

## NOTAS

[<sup>1</sup>] LIMA, Laura Ferrazza de. Na trama das aparências: moda e arte na obra de Antoine Watteau (1684–1721). Porto Alegre, 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História da PUC-RS. O presente artigo é parte do resultado final da tese de doutorado aqui referida. A mesma recebeu financiamento do CNPq e foi feito estágio sanduíche na Universidade Paris I – Sorbonne, em História da Arte, financiado pela Capes.

[<sup>2</sup>] São inúmeros os autores que mencionam tal relação, entre eles: GONCOURT, Edmond et Jules. *Arts e artistes*. Paris: Hermann, 1997. DACIER, Émile; VUFLART, Albert. *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle*. Paris: Publication de la société pour l'étude de la gravure française, 1921. 4 v. LAUTERBACH, Iris. *Antoine Watteau*. Colônia: Taschen, 2010. GLORIEUX, Guillaume. *Watteau*. Paris: Citadelles Et Mazenod, 2011. BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Antoine Watteau (1684–1721)*. Londres: H.F. Ullman, 2007.

[<sup>3</sup>] Refiro-me aqui aos dois autores citados diretamente na sequência do texto, SVENDSEN e LIPOVETSKY.

## REFERÊNCIAS

BAUMER, Franklin L. *O pensamento europeu moderno*. Vol. I – Séculos XVII e XVIII. Vila Nova de Gaia: Edições 70, 1990.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Antoine Watteau (1684–1721)*. Londres: H.F. Ullman, 2007.

BOUCHER, François. *Historia del traje en Occidente*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2009.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. São Paulo: Senac, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

JAMAIN, Claude. *Watteau, la grâce du geste*. In: TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine et RAUSEO, Chris (Orgs.). *Watteau au confluent des arts: esthétiques de la grâce*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

LEVEY, Michael. *Del rococó a la revolución*. Madri: Destino, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architecture du baroque tardif et rococo*. Milão: Gallimard, 1997.

POULOT, Dominique. *Les lumières*. Paris: PUF, 2000.

PRAVIS, Patrice. Prefácio. In: MARIVAUX. *Le jeu de l'amour et du hasard*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII–XVIII)*. São Paulo: SENAC, 2007.

RUPPERT, Jacques; GOURGUET-BALLESTEROS, Pacale; et. all. *Le costume français*. 3ª ed. Paris: Flammarion, 2007.

SAMAIN, Etienne. *Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampolheta de memórias*. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 51–80.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

[MARISSA GORBERG]

Doutoranda em História, Política e Bens Culturais no CPDOC – FGV/RJ.

marissagor@gmail.com

# Moda no Brasil nos anos 1920: um olhar nas caricaturas de Belmonte<sup>1</sup>

*1920's fashion in Brazil: a look in the caricatures of Belmonte<sup>2</sup>*

[ 26 ]

**[resumo]** O presente trabalho visa à investigação das caricaturas de Belmonte que têm a moda como tema, publicadas nas revistas cariocas *Frou-Frou* e *Careta* entre 1923 e 1927. A análise dessas representações gráficas é capaz de oferecer valorosa contribuição para o entendimento de práticas sociais e escolhas vestimentais de feição burguesa na então capital metropolitana do País; pretendemos propor uma reflexão sobre mudanças da indumentária, do arquétipo feminino e das relações de gênero em um período de disseminação da cultura das aparências e do fomento à estetização da vida cotidiana, em pleno curso da modernidade urbana.

[ palavras-chave ]

Belmonte; moda; modernidade.

**[abstract]** This paper has the purpose of investigating the caricatures of Belmonte that have fashion as their theme, published in the Carioca magazines *Frou-Frou* and *Careta* between 1923 and 1927. The analysis of these graphic representations can offer a valuable contribution to the understanding of the social customs and clothing choices of the bourgeois class in the then-metropolitan capital of the country; we intend to propose a consideration of changes in clothing, of the feminine archetype and the relations between the genders, in a period of dissemination of the culture of appearances and fostering of the esthetics of daily life, in full force in urban modernity.

**[keywords]** Belmonte; style; modernity.

O reconhecimento da legitimidade de registros imagéticos como portadores de vestígios indiciários potencialmente contributivos à elaboração do conhecimento histórico tem ganhado força nas últimas décadas, impulsionado pela Nova História Cultural a partir das proposições de pensadores como Jacques Le Goff e Pierre Nora (1976a, b e c). Na trilha dessa nova vertente, a análise da visualidade encontrada em ampla diversidade de suportes passou a integrar o conjunto de recursos operacionais capazes de ampliar a pesquisa de ideias, valores e práticas exercidas pelo mundo social.

A avaliação do conteúdo de mensagens e significados imanentes às caricaturas exige, por sua vez, a utilização de metodologia apropriada para lidar com suas especificidades e desafios. Trabalhamos com o conceito de representação social<sup>3</sup> atentos à sua natureza, e utilizamos certos critérios para o tratamento das imagens, tais como os elencados pelo historiador Peter Burke (2004), visando atender a nossos propósitos e responsabilidades no estudo de uma espécie de registro visual. As caricaturas – interpretadas como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionados culturalmente – são entendidas, aqui, não apenas como reflexo da esfera social, mas como partícipes das práticas instituintes. Pretendemos estabelecer com elas um diálogo contínuo, erigido na aceitação de sua potência e suas fragilidades, assumindo a tensão entre evidências e representações que suscitam.

No campo das investigações que contemplam moda e sociedade como objeto de estudo – enunciados impulsionados pelo alargamento de fronteiras acadêmicas que resultou na multiplicação de proposições interdisciplinares sobre o tema –, a análise dos discursos gráfico-humorísticos se revela um veículo singular para a observação de elementos evocadores de estilos, padrões sociais e modos de conduta identificados em determinada época. Nesse sentido, as caricaturas de Belmonte publicadas nas revistas cariocas *Careta* e *Frou-Frou* em quantidade expressiva na década de 1920 integram um repositório de representações do real que evocam a maneira como a sociedade brasileira foi pensada e construída, propício à contemplação da moda como um conjunto de significados imbricados em diversas esferas da modernidade urbana.

Lembre-se que, em uma era pré-rádio, pré-televisão, as revistas ilustradas cumpriam o papel de veículo de comunicação por excelência em um período formativo das sociedades de massa. Valendo-se de novos recursos de impressão, tornaram-se extremamente atraentes, alcançando um considerável público leitor, com ampla distribuição e circulação. Símbolos de modernização e representativas de uma nova realidade técnica, versavam sobre a temática urbana, exaltando o progresso e o cosmopolitismo; as revistas tratavam de forma favorável as transformações executadas pelo poder público no início do século XX, bem como as civilidades importadas da Europa que eram adotadas na metrópole, atuando como uma espécie de plataforma de divulgação da modernidade, contribuindo para moldar percepções e linguagens.

Nelas, as charges e caricaturas ocupavam posição de destaque entre a malha editorial, oferecendo uma nova forma de comunicação, conforme as dinâmicas de velocidade, agilidade e visualidade que se instauravam naquele momento. Marcadas pela irreverência e pelo riso como estratégia lúdica de comunicação, eram capazes de polarizar a atenção dos leitores entre as vozes polissêmicas que se insinuavam na junção de imagens e palavras, chamando a atenção para fatos ou traços específicos de seus personagens, esboçando uma nova visão da cidade e de seus habitantes.

Os caricaturistas assumiam o posto de formadores da opinião pública da época e transmitiam sua mensagem valendo-se de acontecimentos corriqueiros como foco de seu comentário. As caricaturas de Belmonte publicadas no período que constitui o recorte histórico visado por esta pesquisa se alinhavam a esse contexto; o artista foi capaz de dar vazão a criações que tipificam o humor característico das revistas ilustradas dos anos 1920, deixando sua marca entre o grupo de humoristas que se notabilizaram por suas criações ancoradas nesses veículos, tais como J. Carlos, Raul Pederneiras e Storni.

O paulistano Benedito Carneiro Bastos Barreto (1896–1947), além de caricaturista, também acumulou as funções de jornalista, cronista, ilustrador, escritor, pesquisador e pintor. Integrou a redação do jornal *Folha da Noite* (atual *Folha de S. Paulo*) desde o seu surgimento, em 1921; na empresa *Folha da Manhã*, fez carreira e deu vazão a seu personagem mais famoso, o Juca Pato, criado em 1925. Embora tenha permanecido em sua cidade de origem ao longo da vida, o artista manteve laços de amizade e um intercâmbio profícuo com intelectuais do Rio de Janeiro, notadamente o grupo boêmio que atuava na revista *D. Quixote*; em uma espécie de ponte entre as duas cidades, ele colaborou com vários veículos cariocas, publicando uma série de caricaturas que versavam, primordialmente, sobre a burguesia urbana e seu estilo de vida.

Entre os inúmeros aspectos da modernidade abordados em sua obra humorística, Belmonte abarcou uma ampla gama de universos temáticos: as relações familiares, entre gêneros, de classes (conflitos patrões-empregados), registradas na intimidade do lar, nos rituais de sociabilidade e nas formas de ocupação do espaço urbano. Detalhista, suas composições destacavam padrões estéticos encontrados na arquitetura, na decoração e na indumentária – há uma quantidade expressiva de caricaturas que versam especificamente sobre moda e vestuário.

A análise desse conjunto gráfico permite entrever as alterações formais da vestimenta, os modos e as modas adotados nas metrópoles brasileiras em formação e o conjunto de reações da sociedade em face das transformações vertiginosas que ocorriam nas duas primeiras décadas do século XX, mudanças que encontravam ressonâncias na forma de se vestir e se portar. Do cabelo à maquiagem, dos tecidos à configuração das peças, dos decotes femininos ao casaco de pele usado em clima tropical, o artista evidenciava particularidades que – como não utilizar o trocadilho – são pano de fundo para tratar de outras questões.

As caricaturas do autor, publicadas em revistas do Rio de Janeiro na segunda década do século XX, consubstanciam lugar privilegiado de representação; elaboradas a partir do olhar, das escolhas e da criatividade de Belmonte, em articulação com o mundo social e a vida cotidiana, deixam entrever sinais de práticas vestimentais adotadas pela elite cosmopolita, estimulando a reflexão acerca das mediações estabelecidas pela moda como fenômeno típico da modernidade. Nas cenas retratadas, personagens urbanos protagonizam comportamentos por vezes inéditos e acionam reações diversas, permeadas por disputa de forças que trazem à tona tensões entre a afirmação da individualidade e o exercício de novos papéis sociais ante a padrões morais e tradicionais característicos.

No que tange especificamente à moda no Rio de Janeiro, então capital da República, nos remetemos à visão do historiador americano Jeffrey Needell que, em seu livro *Belle Époque tropical* (1993), desenvolve densa reflexão sobre o contexto histórico-sociocultural no qual as elites brasileiras exerciam escolhas e traçavam diretrizes para suas ações. Em seu estudo, Needell ressalta o estreitamento das relações de caráter neocolonial entre o Brasil e os países centrais do Hemisfério Norte, em meio a emergência de um mercado global durante o ápice do imperialismo europeu. Se por um lado, o início do século passado revelou um potencial de mudança próprio, com intensas transformações ocorridas no Rio de Janeiro, por outro, mantiveram-se tendências coloniais de longa duração, consagrando padrões culturais hegemônicos provenientes daqueles países.

O impacto de matrizes estrangeiras influenciou de forma acentuada a estrutura social e econômica da cidade, sobretudo entre a elite e a emergente classe média, os grupos mais afetados por aquela cultura. As camadas sociais que mais valorizavam o modelo internacional de civilização eram as que corporificavam, também, o público das revistas ilustradas, nas quais encontravam o tratamento de seu repertório diário, seus desejos, suas aspirações, seu cosmo.

Embora tivessem perfis distintos, as revistas *Careta* e *Frou-Frou* atingiam, na interseção de seus leitores, uma "elite letrada"; a primeira, semanal, era dotada de caráter eminentemente satírico (como o próprio nome insinuava) e político, com pretensões a um alcance de público mais amplo; a segunda, por sua vez, era uma publicação mensal, mais cara, em grande formato, explicitamente sofisticada e elitista, voltada basicamente às mundanidades. Não obstante, como instrumentos de comunicação voltados às camadas mais altas da sociedade, as duas assumiam o posto de objeto privilegiado para a construção de sua imagem e de sua autoafirmação.

Naquelas revistas, Belmonte encontrava um suporte propício à abordagem do seu cotidiano e do seu estilo de vida, ao passo em que externava sua forma crítica de apreensão do real. Ao retratar aquele universo de modo jocoso, conseguia criar uma empatia no leitor a partir de uma potencial identificação com as situações retratadas graficamente, enquanto provocava um riso incômodo em função de incongruências e contradições observadas em certos usos e costumes. Suas obras espelhavam ambientes, tipos, rituais e conflitos, em situações cômicas dotadas de alta carga simbólica e potencial reflexivo, promovendo um questionamento e uma crítica pelo viés do humor. Em suas representações, desenroladas em ambientes privados de residências familiares ou festas particulares, assim como em logradouros públicos, o artista pôde registrar sua versão de padrões de comportamento associados ao uso da moda, com uma codificação própria da sociedade metropolitana.

Entre os símbolos consagrados da indumentária comumente associada aos 1920, estão presentes: o "tubinho" confortável e soltinho, o chapéu cloche, a maquiagem demarcada em olhos e boca, os colares de pérolas compridos, os cabelos à lagarçonne, a bolsa-carteira. Para as mulheres, a chave era manter a graça, sem necessariamente demarcar as curvas; uma silhueta mais longilínea era acentuada com a compressão do busto sob chiffon, crepe ou cetim – tecidos leves, por vezes com certa transparência –, em vestidos de cintura baixa ou blusas utilizadas em conjunto com saias plissadas.

Na capital carioca, tendências que caracterizavam a moda ocidental do período eram ressignificadas nas práticas dos seus habitantes; o estreitamento da diferença de formas que guardavam o conjunto dedicado aos gêneros masculino e feminino; a androginia e o intercâmbio de peças vestimentais; a valorização do corpo e a possibilidade de sua exibição sem o pudor dos tempos coloniais; a predominância do estilo *art déco*; todos esses fenômenos se insurgem a partir do conjunto de Belmonte, no qual os personagens "melindrosa" e "almofadinha" protagonizam situações em que a moda torna-se verdadeira agenciadora de um *modus vivendi* questionado implicitamente pelo artista por meio do humor.

A indumentária, nesse caso, é o ponto de partida para análises sobre as relações sociais e os valores que permeavam aquela sociedade, assim como o impacto causado por cada novidade estrangeira disseminada nas revistas, no cinema, nas informações dos viajantes, que ascendiam sobre os padrões vigentes de gosto e de elegância. Outrossim, detalhes pormenorizados sobre determinado item ou seu modo de usar na então capital nacional são explicitamente abordados pelo

caricaturista, como a adoção de calças *Oxford* masculinas, o comprimento das meias-calças femininas, os maiôs utilizados no balneário fluminense.

Nos anos 1920, novos olhares sobre a brasilidade eram disseminados pelo modernismo, que se articulava em diversos eixos, impulsionados por uma necessidade de revisão das formas de ingresso do Brasil na modernidade. Em que pese o questionamento da identidade nacional provocado pelos intelectuais brasileiros, manifesto em diversas expressões artísticas, na moda verificou-se a permanência de influências externas: "Os modernistas produziram uma arte que questionava os valores de nossas elites, mas não as roupas por elas usadas" (BRAGA e PRADO, 2011, p. 122). O que houve, foi uma alteração de foco: após a I Guerra Mundial (1914-1918), o modelo de moda europeu – parisiense, sobretudo – começou a ceder espaço para outro referencial importado, o norte-americano, alavancado pela disseminação do cinema e da música ianque. A efervescência frenética dos "loucos anos 1920" irradiada pelas nações centrais sob o ritmo do charleston e do jazz e, entre nós, também maxixe, tango e chorinho, encontrou ecos nas metrópoles brasileiras, vivificada nas práticas vestimentais e no gosto adotado por determinado grupo social.

Conquanto as diretrizes da moda fossem provenientes de matrizes importadas, nas caricaturas podemos observar como se deu a adaptação daqueles paradigmas em solo tropical, distinguir sua essência e seu significado no Rio, observar os contrastes entre desejos individuais, o cenário social e as condições locais. Afinal, a realidade brasileira, distante daquela d'além-mar, guardava marcas próprias de uma metrópole em formação que apresentava, ao mesmo tempo, feições cosmopolitas e provincianas, liberais e oligárquicas, modernas e patriarcais.

Belmonte não foi o único caricaturista do seu tempo a incluir a moda entre seus interesses, mas talvez tenha sido o que mais se dedicou a retratá-la entre seus contemporâneos. Suas caricaturas sobre o tema são vislumbradas neste trabalho como um campo fecundo de representações propício ao entendimento da lógica do sistema a que pertenciam; por sua observação crítica, é possível vislumbrar que elementos da estrutura social reproduziam ou glorificavam, quais aspectos de ruptura ou continuidade de padrões suscitavam, evidenciando dinâmicas de forças presentes nas relações de gênero, *pari passu* à transformação do papel da mulher na sociedade.

[ 30 ]

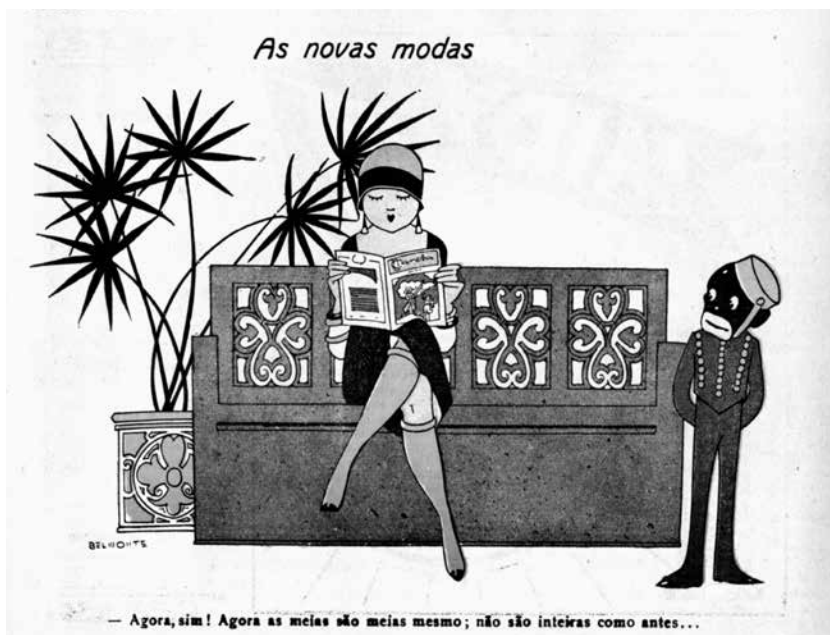


Figura 1 – Entre as "novas modas" retratadas por Belmonte, saias e meias mais curtas. Fonte: Revista Careta, n. 915, janeiro, 1926.

Como o próprio título denota, Belmonte captava e traçava as “novas modas” que flagrava na vivência cotidiana da metrópole, em pleno curso da modernidade. Uma delas referia-se à forma de uso da meia-calça; vale lembrar que nos anos 1920, à medida que o comprimento das saias se tornava mais curto (até atingir a altura logo acima dos joelhos) e as pernas se tornavam cada vez mais visíveis, a popularidade da meia-calça se intensificou, como item fundamental da visibilidade feminina.

O mensageiro de hotel – um funcionário negro, reproduzindo a figura do *bellboy* americano, cujo uniforme inclui quepe preso com fita sob o pescoço, jaqueta com mangas compridas, gola japonesa e botões dourados, calça reta (provavelmente com friso lateral em outra cor), meias e sapatos – observa a senhorita que, em uma citação metalinguística, lê a revista *Careta*. Chama atenção a proporção distinta entre as duas figuras retratadas; a figura do negro, “menor” em relação à da moça branca, evoca uma posição de inferioridade por discriminação da cor da pele, ou, quiçá, por causa do trabalho não regulamentado de menores de idade. A um só tempo atraído e espantado pelas pernas da moça, ele exclama:

– Agora, sim! Agora as meias são meias mesmo; não são inteiras como antes...

Belmonte registrava uma mudança em relação ao uso das meias-calças ocorrida nos anos 1920. Até o começo da década, as meias escuras eram as mais admitidas; paulatinamente, meias de cor branca ou bege, feitas de lã ou seda, natural ou sintética<sup>4</sup>, começaram também a entrar em voga, cujo comprimento atingia a altura das coxas, onde eram presas por cintas ligas rendadas. Em 1926, o estilista parisiense Jacques Doucet lançou a moda de meias-calças na altura dos joelhos, que foi adotada pelas *coquettes* dos trópicos, como demonstra a representação do caricaturista. Com o chapéu cloche típico de sua época, complementados por brincos compridos, vestido com colo à mostra, boca demarcada por maquiagem, em forma de coração, a moça parece não notar que chama atenção e é observada pela forma de usar suas meias, abaixo dos joelhos, à mostra sob o vestido.

Outro aspecto dos novos costumes que chamava atenção de Belmonte e motivou uma série de caricaturas sobre o tema, era a possibilidade feminina de valorizar e exibir o corpo, deixando à mostra partes que, sob o jugo patriarcal, deveriam estar escondidas, “sob controle”. Paralelamente às transformações urbanísticas verificadas na capital no início do século, a mulher dos anos 1920 ganhou mais mobilidade em relação aos tempos coloniais; as roupas deveriam permitir andar de bicicleta, subir no bonde, no automóvel ou praticar esportes, por exemplo. Com mais opções de sociabilidade – fazer compras, namorar vitrines, frequentar chás beneficentes, *soirées* teatrais, banhos de mar, bailes de carnaval, assistir a competições esportivas –, elas passaram a ocupar o espaço público cada vez mais, desfilando a *toilette* no *footing* da avenida Central e outros logradouros fashionistas. A I Guerra Mundial acelerou o processo de independência feminina, na medida que precisaram ocupar postos de trabalho dantes masculinos e sobreviver na sua ausência. No pós-guerra, incentivada pelas personas divulgadas no cinema e nas revistas de variedades – mulheres atraentes, autoconfiantes, desafiadoras –, as cariocas adotaram a moda estrangeira, ousada, irreverente e conquistadora, demarcando mudanças em relação a usos anteriores, e se permitiram exibir o colo, as costas, as pernas, com decotes e comprimentos de saias e vestidos que inauguravam um novo padrão. A possibilidade de tornar à mostra seu corpo revelava, outrossim, um poder de escolha e sedução que não se submetia mais – ao menos não com a mesma rigidez – à censura masculina do pai, irmão ou marido.

A adoção dessa moda reveladora não passou imune entre os grupos elitistas que a adotavam; Belmonte demonstrou uma observação atenta das reações

que provocavam e registrou, em suas representações, não apenas as roupas em detalhes, mas, sobretudo, as emoções deflagradas por tais usos, provocando uma reflexão sobre a forma como a moda revelava-se vetor fundamental nas dinâmicas das relações de gênero.



[ 32 ]

Figura 2 - Embates de forças entre gêneros mediados por uso da moda.  
Fonte: Revista *Frou-Frou*, n. 31, dezembro, 1925.

O senhor, vestido de maneira formal para os festejos do Ano-Novo, não esconde seu aborrecimento ao se dirigir à mulher enquanto ela se apronta, auxiliada por uma empregada, que faz as vezes de camareira:

– Você tenha paciência! Pode ir assim ao réveillon, mas quando dançar, tem de vestir o meu sobretudo! – esbraveja e segura, com expressão indignada e furiosa, a mencionada peça de roupa, que seria “o grande remédio” que dá título à caricatura para “curar” a indiscrição feminina.

Ela porta um vestido estampado com as costas completamente desnudas, uma cauda longa em tecido liso, possivelmente com corte enviesado, pulseiras nos punhos e antebraços, sapatos de salto. A situação põe em cheque uma série de relações de poder entre seus personagens, permeadas pela moda que usam e as cargas simbólicas que perpassam suas vestimentas. A representação da mulher – esguia, alta, ousada, atrevida – que olha para o homem “de cima para baixo”, numa posição relaxada, com a mão na cintura, evoca uma certa preponderância e ascendência sobre a figura masculina, que é retratada como um baixinho, nervoso, que tenta impor sua vontade, a fim de impedir que ela usufrua das prerrogativas da moda (no caso, a possibilidade de despir as costas) para chamar atenção e seduzir.

O decote profundo na *derrière* era cada vez mais difundido nos filmes, como aqueles utilizados pela atriz americana Clara Bow, musa do cinema mudo. A situação proposta por Belmonte deslinda um aspecto interessante, que seria a adoção (ou não) do pronunciado decote sedutor entre as cariocas de certo



padrão naquele momento. Nos registros imagéticos encontrados em periódicos dos anos 1920, as mulheres aparecem, em sua maioria, portanto vestidos tubulares de cintura baixa, mas raramente usando decotes tão acentuados. Diante desses indícios aparentemente contraditórios, há uma série de hipóteses que se pode contemplar, levando-se em conta as relações entre práticas e representações: as mulheres retratadas nas fotografias das revistas poderiam ser apenas as "senhoras da sociedade" que respeitariam determinadas limitações morais e não seriam adeptas do decote – ou seja, os veículos de comunicação fariam uma escolha do tipo de mulher e de vestimenta que seriam prestigiados com fotografias publicadas em suas páginas, excluindo aquelas com costas à mostra. Ou talvez Belmonte fosse precursor ao captar uma tendência de moda e incorporá-la em suas caricaturas, embora, na prática, a maioria das mulheres não tivessem ainda adotado o uso daquele tipo de recorte nos vestidos.

Independentemente de uma reconstrução absoluta do real passado – tarefa que não é vislumbrada no horizonte de nossas pretensões –, a inclusão desse recurso sedutor na representação do artista, como uma opção que se insinuava entre as possibilidades de vestimenta da época, é algo que concentra nossos interesses. A questão deflagrada pela indumentária e a construção da aparência denotam uma disputa de forças entre os mandos e desmandos masculinos, de caráter machista, e o desejo feminino, sua vontade própria, sua possibilidade de relacionar-se com o próprio corpo e tomar decisões sobre si. A camareira, por sua vez, ajoelhada diante da patroa, usa um uniforme tradicional, com tecido provavelmente engomado, um vestido escuro com punhos, golas, avental e lenço brancos. Note-se que Belmonte também esmiuça a decoração do ambiente, com estampas variadas e uma luminária exótica, em um cenário que remete a um lar burguês, de uma família bem abastada.

[ 33 ]



Figura 3 - O desgosto masculino com a ousadia feminina.  
Fonte: Revista *Careta*, n. 978, março, 1927.

Da mesma forma, na charge também figurada em ambiente luxuoso, esmerado, com arandelas, mesinhas redondas, vasos, castiçais, *récamier*, apoio para os pés, frisos verticais e estampas gráficas, sob a influência do movimento *Art Déco*, o casal parece se preparar para algum evento noturno festivo. O homem, vestido de maneira formal, com o cabelo partido ao meio e domado por gomalina, observa a mulher retesado, com mãos e testa contraídas, desaprovando seu visual:

- Não sei o que tem hoje a tua *toilette*.
- É mais fácil saber o que ella não tem...

Responde ironicamente a mulher, com um vestido de comprimento acima dos joelhos, sem mangas, pernas, decotado; pernas, costas, braços e pescoço de fora, ressaltado pelo cabelo bem curto. Novamente, o caricaturista demonstra o espanto e o desconforto causados pela exposição do corpo feminino em peças de vestuário que esgarçavam (ou ajustavam) padrões de moralidade e pudor.

Ainda sobre a questão da censura masculina ante a exibição do corpo feminino, percebemos olhares de desconfiança mútua entre aquele que exige explicações e aquela que não sabe se as motivações alegadas serão suficientes para convencê-lo: a mulher usa vestido sem mangas, boina, maquiagem marcada nos olhos e na boca enquanto segura uma bolsa-carteira, em uma situação que remete a um ambiente externo, cuja temperatura seria baixa, haja vista o cachecol e a luva que porta o homem ao seu lado. Ele, com piteira e cigarro em punho, quase parece que irá atingi-la, enquanto olha fixamente para ela e a repreende:

- Mas, será possível que só sintas frio no pescoço?
- É porque é o unicologar que a moda nos permite cobrir...

[ 34 ]

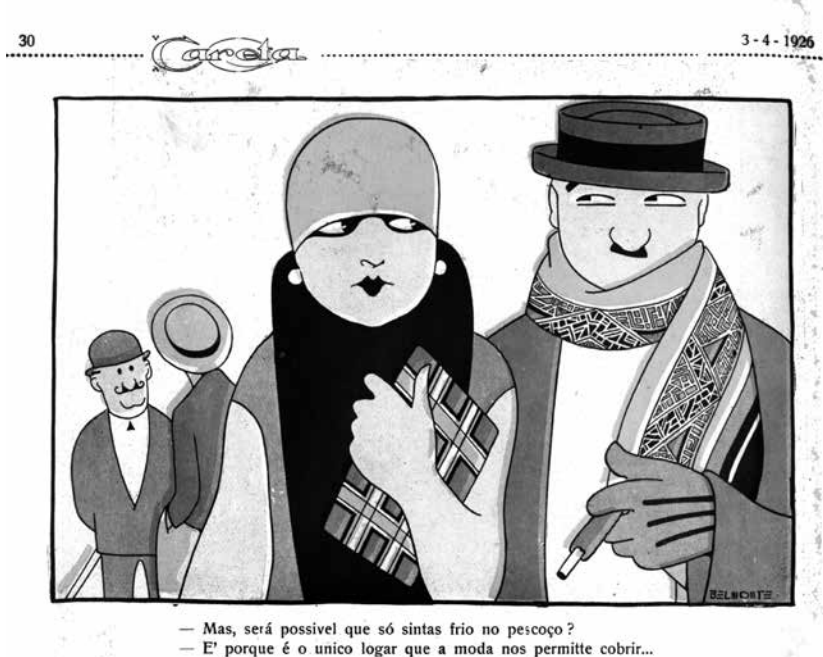


Figura 4 - No enfrentamento de posturas, a moda é a culpada.  
 Fonte: Revista *Careta*, n. 928, abril, 1926.

A mulher, provavelmente com pernas também desnudas, usa um acessório em torno do pescoço, talvez uma pelerine, e tenta se defender terceirizando a decisão de descobrir-se para "a moda", como se não tivesse autonomia para decidir o que usa e devesse obedecer aos ditames impostos pelo que estava em voga estética e socialmente. Na verdade, podemos pensar que a mulher tivesse prazer em poder exhibir o próprio corpo de forma inédita, como retratado nas

outras caricaturas, e diante do questionamento masculino se absolvesse da culpa em relação a seu desejo imputando à moda sua forma de vestir, como uma decisão imposta de fora para dentro. Em que pese a influência que a moda realmente exercesse sobre as escolhas femininas, não se pode desconsiderar a autonomia individual e a personalidade própria, que ganhavam evidência nos anos 1920; conjugadas, ambas determinavam o visual feminino que tanto enciumava seus próximos entes masculinos.

Se o aumento dos decotes e a redução das bainhas promovia um desnudamento progressivo, o banho de mar ampliava as possibilidades de exibição corporal para aquelas que usufruíam da atividade de lazer que se tornou tipicamente carioca. A ocupação das praias como ritual de sociabilidade ampliou sua popularidade na segunda década do século XX; naquele momento, novos maiôs elásticos ajustados ao corpo, confeccionados em malha de lã, substituíam as primeiras roupas de banho – vestidos largos de tecidos escuros e pesados como lã e sarja que não demarcavam as formas femininas. Os modelos de maiôs eram inteiriços ou compostos por calção curto e blusa cavada ou túnica, usados muitas vezes com cinto fino sobreposto na cintura. Sem mangas, com decote redondo, em V ou canoa, cobriam até a parte superior das coxas, em tecidos lisos ou estampados.

Diante dos banhistas encostados em um muro, que parece aquele situado na então Avenida Beira Mar, o senhor conversa com duas moças, uma delas envolta em toalha, e observa:

- Interessante! Eu sempre ouvi dizer que as mulheres dão a vida por um vestido.
- E é verdade!
- Pois... pois não parece!...

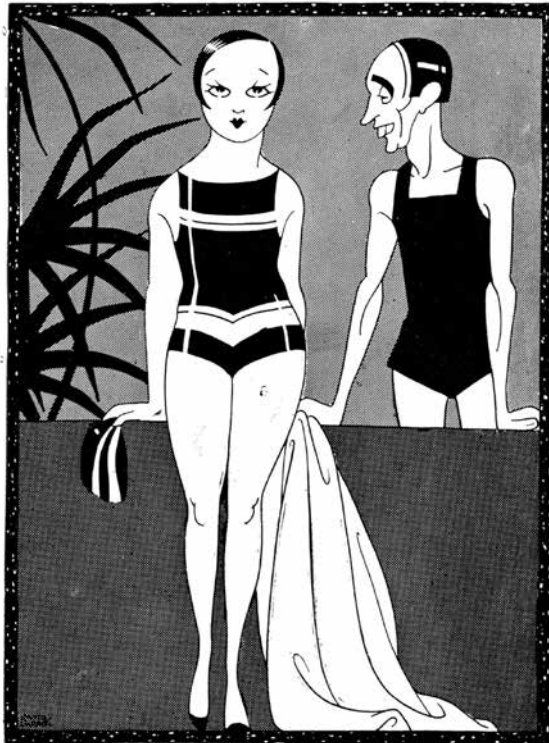


ELLE — Interessante ! Eu sempre ouvi dizer que as mulheres dão a vida por um vestido  
 — E é verdade !  
 — Pois... pois não parece !...

Figura 5 - A moda praia urbana dos anos 1920.

Fonte: Revista *Careta*, n. 932, março, 1926.

Mais uma vez, diante da "pouca roupa" feminina e da exposição corporal, o homem satiriza as escolhas das mulheres, dando a entender que elas parecem, em vez de querer vestidos, estar cada vez mais despidas – ao menos para o banho de mar. A oportunidade de aparição pública com menos roupa eventualmente seria a motivação-mor da frequência às praias:



— E a senhorita, não vae tomar banho ?  
— Não. Minha roupa não encolhe mais...

Figura 6 - Exibir-se é o que importa.

Fonte: Revista *Frou-Frou*, n. 30, novembro, 1925.

- E a senhorita, não vae tomar banho?
- Não. Minha roupa não encolhe mais...

O banho de mar, conforme a cena de Belmonte, seria atraente para a jovem pela possibilidade de ajustar ainda mais o maiô que entevia suas formas, feito de um tecido que encolheria na água. Acreditamos na hipótese de que a peça seria confeccionada em malha de lã – embora a fibra de origem animal não encolha como o algodão, por exemplo, quando molhada pode embaraçar e dar a impressão de que o tecido ficou mais justo. A touca listrada e o sapato compunham o visual da banhista, ao passo que o homem ao seu lado também portava um traje de praia, short curto usado com blusa de alças que deixava parte do tórax à mostra, um modelo inspirado nas vestes dos atletas aquáticos.

Na visão do autor, o contraste entre o inventário do guarda-roupa feminino e o uso, na prática, de poucas peças por suas possuidoras, dava combustível ao retrato satírico das "roupas que ela leva" diante das "roupas que ela usa". Por meio da composição da imagem, fica evidente um jogo de oposição entre polos quantitativos, muito e pouco, volume e minimalismo, peso e leveza, o vestir e o despir, a idealização e a realidade.



A ROUPA QUE ELLA LEVA



AS ROUPAS QUE ELLA USA

Figura 7 - Guarda-roupa de contrastes.  
 Fonte: Revista *Frou-Frou*, n. 32, janeiro, 1926.

No quadrante superior da caricatura, uma jovem lidera um “esquadrão” de empregados que carregam suas bolsas, malas e caixas – dois *bellboys* com o característico uniforme e quatro carregadores, também uniformizados, com blusa no mesmo tecido da calça clara, bolso lateral na altura do peito, sapatos e quepe. Eles apresentam uma diversidade de tipos físicos, com idade, estatura, cor da pele e peso distintos – uma variedade que também se aplica, analogamente, aos itens que portam, diversos em tamanhos, padrões e materiais. Note-se que há um carregador que, parado, assiste à cena enquanto enxuga o rosto, provavelmente cansado devido ao peso dos dois baús que se encontram apoiados no chão diante de si, enquanto outro empregado, uniformizado com casaca escura de botões com galões nas bordas das mangas, calça também escura, sapato bicolor e quepe, cabelos gomalinados partidos ao meio e bigodes simetricamente delineados – quiçá um porteiro ou motorista –, faz sinal para a jovem passar. Ela, com passos firmes, marcha agarrada à sua bolsa-carteira, que aparece em destaque combinando com o chapéu, reforçando uma ideia de disponibilidade financeira da moça.

No quadrante inferior, a mesma moça aparece na praia, cuja topografia retratada remete ao ângulo visto das imediações do Posto 6, em Copacabana (RJ). Ela porta um maiô de cor escura, com barra de estampa geométrica e decote canoa, usado com cinto fino, touca listrada e sapatilhas. Dois “almofadinhas” de pé na areia a observam bem atentos e parecem trocar impressões sobre aquela que monopoliza os olhares e atrai os homens na beira do mar.

Estão vestidos de modo esmerado, de acordo com os ditames da época para a moda masculina naquela estação:

A gravata de verão deve ser em crepe da China estampado, sendo a única parte da toilette masculina onde se podem tirar lindos efeitos de cor; [...] Nada de "carnavaladas", mas também, nada de cores fúnebres.

A maioria das camisas usa-se hoje de desenhos originais, cores várias, mas sempre de tons leves e discretos, de acordo com a cor da roupa. Geralmente em linhas verticais, ou, algumas vezes, cruzadas, formando quadrinhos. Podem ser de crepe da China, cor de marfim, que se harmonisem bem com as cores claras das roupas de verão. [...] Nada de camisas de seda no verão. É de mau gosto e insuportável! Tricoline, foulard, linho... (*Frou-Frou*, n. 33, fevereiro, 1926, p. 26)

Com camisas e gravata como mandava o figurino, portavam calças de perna e boca larga, paletós-saco com lenço no bolso do peito, sapatos bicolores, chapéus Fedora e palheta, bengala de junco. Embora estivessem "nos trinques", usavam roupas nada adequadas ao mergulho, ressaltando a disparidade entre a visualidade do vestuário na praia e aquele utilizado fora dela.

Belmonte demonstrava apreço por tentar antecipar possíveis inovações de comportamento e vestuário, criando uma série de caricaturas que retratavam "cenas de futuro", situações que, em virtude das mudanças por ele presenciadas, faziam parte de um cotidiano nem tão distante.

[ 38 ]



Figura 8 - Um palpito do amanhã.

Fonte: Revista *Frou-Frou*, n. 33, fevereiro, 1926.

Em suas previsões, uma "banhista do futuro" seria uma mulher mais desnudada, bem distinta daquelas que usavam roupas de banho largas, feitas de tecidos opacos, como na primeira década do século passado. Com cabelos à lagarçonne e pega-rapaz, sua representação futurista do feminino na praia contemplava um traje transparente com cauda na parte de trás, usado na praia com meias escuras até os tornozelos, sapatilhas, bijuterias chamativas – pulseiras no braço e ante-braço, grandes brincos de argola – maquiagem forte, utilizando como acessório uma bengala reta.

Chama atenção a androginia da moça, sublinhada não apenas no cabelo muito curto, mas também no item masculino – a bengala, um elemento fálico, quase uma "piteira gigante" –, sexualizando ainda mais a imagem, além da erotização do corpo em evidência da figura. No rosto e na postura, um semblante *blasé*, com mãos na cintura e uma pose desafiadora de quem não parece ter vergonha de se mostrar em público de forma tão ousada para os padrões da época. A um só tempo, Belmonte evoca a transformação da feminilidade, ressaltando a exibição corporal na praia como um fator primevo na afirmação de uma mulher mais forte e decidida, sem vergonha do próprio corpo, enquanto também insinua o intercâmbio dos papéis masculino e feminino. Essa mulher, que segura uma bengala na praia com pose sensual – e desafia antigos valores patriarcais de pudor e confinamento do corpo – poderia, em uma leitura atual, ser também um travesti, um homem feminino. A "banhista de futuro" insinuaria, destarte, não apenas o esgarçamento das possibilidades do papel da mulher, mas também do homem, desvendado como mulher.

As fronteiras cada vez mais tênues entre um e outro gênero são literalmente esboçadas em "Mario ou Maria?", caricatura na qual Belmonte traça um perfil que poderia tanto ser de um homem como de uma mulher. A pergunta que dá título à imagem traduz as dúvidas daqueles que presenciavam uma fluidez de atributos antes rigidamente associados à noção de masculino ou feminino; entre a perplexidade e a aceitação, o uso de cabelos muito curtos e o cigarro diretamente à boca de um rosto fortemente maquiado acentuavam a convergência de padrões, corporificando, na construção da imagem, um comportamento em direção à experimentação de novas liberdades e possibilidades.



Figura 9 – A androginia na ordem do dia.

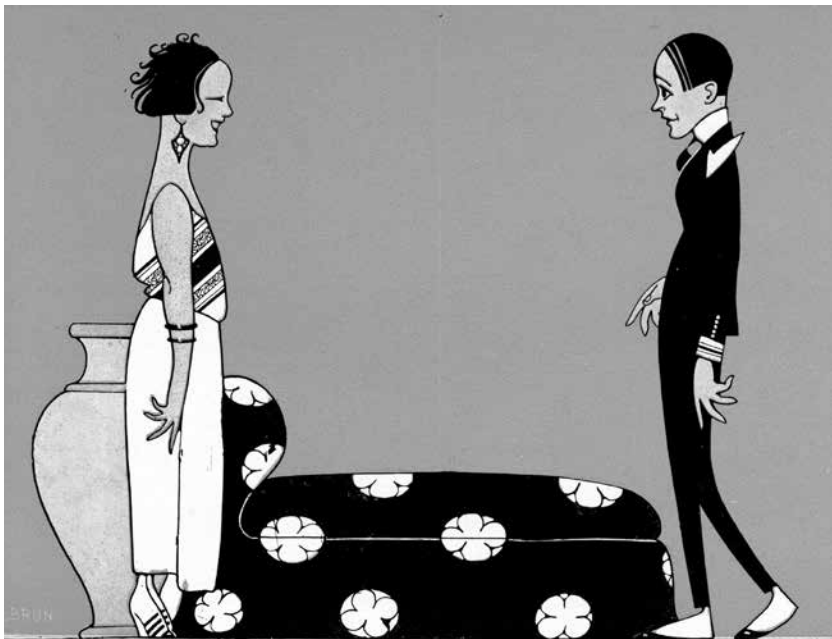
Fonte: Revista *Frou-Frou*, n. 36, maio, 1926.

Na revista *Frou-Frou*, a coluna *A moda masculina*, assinada por Alcebiades, tratava dessa permuta de identidades:

A mulher atual vai perdendo um pouco de sua *coquetterie* e de sua feminilidade para imitar, cada vez mais, as roupas masculinas [...] E é curioso notar-se que, quanto mais a mulher imita o homem, mais o homem procura imitar a mulher. (*Frou-Frou*, n. 33, fevereiro, 1926)

A androginia causava espanto tanto para mulheres que aparentassem certa masculinidade quanto para homens marcados por alguma feminilidade. No encontro entre a moça e o jovem, o autor usa do recurso irônico para levar à baila as tensões entre sentimentos de desejo e vergonha, flagrados no diálogo dos personagens:

- Xi, Luizinho! Que vergonha! A Lili disse que você parece mais mulher do que homem!
- E você inda se espanta? Mas se eu não desejo outra coisa...



- Xi, Luizinho! Que vergonha! A Lili disse que você parece mais mulher do que homem!  
-- E você inda se espanta? Mas se eu não desejo outra coisa...

Figura 10 - Desejos de gêneros.

Fonte: Revista *Frou-Frou*, n. 1, junho, 1923.

O estilo *art déco* predominava nas estampas e nas linhas geométricas do divã, do jarro decorativo, da blusa usada pela moça com saia longa e reta. Note-se que, embora a figura arquetípica da melindrosa dos anos 1920 fosse geralmente retratada com vestido na altura dos joelhos, o comprimento da saia era variável; se as bainhas encurtaram na segunda metade da década, possibilitando uma ampla gama de possibilidades, os modelos na altura dos tornozelos não deixaram de manter sua permanência, como o que veste a personagem.

Os cabelos curtos aparecem como um sinal de que ela seria moderna, mas não a ponto de achar natural o comportamento de Luizinho, que porta calça bem justa e paletó acinturado, colarinho alto, gravata, polainas com sapatos de verniz, lenço na lateral do ombro e cabelos bem navalhados, um típico "almofadinha" do seu tempo. Ele parece acuado e cabisbaixo ante a evidência de sua atitude



feminina questionada por sua pretendente (ou seria uma irmã, uma amiga?), mas assume o desejo de parecer mais mulher do que homem.

Uma inclinação de mão dupla, conforme se depreende da situação "Em trânsito", sugerindo um deslocamento não apenas dos atores que caminham lado a lado na rua, mas também das identidades de gênero e das possibilidades da moda, todos em movimento:

- As mulheres agora vão usar de novo colletes.
- Dizem, mas eu penso que é o collete dos nossos ternos, decotados e sem mangas.
- E curtos...

### EM TRANSITO



- As mulheres agora vão usar de novo colletes.  
- Dizem, mas eu penso que é o collete dos nossos ternos, decotados e sem mangas.  
- E curtos...

Figura 11 - Intercâmbio de peças.

Fonte: Revista *Careta*, n. 972, fevereiro, 1927.

A moda é tema da conversa dos personagens, que comentam a adoção pelas mulheres do colete masculino, em contraponto à sua versão feminina anterior. Explica-se: na primeira década do século passado, os espartilhos foram substituídos por um modelador corporal um pouco mais confortável, o então chamado *collete*, também conhecido como "espartilho científico" ou *devantdroit-erect form*. Feito com tecidos mais elásticos, possuía barbatanas flexíveis e modelagem mais comprida, conforme a descrição do produto no anúncio do magazine *Parc Royal*, publicado na revista *Fon-Fon*:

Este novo collete [...] é de forma comprida, mas graças ao seu corte especial e a um novo sistema de colocação de barbatanas e principalmente ao tecido elástico de que é feita a parte inferior, torna-se próprio para todos os *tailles* e todas as idades. É evidente que a moda atual impõe os coletes compridos, mas se esta nova forma não tiver qualidades excepcionais de leveza e flexibilidade, o seu uso terá sérios inconvenientes. [...] Confeccionado em linho liso nas cores rosa, azul e branco, o tecido da parte inferior é de tricô de fio d'Escócia muito consistente, tem 4 ligas. (*Fon-Fon*, n. 12, março, 1908)

Nos anos 1920, esse tipo de modelador caiu em desuso em razão de uma série de fatores, mormente os novos padrões de vestimenta difundidos por estilistas internacionais que propunham uma silhueta mais fluida e solta, e a atitude de mulheres mais liberadas que desejavam mobilidade e conforto para andar nas ruas, dançar, praticar esportes, subir em um automóvel, em um bonde ou em uma bicicleta.

Na narrativa de Belmonte, a androginia que marcou o período era materializada na adoção, pelas mulheres, de peças do inventário masculino, como o colete usado entre o paletó e a camisa de colarinho alto, cuja visibilidade era facilitada por modelos de abotoamento baixo. A caminhante, que pronunciava a afirmativa do uso do colete na fala, inclusive já figurava na caricatura vestida com paletó escuro sobre camisa branca e gravata e lenço no bolso, portando no torso itens da indumentária masculina, mesclada com a bolsa-carteira, o chapéu cloche enterrado nos olhos, a saia pregueada e os sapatos de salto, que compunham a face feminina do seu visual híbrido.

A adoção de peças até então usadas somente pelos homens provocava uma série de reações sociais que variavam entre a aceitação e a desaprovação dos novos hábitos, ora com consideração, ora rejeição, por perplexidade ou adaptação. As alterações de padrões e possibilidades de vestimenta teciam relações com uma nova postura feminina, mais ousada e emancipada, em direção a uma igualdade de direitos e oportunidades guardadas ao sexo masculino.

Cabe ressaltar que, no início da década, o movimento feminista no Brasil ganhava força, reverberando em terras nacionais ondas emanadas por mobilizações, como a das sufragistas na Inglaterra, por exemplo. As mulheres se organizavam em prol de maior participação nas decisões políticas e pleiteavam o direito ao voto, ao acesso a cursos superiores, à ampliação do campo de trabalho e à proteção às mães e à infância. Militantes como Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura fundaram a Liga de Emancipação da Mulher, sucedida em 1922 pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino; as integrantes desse movimento, naquele período, pertenciam majoritariamente às classes sociais mais altas, portadoras de independência intelectual e, muitas vezes, de formação profissional superior. Em que pese a adesão de personalidades e políticos naquele momento, o direito ao voto feminino no Brasil foi decretado somente em 1932, durante o governo Vargas.

"Reciprocidade" entre homens e mulheres era matéria pulsante, abordada por Belmonte; em uma de suas criações, o autor e seus personagens pareciam tratar a proposta da igualdade com bom humor, com a incorporação de recursos visuais (até então) masculinos pelas mulheres e nos gestos que porventura passariam a adotar:

– Já que as pequenas usam cartolinha e cabellos curtos, precisam aprender a cumprimentar...



Figura 12 - Novas modas, novos comportamentos.

Fonte: Revista *Careta*, n. 855, novembro, 1924.

[ 43 ]

Ambientada em logradouro público, a cena remete a um bairro de elite, com uma casa em estilo "bangalô"<sup>5</sup> ao fundo, em frente à qual um vistoso automóvel se encontra estacionado. O senhor à esquerda, cuidadosamente vestido conforme os padrões de elegância e distinção vigentes na época, usa um chapéu-panamá para cumprimentar as moças, que portam cartolas e estolas, vestidos de cintura baixa, luvas e sapatos fechados com tiras, uma tendência nos calçados dos anos 1920.

Caracterizados por linhas geométricas – à semelhança da inspiração *déco* que influenciava as padronagens dos tecidos, as feições arquitetônicas e o corte das roupas –, os sapatos embelezavam os pés em evidência após a subida das banhas; muitas vezes, combinavam com os vestidos e os acessórios, apresentando novos materiais nos enfeites e nas tiras. Essas, por sua vez, cruzavam o peito do pé de diversas maneiras sobre saltos médios ou altos, nunca finos – o chamado sapato boneca – ou eram fixadas com presilhas nos tornozelos. A firmeza do passo feminino, com sapatos que permitiam dançar e caminhar com conforto e segurança, também pode ser encarada como um eco das conquistas das mulheres naquele período, materializadas na moda que vigorava nos pés.

Conquanto o senhor retratado na caricatura parecesse aceitar os novos costumes, sugerindo inclusive mudanças de comportamento às mulheres a partir do uso de determinada indumentária, o viés irônico impresso na cena também provoca reflexões sobre uma postura crítica acerca daquela situação, a ponto de motivar o riso entre os leitores sob a ótica do impensável, do absurdo.

O comportamento e a estética feminina por vezes "ameaçavam" o *statu quo* machista e deflagrava situações de provocação, rejeição, espanto e, para Belmonte, de comicidade. Em outro momento de interação social, dois homens conversam com uma mulher, que protesta:

Ela. – Os srs. estão enganados; faltam com a decencia.

Elles. – Ora! as mulheres já usam roupas "só para homens".



Figura 13 - Moda, machismo, moralismo.  
Fonte: Revista *Careta*, 991, janeiro, 1927.

Debochando cinicamente da compostura exigida pela moça, os homens desdenham de seu protesto, partindo do uso de peças da indumentária masculina pelas mulheres, como motivação para uma mudança de comportamento não só delas, mas também deles, que, numa visão machista, poderiam dirigir-se a elas de forma grosseira, sem que fosse preciso censurar qualquer assunto considerado moralmente impróprio. Na representação em questão, acreditamos numa postura sexista e punitiva, que castiga a mulher que ousa na vestimenta com a “falta de decência” na sua abordagem.

[ 44 ]

Com ou sem a incorporação do rol vestimental atribuído aos homens, fato é que a mulher dos anos 1920 podia contar com maior praticidade, celeridade e conforto para se vestir em comparação com o ritual de décadas anteriores, quando o número de itens que compunham o *physique du rôle* feminino, suas formas e seus materiais, não conferiam trivialidade ao ato de se vestir. A dificuldade do trajar imposta por modeladores, crinolinas, peças de corte intrincado com rendas, bordados e fitas, chapéus enormes com adornos de plumas e flores, saias farfalhantes, armadas e compridas cedia a vez para roupas de modelagem mais simples e reta, usada com acessórios descomplicados para compor a aparência da mulher moderna.



Figura 14 - Praticidade prêt-à-porter.  
Fonte: Revista *Careta*, n. 920, fevereiro, 1926.

- Antigamente as senhoras levavam duas horas para se vestir.
- Que contraste! Hoje ellas pulam da cama vestidas...

A comparação entre temporalidades distintas ressalta as diferenças que guardavam o entrajamento feminino no processo de transição de um elaborado e intrincado ritual para a simplicidade "Zás trás" do vestido tubo com colar, cloche e clutch; o visual mais limpo e descomplicado e a rapidez a ele atribuída se alinhavam ao ritmo veloz da capital metropolitana, uma velocidade tal no vestir a ponto de parecer que elas já acordavam vestidas.

O contraste entre o que seria uma moda arcaica e antiga ante os novos ares de modernidade emana de forma literal na impressão do caricaturista. Belmonte contrapõe casais de "Hontem...e" "Hoje..." retratando, a seu modo e a seu tempo, os trajes que seriam associados a períodos distintos, evidenciando uma diversidade de formas que guardavam o inventário indumentário de homens e mulheres.

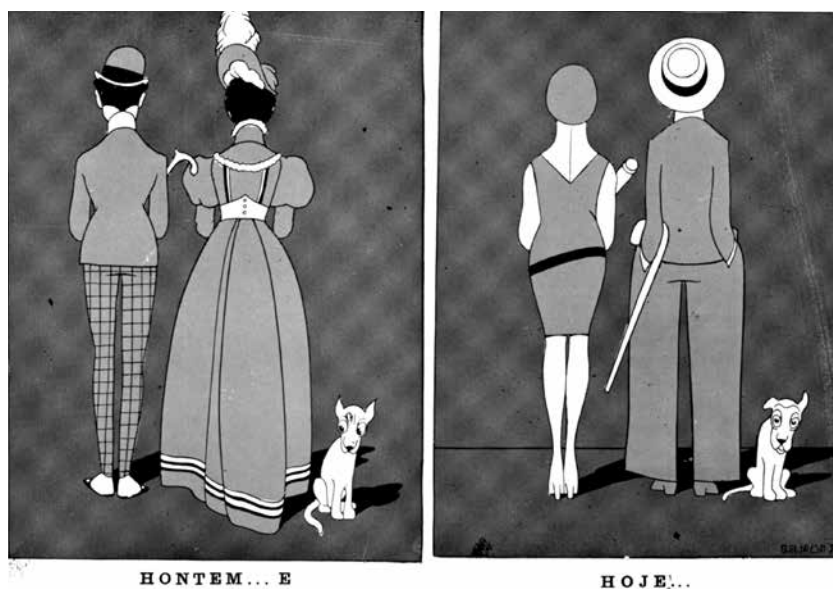


Figura 15 - Sucessão de temporalidades na indumentária.

Fonte: Revista *Frou-Frou*, n. 36, maio, 1926.

A moda se transformava em uma interação recíproca com forças e valores que orientavam a lógica de funcionamento da sociedade naquele período; na perspectiva do autor, como um *voyeur* que observa uma cena por trás, a diferença entre formas e texturas das roupas pertencentes a um e outro recorte temporal aparecem de forma patente. O artifício usado pelo caricaturista nos dois momentos – a repetição dos personagens, do cenário e da posição em que se encontram o homem, a mulher, o cachorro e a poça d'água – sublinha uma ideia de que aqueles usuários de moda no "Hontem...e" no "Hoje..." seriam pessoas do mesmo gênero e das mesmas faixa etária e classe social, diferenciados no tempo pela indumentária, essa sim apresentando feições acentuadamente distintas.

O conjunto "antiquado" incluía para a mocinha um vestido longo de corte elaborado, saia comprida com enfeites na bainha, armada por diversas anáguas, cintura bem demarcada (em uma altura um pouco acima da original), mangas bufantes (sustentadas por barbatanas ou plumas) nos braços e justa nos antebraços, pleno de detalhes ornamentais (babados, fitas, laços, rendas, botões...), usado provavelmente sobre um modelador apertado; o chapéu de abas largas, enfeitado com plumas, cobria parte dos cabelos anelados e presos em um penteado. O

volume da saia e das mangas parecia tornar a cintura mais estreita, no modelo de inspiração vitoriana e romântica, presente na virada do século passado. Para o mancebo, calças com pernas ajustadas, confeccionadas em tecido xadrez – padronagem tradicionalmente associada à Inglaterra, país que exportava tecidos e referenciais de moda masculina para o Brasil –, paletó também justo e acinturado sobre camisa de colarinho alto, polainas sobre os sapatos e chapéu-coco, muito utilizado na *Belle Époque*.

Na moda do tempo passado retratada por Belmonte, o dimorfismo estético predominante no século XIX entre o conjunto vestimental masculino e o feminino fica claramente visível. Essa oposição de formas refletia uma segregação de gêneros na divisão do trabalho, na outorga de tarefas e no duplo padrão de moralidade vigente (SOUZA, 2009). A mulher, cuja maior realização viável seria o casamento, utilizava a indumentária como ferramenta de sedução, com artifícios cada vez mais elaborados; sua imagem também compunha um importante marcador social – a exteriorização da riqueza do marido – acentuando o investimento nas filigranas da moda feminina. Para o homem, as formas de afirmação social dependiam menos da aparência e mais das qualidades e dos talentos individuais. O despojamento dos seus trajes, sobretudo em comparação à roupa da mulher, não significava, no entanto, uma negação do cuidado com a visualidade; o corte das peças, os tecidos utilizados na alfaiataria e os acessórios eram elementos valorizados como indícios de poder, dignidade e competência.

Passando os olhos de um lado a outro na caricatura, somos transportados para a segunda década do século XX, na qual a moda apresentava mudanças significativas. No que diz respeito ao traje feminino, se fazem notar o corte reto, mais limpo e geométrico, e a exibição corporal por ele permitida; há um estreitamento entre as formas que guardavam as peças de vestuário de homens e mulheres, na contramão da distância que outrora os caracterizava. Experimentando novas maneiras de movimento e liberdade, as mulheres adotavam uma silhueta longilínea e andrógina, em direção a uma tentativa de aproximação às possibilidades do universo masculino.

Os itens emblemáticos daquele universo – calça, paletó, sapatos, chapéu, bengala – também denotam alterações visíveis; o paletó, mais largo e reto, era usado com calça de pernas bem largas, mais confortáveis (a ponto de seu usuário colocar com folga as mãos nos bolsos enquanto as puxa – para não encostarem na poça d'água?); o chapéu, com fita, tem abas retas, tipo panamá; os sapatos, sem polaina; a bengala, provavelmente de junco, possui uma alça de meia volta simples ao contrário daquela retratada no “Hontem...e”, que apresentava um detalhe, provavelmente de metal.

A peça gráfica de Belmonte, concebida e publicada naquele momento, naquela revista, faz pensar sobre as ideias e os sentimentos acerca dos novos padrões vestimentais que se instauravam na metrópole carioca. Como um recorte de linha do tempo da moda, captando o momento de transição entre os anos 1900-1910 e os 1920, o caricaturista calcava no lápis, com um suspiro nas reticências do título, o flagrante de mudanças contemporâneas a ele, como se, a partir do olhar sobre a moda, propusesse uma reflexão sobre transformações mais amplas.

O autor demonstrava em sua obra uma atenção consistente à questão da aparência e do vestuário, ele próprio descrito como alguém preocupado com a construção da própria visualidade. O crítico Herman Lima, autor de verdadeiro tratado sobre a caricatura brasileira e seus mais notórios representantes, descreve o apuro de Belmonte tanto na vida como na arte, “desde a linha da indumentária ao acabamento dos seus desenhos, onde nenhum detalhe supérfluo é esquecido” (LIMA, 1963, p. 1363).



Figura 16 – Retrato de Belmonte quando jovem.  
Fonte: Coleção particular.

A moda masculina integrou o rol de atrativos que despertavam seu olhar; Belmonte elaborou uma série de representações para sua versão do "almofadinha", figura arquetípica do homem vaidoso e bem vestido dos anos 1920. O termo era utilizado para referir-se àqueles que valorizavam a visualidade e se vestiam com esmero, dedicados ao *footing and flirting*, uma nova versão do *dandy*.

É interessante notar que o caricaturista apresentava duas traduções possíveis da roupa por eles usadas naquele período: a indumentária do "almofadinha" comumente difundida era composta de paletó acinturado e comprido, com mangas estreitas, geralmente em cor escura, camisa branca com peitilho e colarinho alto, gravata curta, calças de boca estreita, sapatos de verniz e chapéu-panamá com aba reta e fita larga.

Nas caricaturas, essa imagem aparece de forma recorrente, mas Belmonte deixa entrever também outra construção visual de "almofadinhas" que portam paletós de tecidos mais leves (alpaca, linho, gabardine, *palmbeach*, lã fina) em cores claras com abotoamento baixo, ombros e mangas largas, camisas com gravatas compridas, calças com pernas extremamente amplas e chapéu palheta. Em comum a uma e a outra versão, o corte impecável da alfaiataria, o lenço no bolso esquerdo do paletó, o rosto limpo, no máximo com bigodes finos e aparados, e os cabelos curtos, penteados com risca no centro ou na lateral.

O modelo de calça mais larga usada pelos modernos "almofadinhas", era denominada *Oxford*<sup>6</sup>, e Belmonte transpunha para as páginas das revistas o assombro causado por seu emprego entre os cariocas. Entre as reações de espanto, o comentário publicado na revista *Frou-Frou* explicita: "As calças são mais largas do que antes. Não – nem por sonho! – Essas formidáveis calças *Oxford* que vão até a ponta dos sapatos. Essas são para os 'almofadinhas'"<sup>7</sup>.

Pela exclamação do texto, elas eram consideradas "formidáveis", mas apenas para alguns; o elogio ambíguo era precedido por uma negativa à sua utilização. A reserva de modelos exuberantes para os "almofadinhas" podia ter conotação positiva ou negativa, mas de toda sorte a opinião do colunável especialista exprime a surpresa e o susto causados pelo aparecimento daquela peça de roupa entre os habitantes da cidade.

Belmonte registrou o fenômeno exaltando uma extravagância associada ao uso das calças largas. Com o sugestivo título "Os "elles" de hoje", a caricatura

faz troça do homem que usa *Oxford* ese desespera perante os imprevistos que o uso da largura nas pernas poderiam trazer; diante do vento que faz balançar o tecido leve, deixando entrever polainas e meias de padrão losangular, ele tenta "domá-las".

– Virgem Maria! Que vento indiscreto!! – enquanto sua bengala e sua elegância desabam perante a moça que acha graça na situação e mantém o passo firme e confiante sob o vestido ajustado e curto.

Em uma inversão de papéis, a preocupação com o garbo e a distinção, a vergonha e o constrangimento causados por deslize inesperado no controle do *donaire* cabem ao homem, desconcertado perante a mulher.

### Os "elles" de hoje



— Virgem Maria! Que vento indiscreto!!

Figura 17 – Novos desafios da moda masculina.

Fonte: Revista *Careta*, n. 972, fevereiro, 1927.

A mesma moda que poderia ser retratada como um motivo jocoso também revelava outra face, seu poder de atração ao sexo oposto. Convergindo sobre o mesmo tema (as calças *Oxford*), Belmonte descreve os "Modernismos" de seu tempo:

Elle – Com franqueza, si eu te amei, foi pelas tuas pernas...

Ella – E eu tambem, me enamorei das tuas calças...





[ 49 ]

Figura 18 - Moda, fator de atração.  
Fonte: Revista *Careta*, n. 927, março, 1926.

Com alta carga simbólica, a caricatura retratada em um bairro de casas sofisticadas toca em pontos nevrálgicos das relações sociais: o uso da vestimenta adequada como fator de aprovação e atração e uma sobreposição de valores, na medida em que as qualidades apontadas pelo casal para a escolha mútua recaem sobre a aparência externa, mais especificamente dos membros inferiores (ele, interessado nas pernas despidas; ela, interessada nas calças no estilo “correto” conforme a moda). A menina que observa a cena, por sua vez, conjuga um olhar enternecido diante das declarações apaixonadas do casal, enquanto sustenta um riso irônico no canto da boca em virtude das motivações.

Marcada pela implementação de um ideal de modernidade no Rio de Janeiro, a década de 1920 pode ser considerada um momento fecundo para o entendimento de questões relativas à formação da identidade cultural brasileira. Em um ambiente urbano em ebulição, a propagação imagética proporcionada pelas revistas ilustradas – com seus reclames, fotografias e caricaturas –, pelo cinema, pelas vitrinas, pelos ambientes iluminados, abria espaço na ordem estabelecida e concorria à cultura das aparências.

Ao escolhermos como objeto de nossa investigação parte da produção de Belmonte que inclui a moda como tema, vislumbramos um potencial para iluminar um contexto. A partir da pesquisa dos dados históricos em conjunção à análise do *corpus* imagético de sua comunicação humorística, é possível empreender uma reflexão sobre a cidade naquele momento e trazer uma discussão acerca da urbe, da elite e dos estilos de vida de pessoas destacadas por certo padrão de vida, atores que convergiam para um processo de disseminação da moda, do

consumo e do apuro estético, em uma sociedade marcada pelo incremento do universo da visualidade.

As caricaturas publicadas na época são tratadas como expressão de linguagem capaz de sentir e perceber a sociedade, contribuindo para o entendimento de algumas das suas faces e para a reflexão acerca de algumas de suas práticas. O percurso gráfico informa, por meio das representações detalhistas, as transformações dos referenciais de indumentária e do lugar da mulher na sociedade, permitindo o exame de ações distintivas e inclusivas, estratégias para a autoafirmação, a aprovação ou até mesmo para o alargamento de fronteiras morais, em meio a mudanças de valores, convenções e desejos na segunda década do século XX.

[Recebido em: 13/03/2016]

[Aprovado em: 28/05/2016]

## NOTAS

[1] Este artigo é uma versão ampliada de outro já publicado nos Anais 2015 do 2º Congresso Internacional de Memória, Design e Moda, juntamente com o 5º Seminário Moda Documenta, intitulado *Um olhar sobre moda e modernidade nas caricaturas de Belmonte (1924-1927)*.

[2] An earlier version of this article was presented at the 2nd International Memory, Design and Fashion Congress held together with the 5th ModaDocumenta Seminar in São Paulo, published in the Annals of 2015 under the title *Um olhar sobre moda e modernidade nas caricaturas de Belmonte (1924-1927)*.

[3] Sobre o conceito de representação, utilizamos as obras de Roger Chartier (1988) e Carlo Ginzburg (1991) como referenciais introdutórios ao tema.

[4] A seda sintética utilizada nas meias-calças a partir da segunda metade dos anos 1920 era denominada rayon; o uso do náilon na confecção daquelas peças só passou a ser difundido no fim dos anos 1930.

[5] O estilo "bangalô" (tradução do termo inglês *bungalow*) foi influenciado pelo movimento ArtsandCrafts, que revolucionou a arquitetura doméstica britânica no fim do século XIX e se difundiu com grande popularidade nos Estados Unidos. Com repercussão internacional, aquele modelo foi propagado junto à elite e às camadas médias brasileiras pelas revistas de decoração, e se enquadrava na mudança de mercados e gostos, estilos e padrões de vida burgueses. A dissertação de mestrado *Arquitetura residencial paulistana dos anos 1920: ressonâncias do Arts and Crafts*, apresentada por Maristela da Silva Janjulio à Escola de Engenharia de São Carlos da USP em 2009, analisa o tema em profundidade.

[6] As chamadas *Oxford bags* eram calças com modelagem larga nas pernas criadas por estudantes da Universidade de Oxford, na Inglaterra, em 1924, e que alcançaram popularidade também fora do campus, especialmente entre os jovens. As originais possuíam de 55 cm a 100 cm de circunferência entre a altura do joelho e a bainha (KEERS, 1987).

[7] Revista *Frou-Frou*, n. 33, fevereiro, 1926.

## REFERÊNCIAS

- BONADIO, Maria Cláudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. Senac São Paulo, 2007.
- BRAGA, João; PRADO, Luís André do. *Das influências às autorreferências*. São Paulo: Pixis Editorial, 2011.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.
- GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In: *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GONTIJO, Silvana. *80 anos de moda no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.
- KEERS, Paul. *A gentleman's wardrobe: classic clothes and the modern man*. New York: Harmony Books, 1987.
- LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976a.
- \_\_\_\_\_. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976b.
- \_\_\_\_\_. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976c.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- LUSTOSA, Isabel. Humor e política na Primeira República. *Revista da USP*. São Paulo: set/nov, 1989.
- NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. v. 3.
- \_\_\_\_\_. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- WILSON, Elisabeth. *Enfeitada de sonhos: moda e modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1985.