



## enhor e as mulheres, 1959 <sup>1</sup>

Daisi Irmgard Vogel <sup>2</sup>

**Resumo:** Uma revista chamada *Senhor*, com uma carta de apresentação, no seu primeiro número, dirigida explicitamente às “senhoras”. Aí se lê: a revista é feita para homens sintonizados com a conformação cultural de seu tempo. O ano é 1959, época de efervescência e renovação artística. Os textos são assinados por homens, com exceções importantes como o conto de Clarice Lispector cujo título, curiosamente, é “A menor mulher do mundo”. Que subjetividades e lugares sociais são organizados nessa intrincada textualidade, em que o lugar do feminino de inscreve (e escreve) em formato tão paradoxal?

*Palavras-chave:* revista *Senhor*, gênero (gender), documentário, ficção

**Abstract:** A magazine, called *Senhor* (“Mr.”), designed by men, for men, which has, in its first number, an editorial written for its “women” readers. There you read: This magazine is made for men who are attuned with the times and culture they live in. The year is 1959 and it is a melting pot for cultural renovation. The texts are mostly signed by men, with interesting exceptions such as the curiously titled “The smallest woman of the world”, a short story by Clarice Lispector. What subjectivities are organized and what social spaces are there for women to occupy in such paradoxical format?

*Key-words:* magazine *Senhor*, gender, documentary, fiction

<sup>1</sup> Uma primeira versão sintética deste estudo foi apresentada no Simpósio Temático “Corpos discursivos: gênero na literatura e na mídia”, durante o Seminário Internacional Fazendo Gênero, UFSC, Florianópolis, 28 a 30 de agosto de 2006.

<sup>2</sup> Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, professora do Departamento de Jornalismo da mesma universidade.

Fica mais facilmente notável, com o envelhecimento das edições, que revistas e jornais possuem características que as aproximam, em alguns pontos da fronteira conceitual, daquilo que chamamos de cinema documentário – esse cinema dedicado ao *real* que, para Jacques Rancière (2005: 57), é “capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ‘ficção’”. Há, no cinema-documentário, o esgarçamento radical dos limites entre a ficção e a realidade, por ali se confrontar o sujeito que edita, seleciona, narra, com as imagens heterogêneas do real. Nada muito diverso é encontrado nas edições de revistas e de jornais. Em todos esses documentos ocorrem elaborações e reelaborações materiais de signos e de imagens, traçados “entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer” (ibidem: 59).

Penso, particularmente, a partir da revista *Senhor*, editada no Rio de Janeiro, pela editora Delta, de março de 1959 a janeiro de 1964. Suas páginas de papel espesso reúnem contos (Clarice Lispector, Franz Kafka, Marques Rebelo, Scott Fitzgerald), relatos de Darcy Ribeiro sobre os indígenas, recomendações para a escolha da melhor gravata, reportagens (a economia africana, Berlim dividida), sugestões para um apartamento de solteiros, crítica de cinema, teatro e música, novelas (Leon Tolstói, William Faulkner Jorge Amado), fotos de mulheres jovens e bonitas, ensaios de Otto Maria Carpeaux etc. Tudo pontilhado de humor e com acabamento de arte **3**, em torno de um projeto editorial comum.

A complexidade das relações entre os modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer se confirma já diante da carta aos leitores da primeira edição de *Senhor*, de março de 1959; carta que é, paradoxalmente, dirigida às *senhoras*. Ela se oferece como chave inicial de leitura e é dela que se origina a base temática deste ensaio, em que procuro mapear alguns dos contornos das idéias sobre mulheres traçados numa publicação que marcou não apenas sua época em particular, mas a própria história da revista no Brasil. Que ficção se tramava ali sobre as mulheres e em que nos afeta, ainda agora, essa mulher ficcional?

Sobre *Senhor* as valorações tendem a ser muito positivas. Leitores em sua época mantêm-na em boa memória, jornalistas experientes apontam-na como a melhor dentro de uma certa proposta de revista (que naqueles anos 1950 começara a se definir como jornalismo de cultura), pesquisadores encontram no periódico um objeto modelar, tanto pela sua temática **4** quanto pelo seu design, que carrega aura de arte **5**. Manuseá-la é ingressar numa leitura vertiginosa, em que os valores de um período em que o Brasil efervescia em todas as frentes se encontram mobilizados por aquela que era a palavra mágica e de ordem do momento, a modernização. Era uma época em que, como se dizia, “o Brasil ia para frente”.

A linha do mapeamento aqui perseguido segue de forma assumidamente borrosa e esgarçada, porque de antemão é possível enumerar ao menos três vetores de problematização. Primeiramente, é imperioso considerar o peso das inovações estético-políticas que marcaram em especial a segunda metade da década de 1950, dentre as quais se inscrevem o surgimento da Bossa-Nova, as experimentações dentro dos ideais do concretismo e, em seqüência, do neoconcretismo, e a redefinição dos horizontes da literatura, que ressaltam o relevo do papel de um determinado público, intelectualizado e seletivo, no cenário da configuração dos valores culturais. Uma certa elite cultural se atribuía, então, a tarefa de elevar o grau de ilustração da sociedade urbana e, por extensão, da sociedade brasileira. É no rastro dessa tarefa tida como possível que se idealiza uma revista como *Senhor* (que nada tem a ver com outras revistas de mesmo nome que apareceram a partir dos anos 1970). É o momento, ainda e em quase contrapartida, em que a televisão se dissemina pelo país, e estávamos, com a política econômica de JK, a urbanização crescente e a ampliação inaudita do acesso aos bens de consumo, num momento

**3** A equipe fixa que produzia *Senhor* no período aqui analisado inclui Nahum Sirotsky, Luiz Lobo, Newton Rodrigues, Paulo Francis, Ivan Lessa, Carlos Scliar, Jaguar, Glauco Rodrigues, entre outros.

**4** Elaine Basso caracteriza *Senhor* como “Jornalismo Cultural formativo, voltada a um público com alto poder aquisitivo e/ou intelectualizado. Em seu estudo sobre o conteúdo da revista, Basso verifica que, editorialmente, *Senhor* estava voltada para temas de cultura, política, economia e entretenimento. “Embora apresente uma multiplicidade temática, o que pode levar à definição de que se trata de uma revista de variedades ou de interesse geral, sua maior contribuição está no campo do Jornalismo Cultural.” (Basso, 2005: 25)

**5** Lucy Niemeyer (2002) considera que em *Senhor* “está presente a tensão entre o caráter aurático da obra de arte e o cunho do produto da reprodutibilidade técnica, visto como espúrio”.

intenso de passagem, de uma sociedade não inteiramente letrada para o domínio do audiovisual.

Como segundo ponto, é dado que a revista é nitidamente dirigida a um público masculino, a ponto de chamar-se “*Senhor* – uma revista para o Senhor”, e ser considerada a pioneira entre as revistas masculinas criadas no país (Mira, 2001: 110). Tirava em média 30 mil exemplares por mês, que chegaram a ser 45 mil, segundo seu primeiro editor, Luiz Lobo (apud Basso, 2005: 26). Todas as edições traziam, nas páginas internas, um ensaio fotográfico com uma mulher, com uma sensualidade discreta, discretíssima, aliás, diante de nossas referências contemporâneas. Circulou num período um pouco anterior e depois concomitante ao surgimento de *Cláudia* (1961) e durante o ainda reinado das fotonovelas e de revistas como *Manequim*, essas, sim, todas dirigidas para e consumidas pelo público feminino.

Finalmente, para pôr em perspectiva os significados talvez implicados na configuração, na revista, do que poderíamos chamar de um simulacro da mulher, é preciso considerar uma visada crítica no que se refere aos papéis de gênero: as características atribuídas a cada sexo são dependentes de escolhas culturais. Nas palavras de Judith Butler (2003: 38), os gêneros se tornam “inteligíveis” na medida em que se “instituem e mantêm relações de coerência entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”. Donde os textos, seja qual for sua espécie, integrem uma rede discursiva na qual se elabora uma tecnologia de gênero **6** : publicados num periódico, agem potencialmente sobre o imaginário cultural, congestionado de padrões, e permitem visualizar os desenhos que se formam dentro do que se poderia chamar de cultura generizada.

Há, pois, nesse mapeamento, uma visada que procura ler pela borda e pela sombra dos textos de *Senhor*, porque procura imagens de mulher numa publicação que, além de se querer intelectualizada (vinha e ia a uma elite culta), era também marcadamente masculina – a mulher ali se inscrevia basicamente como um sobre-dizer. Há pouquíssimas exceções de textos assinados por mulheres, como os contos de Clarice Lispector e, mais tarde, as contribuições de Marina Colasanti ou Ana Callado. A estratégia de leitura que se segue é inspirada na própria tentativa de compreensão do documentário como trama de ficção, ou seja, confere-se aos textos uma mobilidade intensa de estatuto. São conectáveis, em sua multiplicidade, a redes diversas de signos e significados; cada texto podendo ser lido em qualquer posição, ser colocado em relação com qualquer outro, seja por sucessão, justaposição ou contigüidade.

Tomada, então, com documentário do *real*, a revista é um intrincado de signos, com capas, ilustrações, charges e escritos a organizarem ficções. Aqui, me atenho aos textos escritos, de índole diversificada, das primeiras sete edições, de março a agosto de 1959. (Ficam por ora esquecidos as belas capas, as charges, as ilustrações, os ensaios fotográficos com mulheres.) Há os que poderiam ser classificados como reportagens, como o que registra a passagem de Jayne Mansfield pelo Rio. Outra sorte de escritos são os artigos sobre comportamento de época, como o que leva o título “Quem não arrisca não petisca”, com o subtítulo “Roteiro para um estudo da virgindade carioca”. Um terceiro tipo é o de “Um apartamento de solteiro”, texto publicado entre as páginas 51-53 de agosto de 1959, que traz sugestões de decoração. Considerarei, ainda, uma pequena seleção de contos – três, exatamente, além de uma novela –, pois é certo que o documentário assimila e hierarquiza a seu modo uma variedade de modelos textuais.

**6** Teresa de Lauretis entende o gênero como um produto de tecnologias sociais que agem simultaneamente e que fazem do gênero tanto representação como auto-representação. Diz ela que o gênero é a representação de uma relação, a de pertencer a uma classe, a um grupo, a uma categoria, e, por conseguinte, permite ao indivíduo situar-se dentro e diante de outras classes, outros grupos, outras categorias constituídas (Lauretis, 1987: 4)

Começo pelo princípio, a carta ao leitor, que apresenta a primeira edição da revista e pretende dar o tom da publicação. Assinada por Luiz Lobo, editor executivo, lembra uma profissão de fé. Diz assim (*Senhor*, mar. 1959: 10):

MINHAS senhoras.

Como por muito tempo desejei fazer uma revista e sempre ouvi dizer que as mulheres é que compram ou condenam uma revista à morte, dirijo-me a vocês (se me permitem o tratamento). Em primeiro lugar para pedir desculpas. Em segundo lugar para pedir compreensão. Em terceiro lugar para explicar-me. E em último lugar para dar-lhes uma garantia.

Em primeiro lugar devo dizer que não fiz uma revista feminina por três motivos:

1. Porque já há muitas.
2. Porque as mulheres não gostam de revistas femininas.
3. Porque as mulheres estão querendo cada vez mais saber exatamente o que é que os homens andam querendo saber.

Em segundo lugar eu digo que a compreensão de vocês é necessária porque de outro modo esta revista não dará certo e outras revistas no gênero aparecerão, nem todas com a preocupação que temos (muito disfarçada) de servir à mulher, fingindo que estamos servindo ao homem.

Em terceiro lugar, uma explicação:

Esta revista lhes permitirá o mais completo conhecimento sobre o homem, suas manias, seus cacoetes, sua tática, seus pensamentos, seu ponto de vista, suas idiossincrasias, seu humor, maneira de vestir, de calçar, de comprar, falar, gostar, mentir, viver e morrer.

Em último lugar, a garantia:

Esse conhecimento, que a maioria das mulheres só adquire pelo casamento, com muito sacrifício pessoal, fará com que cada uma de vocês tenha sobre o homem (seu marido, noivo ou namorado, em particular, e os admiradores em geral), uma ascendência e um domínio cada vez maiores, o que é – a final de contas – o supremo interesse da mulher.

As mulheres casadas, por outro lado, encontrarão aqui uma espécie de curso que no Exército é chamado “Curso de Estado-Maior”. Assim, fazendo uma revista exclusivamente para homens, estamos – mais do que nunca – trabalhando para que você tenha uma vida melhor. E nós também. O EDITOR

Define-se aí um lugar de enunciação em que a mulher se torna a suposta interlocutora privilegiada, tratada com uma intimidade aproximadora (“senhora” cede logo para “você”), que estaria aí, por sub-repção, tendo acesso a um conhecimento do que pensam os homens. É um texto tomado pela ambigüidade, porque, ao pé da letra, sugere que as mulheres queiram e devam mesmo saber o que os homens sabem, o que poderia mesmo não ser mal, mas sugere também que as mulheres querem saber o que os homens sabem para melhor poder agradá-los. Ressoa, juntamente ao sugerido tom emancipador, outro tom conservador, que tem mesmo ares de auto-ajuda. Uma paráfrase possível do texto seria: “Vejam, mulheres, como nós homens somos, para assim poderem nos agradar mais assim mesmo, como somos”.

É fundamental, nesse caso, levar em conta os ingredientes do riso e da ironia, que criam um *frame* de leitura para a publicação por inteiro, e que desestabilizam posições, na medida em que colocam as referências fora de lugar. Por que se dirigir às senhoras, numa revista que se auto-intitula “para o senhor”? As posições de leitura se deslocam e deixam margem para o desconforto. Se rio, posso estar rindo ou por ruptura, ou por adesão a um discurso perverso. Se reconheço a ironia, devo entender o contrário – mas que contrário seria esse?

Veja-se, por exemplo, a que conduz esse *frame* de leitura na hora de enfrentar o texto das páginas 30 e 31 da sétima edição, de setembro de 1959, que leva o título “Quem não arrisca não petisca”, com o subtítulo “Roteiro para um estudo da virgindade carioca”. É assinada pelo mesmo Luiz Lobo e tem o mesmo jeito humorado – uma voz com tom e ponto de vista característicos e que aos poucos se define como a voz de *Senhor*; espécie de alterego que organiza textualidades em toda parte, na medida em que pontua a publicação em diversos momentos da leitura, ao menos em sua primeira fase **7**.

O texto se propõe a reportar o comportamento da jovem mulher solteira do Rio de Janeiro da época, que, segundo a reportagem, não gostava de ser vista como virgem. Conclui que existem cinco motivos para tanto, que seriam os seguintes, resumidamente: (1) Para parecer mais velha do que é; (2). Para ser como as amigas, que tampouco admitem a virgindade, tida como coisa ultrapassada; (3) Para não passar a impressão de ser “uma mulher que escapou aos homens por não interessá-los” (aspas no original); (4) Para mostrar aos outros que sabe sobre sexo; e, apontado como talvez o motivo mais forte, (5), Por saber que as não-írgens são mais populares entre os homens – os homens não perderiam tempo com uma principiante. Diz a matéria:

Apesar dos pesares, elas estão aí írgens como sempre e – verdade seja dita – bem mais interessantes. E não há mistério algum na virgindade da maioria [...]. Porque se o homem de hoje prefere as não-írgens para quase todas as ocasiões, continua – como nos velhos tempos – preferindo as írgens para casar. Digam o que disserem os “avançados”, descomplexados” e “livres do tabu”.

Há uma visível apologia à nova performance feminina, que se arrisca, mas só assim petisca, conforme conclui o autor. Há, também, o reconhecimento da falsidade do caráter supostamente libertário do grupo masculino, e junto com essa falsidade a manutenção do estatuto valorativo da virgindade. O lema poderia ser: não-írgens, mas nem tanto – e a crítica resulta contra a posição dos homens, a favor da posição da mulher. Mas, até onde? A ambigüidade é forte e aponta para um mal-estar diante dos gêneros inteligíveis, em que parece haver já incoerências nas relações entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. A matriz heterossexual mantém-se sólida, mas alguma coisa não só mudara como mudava ainda, e confronta-se a vontade de acompanhar o novo – uma das obsessões da modernidade – com os padrões endurecidos, vigentes em escala para as relações entre a prática e o desejo.

O mesmo tom, a mesma posição de voz, a mesma ambigüidade pode ser encontrada na edição de agosto de 1959. Ali, na página. 51, um texto traz o título “Um apartamento de solteiro”. É contíguo a outro texto que ensina a “Como dizer não a sua mulher”, e mostrará, até a página 53, sugestões de decoração. O texto de ingresso na reportagem:

Aqui está o seu apartamento de solteiro. Deve estar localizado num edifício não muito imponente, que afastaria as moças mais tímidas; em local discreto e livre de vizinhos burgueses, muito dados a intromissões na vida alheia; num dos andares mais altos, para evitar retiradas pela janela; perto da mata, porque você precisa de ar puro para sua recuperação; e onde não falte água (ah, o banho depois da ginástica...). Por certo que tem um bar, com enorme geladeira. A cozinha é pequena, mas isto é proposital: as moças que forem lá não terão espaço bastante para pensamentos domésticos. Em compensação, o banheiro é grande e, no quarto, naturalmente a cama é de casal.

Novamente, o humor e a ironia (traços da voz) permeiam esse guia do “bem-estar” espacial do homem que lê *Senhor*. Poderíamos consultar a conjuntura e as políticas habitacionais da época, para entender os motivos de se trazerem tais recomendações à baila, mas, em ficando no texto, logo o tom cafajuste se manifesta

**7** Elaine Basso dividiu o conjunto *Senhor* em três fases, conforme a equipe editorial que a comandava e produzia. A primeira fase, nessa ótica, é a que vai de março de 1959 a julho de 1961.

na suposta armadilha para as moças tímidas, na louvação de um certo desempenho masculino, relacionado à saúde e à discricção, e essa referência *sui generis* às cozinhas pequenas, nas quais as moças não teriam espaço para pensamentos domésticos. A mulher é configurada, nesse texto, como objeto coadjuvante – ele traça o lugar da mulher como um não-lugar, próprio para as não-írgens, e quem o ocupa será, provavelmente, o homem “avançado, descomplexado e livre de tabus”, assim entre aspas, a que se refere a própria reportagem. O libertário que atende ao chamado de modernidade da época é apresentado como sendo frio, racional; não se manifesta nele a possibilidade do afeto.

Uma voz (uma tomada de posição) muito diferente se deixa entrever na página sobre Jayne Mansfield, na edição nº 2. O texto, não assinado, percebe em Mansfield uma réplica (ou um decalque) de Hollywood à fase de Gina Lollobrigida e Sophia Loren, que surgem depois que a estética neo-realista deixou de receber financiamento, na Itália. Ali se lê, no segundo parágrafo (*Senhor* 2, abr. 1959, p. 115):

Já se disse que Jayne é um carbono borrado de Marilyn Monroe, mas a comparação não procede. Ela é loura e estúpida, publicamente; e oferece o busto a fotógrafos e espectadores, à maneira de Marilyn antes de servir de Galatéia para Arthur Miller. Mas a razão de Jayne é a indústria cinematográfica italiana.

Delineia-se, aqui, um modo peculiar de compreender a mulher no que se refere à sexualidade, e contrapõe-se o puritanismo romântico explorado pelo cinema americano à necessidade de afirmação do macho, no caso brasileiro (ibidem):

A mentalidade americana, segundo David Riesman, só aceita o sexo sentimentalizado ou brutalizado (o que é uma forma de sentimentalismo às avessas), uma decorrência da herança puritana e da fronteira: para os puritanos, a mulher, quando muito, era objeto de paixão romântica, espiritualizada; para o homem de fronteira, era um objeto indispensável, mas objeto. Não existe uma Bovary ou Karenina na literatura do país, como notou o crítico Leslie A. Fiedler: só heroínas dickensianas, ou gatas. Não há relações adultas entre homens e mulheres. [...] Aqui, a coisa é diferente, Mansfield não provoca muito riso. É uma tradição nacional a ostentação de virilidade, em gestos, conversas, atitudes, etc. [...] Assim, o humor de Mansfield é ignorado pelo povo. Os rapazes estão mais interessados em seu corpo, em lhe passar a mão em público, para ser mais preciso. Foi o que se viu, nas festas de carnaval, a que a “estrela” compareceu. Ao despedir-se do Rio, Mansfield foi perguntada sobre os homens brasileiros. Respondeu: “Eles são tão ameaçadores”. Estava salva a honra do país.

Do que se pode rir nesse texto é da sua contundência. A descrição do modo como os rapazes recebem a estrela norte-americana entre aspas e a forma como salvam a honra do país, em nítida ironia, desloca uma vez mais os sentidos. É, afinal, uma performance pública, interativa, a que se descreve na revista. A atriz e seus admiradores contracenam no espaço conformado pelo próprio espetáculo do cinema. A mulher que se estampa nas páginas é percebida, nesse texto, em meio a uma performance comercial, e os rapazes, em meio a sua performance oca e ilusória como machos. A ironia mascarada da voz que se faz de alterego na revista sai de cena, para apontar um mal-estar muito mais agudo, em que a própria rigidez da matriz heterossexual sai fragilizada. A performance de desejo e sexualidade dos homens é explorada, sugerindo sua fragilidade vazia. O papel da mulher, aqui desempenhado pela atriz de corpo voluptuoso, segue o script de facilitação do consumo, em que a atriz agiria de modo a dominar seu personagem. Quanto aos homens, são apontados no modo bruto como desempenham os scripts de um padrão.

Entre os grandes espaços de *Senhor* que não são controlados pela voz do editorial, se insurgem, às vezes como transbordamento, os textos que pertencem

9 Tal fenômeno pode ser ilustrado pela idéia de “dispositivo semiótico tecnologizado simulador da realidade” que segundo Sodré (2003: 308 - 309) seria ocasionado pelo advento da mídia como ator social, alterando os modos tradicionais de se pensar a organização humana: “a mídia vive do discurso que faz sobre sua própria simulação das outras realidades. Não se trata de discurso sobre representação de substâncias históricas, mas de discurso sobre discurso.”



(por função autoral) a uma estirpe literária. É o que se pode perceber, já na primeira edição, no conto de Clarice Lispector, sobre a mulher de 45 centímetros de altura encontrada por um explorador francês no coração da África. O conto de Clarice, depois incluído em *Laços de família*, ingressa como voz a contrapelo – é o único texto assinado por uma mulher, nas sete edições verificadas –, que fala em meio às vozes masculinas, dominantes, e numa coincidência eloqüente, leva o título de “A menor mulher do mundo”. Que faz essa solitária narradora mulher, na edição nº 1 de *Senhor?* Numa dramatização plena desta imagem, bem no meio da história é narrada a publicação da imagem da pequeníssima mulher africana grávida, a quem chamaram de Pequena Flor, nas páginas dos jornais. Diz o conto (Lispector, mar. 1959: 30.):

A fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural. Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro.

Aproximadas especialmente pelas páginas da revista, ligadas por curiosa contigüidade – a publicação das fotos das duas mulheres na imprensa –, assim aparecem Pequena Flor e Jayne Mansfield, estampadas no jornal e na revista, afinal, como estranhos animais. Uma desperta desejo pelo estranhamento; a outra, pela adequação. Cada uma delas responde ao desejo do outro a seu modo, dos diferentes lugares de que olham, porém ambas inacessíveis. Pequena Flor se mostra inteira porque não vê o que os outros desejam, Jayne exhibe com malícia exatamente o que desejam ver.

“Infância em tempo de conto”, de Marques Rebelo (*Senhor* 2, abr. 1959: 39-41), é uma passagem, narrada em primeira pessoa, na vida de Eduardo, um garoto que bate numa menina na escola, numa briga infantil. A diretora o repreende e faz com que escreva cinqüenta vezes “Em mulher não se bate nem com uma flor”. Em casa, delatado pela irmã, ouve a mãe repetir a frase, “Numa mulher não se bate, ouviu? nem com uma flor!”, entre beliscões, puxões de orelha e o castigo de permanecer no quarto. Eduardo se engalfinha a tapas com a irmã delatora, foge da mãe e espera, no quintal, pelo castigo que terá à noite, do pai. É quando ingressa a reflexão, no ponto de vista infantil de Eduardo:

Que iria me acontecer? Que tão grande mal fizera eu, castigando a rebeldia de uma, a delação de outra? Se se batia numa criança, por que não se podia bater numa mulher? E por que “seu” Políbio dava na sua de criar bicho e papai e mamãe, doutor Vítor, Ataliba, todos dispensavam a ele tão reverenciada consideração? E por que, sendo fato sabido e comentado que o marido de Rosa a maltratava, não rompia a família com ele, nem Mimi e Florzinha, que eram tão severas, deixavam de visitar o cunhado espancador? Por que havia dois pesos e duas medidas? – perguntava, já que aquilo ultrapassava os limites da minha compreensão.

Além da caracterização do cenário urbano do Rio de Janeiro dos anos 1950, com quintais e muros que se voltam para um córrego, há esse ponto de vista do menino, sua incompreensão das coisas do mundo adulto, incluindo, aqui, a agressão às mulheres tratada com discrição e assimilada como natural. Ele ilumina o trabalho de sedimentação de valores, com a repetição exaustiva dessa ordem das coisas que é não bater em mulher nem com uma flor, mostrando-se o conflito apenas no desentendimento e desajuste infantil. Estará ajustado esse menino, quando se tornar um senhor? Saberá repetir os bordões? Terá assimilado o modo de operar as relações de gênero a partir do estatuto da invisibilidade da violência, tal como é dramatizada no conto? A elaboração textual desse conflito é rigorosa e densa, pois o garoto apresentado por Marques Rebelo seria adulto ao final dos

anos 1960, quando o ideário sobre o lugar da mulher no mundo ocidental (ao menos no mundo urbano) se revelará na mais profunda crise.

Outras imagens de mulheres e homens se perfilam na edição nº 4, na qual saem publicados uma novela inédita de Jorge Amado, “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água”, e o impressionante “O crime do professor de matemática”, de Clarice Lispector, esta em sua segunda colaboração na revista. A primeira história, a de Amado, se organiza ao redor da morte de Quincas, que vivera como Joaquim pai de família e funcionário da Mesa de Rendas Estadual, antes de se tornar o bêbado e vagabundo Berro D’Água, amado e respeitado nos bares, no cais e “naquelas casas pobres das mulheres mais baratas”. Há dois núcleos de personagens, cada qual ligado a uma das fases a vida de Quincas e que se encontram apenas no velório. Na fase de pai, marido e funcionário, sobressaem personagens femininos frios, calculistas, conservadores, autoritários. São elas Vanda, a filha, e Otacília, a esposa. O Quincas da segunda fase chama-as de jararacas, ele que é amante de Quitéria de Olho Arregalado, a mulher perdida e apaixonada que o conduz amorosa em seu colo, no dia de sua morte. Há uma oposição extrema entre as mulheres dessas duas famílias de Quincas, ou seja, entre as mulheres da família da ordem e as mulheres da família da desordem. A ordem é castradora e infeliz; a desordem é libertária e festiva. Que o homem Quincas se veja destinado a optar entre os extremos, e que se possa pensar sobre se sua opção o faz ser afinal um homem, é questão que permite ligar a novela de Amado ao conto de Lispector.

O personagem de Lispector é um homem que, diante do corpo de um cão desconhecido morto e a memória de um cão abandonado, se confronta com a necessidade de ser finalmente homem. Em seu monólogo com José, o cão ausente porque abandonado, o personagem diz (*Senhor* 4, jun. 1959: 78):

[...] Agora estou bem certo de que não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa.  
Mas possuíste uma pessoa tão poderosa que podia escolher: e então te abandonou. Com alívio abandonou-te. Com alívio, sim, pois exigias – com incompreensão serena e simples de quem é um cão heróico – que eu fosse um homem. [...]

O drama se constitui na culpa por um crime: o abandono do cão José, quando da mudança da família de cidade. As mulheres – a esposa Marta e a sogra – apóiam ostensivamente a idéia do abandono. É árduo, no confronto do personagem com a sua culpa, perceber que seu crime não teria condenação, “Pois ainda não haviam inventado castigo para os grandes crimes disfarçados e para as profundas traições”. Ao final, depois de enterrar o cão desconhecido para com ele enterrar a sua fraqueza diante do cão José, o professor de matemática, mais matemático que nunca, decide assumir o seu crime, gesto que seria finalmente o gesto de um homem. Desenterra o cão, abandona-o ali mesmo e volta para casa. Que homem é esse, que o professor de matemática exige de si mesmo, reconhecendo essa exigência nos olhos do cão José? Um homem que confronta com abjeção a sua própria abjeção. Existe um passo que precisa ser dado, um passo sem volta porque um passo contra o limite. Quincas Berro D’Água se atira nesse limite; o professor de matemática calcula-o, até o fim.

Há uma problemática terrivelmente humana dramatizada nas duas histórias e é eloqüente que o elemento feminino nelas preponderante seja pela ordem da castração. Passo dado, para além do limite, há a figura de Quitéria, que organiza pelo afeto – o afeto ausente da voz que soa como alterego da revista – o luxo já não mais contível da desordem libertária. Não será gratuito o fato de Quitéria ser justamente uma prostituta, o que soa mais uma vez como paradoxo. Pois é essa mulher marginal que é apresentada como companheira na novela de Amado, o



que indica, do seu modo próprio, a difícil negociação entre o desejo e o afeto, dentro de gêneros que, vê-se bem, se instituem sobre relações dificilmente inteligíveis.

Percebe-se que as textualidades de *Senhor* vêm minadas por aberturas e deslocamentos, e que dificilmente se poderia fechar um simulacro quanto à idéia de como seriam, em termos de unidade do feminino, a “senhora” evocada na carta do editor ou a performer corporificada por Jayne Mansfield. Nas “moças” que aparecem nos ensaios fotográficos se ressalta, como tema comum, algum traço de rebeldia, autonomia e displicência. Nas matérias, a ironia e a crítica de costumes põem em cheque boa parte dos valores e dos lugares-comuns – especialmente no modo com que os homens dessa certa época olham e vêem a mulher. As inserções de textos que possuem estatuto literário são um lugar de fissura, por onde ingressa a dúvida sobre a ordem das coisas. Com o que se confirma que o pequeno mapa aqui esboçado não pretende encontrar nem encontra nenhuma unidade, nem em torno da mulher e sua imagem, nem em torno da revista. A revista, em si mesma, compila um regime de signos muito diferentes. Tal como o rizoma de Deleuze, esse conjunto de textos – nem que se somassem todos os textos da revista – não se deixa conduzir ao uno; ele é feito de “direções movediças” (Deleuze, Guattari, 1995, 32).

Em linhas gerais, contudo, pode-se dizer que *Senhor* se desvia da linha de estruturação dominante na mídia da época. A esse respeito, tome-se o estudo que fez Carla Bassanezi da representação da mulher nos anos dourados, em especial no *Jornal das Moças* e na revista *Cruzeiro*, a campeã de circulação naquele final de anos 50. Bassanezi observa a ocorrência de modificações nas práticas sociais, inclusive no namoro e nas relações familiares, porém com a manutenção de distinções nítidas nos papéis femininos e masculinos, com morais sexuais diferentes e privilegiadas para os homens (Bassanezi, 2006: 608). Ela identifica a perseverança de referenciais de identidade fixados, por exemplo, na oposição moça de família *versus* moça leviana/mal falada. Diz ela (ibidem: 613): “A moral sexual dominante nos anos 50 exigia das mulheres solteiras a *virtude*, muitas vezes confundida com ignorância sexual e, sempre, relacionada à contenção sexual e à virgindade”.

Se lançadas na polifonia da época, as mulheres que aparecem forjadas em *Senhor* muito tem a dizer às mulheres que apareceram já nas letras da Bossa Nova, por exemplo. Sua imagem não se define mais sobre a oposição simples da santa *versus* a traioeira, e como tal refrata um clima de véspera: véspera de uma ruptura, a partir da qual os papéis socialmente construídos para os gêneros se tornarão múltiplos e difíceis de ordenar. É por isso, talvez, que agora, quase 50 anos depois, alguns textos de *Senhor* – particularmente essa voz de Senhor, que ingressa em cena a cada intervalo de espaço – pareçam quase transparentes de dados; outros, soem tão controversos e atuais.

Finalmente, mas sem esquecer-lo, deve-se ressaltar o que é de fato um pressuposto de leitura: as imagens de mulher e de feminino que se definem em *Senhor* não podem ser tomadas como reproduções do que era a mulher de 1959 – são imagens não-miméticas, sua correspondência não é diretamente reflexiva. Este esboço de simulacros de mulher é, na verdade, uma procura por performances. Enseja a produção de novos enunciados e desejos, frutos eles próprios de um imaginário que se descobre e recobre entre as folhas de algumas revistas amareladas e velhas.

## Referências bibliográficas

- ABREU, Alzira Alves de Abreu (org.); RAMOS, Plínio de Abreu et al. (1996). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas.
- BASSO, Eliane Fátima Corti (2005). *Revista Senhor: Modernidade e cultura na imprensa brasileira*. Universidade Metodista de São Paulo/Tese de Doutorado em Comunicação Social. São Bernardo do Campo.
- BUTLER, Judith (2003). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (trad. Renato Aguiar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BASSANEZI, Carla (2006). Mulheres dos anos dourados. In DEL PRIORI, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). 8 ed. São Paulo: Contexto. p. 607-639.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 (trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro: Ed. 34. (Coleção TRANS)
- GOFFMAN, Erving (1985). *A representação do eu na vida cotidiana* (trad. Maria Célia Santos Raposo). 13 ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- LAURETIS, Teresa de (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana.
- LE BRETON, David (2006). *A sociologia do corpo* (trad. Sonia M. S. Fuhrmann). Petrópolis, RJ: Vozes.
- MIRA, Maria Celeste (2001). *O leitor e a banca de revistas: A segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp.
- NIEMEYER, Lucy Carlinda da Rocha (2002). *O design gráfico da revista Senhor: Uma utopia em circulação*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia (1995). *The Spectator, O Teatro das Luzes: diálogo e imprensa no século XVIII*. São Paulo: Hucitec.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *A partilha do sensível: Estética e política* (trad. Mônica Costa Netto). São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34.