



A emancipação feminina e a moda em J. Carlos: vistos na revista “Para Todos...” na década de 1920.

The feminine emancipation and fashion in J. Carlos: seen in the magazine "Para Todos ..." in the 1920s

Calvet, Júlia Hasselmann, julia_calvet@hotmail.com¹

Resumo: O presente artigo objetiva discutir acerca das relações entre a primeira onda feminista, que ocorreu de meados do século XIX até o final da década de 192 - no Brasil e em outros países do mundo - e a moda nos anos vinte. Essas possíveis relações serão observadas por meio da representação feminina no trabalho do caricaturista J. Carlos, nas páginas da revista ilustrada “Para Todos...”, entre os anos de 1921 e 1929.

Palavras chave: Moda; feminismo; J. Carlos.

Abstract: The present article aims to discuss the relations between the first feminist wave, which occurred from the mid - 19th century to the end of the 192 - in Brazil in other countries of the world - and the fashion in the twenties. These possible relationships will be observed through the female representation in the work of cartoonist J. Carlos, in the pages of the illustrated magazine "Para Todos ..." between the years 1921 and 1929.

Keywords: Fashion; feminism; J. Carlos.

Introdução.

“Emancipação feminina e a moda em J. Carlos” trata das relações entre a moda feminina, que se transformou de maneira notória nas primeiras décadas do século XX, e os movimentos por direitos das mulheres, que tiveram seu primeiro ápice, no Brasil, entre o século XIX até o final dos anos vinte, denominados primeira onda feminista. Nesse período, a cidade do Rio de Janeiro passava por um processo de urbanização que buscava tornar a cidade moderna e elegante; a modernização da cidade, somada às lutas por direitos femininos, permitiu que progressivamente as mulheres pudessem adentrar aos espaços urbanos da capital, possibilitando a elas novos comportamentos e novas formas

¹ Mestranda no curso do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRJ, na linha de pesquisa de Imagem e cultura.



de sociabilidades. Paralelamente, vemos que a imprensa ilustrada carioca passou a ter um papel importante na divulgação das novidades pulsantes da cidade-metrópole, incluindo a imagem de uma nova mulher: aquela em busca de emancipação, representada caminhando pelos novos espaços urbanos, como as novas avenidas da cidade, com suas roupas da moda. Na imprensa, destaca-se a contribuição do caricaturista J. Carlos, grande cronista visual da época, que representou nas suas ilustrações para a revista “Para todos...”, a mulher como objeto central de suas criações e, por isso, seus desenhos se tornaram significativos para observar as relações existentes entre a emancipação e a moda feminina na década de 1920.

Isto posto, temos como objetivo nesse artigo reconhecer possíveis relações entre as transformações da moda feminina brasileira e a emancipação das mulheres, na década de 1920, por meio da análise das representações femininas de J. Carlos na revista “Para Todos...”. Essa pesquisa, portanto, será baseada nos conceitos teóricos da cultura visual e material, especificamente do vestuário. Nesse sentido, para sustentar os argumentos sobre os estudos da moda, pretendemos nos apoiar no trabalho de Elizabeth Wilson (1985), que considera a roupa como uma extensão do corpo, unindo o ser biológico com o social; deixando claro que o ser humano é mais do que apenas biologia é um corpo social. “Em todas as sociedades o corpo é <<vestido>>, e em todo o lado as roupas e os adornos tem um papel simbólico e visual de comunicação e um papel estético” (WILSON, 1985. p.13). Wilson (1985) considera a moda parte da cultura e da sociedade e define que sua particularidade indispensável é a mudança permanente e rápida. Nesse sentido, acreditamos que a moda possui um caráter ambíguo e contraditório que pode exprimir, tanto características individuais, relacionadas ao gosto pessoal e a forma física de cada sujeito, quanto coletivas, que determinam normas de grupo, e podem distinguir posição social, gênero e idade. Portanto, a moda é bastante ambivalente e para explicá-la, estudá-la e analisá-la precisamos procurar abordagens diversas.

Ademais, de acordo com Diana Crane (2006), as roupas tinham uma função de comunicação simbólica, que, nesse período, revelavam informações sobre o papel social e em que posição aquele indivíduo se encaixava na sociedade. Assim, há dois tipos de



estilos: o dominante e o alternativo. Utilizaremos essa teoria para entender de que maneira o vestuário, que era considerado alternativo no fim do século XIX, se tornou, aos longos dos anos – década de 1920 - o estilo dominante, analisando como o movimento feminista, que teve seu primeiro ápice também nesse período, contribuiu para isso. Além disso, sua teoria nos auxiliará no entendimento de que as roupas podem ter sido utilizadas como estratégias de algumas mulheres, em uma forma de comunicação não verbal, para desafiar os papéis sociais impostos a elas.

A modernidade e urbanização vivenciada no início do século XX no Rio de Janeiro foi bastante veiculada pelas revistas ilustradas cariocas. Monica Pimenta Velloso (1996) acredita que para captarmos o espírito da cidade com suas variadas influências culturais, é preciso incluir diferentes fontes historiográficas. Velloso (1996) propõe “resgatar a caricatura como um dos indícios expressivos que possibilitam pensar o modernismo no Rio de Janeiro.” (Velloso, 1996. p. 90). Portanto, utilizaremos as caricaturas de J. Carlos para observar o vestuário moderno feminino utilizado na época. Cláudia de Oliveira (2010) acredita que “O Rio de Janeiro, como cidade-capital modernizada torna-se um espaço que possibilita a emergência de uma nova mulher” (OLIVEIRA, 2010. P. 202). Dessa maneira, a representação da mulher foi produzida na imprensa ilustrada como objetos feiticizados e erotizados pelos olhos dos homens da imprensa. A imagem feminina se aproxima da imagem da cidade elegante e adornada, que tem a intenção de exaltar os novos tempos vividos pela vida citadina e deixar para trás período colonial. Contudo, ao mesmo tempo que a forma feminina era utilizada para o deleite do observador, elas pareciam querer exibir esse lado sedutor e misterioso para os cronistas visuais. Assim, o trabalho de Oliveira (2010) nos mostra que os sinais visuais – roupas, cabelos e acessórios – podem ter sido utilizados para construir, tanto a mulher como objeto de desejo, quanto favorecer a ideia de uma nova mulher mais liberta e desejante.

Por se tratar de uma análise da imagem, nos apoiaremos no trabalho de John Berger (2000), o qual pensa a imagem como fonte de pesquisa, expondo que a percepção do observador em relação ao objeto visto é afetada pela sua cultura e sociedade.



Utilizaremos a metodologia da cultura visual de Berger (2000), na qual o olhar é socialmente construído, em conjunto com Gillian Rose (2001), a qual afirma que as imagens nunca são, nem mesmo no caso da fotografia, representações fieis da realidade; nunca são inocentes. Assim, faremos uma análise atenta das imagens, levando em conta quem as produziu, as intenções do autor, quem eram os expectadores e em que contexto ambos estavam inseridos, bem como em que mídia foram veiculadas.

Modernização do Rio de Janeiro e a Primeira onda feminista.

No início do século XX, no Rio de Janeiro, iniciou-se um largo processo de reformas urbanísticas, com intuito de deixar para trás a cidade arcaica e desordenada. Nesse sentido, entre 1902 e 1906, o prefeito Pereira Passos desenvolveu um projeto de renovações urbanas, que visava a construção de novas ruas e avenidas, e o desenvolvimento da mobilidade através da inserção de novos meios de transporte. Essa transformação urbana teve como objetivo modernizar a capital do país, com a construção de novas praças, jardins, bairros, hotéis, bem como novas edificações, que sediaram áreas comerciais e financeiras, afastando a cidade da imagem colonizada e atrasada (OLIVEIRA, 2010, p.115).

Nesse mesmo período no Brasil, algumas mulheres estavam articulando e debatendo a questão dos direitos femininos. Esse movimento já vinha acontecendo desde meados do século XIX, com influência dos movimentos feministas americanos e europeus. O movimento feminista brasileiro não foi somente constituído por uma parcela de mulheres excêntricas em um momento de opressão e moralismo; a luta das mulheres procurou de inúmeras formas “ampliar sua base de apoio buscando formar uma opinião pública ao seu favor” (PINTO, 2010, p.18). Em 1910, um grupo de mulheres fundou o Partido Republicano Feminino (PRF), capitaneado pela sertanista Leolinda Daltro e a poetisa Gilka Machado. Entre as principais reivindicações desse partido estavam o voto universal, emancipação e a busca por cidadania plena. As militantes aspiravam gozar de direitos de cidadãs e utilizaram a imprensa como veículo de divulgação de seus ideais (PINTO, 2010, p.19-20).



Por conseguinte, foi no final da década de 1910 que Bertha Lutz, figura importante da luta pelos direitos das mulheres, ao retornar de sua estadia na Europa, retomou uma articulação mais organizada em torno do movimento feminista no Brasil e, dentre as questões importantes, estava a luta pelo voto. Bertha Lutz fazia parte de uma elite econômica e intelectual e teve oportunidade de estudar e se formar em biologia em Paris, onde entrou em contato com as sufragistas francesas. O fato de Lutz pertencer a elite favorecia seus projetos e explicava sua maneira bem-comportada de agir politicamente. Em 1922, ela organizou o primeiro Congresso Internacional Feminista do Rio de Janeiro e junto com ele nasceu a Federação Brasileira para Progresso Feminino (FBPF) que, de acordo com PINTO (2010, p.21), foi a mais importante organização feminista do período. O FBPF tinha como principal reivindicação o direito ao sufrágio universal e ganhou alguns adeptos políticos da época, que auxiliaram as feministas a alcançar o direito ao voto. Um exemplo disso aconteceu em 1927, quando após anos de pressão sobre o Congresso, o senador Juvenal Lamartine, do Rio Grande do Norte, conseguiu a vitória de inserir na Constituição estadual que cidadãos de ambos os sexos poderiam votar e ser votados. Assim, foi eleita a primeira mulher prefeita do Brasil, Alzira Soriano, no município de Lages, no ano de 1928 (ALVES, 2019. p. 59).

Em suma, as manifestações em torno da emancipação feminina, em conjunto com o contexto da construção de uma cidade modernizada, inseriam aos poucos as mulheres em um novo espaço, antes somente permitido aos homens, como na política, no ambiente urbano, no mercado de trabalho, na imprensa, entre outros. Dessa forma, as mulheres foram, paulatinamente, introduzidas à novos hábitos da vida cidadina (BONADIO, 2007. p.24). Nesse contexto, alteram-se os papéis sociais femininos, que antes eram delimitados ao espaço doméstico e as funções de esposa e mãe. De acordo com Gilda de Melo e Souza:

[...], com a crescente penetração do grupo feminino na esfera de ação do grupo masculino, processo bastante acelerado por duas guerras sucessivas, que atiraram as mulheres, de improviso, as tarefas dos homens. É fácil de imaginar-se como essas duas experiências, auxiliadas pelo movimento geral de emancipação feminina, que já vinha se processando a mais de um século, solaparam a sólida barreira posta entre os dois sexos, influndo definitivamente no conjunto da vida social. À visão dupla substitui-se uma visão mais una da sociedade em que homens e mulheres não são considerados como termos opostos e antagônicos, mas sim como duas faces de uma mesma humanidade. (SOUZA, 1987. p. 57)



Assim, já nas duas primeiras décadas do século XX inicia-se o processo de transformação da relação entre gêneros na sociedade, que progressivamente deixou de ser completamente antagônica. Nesse contexto, é possível perguntar: Será que essa mudança teve impacto na estrutura social estabelecida, refletindo na moda da época?

J. Carlos e Imprensa.

José Carlos de Brito e Cunha nasceu em junho de 1884, no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro e a sua trajetória na imprensa carioca iniciou-se em 1902, com seus dezoito anos completos. (LOREDANO, 2002). Foi na redação do periódico “O Tagarela”, que J. Carlos, auxiliado por Raul Pederneras e K.Lixto, caricaturistas de sucesso da época, produziu sua primeira publicação. O artista se tornou, já em 1919, um dos maiores cronistas, comentarista político e jornalista do país e suas ilustrações eram influenciadas pelos costumes, ambições e vivências de seus leitores. Contudo, J. Carlos pode ser considerado também um grande influenciador de seu tempo, “um inventor ou, no mínimo, popularizador de opiniões e modas” (LOREDANO, 2002. p. 54).

Nesse contexto, J. Carlos, segundo Hermam Lima (1963), exprimia em suas obras os hábitos da elegância carioca e, em suas charges e capas, ele traduziu o que existia de mais moderno, apurado e sofisticado na capital urbanizada do país. Lima (1963) menciona que em uma crônica escrita na revista “A maçã”, contou-se sobre uma viagem de bonde, na qual J. Carlos ouvira duas moças conversando sentadas nos bancos à sua frente a respeito da escolha do figurino para um evento. Uma delas comentou que no “*Chic Parisien*” daquele mês tinha um bonito modelo de vestido. A outra senhorita respondeu que já tinha escolhido o traje, apontando para um desenho produzido pelo artista. Logo, vê-se o impacto de suas ilustrações nas escolhas de vestuário do período.

As revistas ilustradas na década de 1920, veículos nos quais J. Carlos se destacou, tiveram o papel de canal de comunicação em um período em que se formavam as sociedades de massa. As três primeiras décadas do século XX foram as de maior circulação



das ilustradas semanais. As imagens vistas nas revistas desse período foram utilizadas como parâmetro para a burguesia urbana em ascensão e tomaram essa como seu público alvo (GORBERG, 2016. p.49). Portanto, os homens da imprensa, como J. Carlos, possuíam a intenção de estampar a emergência da modernidade que efervescia no espaço urbano do Rio de Janeiro. Fazia-se isso por meio da explosão imagética com temáticas do cotidiano cosmopolita que conciliava a cultura burguesa aos padrões de gosto ocidentais. Cláudia de Oliveira (2003) acredita que o discurso de modernismo e modernidade produzido por revistas como a “Para Todos...” não pretendia produzir uma cópia europeia, mas sim incorporar a tradição ocidental de pensamento a uma cultura brasileira, proporcionando, dessa maneira, a criação de um olhar moderno para uma identidade nacional (OLIVEIRA, 2003. p.46). De acordo com Julieta Sobral (2007), com a profusão de imagens reproduzidas nos periódicos, os ilustradores muitas vezes atuaram de maneira mais relevante que os redatores: a imagem se tornou o centro das atenções. Assim, acreditamos que J. Carlos foi um designer moderno e artista visual, devido à extensão de sua produção e às suas variadas formas de abordagens: caricaturas, charges, desenhos infantis, publicidades, livros, ilustrações, letras capitulares, adornos, vinhetas e logotipos.

Moda e emancipação feminina em J. Carlos

No final do século XIX e início do século XX já era possível observar algumas alterações nas formas do vestuário feminino. A participação feminina na difusão da dança de salão, nos primeiros anos do século XX, foi uma das influências para o início dessa transformação. As movimentações que o *foxtrote*, *bunnyhug*, *turkey trote* e o tango demandavam não condiziam com um vestuário ajustado pelos espartilhos e saias com anáguas volumosas. Esse fato se relacionava com novas diretrizes da medicina, que desde meados do século XIX já chamava atenção aos danos causados pelo espartilho à saúde da mulher, o que foi significativo para o início de um movimento em busca de novas formas de vestuários.

Na Europa, – principal centro produtor de moda e cultura a influenciar os demais países do ocidente – Paul Poiret se inspirou em referências orientais, vistas principalmente nos figurinos de Leon Bakst para espetáculos do Balé Russo, para criar



peças femininas mais folgadas no corpo, sendo ele um dos primeiros estilistas a deslocar a silhueta feminina curvilínea para uma mais longa e esbelta, utilizando cores brilhantes e fortes em sua cartela (MENDES; HAYE, 2003. p.26). No Rio de Janeiro, na década de 1910, as saias-funil ou *entravée*, criadas a partir da influência de Poiret, foram vestidas e adaptadas por jovens trabalhadoras, que as utilizavam sem adornos, em cores discretas, na maioria das vezes escuras e com tecidos pesados. Cláudia de Oliveira (2019. p.105) acredita que a saia-funil contribuiu para a construção de uma nova aparência feminina para algumas mulheres que se inseriam em um grupo de luta por direitos femininos. A saia era, portanto, simples, prática e funcional e foi utilizada como símbolo de roupa de trabalho, caracterizando uma nova forma de vestir e aparentar que estava em conformidade as intenções dessas jovens mulheres.

Em 1914, iniciou-se a Primeira Guerra Mundial, que estimulou a utilização de menos tecido na produção do vestuário, além da simplificação das roupas, o que aumentou, ainda mais, a procura por funcionalidade nas modelagens, principalmente nos países europeus. Além de influenciar a forma de se vestir, o conflito teve como resultado o aumento da inserção das mulheres no mercado de trabalho, que já vinha acontecendo desde o início do século; as mulheres foram progressivamente assumindo as tarefas antes destinadas apenas ao masculino. Essas novas funções adotadas pelas mulheres conduziram-nas a um estilo mais simples, confortável e prático, o que as auxiliou no deslocamento e na realização de suas novas atividades (BONADIO, 2007).

A moda de 1920 é resultado de todas essas transformações, uma vez que, nesta década, os vestidos tornaram-se tubulares - de corte reto -, os quais definitivamente não evidenciavam mais as curvas do corpo feminino, com a intenção de oferecer mais liberdade de movimento para essas mulheres. Assim, o *look* desse período ficou conhecido como *garçonne*, termo de origem francesa, de início usado como o feminino de *garçon*, que significa garoto. Contudo, a palavra ganhou um novo significado com a publicação do romance de Victor Marguerite de 1922, intitulado "*La Garçonne*". O livro teve grande repercussão e acabou por modificar e tornar mais complexo o termo, já que a palavra ficou relacionada a atitudes femininas liberais, assim como os comportamentos



assumidos pela personagem principal da trama. O enredo de “*La Garçonne*” narra a história de uma moça que deixa o lar de sua família abastada à procura da independência financeira, fazendo-a experimentar mais liberdade sexual e moral. Esses novos comportamentos da personagem, considerados masculinos – utilização de pensamento lógico, domínio do dinheiro, consciência da sua individualidade - são simbolizados no aspecto visual do cabelo curto. “Nestas condições, a mulher emancipada já não é mais mulher, é uma *garçonne*” (ROBERTS, 1992. p.166 apud BONADIO, 2007. P.133). Portanto, na moda, esse estilo se traduziu em uma figura bastante jovial, no qual a imagem feminina que se tornara o padrão estético da década de 1920 era desenhada como uma representação adolescente (MENDES; HAYE, 2003. p.53).

Figura 1 – Ir à cidade. “Para Todos...” 6/2/1926



Fonte: Acervo J. Carlos em revista.

Na figura acima, produzida por J. Carlos, vemos três meninas, aparentemente bastante jovens. A primeira, à direita, veste um vestido curto – altura dos joelhos - de modelagem reta, cinza, sem mangas e com um cinto arrumado quase no final do quadril, além de seu chapéu nas mãos. A mocinha que está no meio, de estatura baixa, é desenhada usando uma saia curta, reta, quadriculada, laranja e branca, vestindo uma blusa de decote canoa e um chapéu *cloche*, escondendo quase todo seu cabelo. Por último, a jovem à



esquerda também utiliza uma veste em formato tubular, na altura dos joelhos e sem cintura marcada. O vestido tem mangas curtas, gola e um laço no decote. Todas as meninas estão vestidas para ir ao cinema, portanto, para passear pelas ruas da cidade, trajando roupas da moda da época. Uma característica que chama atenção na imagem é o encurtamento das saias, que era uma inovação que já vinha sendo delineada desde de meados da década de 1910. Nos anos vinte, as bainhas chegavam até a altura dos joelhos, transformação bastante impactante após séculos de vestidos longos. Nesse cenário, Chanel foi uma das estilistas que empregou com frequência o comprimento mais curto, o que estimulou uma grande busca pelas meias de seda trajadas por cima das pernas expostas (MENDES; HAYE, 2003. p.55). Junto com as saias, aos poucos o cabelo também diminuiu. O corte dos cabelos femininos, que acompanhou a moda jovial, ficava quase escondido sob os chapéus *cloche*, acessório tendência na época, geralmente confeccionado com feltro e em forma de sino, com abas pequenas que ficavam bem ajustados na cabeça. Dessa maneira, o corte e as modelagens foram simplificados na década de 1920 - um desdobramento das mudanças ocorridas desde o início do século - contudo, os tecidos eram adornados com estampas, bordados e brocados em profusão, principalmente se o traje fosse vestido para ocasiões noturnas.²

Essas transformações formais da moda acompanharam a construção de um novo padrão estético que valorizava a aparência jovem da mulher, bem como o corpo em um formato esguio e geométrico (BONADIO, 2007. p.128). Com o advento da modernidade e a necessidade de vivenciar novos tempos, a juventude feminina era exaltada como um símbolo dessa novidade. “Portanto era interessante que a mulher se mantivesse jovem, saudável e se possível sedutora” (ARANTES, 2008. p.89).

Figura 2 – Aurora da vida. 29/08/1925.

² Cf. MENDES, 2003.



Fonte: Acervo J. Carlos em Revista

Na figura 2, acima, observamos mais uma das charges de J. Carlos. Em sua legenda diz-se: “Mônica - Corta, Margarida. Ficará mais moça ainda. Margarida – Mais moça?! Oh! Custou-me tanto a chegar a fazer quinze anos”. As duas moças estão conversando sobre o corte de cabelo curto. Vemos duas garotas, possivelmente parentes, uma mais alta trajada com um vestido reto e cabelos cortados na altura das orelhas, penteados de forma lisa e engomada. Enquanto a outra, visivelmente mais jovem, possui cabelos longuíssimos, que estão soltos nas suas mãos. Margarida, apesar de ainda adolescente, já recebe dicas de como se manter ainda mais jovem. J. Carlos, na imagem, ironiza o padrão estético da época, que previa o esforço de manutenção da juventude, associando a utilização dos cabelos no estilo *garçonne* a um semblante da mocidade. Os cabelos curtíssimos faziam parte de um novo visual feminino e padrão estético que ia progressivamente se construindo desde o início do século XX. A apreciação da mulher adolescente fazia parte da construção desse novo estilo.

No tocante à representação feminina nos traços de J. Carlos, percebemos que ele estava criando a imagem de uma nova mulher carioca. Carolyn Kitch (2001) percebe o surgimento de uma nova mulher/*new woman* nas imagens da imprensa desde o final do século XIX, e as caracteriza como uma oposição a *true woman*. A *true american woman*, segundo a autora, era geralmente representada como a dona de casa, exibindo sua função



materna. Nas imagens das revistas, Kitch (2001) observa essa mulher desenhada com traços da maturidade e que quase sempre estava inserida no espaço doméstico. Já a *new woman* está diretamente relacionada ao espaço público, à juventude, senhoritas que podiam ter estudado, podiam ler e eram vistas como o símbolo da liberdade. Nessa perspectiva, entendemos que J. Carlos, ao criar a melindrosa, estabeleceu uma atitude inédita de valorização de uma cultura jovem feminina, uma *new woman* carioca, em oposição à valorização a *true woman* – a mulher madura – enaltecida no início do século. De igual modo, podemos supor que o vestuário utilizado por essa personagem de J. Carlos foi um sinal gráfico criado para ratificar a sua modernidade e emancipação, representando uma nova identidade feminina. Nas duas imagens acima (Figura 1 e 2) percebemos que para criar essa *new woman* como símbolo de um Rio moderno, J. Carlos, vestiu suas personagens com essas novas roupas da moda, enfatizando o comprimento curto de suas saias, desenhando as suas pernas de forma estilizada, alongando-as. O caricaturista representou as senhoritas com feições bastante jovens para exaltar a diferença entre essas novas mocinhas daquelas mulheres donas do lar. Além disso, muitas vezes as colocava em novas situações, vivenciando a vida cidadina, trabalhando, saindo para dançar, flertando com os rapazes ou lutando pelos direitos femininos.

Nessa conjuntura, os vestidos de modelagem reta se aproximavam de um contorno da figura masculina, na qual a forma geral do corpo era mais retangular, enquanto nos vestuários utilizados anteriormente (século XIX) a distinção entre os formatos corporais dos sexos era bastante perceptível. Durante o século XIX, as roupas femininas e masculinas tinham formatos antagônicos: o vestuário dos homens “evoluiu na sua trajetória de um “oblongo em pé”, sólido dos ombros aos tornozelos, ao segmento de uma estrutura assemelhando-se no desenho de um H” (SOUZA, 1987. p.59). Já as roupas femininas se aproximavam da figura de um “X”; na parte superior do corpo havia ombros e colo em evidencia, cinturas marcavam uma divisão da silhueta e na parte inferior quadris também em destaque. Por outro lado, nos anos vinte, os vestidos de corte reto e cintura baixa pouco marcada se aproximavam do desenho do “H”, referência das vestes masculinas.



O novo padrão estético proporcionado pela moda e pelo esporte começa a valorizar o corpo em si, de modo que o cultivo deste, e, em especial, de sua beleza, começa a deixar de ser o “maior obstáculo para a salvação”, para dar início a uma era em que o corpo seria cada vez mais valorizado pelas formas e pelo aspecto jovial. A aparência feminina agora composta de vestidos curtos e retos demonstra a apropriação das linhas de vestuário masculino, observável com maior clareza nos *tailleurs*. Os cabelos *à la garçonne* e a exaltação da silhueta longilínea aproximavam a aparência feminina da masculina, roubando precisão e clareza às fronteiras entre os sexos. (BONADIO, 2007. p.128)

No trabalho de J. Carlos, é possível perceber a sua intenção em acentuar essa diferenciação entre os formatos do corpo, produzidos pela utilização das roupas, nas representações masculinas e femininas. Como vemos na imagem a seguir:

Figura 3 – Ella, outra vez. “Para Todos...” 1/08/1925.



Fonte: Acervo J. Carlos em revista.

Na figura 3, nota-se a imagem de uma jovem, à direita, usando uma blusa longa, de manga comprida com punho e gola; um laço no decote que se assemelha à uma gravata e uma saia tubular que se estende até um pouco abaixo dos joelhos. Ela veste novamente um chapéu *cloche* que esconde quase todo seu cabelo curto, cortado abaixo de suas orelhas. À esquerda, observa-se um homem usando um chapéu, camisa listrada, gravata



borboleta e terno com cintura marcada, além de calças retas ajustadas. A imagem masculina que o artista representa, com terno cinturado ao lado da mulher com a silhueta alongada e reta, realça o novo formato das roupas e conseqüentemente do corpo feminino. Essa nova mulher da modernidade, através de uma nova modelagem de suas vestes e de um novo ideal de beleza, se aproximava de um contorno anteriormente relacionado ao universo masculino. Contudo, de acordo com Diana Crane (2006), modelos que combinavam peças do vestuário masculino com o feminino começaram a ser utilizados por algumas mulheres em meados século XIX, para compor um visual que ficou conhecido como “símbolo da mulher emancipada”: estilo que a autora denomina como alternativo. Após a guerra, o modelo, uma versão feminina de um paletó com uma saia reta, se tornou o dominante.

J. Carlos tratou como tema recorrente em suas caricaturas e ilustrações a busca por emancipação das mulheres, que na década de 1920 se concentrava na luta por direito à inserção feminina ao mercado de trabalho e, principalmente, na pauta do sufrágio feminino. Como podemos ver na figura a seguir:

Figura 4 – Emancipação. “Para Todos...” 27/06/1926.



Fonte: Acervo J. Carlos em Revista.



Na charge acima vemos a representação feminina em primeiro plano, vestida com uma saia reta e laranja, na altura dos joelhos; blusa sem mangas e cinza, com um cinto branco por cima, que levemente marca os quadris. Nos braços carrega três envelopes, sendo que um pode ser sua bolsa. Novamente, nota-se que a personagem usa chapéu *cloche*, na mesma paleta de cores de suas vestes. Por último, na sua boca vemos um cigarro. Magra, delicada e jovem, a mãe está adentrando a sua casa. Ademais, notamos no segundo plano um homem vestido com um pijama listrado, branco e vermelho, usando pantufas. Em suas mãos tem uma mamadeira e suas feições mais enrugadas contrastam com a aparente mocidade da mulher.

Observamos, como já mencionado, que a imagem aponta para a questão da emancipação feminina na época, evidenciando que essa era uma pauta das obras de J. Carlos. Dessa maneira, o artista exhibe a mulher na porta de casa, chegando em casa do trabalho ou de um compromisso, enquanto o marido ficou cuidando de sua filha e do lar. Na legenda reparamos que há essa inversão dos papéis sociais impostos aos gêneros, visto que a criança, filha do casal, a recebe dizendo “papae”. Ou seja, o bebê estaria confundindo quem é seu pai e sua mãe, já que a função da mulher até esse período sempre foi ligada à maternidade, domesticidade e ao papel de esposa. Dessa maneira, o artista trata com humor a entrada da mulher ao mercado de trabalho e à esfera pública, salientando na charge as novas atribuições que as mulheres estavam conquistando por meio da luta pelos direitos femininos. O cigarro e os envelopes são colocados na imagem como acessórios que relacionam essa mulher a esses novos comportamentos, visto que, anteriormente uma mulher que fumava não era bem vista, ao passo que, na década de vinte, a mulher melindrosa é quase sempre retratada portando esse produto. Os envelopes mostram a relação dela com as tarefas de trabalho que ela poderia agora exercer.

Considerações finais.

Vimos, nesse artigo, as transformações formais da moda e as suas relações com emancipação feminina na década de 1920. Utilizamos o trabalho de J. Carlos como fonte imagética, visto que suas obras tiveram grande relevância nas primeiras décadas do século



XX. Ela foi um homem da imprensa e grande influenciador, o que torna suas representações bastante relevantes. Seus desenhos funcionavam como uma crônica visual e suas ilustrações inspiraram modas e modos, principalmente no público feminino da revista “Para Todos...”.

Assim, entendemos que a criação de sua representação feminina possuiu inúmeras intenções. Dentre elas, discutimos como o artista insere a imagem da mulher como alegoria da modernidade. Com advento de novas tecnologias e do processo de urbanização do Rio de Janeiro, era interessante para imprensa exibir uma cidade nova e moderna. Dessa maneira, a partir da luta por emancipação feminina - manifestações pelo voto universal e pela educação – que tinha seu primeiro ápice no ocidente denominado primeira onda feminista, foi possível que as mulheres assumissem novas funções sociais, se afastando do ideal de mulheres frágeis, as quais deveriam permanecer nas esferas privadas, no papel de esposa e mãe. Essas lutas permitiram que mais mulheres pudessem adentrar ao mercado de trabalho e frequentar os espaços urbanos, nos quais ela também fazia parte da vida noturna da cidade, onde ela dançava, fumava e flertava. Essas novas sociabilidades e comportamentos as fez, no olhar de J. Carlos, símbolo da modernidade da década de 1920.

Ademais, observamos que, para simbolizar essa novidade moderna - a mocinha burguesa que tomava as ruas -, J. Carlos incluiu nas suas representações a novidade das roupas modernas, saias curtas, modelagem reta, sem exaltar as curvas, chapéu cloche, bem como um novo ideal de beleza. Esse se caracterizava por uma moça esbelta, branca, burguesa, independente, rebelde e sobretudo jovem. A juventude foi valorizada pelo ilustrador de maneira a contrapor essa nova mulher à mulher madura do século XIX, esposa, dona de casa, mãe, frágil, voluptuosa. Nesse sentido, nos apropriamos do termo anglo-saxão *new woman* e entendemos que J. Carlos utilizou o vestuário feminino em voga, conjuntamente com novos comportamentos, como um sinal diacrítico, que aos seus olhos expressava uma identidade feminina nova. Dessa maneira, acreditamos que ele criou, assim, uma *new woman* carioca na revista “Para Todos...”: senhorita jovem, antenada nas vestimentas da moda, independente e rebelde.

Referências:

Para Todos...1920-1930. Disponível em: www.jotacarlos.org.



ARANTES, Ana Cristina. Ideários de mulher: história social, o corpo, a moda e as atividades físicas em São Paulo no início do século passado. **dObra [s]–revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 2, n. 4, p. 84-90, 2008.

ALVES, Branca Moreira. A luta das sufragistas In: **Pensamento feminista brasileiro: formação e conceito**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BONADIO, M.C. **Moda e sociabilidade: Mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

BORDO, Susan. **Unbearable weight: feminism, western culture and the body**. 10 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2003.

CRANE, D. **A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2006.

GORBERG, Marissa. Moda no Brasil nos anos 1920: um olhar nas caricaturas de Belmonte. **dObra [s]–revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 9, n. 20, p. 26-51, 2016.

KITCH, C. L. **The Girl on the Magazine Cover**. Carolina do Norte: The University of North Carolina Press, 2001.

LAVER, J. De 1900 a 1939. In: **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

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

LOREDANO, Cássio (org.). **O Bonde e a Linha: um perfil de J. Carlos**. Rio de Janeiro: Capivara, 2002

MENDES, V. **A moda no século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OLIVEIRA, C. Iconografia do moderno: a representação da vida urbana In: **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

_____. “Discursos Visuais na Imprensa do Rio de Janeiro entre 1900 e 1914: vestuário, gênero e subcultura feminina”. En Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 13 | Segundo semestre 2018, pp. 46-61.

_____. Mulheres na luta pela emancipação: novo vestuário e novos comportamentos pelas lentes da imprensa carioca–1900-1914. **dObra [s]–revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 11, n. 25, p. 95-110, 2019.

_____. As pérfidas Salomé: o tema do amor na estética simbolista e as novas formas de amar na Belle Epoque carioca–Fon-Fon! e Para todos...(1900-1930). *Nuevo Mundo*



Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds, 2007.

PINTO, C.R.J. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies**. Londres: Sage Publications, 2001.

SOBRAL, Julieta. **O desenhista invisível**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

E SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século dezanove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

WILSON, Elizabeth; FREIRE, Maria João. **Enfeitada de sonhos: moda e modernidade**. 1989