher já pudesse valer-se de uma maior permissibilidade sexual nos domínios público e privado, na cidade que acolheria novos procedimentos e reações conduzidos pela modernidade.

O trio composto por uma mulher e dois homens aparece também na próxima caricatura, cujo título “Um ménage moderno” não deixa dúvidas sobre qual seria o seu feito:

Figura 2



Fonte: Revista *D. Quixote*, n. 3420, nov. 1923.

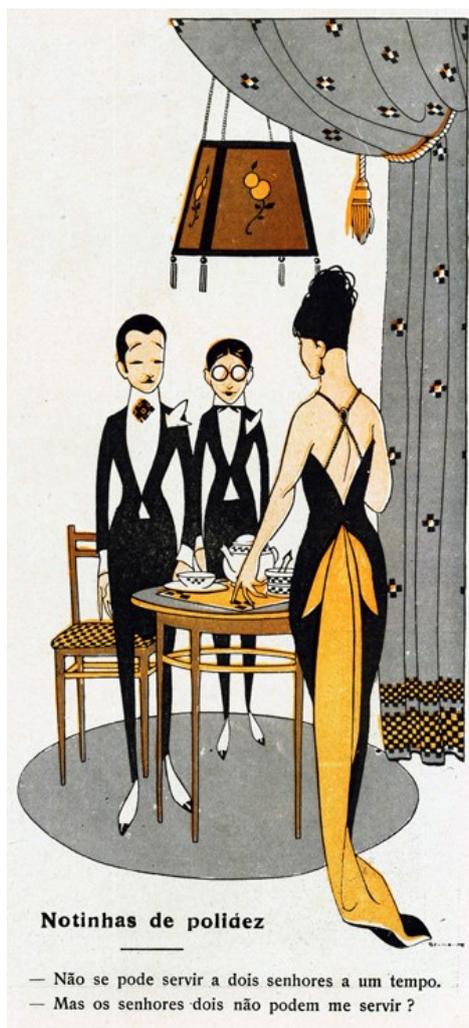
Numa cena ambientada em local luxuoso, que poderia ser uma *soirée* no Theatro Municipal ou uma festa de gala no Hotel Glória ou Copacabana Palace, duas figuras masculinas direcionam o olhar para uma mulher, que leva a mão ao peito e inclina a cabeça levemente, em contenção ao que poderia ser uma “saia justa” pelo encontro simultâneo. Todos estão vestidos de modo formal e ostentoso; ela porta um vestido com peitilho trabalhado, em padronagem semelhante ao adorno de cabeça, com brincos de pingente, maquiagem bem demarcada, luvas e um costume com a gola ornada em pele. Lembre-se de que, embora as metrópoles brasileiras fossem caracterizadas pelo clima tropical, nas primeiras décadas do século passado, a moda espelhava um referencial estrangeiro oriundo de países centrais com clima temperado, e o desejo de “ser” e parecer europeu incluía o uso de roupas com materiais feitos para invernos rigorosos: pele para elas; lã e cashmere para eles.

Na caricatura abaixo, uma mesa posta com aparelho de café – bule, xícara, açucareiro – está posicionada entre dois homens e uma mulher. No cenário requintado, trava-se o seguinte diálogo:

“– Não se pode servir a dois senhores a um tempo.”

“– Mas os senhores dois não podem me servir?”

Figura 3



Fonte: Revista *Careta*, n. 762, jan. 1923.

A pergunta que devolve a questão e inverte a situação é plena de significados. A primeira reação exposta é a exigência de uma escolha única a ser feita pela mulher que, diante de dois homens, teria de optar por um só. O segundo posicionamento que chama atenção é que, além da escolha por um parceiro com exclusividade, a função de “servir” a alguém seria destinada à mulher; é ela quem deveria se encarregar de prover o café, ou, numa acepção metafórica bem mais abrangente, “servir” significaria prestar serviços ao homem, ser sua criada, alguém útil, favorável e vantajosa para ele. Ainda, “servir” abrange a acepção de “oferecer”, como se a mulher devesse servir a si própria, num enfoque objetal.

O questionamento dela altera posições e lugares porventura predeterminados e dispara, em sentido contrário, as demandas e exigências em jogo. A coragem de não se submeter ao papel exigido traz também um novo elemento às possibilidades de envolvimento, que é a duplicidade de parceiros, ao invés da necessidade da escolha única. Afinal, em vez dela ter de “servir” a um só, em sua visão, os dois poderiam “servi-la”, *i.e.*, ambos poderiam submeter-se à sua vontade, atender suas solicitações, exercer o papel de servo ou amante, devotos a ela.

É de se notar que o cenário remete a um ambiente de interação social de luxo, com mobiliário, tapete e estofamento esmerados, quiçá um clube ou salão de chá, onde sobressaem os elementos decorativos e suas estampas gráficas coordenadas na barra da cortina, no assento das cadeiras e nas peças do aparelho de louça; o tom dourado, a luminária com referências orientais e as borlas pendentes reforçam o refinamento. As vestes dos personagens masculinos tipificam a figura do almofadinha, com paletó acinturado longo, calças de boca estreita e mangas idem, botinas de bico fino com polainas, gola alta, lenço na lapela, rosto limpo e cabelo escovinhado, enquanto a roupa da mulher traz a ideia de uma persona sensual, segura com seu próprio corpo, cujas curvas exhibe sem pudor, as costas completamente desnudas, aparentes sob um profundo decote em "V" adornado com linhas finas que se cruzam em "X", presas sob um enfeite no vértice que compõe o vestido preto com cauda longa em tecido de cor contrastante, brincos de pingente e cabelos presos no alto da cabeça, arrumados sob um penteado elaborado. Tal aparência faz pensar numa mulher rica, que teria condições de arcar com aquela vestimenta, as joias e o que mais fosse necessário para torná-la atraente, alinhada a uma postura confiante e desafiadora a ponto de fazer a proposta em questão. Finalmente, o título da caricatura, "Notinhas de polidez", trata com a ironia do diminutivo o que seria um padrão adequado de interação entre gêneros, recurso que poderia ser realçado por emoções de espanto, tanto por condenação como por admiração.

A abordagem explícita da existência de mais de um parceiro aparece em várias caricaturas no conjunto abordado; na que observamos em sequência, a conversa estabelecida entre o casal retratado descortina uma teia de relações subsistentes:

"— É inútil te zangares comigo. Eu sou sempre o mesmo."

"— Pois é por isso: se ainda fosses o outro."

Figura 4



Fonte: Revista *Careta*, n. 825, abr. 1924.

Belmonte revela com clareza a vivência do “outro” através da personagem feminina que responde a seu interlocutor com dura franqueza. A representação torna patente uma série de vetores emocionais que estressam os agentes: o homem se queixa do tratamento que lhe é dispensado pela mulher, que demonstra irritação e aborrecimento com ele e ratifica a noção de que “homens não mudam”, de que seu comportamento e sua personalidade não sofreriam alterações apesar do descontentamento da companheira. A afirmação de sua condição imutável pode ser entendida como um reconhecimento humilde das próprias limitações, mas também como uma provocação à mulher, no sentido de que sua cólera não teria efeito prático de promover mudanças – no homem e na sua condição – e ela estaria submetida àquele engajamento e àquele companheiro, com todas as suas características “imutáveis”.

Ela, por sua vez, face à demarcação das balizas existenciais invocadas pelo homem, é capaz de causar espanto e surpresa pela revelação do “outro” e sua preferência por ele. Nesse sentido, a força da mulher emerge pela ampliação de suas alternativas de engajamento amoroso, pela subversão da contenção tradicional que lhe permitiria um único par, pela possibilidade de retrucar a limitação imposta pelo homem desafiando a monogamia do casamento. A forma como a mulher se coloca no enfrentamento *vis-à-vis* por si só já demonstrava uma inovação e uma tendência de ruptura com papéis tradicionais; ainda que ela estivesse blefando e o “outro” não existisse, a sinceridade cínica com que responde ao provável marido consubstanciava uma nova forma de se colocar diante dos embates que trespassavam as relações homem-mulher.

Ele está de costas para o observador da cena – estaria também de costas para sua condição? Ela está de frente, parcialmente desnuda (colo, ombros, braços e pescoço à mostra), e encara o parceiro – e sua situação. A postura corporal de ambos sublinha dinâmicas afetivas: ele, com uma mão no bolso e a outra, levada ao peito, a boca retesada, parece “preso” e contido numa determinada posição; ela, com músculos torneados, não parece ter medo de fitá-lo diretamente. A boneca decorativa ao fundo da cena que aparece sobre a mesa, ao lado de uma caixinha com estampa gráfica, acentua a atitude feminina de enfrentamento, uma vez que também se inclina para a frente com braços ao longo do corpo, numa mímese e num reforço da postura da mulher de carne e osso. É interessante observar a particularidade desse objeto ornamental especificamente no caso em análise, pois a mesma boneca aparece com recorrência na ambientação das caricaturas de Belmonte que retratam ambientes do mundo privado da elite; em sua grande maioria é figurada de forma ereta, com aparência plácida, e não inclinada para a frente como dessa vez.

A roupa usada pelos personagens também não passa despercebida: ele traja paletó acinturado e calças com pernas que se estreitam em direção ao tornozelo, com camisa de colarinho alto e cabelos aparados – um visual fino e formal; ela usa um vestido fluido, solto, longo, com cauda esvoaçante, de tecido leve enfeitado por flores e fios que tecem e envolvem seu corpo, braceletes e brincos chamativos, de grandes proporções, maquiagem forte nos

olhos e na boca, cabelos curtíssimos – um visual requintado e ousado, que permite mobilidade e exibição.

Tal exibição se torna patente na caricatura seguinte, “A bom entendedor”, onde um marido flagra infidelidade da mulher diante da empregada doméstica que assiste a tudo por detrás da cortina:

Figura 5



Fonte: Revista *Careta*, n. 927, mar. 1926.

“— Quem é que esteve aqui hoje?”

“— Foi... uma amiga minha... a Zizi...”

“— Pois diga a ela que, por outra vez, não se esqueça de levar o cachimbo!”

O teor cômico da situação advém de uma série de detalhes que acionam a veia humorística e são capazes de provocar o riso, na criada (retratada) e no leitor. O ambiente privado de um lar burguês de elite aparece repleto de elementos decorativos: cortina estampada com varão ornamentado nas bordas, abajures e vasos diversos, relógio, mesinhas de apoio com pés de madeira torneada, aparador, poltrona, tapete. A profusão de estampas nos tecidos, inclusive no vestido da moça, remete a uma ideia de sintonia com a “moda de interiores”, como se a família estivesse no compasso da modernidade, acompanhando as últimas tendências. Entre as disposições dos novos tempos, a inclusão da infidelidade feminina como uma possibilidade, ainda que sob o viés cômico, abria brechas na rigidez da moralidade colonial. Belmonte, ao abordar essa temática, decide “falar” sobre um assunto por muito tempo negado e negligenciado, como o próprio desejo feminino.

O marido, zangado, com olhar incisivo, questiona a mulher sobre os pertences que encontra sobre a mesa, onde repousam uma luva e um cachimbo. Ela, visivelmente desconcertada – vide a revista que “lê” de cabeça para baixo –, olha de soslaio e oferece uma explicação, logo desmentida pelo homem que aponta para a o vestígio indefectível da presença de um outro personagem masculino.

Além da ambientação e da aparência das figuras, a revista ilustrada que a moça segura – um artifício usado, no caso, para que pudesse parecer à vontade no sofá enquanto esperava o marido – marca presença como um dos emblemas cruciais da modernidade, numa espécie de metalinguagem praticada pelo caricaturista. Afinal, as revistas mundanas, intensamente ilustradas, “tornaram-se mesmo a coqueluche da nova burguesia urbana, significando o seu consumo, sob todas as formas, um sinal de bom-tom sob a atmosfera da Regeneração”.¹¹

A empregada, uniformizada com vestido preto de mangas compridas, camisa branca com punhos e golas aparentes, avental e chapéu engomados, presencia a cena por detrás da cortina e ri, numa evocação da reação do espectador, que pode achar graça da “desgraça” do marido traído, da dissimulação da mulher face à sua inquisição, do flagrante delito e do fato do marido tratar do assunto com certa naturalidade, apenas fazendo uma recomendação de que o amante da mulher não esquecesse de levar o cachimbo, na admissão de um próximo encontro.

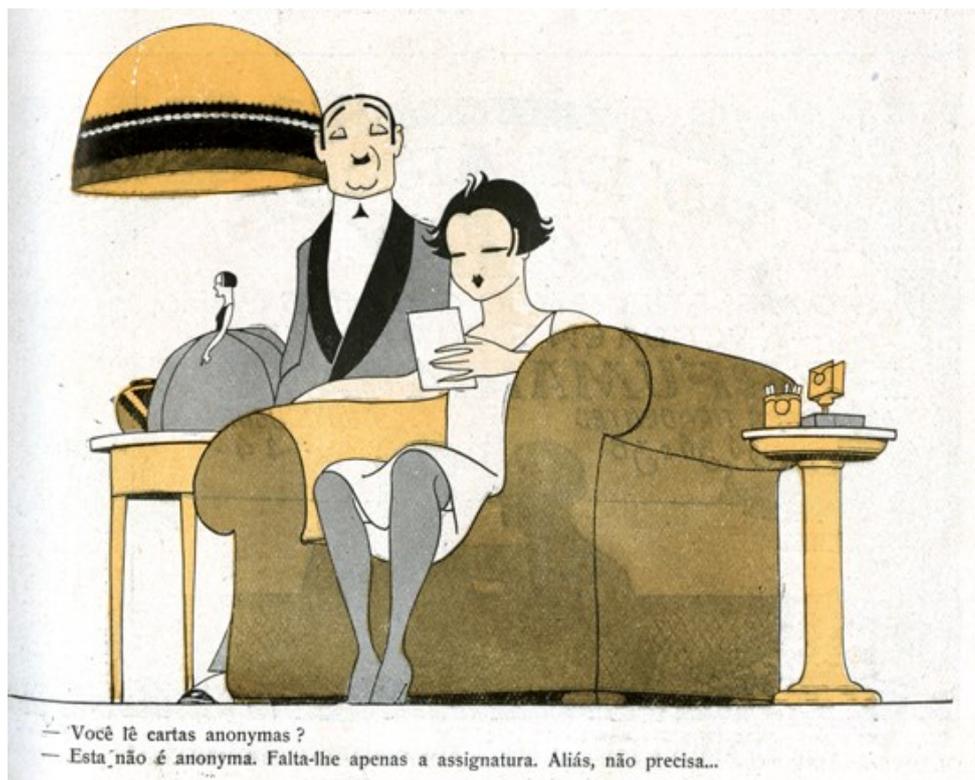
O detalhamento das maneiras e dos meios de comunicação utilizados por amantes extraconjugais também estão presentes nas caricaturas de Belmonte. Num período anterior ao telefone celular, ao computador e às redes sociais, o veículo epistolar era amplamente utilizado para transmitir mensagens pessoais, conforme já demonstrado pela literatura e pelo cinema que contemplam em suas narrativas a troca de missivas como forma de acesso e troca primordial entre remetentes e destinatários. Na representação abaixo, novamente ocupando um local privado e sofisticado, cuja ambientação inclui mobiliário recorrente na concepção *Art-déco* de Belmonte para a construção de um lar de elite – poltrona estofada, mesinhas, vasos decorados, luminária e a boneca decorativa – o homem indaga à mulher:

“– Você lê cartas anônimas?”

“– Esta não é anônima. Falta-lhe apenas assinatura. Aliás, não precisa...”

¹¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 119.

Figura 6



Fonte: Revista *Careta*, n. 925, mar. 1926.

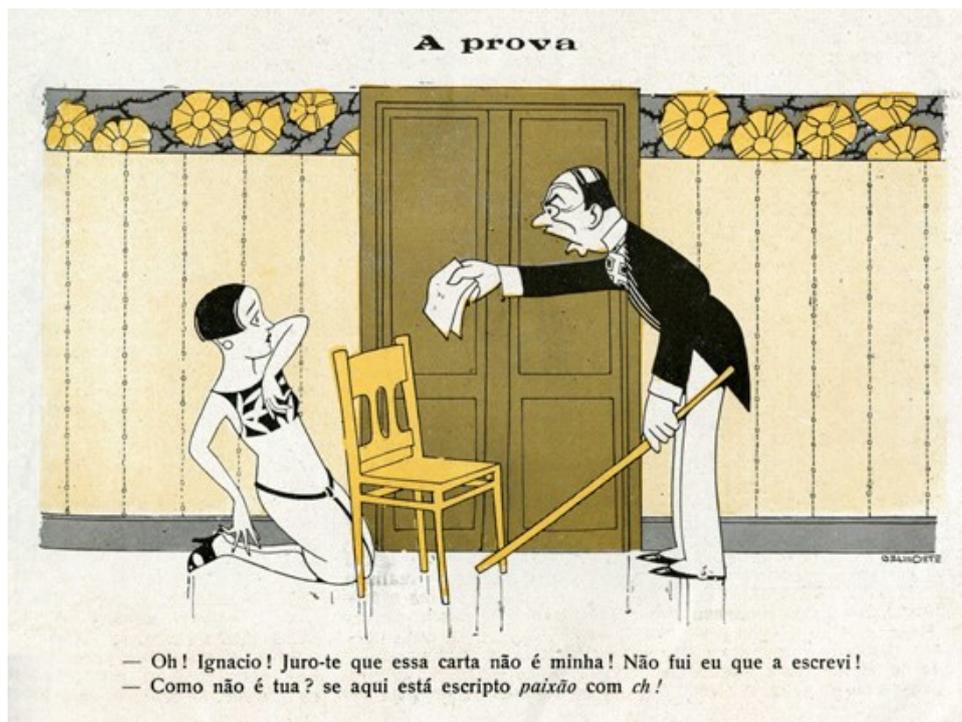
Analogamente à caricatura anterior, o artista cria uma situação onde a infidelidade feminina é tratada com certa tranquilidade, como se fosse algo comum e provável, um hábito tolerado do qual se poderia falar abertamente. A mulher responde ao marido (ou pensaria em voz alta?) com a desfaçatez de quem assume conhecer o destinatário da carta, alguém próximo que não precisaria nem imprimir sua assinatura para que fosse identificado.

Finalmente, na última caricatura escolhida para esta análise, há um confronto também deflagrado por uma carta descoberta, mas o comportamento dos personagens passa ao largo da calma, da naturalidade e da concórdia; ao contrário, o marido aparece furioso, brandindo uma carta para a mulher, com bengala em punho, numa discussão acalorada:

“— Oh! Ignacio! Juro-te que essa carta não é minha! Não fui eu que a escrevi!”

“— Como não é tua? se aqui está escrito *paixão* com *ch*?”

Figura 7



Fonte: Revista *Careta*, n. 856, nov. 1924.

O procedimento masculino, no caso, a um só tempo parece acusar a mulher de ser imoral e iletrada; além de ter escrito uma carta amorosa que não teria sido endereçada a seu marido, ela teria cometido o pecado da ignorância gramatical, pista definitiva para que o homem reconhecesse sua autoria. A mulher, acuada, tenta defender-se atrás de uma cadeira, com a mão sobre o rosto, numa posição tensa, olhar preocupado, com medo daquele que a incrimina. O temor da fúria masculina contrasta com a placidez da reação feminina na caricatura anterior, onde a mulher não parecia se importar com o escrutínio do marido e as emoções são contidas numa aura de suposta serenidade.

O aspecto fisionômico, dessa vez, acentua os estados de ânimo exaltados e destaca uma possível diferença de idade entre ambos: ele parecendo bem mais velho, com rosto enrugado; ela corporificando uma arquetípica jovem atraente, com seu vestido tubular emoldurado por cinto fino no quadril, brincos, salto alto e cabelos *à la garçonne*.

A estética *Art-déco*, presente nas formas geométricas e linhas estilizadas do papel de parede, da pala do vestido, no tom dourado da cadeira e do bandô sob o teto, demarca o estilo predominante na decoração de interiores, caracterizado por formas mais simples e simétricas do que o anterior *Art nouveau*. Difundido a partir dos anos 1920 na Europa e nos Estados Unidos, o estilo *déco* expandiu-se internacionalmente e chegou ao Brasil por meio de intercâmbios culturais, sobretudo pela influência do cinema e de revistas especializadas em decoração, entrando em convergência com o ar de modernidade que inebriava as metrópoles nacionais.

Mais um exemplar dessa visualidade e desse comportamento – imbricados na noção de

modernidade daquele momento – encontra-se na caricatura a seguir, impressa em quatro cores, ocupando página inteira na revista *Frou-Frou*:

Figura 8



Fonte: Revista *Frou-Frou*, n. 580, maio 1925.

No conjunto gráfico, a policromia ressalta a rica decoração do interior, obedecendo à voga *Art-déco*: estão lá os grafismos e as estampas que caracterizavam o estilo, num ambiente deleitável, onde figuravam um récamier, um aparador de madeira com entalhes dourados, relógio de mesa, vasos de vidro, pufe, luminárias de piso e teto e um painel de parede elevado até uma borda enfeitada. O título sob a ilustração, “Madame esqueceu-se que era casada!”, enuncia o teor das tensões verificadas entre os personagens; a mulher central, uma figura sensualizada, com roupa ousada e moderna, bracelete no antebraço, realçada pelo tom avermelhado dos cabelos bem curtos, do salto, da boca e da bolsa-carteira, está sob a

mira da censura e do descontentamento enunciados na frase e nas feições de um homem vestido com *robe de chambre*, o dono da casa, seu marido, senhor refinado com piteira em punho, anel no anelar (aliança), que a olha "de cima para baixo". O rosto da mulher a seu lado também não exprime contentamento; a outra senhora que poderia ser uma governanta (haja vista as cores preto e branco de seu traje), ou ainda uma amiga ou parente (uma vez que os uniformes das criadas incluíam avental e touca, aqui ausentes) igualmente olha para ela entristecida e fechada. O mordomo, ao fundo, devidamente uniformizado com botões dourados, assiste a tudo sem demonstrar simpatia, e a criança pequena que lê um livro, não demonstra tampouco um semblante sorridente.

A mulher-madame encontra-se na berlinda: provavelmente agiu de forma indevida para uma mulher casada e foi denunciada – pela outra mulher? – por "esquecer-se" de sua condição matrimonial. Diante do marido, olha para a frente, fixa em seus pensamentos, firme em sua pose sensual. A figura da criança intensifica o ar de culpabilidade pelo abandono das obrigações maternas; parece alheia a tudo, sozinha no chão, entregue à própria sorte, "largada". O homem, por sua vez, demonstra uma face esnobe, talvez artificial, sem deixar aflorar emoções mais fortes, mantendo também uma pose, altivez grã-fina.

Belmonte demonstra possibilidades distintas de tratamento conjugal à questão da infidelidade feminina, corporificada na correspondência das esposas: da indiferença aparente à explosão de indignação, da admissão serena à desaprovação do inconcebível. As duas formas de resposta contempladas são um indício das dinâmicas que se evidenciavam, numa multiplicidade de domínios presentes na sociedade, estabelecendo contrapontos entre modelos tradicionais e ousadias da modernidade.

Nesse ponto, é importante ressaltar que essas representações não constituem, forçosamente, uma expressão literal de como homens e mulheres realmente vivenciavam experiências à sua época, conquanto nos oferecem reflexões sobre práticas, comportamentos, forças, modos de sentir e agir que pareciam ultrapassar um ideal de feminilidade enfeixado na noção de respeitabilidade doméstica, *y compris* a fidelidade conjugal por parte da mulher.

Sejam quais forem as reações possíveis – e, na visão de Belmonte, seriam muitas – nossa intenção é perceber como as representações ancoradas nas caricaturas trazem à tona o desejo feminino e outras possibilidades do desempenho de sua autonomia, liberdade de escolha e mobilidade em questões amorosas. Percebemos as caricaturas como narrativas que indicam a existência de novas sensibilidades em relação ao arquétipo feminino e de um tipo de mulher que desafiava padrões de moralidade previamente estabelecidos.

O recurso da ironia, presente na linguagem gráfica, pode ser encarado como um elemento de interpretação histórica e social, uma postura intelectual cuja força emanava da capacidade de fazer do riso uma consequência, ao passo que provoca o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos sob uma perspectiva crítica.

Consideramos as caricaturas de Belmonte uma fonte singular para buscar o entendimento de percepções mentais existentes naquela época; tratava-se de uma forma de expressão artística das mais evidentes e populares naquele momento, predominante em parte

significativa das revistas ilustradas, ligada aos acontecimentos cotidianos que encontravam, na modernidade, um manancial de inspiração para suas criações. Como um discurso que incidia sobre atores e práticas sociais, traziam, em seu bojo, vestígios portadores de significados que se oferecem à produção de conhecimento, como objeto e fonte de pesquisa. Sob uma perspectiva da História Cultural que valoriza as imagens não apenas como ilustração de determinados enunciados, mas como fonte dotada de função epistêmica, capaz de dar acesso a uma lógica que se deseja almejar, a valores e sentimentos que se buscava transmitir, consideramos as caricaturas como forma de linguagem e atribuição de sentidos que remetem a determinações sociais e culturais, passíveis de interpretação. Nas palavras de Roger Chartier, a relação de representação pode ser considerada como “relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente”,¹² uma forma de presentificação do ausente, através da elaboração que os criadores constroem sobre a realidade das experiências vividas. O exame atento do recurso iconográfico, valorizado recentemente pela historiografia como elemento legítimo para investigação, é capaz de oferecer valorosos subsídios ao estudo da cultura, na medida em que traz, em seu bojo, as escolhas do seu produtor e todo um contexto onde foi concebido, idealizado, forjado ou inventado.¹³

A partir da difusão de novas tendências da História Cultural, as imagens de humor passaram a integrar o rico manancial de representações visuais que permitem elaborar sentidos e atingir o real, através de outras perspectivas de registro do passado para além de documentos oficiais dotados de “seriedade”; recuperar a visão da caricatura como uma expressão de linguagem própria da modernidade e parte do imaginário de uma época nos permite reconstituir caminhos e tecer mediações com aquela sociedade, a partir da revelação de novas facetas da vida privada.

Emergentes das sensações e da imaginação de seu autor, as criações de humor gráfico, como fazer artístico, são produções imbuídas de subjetividade, do olhar sensível daquele que lhe dá a forma, o traço e a letra. Não obstante, encontravam no real o seu referente e, para que pudessem fazer sentido junto ao público leitor, deveriam ecoar o contexto sociocultural no qual estavam inseridas. Irreverentes e satíricas, as caricaturas desnudavam aparências e revelavam outros matizes sobre a ordem idealizada, capazes de provocar uma crítica ora sobre estruturas estabelecidas, ora sobre comportamentos desviantes.

Embora tenhamos em vista que seus personagens não representavam, necessariamente, a personificação de casais reais pertencentes às classes abastadas em sua totalidade – de homens e mulheres que agiriam e reagiriam daquela forma, *ipsis litteris* –, também não devemos desconsiderar que, mesmo quando trazem estereótipos de atores sociais, as caricaturas identificam traços e comportamentos por certos referenciais de senso comum, que se afiguram fundamentais para sua legibilidade.

As criações humorísticas de Belmonte teciam conexões com o espanto, a perplexidade

¹² CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. p. 21.

¹³ PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 17.

e os anseios dos novos tempos por uma nova mulher, moderna, consoante as profundas transformações urbanísticas e arquitetônicas que repercutiram a fundo na estrutura sociocultural do Rio de Janeiro, traduzindo sentimentos por vezes ambíguos e contraditórios, presentes no universo das relações de gênero entre as camadas alta e média da urbe cosmopolita. Se provocavam o riso num primeiro momento, eram também capazes de aflorar inquietações e reflexões acerca de relações de poder e costumes na sociedade, da configuração do mito feminino que se interpunha à dominação masculina e ameaçava sua soberania, da mulher sedutora que exercitava, nas páginas coloridas das caricaturas das revistas, a insurgência à repressão de sua liberdade e a vivência inaudita de seus anseios.

Marissa Gorberg: Doutoranda em História, Política e Bens Culturais no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, concluiu mestrado na mesma instituição, em 2013. É autora do livro *Parc Royal: um magazine na belle époque carioca*, publicado pela Editora G. Ermakoff, um desdobramento da dissertação que versa sobre o mesmo objeto.