

Moda e androginia nos anos 1920

ROSANE FEIJÃO DE TOLEDO CAMARGO*

Na revista *Para Todos*, de 20 de janeiro de 1923, foram publicadas fotografias de dois bonecos de madeira, identificados como “Melindrosa” e “Almofadinha” – uma espécie de caricatura em três dimensões de tipos urbanos frequentemente citados pela imprensa da época (Figura 1). Uma notinha informava que os bonecos eram vistos como “mascotes” por seu criador – o que sugere a popularidade de tais figuras – e estavam à venda “nas casas elegantes da cidade” – a cidade, no caso, era o Rio de Janeiro, onde a revista era editada e publicada. O que mais chama a atenção é a silhueta dada aos bonecos, confundindo deliberadamente os signos que identificavam e distinguem o masculino do feminino: a melindrosa exibe um corpo não apenas cilíndrico, mas também despojado dos volumes do busto e dos quadris enquanto o almofadinha tem a cintura fortemente marcada por curvas sinuosas.

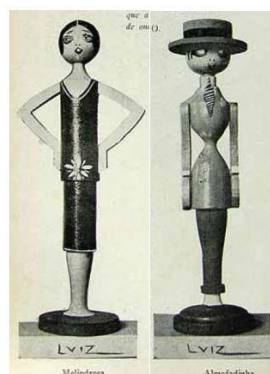


Figura 1: Fotografias dos bonecos “Melindrosa” e “Almofadinha” veiculadas na revista *Para Todos* de 20/01/1923.

As duas estatuetas tinham, no entanto, dois pontos em comum: ambas eram longilíneas e traziam os olhos marcados por círculos negros. De certa forma, tais características se relacionavam entre si e eram consequência do estilo de vida considerado moderno do qual os personagens em questão eram o símbolo máximo. A magreza e as olheiras denunciavam o esgotamento físico proporcionado por noitadas passadas em dancings ou em outros ambientes – por vezes bem menos glamorosos – onde o consumo de drogas como a cocaína, a morfina e o ópio era considerado um “vício elegante” cultivado por “moços ricos, vindos de países estrangeiros”, assim como por jovens

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, bolsista CAPES. E-mail: feijao.rosane@gmail.com

mulheres dispostas a “cometer todos os excessos da última moda das *garçonnes* parisienses” (RESENDE, 2006, p. 19).

A reformatação dos corpos masculinos e femininos ocorriam também por outras vias. O incentivo das teorias higienistas à prática de exercícios físicos, a paixão pelos esportes e pela vida ao ar livre, embora aparentemente em franca oposição à vida boêmia, também atuaram de maneira a embaralhar os signos que até então haviam se encarregado de marcar muito claramente as diferenças entre as silhuetas de homens e mulheres. As novas práticas esportivas tornaram os corpos masculinos mais flexíveis e esguios e deram maior robustez aos femininos, transformando os ideais de beleza de ambos os sexos.

Embora alguns estudos coloquem em evidência o fortalecimento do homossexualismo durante os anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial¹, este artigo tem por objetivo explorar de que maneira, ao longo dos anos 1920, as novas formas de compor a aparência pessoal e os novos padrões de comportamento atingiram amplos setores da sociedade carioca, inclusive os mais conservadores, diminuindo as diferenças entre os gêneros, fazendo da androgenia uma tendência de moda.

Para tanto, esta pesquisa elegeu como fonte principal revistas ilustradas que circulavam na cidade e foram, em grande parte, responsáveis pela circulação dos ideais de modernidade cultivados principalmente pelas elites burguesas da capital da República desde o início do século XX. Como veículos de comunicação de massa, as revistas ilustradas se dirigiam a um amplo espectro do público leitor, atingindo até mesmo as porções não letradas, já que a comunicação se fazia também por imagens:

Serão nas páginas dessas publicações que surgirão as novas formas de linguagem e de expressão, seja através dos experimentos poéticos e literários, das fotografias, das caricaturas ou dos designers da propaganda publicitária. Literatos, pintores, fotógrafos, artistas plásticos e caricaturistas empenham-se na expressão dessa silhueta cambiante do moderno, traduzindo-a na multiplicidade de sentidos e formas. (VELLOSO, 2010, p. 44)

Assim, foram escolhidas três revistas que, além de terem tido uma tiragem expressiva, davam especial destaque à vida mundana, às manifestações culturais e às transformações por que passava a cidade, em textos e imagens marcados pelo humor e pela irreverência típicos da vida intelectual e boêmia daquele momento. A primeira delas

¹ CF. Christine Bard, *Les garçonnes – modes et fantasmes des années folles*. Paris, Flammarion, 1998 e Florence Tamagne, “Mutations homosexuelles” in Corbin, Courtine e Vigarello, *Histoire de la virilité 3 – La virilité en crise ? Les XXe – XXIe siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

é a revista *Fon-Fon!*, que já no primeiro número se definia como um “semanário alegre, político, crítico e esfuziante” (*Fon-Fon!*, 13/04/1907). Idealizada por Gonzaga Duque, Mario Pederneiras e Lima Campos, começou a circular em 1907 e, a partir de 1914, passou a ser dirigida por Álvaro Moreyra e Hermes Fontes – todos eles intelectuais de destaque no cenário nacional.

A segunda revista, *Careta*, tinha, como a *Fon-Fon!*, um forte apelo visual e dava especial ênfase ao humor político e de costumes. No entanto, a revista, fundada e dirigida pelo jornalista Jorge Schmidt – que entre 1904 e 1909 também dirigiu a *Kosmos*, uma revista de acabamento requintado e conteúdo erudito –, tinha por ambição atingir um público mais amplo que a sua concorrente. Isso não significou, contudo, abrir mão da qualidade: *Careta* tinha entre seus colaboradores grandes expoentes da vida literária, tais como Olavo Bilac, Lima Barreto e J. Carlos, que, assim como outros tantos jornalistas, escritores e ilustradores, produziram, ao longo de cinco décadas, um vasto quadro da sociedade carioca através de crônicas, tanto escritas quanto desenhadas (NOGUEIRA, 2010, p. 67-72).

Também foram pesquisadas algumas edições da revista *Para Todos*, que circulou na cidade entre 1918 e 1930, tendo sido dada especial atenção aos números publicados depois que J. Carlos imprimiu um novo formato à revista: ela deixou de ser um veículo especializado em cinema – para tanto o mesmo grupo editorial lançou em 1926 a revista *Cinearte* – para dispensar mais atenção à vida cultural e mundana da cidade. Dentre as três, *Para Todos* é, sem dúvida a mais sofisticada: o humor, mesmo que ainda presente, cede espaço às representações da cidade cosmopolita, dos hábitos modernos e dos requintes da moda. Estes últimos permeiam várias seções da revista e, a partir de 1926, conquistam uma página fixa especial, “De elegância”, onde a cronista, além de comentários sobre as tendências do vestuário que chegavam de Paris, também se dedicava a comentar os novos hábitos e os novos códigos que surgiam na capital à medida que os lugares de moda se deslocavam do Centro para os bairros litorâneos da Zona Sul.

Melindrosas

As capas da revista *Para Todos* ilustradas por J. Carlos entre março de 1926 e outubro de 1930 foram desenvolvidas tomando por personagem central uma mulher idealizada pelo pensamento modernista que antes mesmo do começo da década já havia

ganhado um termo próprio e lançado moda: a melindrosa. Jovem, ousada, ativa e cosmopolita, a melindrosa era objeto de admiração não apenas por sua beleza, mas também pela coragem com que desafiava as normas vigentes. As ousadias femininas dos anos 1920 se faziam presentes tanto na aparência quanto nos comportamentos cotidianos, ao combinarem, em sua composição, certos elementos até então exclusivos ao sexo masculino. Os cabelos curtos, o hábito de fumar, de usar calças compridas e de dirigir automóveis são alguns exemplos do que, ao mesmo tempo em que sugeriam a igualdade entre os sexos, forjavam novas formas de feminilidade.

Na Europa, o período ficou marcado pela figura da *garçonne*. O termo podia designar tanto uma jovem emancipada e independente como uma mulher que seguia a moda daquele momento, uma moda que dava a elas um ar de menino – em francês, de “*garçon*”. Christine Bard (1998, p. 08) define a *garçonne* como um mito contemporâneo, resultado da combinação da cultura de massa e da literatura popular com a moda, em um momento marcado pela perda de referenciais provocado pela Primeira Guerra Mundial. Ao destacar o papel da literatura popular nesse processo, Bard se refere, sem dúvida, ao romance *La Garçonne*, escrito por Victor Margueritte e publicado na França em junho de 1922, causando um escândalo que custou ao autor a exclusão da Légion d’honneur², da qual fazia parte desde 1914.

O romance de Victor Margueritte, que desagradou grande parte dos críticos da época, conta a história de Monique Lerbier, uma jovem da alta burguesia parisiense que, após tomar conhecimento de que seu noivo a traía com outra mulher, adota para si uma conduta completamente diferente da que havia mantido até então. Monique sai da casa dos pais, torna-se boêmia, envolve-se em diferentes tipos de relações pessoais e sexuais e passa a consumir doses abusivas de álcool, cocaína e ópio. Uma metamorfose na aparência da personagem acompanha sua reviravolta moral: na segunda parte do romance, tendo se passado pouco mais de um ano do fim do noivado, Monique surge em um *dancing*, com os cabelos cortados e tingidos de vermelho na companhia de sua amante, Niquette, uma estrela do music-hall. Durante o dia, trabalhando em seu atelier de

² A « *Légion d’honneur* » é a mais alta distinção francesa. Victor Margueritte havia ingressado na *Légion d’honneur* em 1914, como *Chevalier*, sendo a seguir promovido para *Officier* e, mais tarde para *Commandeur*. Em 1923, acusado de ter desrespeitado a divisa “Honra e pátria” da instituição com a publicação do romance *La garçonne*, ele foi julgado e excluído definitivamente de seu posto honorífico (RIPA, 2013, p. 07).

decoração, a personagem é descrita portando roupas despojadas, que lhe davam um ar masculino, enquanto que à noite a escolha era pelos vestidos que colocavam em evidência seu corpo – um corpo atlético, “de ginasta” (MARGUERITTE, 2013, p. 165), que emergia pelas fendas e decotes que a moda traçava.

Embora as peripécias vanguardistas da personagem central de *La Garçonne* tenham influenciado fortemente toda uma geração, a ponto de o título do romance denominar o item fundamental da aparência feminina da década (os cabelos cortados curtos ficaram conhecidos como “cabelos *à la garçonne*”), o comportamento e a estética próprios do que viria a ser uma revolução no comportamento feminino não foi inventado pela literatura. Os sinais de emancipação haviam começado a se delinear antes mesmo da Primeira Guerra Mundial, tanto na Europa quanto no Brasil. O que a guerra fez foi aguçar e acelerar o processo que já estava em curso, ao impor a participação das mulheres nos postos de trabalho deixados livres pelos combatentes. Com isso, elas passaram não somente a desempenhar funções profissionais até então exclusivamente masculinas, mas também a tomar decisões – domésticas e profissionais – que não costumavam ser de sua alçada. Após o fim da guerra, o retorno às condições anteriores se mostrou impossível: a “nova mulher”³ havia conquistado seu lugar no mundo.

A melindrosa brasileira já era uma figura da moda muito antes do romance de Victor Margueritte ser publicado. A revista *Careta* já a mencionava em uma de suas edições, em 1919, ao destacar, entre os passageiros a bordo de uma barca para Paquetá “uma melindrosa que era excelente nadadora e estava em trajos de banhista do Flamengo”. Tal imagem contrastava – não por acaso – com a do seu acompanhante, um almofadinha “que tinha as roupas cheias de boias de salvação” (*Careta*, 06/12/1919, p. 30), sugerindo a fragilidade e a incapacidade deste para atividades esportivas.

A coluna “Reverências e Galanteios” da revista *Para Todos* de 13 de agosto de 1921 (p. 29), assinada por Mme. X., tenta explicar de forma bem-humorada como teria sido formada a personalidade da melindrosa. Segundo a autora, para acabar com a insatisfação das mulheres no mundo, Deus teria chamado uma representante de cada país

³ O termo faz referência à expressão inglesa “new woman”, o ideal de mulher emancipada do final do século XIX, cunhado pela escritora Sarah Grand no artigo “The new aspect of the woman question”, publicado na *North American Review* em março de 1894. A partir de então o termo passou a ser usado por outros autores do começo do século XX para se referir ao grande número de mulheres que trabalhavam e conseguiam se manter independentes.

em sua presença e, após ouvir as atribuições e as queixas da francesa, da inglesa, da espanhola, da italiana, da alemã e da americana, se dirige à mulher brasileira:

Pois bem! Tu para alcançares na Terra aquilo que desejas, deverás tirar de cada uma delas um bocado e, então com a tua extrema bondade e o teu grande amor, ficarás perfeita e lograrás o teu fim.

A brasileira, deprimida em lágrimas, beijou os pés do Senhor, e, antes de voltar ao Brasil, foi em cada um daqueles países buscar o que lhe faltava; e como esquecesse de perguntar ao Criador a dose certa que devia tomar, exagerou, adquirindo em excesso as doses de produtos estrangeiros recomendados em pequena porção, e que em quantidade se tornam os destruidores do maior tesouro que pode possuir um coração de mulher – a bondade e o amor.

E, assim... surgiu a “Melindrosa”. (*Para Todos*, 13/08/1921, p. 29)

A crítica presente em tal fábula se dirige à preocupação das melindrosas com a moda, uma moda que, por ser construída a partir de modelos europeus e norte-americanos, valorizava os produtos que chegavam – a preços elevados – de outros países. Por isso o uso da palavra “tesouro” no texto, sugerindo que a melindrosa havia trocado os valores morais por bens materiais.

Naquele momento, apesar de Paris continuar sendo o principal centro criador e difusor de moda, a cultura norte-americana se mostra de grande influência, e atinge até mesmo as parisienses, que, desde o século XVIII haviam se firmado como modelos a serem seguidos. Assim, as notícias do que se tornava moda nos salões de Nova York ou nas praias de Miami chegavam ao Brasil tanto de forma direta (principalmente através do cinema) como pelas informações sobre a moda francesa, cujas criações refletiam a admiração pelo estilo de vida mais livre e despojado das norte-americanas. Um exemplo disso são os modelos fluidos dos vestidos de noite, especialmente concebidos para dançar o charleston, o foxtrote ou o shimmy tocados pelas jazz-bands que agitavam a Europa: para acompanhar os novos ritmos foram criados novos tipos de vestidos, feitos de ou sobre os quais foram adicionados panos soltos, franjas e echarpes que voavam em torno de uma silhueta etérea e colocavam em evidência os movimentos do corpo (JACOTOT, 2008, p. 16).

A relação entre as novas danças e a moda foi assunto da revista *Fon-Fon!* ainda no começo da década, em 1920. Uma crônica, assinada por Álvaro Sodré, tenta transmitir um pouco do clima que havia tomado conta dos salões e “chá dançantes” organizados na cidade do Rio de Janeiro, antes de os sons americanos se firmarem como os prediletos das vanguardas e elites cariocas. A descrição que o cronista faz sobre “as danças da alta

sociedade” começa por uma crítica aos figurinos que deixavam o corpo das mulheres demasiadamente à mostra: “os braços das damas se viam até as axilas, os colos até o umbigo, as costas até a cintura, as pernas até o joelho; e o que não se via mostrava-o a roupa transparente ou moldando as formas na delgadeza do tecido”⁴. Em seguida, o autor discorre sobre sua perplexidade com a música tocada nesses salões, onde predominava o maxixe, um ritmo “lânguido e sinuoso, cheio de licenciosidades profanas”, que, segundo ele, fazia das mulheres “modernas Salomé” (*Fon-Fon!*, 31/01/1920, p. 01). O termo, baseado no mito bíblico⁵, foi usado pela imprensa do começo do século XX para designar mulheres transgressoras, que ousavam desafiar as estritas normas que regulavam o comportamento feminino herdadas do século anterior. Segundo Cláudia Oliveira (2007, §31), frente a tais mulheres, os homens experimentavam a sensação do desconhecido e, justamente por isso, viam despertar em si sentimentos ambíguos que misturavam prazer e descontentamento, medo e desejo.

Em um mundo que revia seus valores após o grande trauma da Primeira Guerra mundial, as incertezas e ambiguidades preencheram muitos espaços, mas, ao mesmo tempo, produziram imagens muito claras que, paradoxalmente, se tornaram estáveis e atravessaram décadas como algo próprio do período. A personagem feminina identificada como melindrosa é uma delas: por um lado, lançava mão de itens do repertório masculino e, de certa forma, negava certos atributos que historicamente haviam sido marcadores importantes de feminilidade. O volume dos seios e o estrangulamento da cintura, evidenciados durante os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX por artefatos constritores como corpetes e espartilhos, deram lugar a uma silhueta mais tubular. Isso não significou, no entanto, a negação total de tais atributos: eles ainda eram valorizados, como mostram os anúncios publicados em revistas brasileiras e francesas, que prometiam – com o uso de

⁴ É interessante como essa descrição, publicada na revista brasileira, é muito próxima da que foi feita mais de dois anos depois por Victor Margueritte em *La Garçonne*, sobre as roupas das mulheres da alta sociedade parisiense: “Les corps les moins désirables comme les plus harmonieux s’exhibaient de l’aisselle au creux des reins, dans l’échancrure des robes légères. On eût dit un marché d’esclaves, sous l’œil expert des amateurs et des marchands. Ils calibraient d’un regard le galbe des torsos, le bras heureux d’être nus, l’offre des seins, dans leur niches.” (MARGUERITTE, 2013, p. 88)

⁵ Salomé: sobrinha de Herodes que, após ter dançado para os convidados em uma festa, pede como recompensa a cabeça do profeta João Batista. A história foi recontada por Oscar Wilde como peça de teatro, que fez grande sucesso na Europa, mas também ao ser encenada no Rio de Janeiro, como notícia a revista *Fon-Fon!* de 26 de junho de 1909 (p. 22): “O atual inverno é uma catadupa de deliciosas sensações desde a memorável noite da representação de *Salomé* pela prodigiosa Lyda Boreli...”

produtos, de medicamentos ou de exercícios específicos – o aumento do busto e a redução da cintura. Por outro lado, a moda potencializava a sensualidade feminina, não apenas desnudando pernas, colo, costas e braços, mas também atraindo a atenção para essas partes do corpo ao propor a intensificação da maquiagem, a multiplicação de adornos como pulseiras, tiaras, brincos e gargantilhas e até mesmo uma decoração especial e preciosa para as meias transparentes e os saltos dos sapatos.

É importante destacar também que as imagens de moda que exibem modelos tubulares de vestidos são imagens estáticas e idealizadas. Ao deixar espaços entre a roupa e o corpo de sua portadora, a moda garantia a este último maiores possibilidades de movimento, engendrando, assim, formas de sedução em grande parte opostas às que vinham sendo utilizadas até então: a imobilidade e a serenidade dão lugar a um corpo dinâmico, enérgico e erotizado, qualidades que costumavam ser aplicadas aos corpos masculinos.

Almofadinhas

Por volta de 1915 começa a aparecer na imprensa carioca o termo “almofadinha” para definir um perfil masculino que se tornaria bastante propagado na década seguinte. Ele era aplicado a homens mais interessados na vida mundana e na moda do que nas esferas do trabalho, da economia e da política. Justamente por isso esses novos personagens masculinos eram objeto de críticas e comentários jocosos em jornais e revistas, que ora ridicularizavam sua aparência, ora condenavam a conduta por eles adotada, frequentemente classificada como demasiadamente libertina e feminizada.

O comportamento e o vestuário usado por esses homens delicados e sedutores eram, como os da melindrosa, propagados principalmente pelo cinema. Mas, diferentemente do público feminino, que acolhia com entusiasmo os figurinos exibidos pelas atrizes de Hollywood, o público masculino se mostrava mais refratário às experimentações que rompiam com os valores que, há mais de um século, haviam se tornado fundamentais na construção da aparência masculina. Tais excentricidades ficaram, ao menos inicialmente, restritas ao reduzido, mas muito visível grupo dos almofadinhas.

Em 04 de julho de 1927, a revista *Para Todos* publicou uma reportagem intitulada “Tipos da cidade” onde traçava um retrato bastante negativo do almofadinha que, segundo

o cronista, cultivava uma imagem falsa de si mesmo: sem “meios de vida”, vivia “de expedientes” pouco louváveis (“‘Morde’ os amigos quando pode e nunca paga as despesas do café”); intelectualmente era uma fraude (“Não tem cultivo. Cita autores e teorias por ouvir falar”) e lhe faltava sinceridade até mesmo em suas investidas amorosas (“Recita poesias que diz serem de sua lavra e que quase sempre são devidas à gentileza discreta de um amigo poeta”). As três principais características do tipo em questão – o apreço à moda, a obsessão pela conquista feminina e o gosto pela dança – também são elencadas na mesma crônica, apontando em cada uma delas um aspecto criticável:

Traja-se no rigor da moda, com exagerada elegância. Usa perfumes exóticos e pó de arroz. Às vezes, carmim...
Tem sempre um galanteio engatilhado para uma moça bonita que passa. É “bolina” inveterado, mesmo no bonde.
(...) Frequenta os balneários e os “dancings”. Dança com garbo e maestria, procurando tirar as suas “vantagens”. (*Para Todos*, 04/07/1927, p. 10)

No ano seguinte, as polêmicas que tal comportamento vinha despertando são o assunto do editorial da mesma revista, intitulado “Em defesa do almofadinha” (*Para todos*, 13/10/1928, p. 15). Embora o autor declare “ter por eles uma especial simpatia”, considerando-os indispensáveis à paisagem da cidade e até mesmo “encantadores”, não deixa de qualifica-los como “ridículos”, e faz questão de apontar a existência de diferenças entre “o homem elegante” e o “almofadinha”:

O homem, no Rio, não pode ser bonito, nem elegante, sem conquistar o “brevet” de “almofadinha”. E a antipatia unânime da cidade confunde numa mesma onda de ridículo o “almofadinha” e o homem elegante. Entretanto, um homem elegante não se pode absolutamente confundir com um “almofadinha”... Um homem é um homem; um “almofadinha”... Ora bolas! (Idem, *ibidem*)

A preocupação com a moda, a adoção de um certo tipo de maquiagem – que deixava o rosto muito branco, semelhante ao mostrado nas telas pelos atores do cinema mudo – e a manutenção de um físico de aparência frágil faziam com que o almofadinha se aproximasse da esfera feminina. No entanto, tais hábitos não eram necessariamente sinônimo de homossexualismo. O almofadinha era uma figura dúbia e, talvez justamente por isso despertasse tantas críticas, a maioria oriunda do meio masculino, que não compreendia o encantamento das mulheres por esses “fantoques elegantes” (Idem *ibidem*), já que, como sugere o autor do texto citado anteriormente, eles sequer poderiam ser considerados “homens”.

Um exemplo disso é a cena descrita pela coluna “De elegância”, publicado na revista *Para Todos* de 15 de maio de 1926. Um “garboso rapaz, corpo de atleta” conversava com uma jovem, descrita como uma “graciosa e loura criaturinha de aspecto sonhador”, em um local mais reservado de um salão. Ele falava a ela de seu amor, prometia-lhe “trabalhar contente”, para “vê-la sempre satisfeita”, até ser bruscamente interrompido:

A moça, que o escutava, impassível até aí, levantou-se ao aceno que, de longe, lhe fazia alguém, e murmurou-lhe desdenhosa:
– Não seja bobo!
E, prontamente, foi enlaçada por um almofadinha oxigenado, avivado a carmim, que mastigava pastilhas de *chiklets* e sacudia-se todo na tremedeira do *charlestone*. (*Para Todos*, 15/05/1926, p. 43)

Havia uma relação de simbiose entre melindrosa e almofadinha. A imprensa geralmente os apresentava como complementares, sugerindo, muitas vezes, que a existência do almofadinha estava condicionada à da melindrosa. :

Demais, ele [o almofadinha] é um tipo exponencial de elegância contemporânea – essa sintomática elegância de “inversões”, que veste as mulheres com toilettes mais ou menos masculinas, deixando apenas aos homens a liberdade de imitá-las, se quiserem... (*Para Todos*, 13/10/1928, p. 19)

J. Carlos explorou a dupla formada pela melindrosa e pelo almofadinha nas muitas capas e charges que produziu principalmente para a revista *Para Todos*, construindo uma imagem dinâmica e aventureira para a melindrosa, em contraste com a passividade e a fragilidade de seu acompanhante, o almofadinha. As jovens de cabelos e vestidos curtos podiam ser retratadas ao volante de um automóvel que acabou de se chocar com uma árvore, sugerindo excesso de velocidade (Figura 3), ou cavalgando peixes sobre as ondas de um mar revolto (Figura 4), numa alusão à sua capacidade de sedução e ao seu caráter esportivo. Para contracenar com ela, aparece a figura quase sempre atônita do almofadinha, cuja silhueta – uma “silhueta de alfinin” (*Para Todos*, 02/08/1919, p.24) – só ganhava alguma desenvoltura nos salões e dancings da moda.

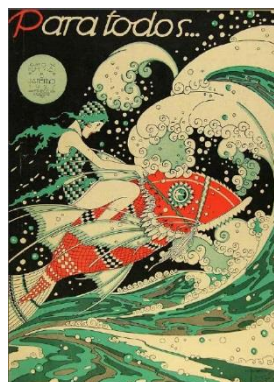


Figura 2 e 4: capas da revista *Para Todos* de 28/01/1928 e de 08/01/1927.

Esportes

A paixão pelos esportes, despertada no final do século XIX, atingiu de forma expressiva os cânones de beleza física que haviam definido muito claramente os dois gêneros até o começo do século XX e teve forte impacto na moda, mobilizando vários criadores da época para que concebessem peças mais adaptadas aos movimentos que iam sendo incorporados ao cotidiano de homens e mulheres. Do lado feminino, a prática de exercícios revolucionou os padrões estéticos relacionados ao corpo da mulher, distanciando-os dos tipos descritos por Gilberto Freyre caracterizados, segundo ele, por “uma beleza meio mórbida”: “a menina do tipo franzino, quase doente. Ou então a senhora gorda, mole, caseira, maternal, coxas e nádegas largas” (FREYRE, 1961, p. 254).

Embora os preceitos higienistas que recomendavam exercícios a homens, mulheres e crianças fossem amplamente difundidos pelas mídias da época, eles esbarravam, muitas vezes, em preconceitos difundidos até mesmo pela classe médica, que desaconselhava esforços mais vigorosos por considerar que eles apresentavam perigos para as mulheres (VIGARELLO & HOLT, 2008, p. 453). A excessiva atividade física feminina era temida também pelos efeitos estéticos que poderia desencadear sobre os corpos que até então tinham na fragilidade uma estratégia de sedução.

Um anúncio publicitário de um aparelho de massagem veiculado em 1910 na revista *Fon-Fon!*, ilustra tais contradições. Um longo texto tentava convencer as leitoras – a propaganda era dirigida ao público feminino – da necessidade do produto ao propagar, ao lado dos efeitos estéticos, os ganhos que ele poderia proporcionar à saúde de suas usuárias. No entanto, ao mesmo tempo em que afirmava que “para prolongar a vida e

conservar-se ágil, sadia e vigorosa nada há como o exercício constante, como seja: caminhar, andar a cavalo, remar, fazer ginástica, etc”, o texto justificava a aquisição do “vibrador para massagem”, ali anunciado, porque este oferecia “a todas as senhoras o meio perfeito de poderem, em suas casas, sem mover-se da cadeira em que estejam sentadas obterem todo o exercício que seu organismo exige”, já que, continuava, impor os diferentes exercícios, anteriormente citados, “como um regime obrigatório e constante a uma senhora” seria “pedir demais” (*Fon-Fon!*, 22/01/1910, p. 29).

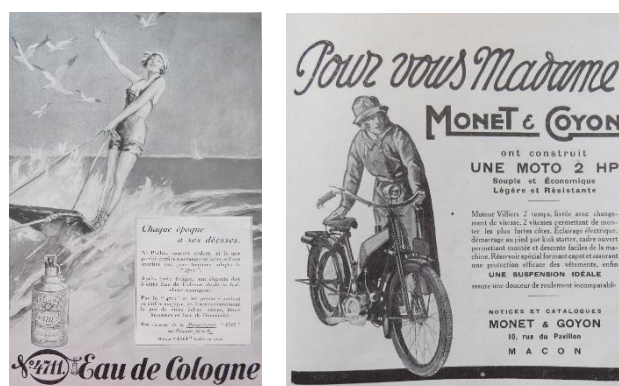
Dois anos mais tarde, em 1913, uma notinha na mesma revista anuncia a abertura do “ensino artístico e mundano da dança às senhoras e crianças da nossa melhor sociedade” por uma senhora de sobrenome francês, Mme. Dupuy, esposa de um “distinto arquiteto”. A professora, que com tal apresentação ganhava credibilidade junto ao seu público, propunha ensinar, além da dança, “movimentos de ginástica simples tendentes ao perfeito desenvolvimento das formas corporais”. (*Fon-Fon!*, 16/08/1913, p. 31)

A adesão das mulheres aos esportes, no entanto, demorou mais alguns anos. A principal causa foi a necessidade de superar as ideias durante muito tempo cultivadas que faziam do corpo feminino um corpo naturalmente frágil e passivo, pouco apropriado ao desempenho esportivo, atividade que requeria a força, a resistência e a disciplina mais condizentes com a natureza masculina:

As origens do esporte feminino remontam, pois, à virada do século, mas além de continuar o privilégio de uma classe social, o esporte oferecia apenas um leque reduzido de possibilidades. O atletismo estava fechado para as mulheres e Pierre de Coubertin se declarou contrário à participação delas nos jogos olímpicos. Seu papel era entregar a coroa de louros ao vencedor, não de concorrer. As próprias mulheres achavam muitíssimas vezes que seu corpo e sua personalidade não se adaptavam a um exercício intenso. Foi só durante o século XX que as esportistas conseguiram superar essa tradição de inferioridade. (VIGARELLO & HOLT, 2008, p. 456)

Desde o início da década de 1920, no entanto, essas ideias já estavam bastante mudadas. Imagens de mulheres esportistas se multiplicavam nas revistas de moda francesas, contribuindo para o estabelecimento de um perfil dinâmico e esportivo para suas leitoras – e para muito além, já que estas revistas eram o principal canal de difusão da moda para boa parte do mundo. A revista *Femina*, destinada às camadas média e alta da burguesia francesa, passou a publicar fotografias e desenhos de trajes esportivos desenhados por grandes nomes da moda francesa, como Jane Régný, Jean Patou e Chantal, como sugestões de trajes para as partidas de tênis e de golfe e para as atividades

ao ar livre, na praia ou na montanha. Além disso, nas ilustrações que acompanhavam os anúncios publicitários, fossem eles de perfumes ou de automóveis, de cosméticos ou de cintas modeladoras, o corpo da mulher era, na maior parte dos casos, representado como um corpo dinâmico e por vezes mesmo musculoso. Os movimentos graciosos, os vestidos diáfanos e uma certa aura de sensualidade se encarregavam de dissipar as dúvidas quanto à feminilidade de tais figuras quando, por exemplo, elas apareciam praticando esqui aquático (*Femina*, agosto/1929, p. VII) (Figura 5) ou empurrando uma motocicleta (*Femina*, abril/1925, p. LXV) (Figura 6).



Figuras 5 e 6: anúncios veiculados na revista francesa *Femina* em agosto/1929 e abril/1925.

Mas não foram apenas as mulheres que tiveram seus padrões de beleza transformados pelo esporte. O corpo viril deixou de estar associado apenas aos portadores de peitoral bombado exibido pelos lutadores do início do século XX nas fotografias em que apareciam com os braços para trás, o peito à frente e o queixo levantado (VIGARELLO, 2011, p. 234), postura frequentemente combinada a um olhar carrancudo e vastos bigodes. À medida que as atividades esportivas se diversificavam e se especializavam, os corpos dos atletas se desenvolviam de acordo com as técnicas requeridas pelos diferentes esportes, que não deixavam de reafirmar a virilidade, mas a tornavam mais complexa, mais sutil ou mesmo mais branda (Idem, p. 244). Em 1920, o corpo longilíneo do corredor ou a destreza do tenista já suscitavam a mesma admiração que a força e a brutalidade do lutador na década anterior.

O desenvolvimento das técnicas esportivas iria deixar claro que a silhueta massiva e compacta de lutadores e halterofilistas não se adequava a todos os esportes e poderia até mesmo se tornar um fardo para os que demandavam velocidade, como o ciclismo e a corrida. No caso dos motociclistas, automobilistas e aviadores, a eficácia foi encontrada

em outras habilidades, mais ligadas à capacidade de superação do atleta, à sua “força interior”. A virilidade esportiva passa, então, a ser orientada na direção de qualidades mais íntimas – coragem, obstinação, abnegação –, menos ostensivas, mas igualmente valorizadas por sociedades sensíveis às questões psicológicas e às ascensões hierárquicas (VIGARELLO, 2011, p. 245).

Isso não significa, no entanto, que o corpo bem desenvolvido e a força física tenham deixado de ser qualidades buscadas pelos homens ou apreciadas pelas mulheres, como mostra a história publicada na revista *Careta* em 1926 sobre um rapaz, “puro temperamento de intelectual”, “uma alma lírica de poeta”, que é acometido por um “acesso esportivo”. A razão do súbito interesse pelo esporte, segundo o cronista, seria sua paixão por uma jovem, “modern girl perfeita”, que teria declarado gostar de “homens fortes” (*Careta*, 11/12/26, p. 17).

O que parece ser novidade nos anos 1920 é a multiplicação de possibilidades da masculinidade, um fenômeno ilustrado de forma caricatural pela capa da revista *Para Todos* de 01 de fevereiro de 1930, concebida por J. Carlos (Figura 7). Na cena, uma jovem mulher é disputada por dois homens, que a puxam pelos punhos: de um lado, um pálido almofadinha, de calças largas e paletó curto, cabelo oxigenado e colado à cabeça, rosto empoado e físico delicado; de outro, um homem gordo, com a face corada e expressão exaltada. Entre os dois a jovem sorri, sem olhar para nenhum deles.

Mais importante do que descobrir se a intenção do autor foi retratar a disputa entre marido e amante ou entre pai e namorado da personagem central é entender que havia duas posições que foram postas em confronto: a da tradição e a da modernidade e nenhuma delas parecia estar em vantagem. Talvez o sorriso da personagem feminina se dirigisse mesmo para o leitor, que, como ela, se divertia com a situação.



Figura 7: Capa da revista Paratodos de 01/02/1930.

A flexibilização das aparências que permitiu às mulheres o uso de roupas menos constritoras e, aos homens, trajes menos austeros fez parte de um processo de moda que, como em todo processo de moda, deu margem ao aparecimento de versões radicalizadas, que levavam ao extremo as tendências que surgiam. Depois de um século aprisionados por regras muito estritas, que propunham uma separação visual muito bem definida entre os gêneros, homens e mulheres ousaram tornar essas fronteiras menos claras e, por vezes, deliberadamente confusas, provocando perturbações e revolucionando a participação dos corpos no espaço público.

Referências bibliográficas

BARD, Christine. *Les garçonnnes – modes et fantasmes des Années folles*. Paris : Flammarion, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos : decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1961.

GRAND, Sarah. “New aspect of the woman question”. *The North American Review*, vol. 158, n. 448 (março 1894), consultado no dia 15/06/2015. URL: www.jstor.org/stable/25103291.

JACOTOT, Sophie, « Genre et danses nouvelles en France dans l’entre-deux-guerres », *Histoire, femmes et sociétés*, 27/2008, consultado no dia 15/06/ 2015. URL : <https://clio.revues.org/7504>.

OLIVEIRA, Cláudia. “As pérfidas salomés: o tema do amor na estética simbolista e as novas formas de amar na Belle époque carioca – *Fon-Fon ! e Para Todos...* (1900-1930)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Débats*, consultado no dia 15/06/ 2015. URL: <http://nuevomundo.revues.org/3148>.

MARGUERITTE, Victor. *La garçonne*. Petit bibliothèque Payot. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013.

NOGUEIRA, Clara. “Revista Careta (1908-1922): símbolo da modernização da imprensa no século XX” in: *Miscelânea – revista de Pós-Graduação em Letras – UNESP*

– *Campos de Assis*, consultada em 15/06/2015. URL: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v8/clara.pdf>

RESENDE, Beatriz. “Construtores de paraísos particulares” in: RESENDE, B. (org.), *Cocaína – literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

RIPA, Yannick. “Pornographe ou féministe précurseur?” in: MARGUERITTE, V., *La garçonne*. Petit bibliothèque Payot. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013.

VELLOSO, Monica. “As distintas retóricas do moderno” in: OLIVEIRA, C. et alii, *O moderno em revistas – Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

VIGARELLO, Georges. “Virilités sportives” in: COURTINE, J. (org.), *Histoire de la virilité 3 – La virilité en crise ? Le XXe-XXIe siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2011.

_____ & HOLT, Richard. “O corpo trabalhado – ginastas e esportistas no século XIX” in: CORBIN, A. et alii, *História do Corpo 2 – Da Revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes, 2008.

Periódicos:

CARETA. Rio de Janeiro: Editora Kósmos, 1908-1960.

FON-FON!. Rio de Janeiro: [s.n.], 1907-1945

PARA TODOS. Rio de Janeiro: Editora O Malho, 1918-1930.

FEMINA. Paris: Éditions Pierre Lafitte. 1922-1954.