

## “Eva Moderna”: representações de gênero em periódicos dos anos 1920: um olhar transnacional<sup>1</sup>

Marissa Gorberg

### Resumo

*Ao analisar representações do feminino em caricaturas publicadas em periódicos brasileiros, franceses e ingleses na década de 1920 sob perspectiva da História Cultural, da História Visual e dos Estudos de Gênero, este artigo mostra tensões e transformações de comportamento, gostos e valores na década de 1920. A análise se desenvolve dando ênfase às formas de resistência a códigos morais, à oposição binária dos sexos e às desigualdades de gênero em elaborações gráfico-satíricas em que a representação da feminidade é evidente. O conceito de representação elaborado por Roger Chartier (1993) e o de gênero proposto por Joan Scott (1995) são utilizados como base para a condução da análise, que contribui para a compreensão do papel desses periódicos na construção dessas mediações.*

### Abstract

*By analyzing representations of femininity in caricatures published in Brazilian, French and English periodicals in the 1920s, through the lenses of Cultural History, Visual History and Gender Studies, this article explores some of the tensions and transformations in behavior, tastes and values in the 1920s. The emphasis of the analysis is on the forms of resistance to moral codes, the binary opposition of the sexes and gender inequalities in graphic-satirical pieces in which the representation of femininity is evident. Roger Chartier’s concept of representation (1993) and Joan Scott’s concept of gender (1995) are used as a basis for conducting the analysis, which contributes to the understanding of the role of these periodicals in the construction of these mediations.*

<sup>1</sup> A expressão “Eva Moderna” era comumente utilizada em periódicos brasileiros da década de 1920 para designar mulheres que adotavam comportamentos inovadores. Na tradição cristã, “Eva pecadora” é um paradigma central para a representação do universo feminino, em oposição à “Maria virtuosa”. O conceito, que fora desconstruído pela filósofa Mary Wollstonecraft ([1792], 2016, p. 45) no período Iluminista, permaneceu em uso na produção cultural ocidental durante séculos. Acreditamos que a adoção do termo nos anos 1920 encarnava as ambiguidades de uma sociedade que criticava a atuação de mulheres mais libertárias, ao mesmo tempo que as posicionava no centro de seus interesses.

Há um século, grande parte das representações gráficas eram voltadas às relações de gênero e às reações ao comportamento de mulheres que ousavam ir de encontro a padrões morais estabelecidos. Como essa “nova mulher” era retratada, por quem e para quem? Qual o papel das revistas como vetores de mudanças para a disseminação de novas subjetividades de gênero e para a redefinição do lugar social da mulher? Que processos relacionais podemos mapear numa leitura cruzada que não se restrinja à territorialidade nacional, visando a entrever dinâmicas de forças capazes de conformar identidades?

Mobilizados por essas perguntas, vislumbramos produções de revistas como as cariocas *Careta* e *Frou-Frou*, a inglesa *Punch* e a francesa *La Vie Parisienne* como portadoras de indícios acerca da difusão de ideias, valores e práticas em circulação naquele momento. Sob perspectiva transnacional, entendemos que as identidades de gênero não são necessariamente centradas em uma nacionalidade; buscamos uma abordagem que visa à compreensão de ideias e práticas que cruzaram fronteiras (Curthoys; Lake, 2005, pp. 5-21). Complexificar a produção de representações do feminino em periódicos da década de 1920 poderá lançar luz sobre o problema mais amplo da construção de gêneros como um processo multifacetado, permeado por trocas culturais; afinal, há relações de poder que perpassam as redes que conectam pessoas e coisas de forma plural.

As publicações aqui vislumbradas versavam sobre o mundanismo e constituíam um campo da mídia impressa que se desenvolveu amplamente nas principais capitais de países ocidentais no início do século passado como meio de comunicação por excelência da época. Identificadas com um modelo de modernidade em curso, as revistas propalavam uma maneira de viver em sintonia a um ideário implementado, destilando padrões de comportamento (Martins, 2008). Nelas, literatura, cinema, teatro, música, dança, moda, esportes e lazer eram assuntos constantes. Essas revistas davam lugar de destaque às caricaturas, o que reforça a ideia de que elas seriam grandes atrativo de público; e embora nem todas as publicações tivessem o mesmo teor satírico, era naquela forma específica de expressão gráfica que se encontrava o locus para abordar situações de conflito, as idiossincrasias, os “bastidores” das relações entre homens e mulheres, que poderiam ser facilmente identificadas pelos leitores, sob uma abordagem humorística.

Em uma época onde o acesso da mulher ao mercado de trabalho era restrito, a grande maioria dos profissionais que produziam material para as revistas eram homens, e essa regra também se aplicava à elaboração de caricaturas. Havia exceções; no Rio de Janeiro, Nair de Teffé (que assinava sob o pseudônimo Rian) publicava na *Fon-Fon*, na *Careta* e outras; a britânica *Anne Harriet Fish*, por sua vez, ocupou com frequência as páginas de

*Vanity Fair* e *Vogue*, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Aqui, optamos por incluir representações elaboradas por caricaturistas homens, que externavam sua visão das mudanças que enfraqueciam teias patriarcais até então consolidadas. Afinal, é possível estudar relações de gênero, comportamentos, mentalidades e práticas a partir da fala de sujeitos situados no primeiro plano das hierarquias, com o intuito de detectar tanto discursos dominantes quanto a agência de atores históricos desafiadores de limites sociais (Bassanezi, 1992).

Entre os artistas do lápis, as publicações importadas e suas produções gráficas pontificavam como inspiração. O paulistano Belmonte, que atuou em revistas cariocas entre 1923 e 1928, relatou sua admiração por Cheri Hérouard e René Vincent (*A Cigarra*, 1924), colaboradores da revista francesa *La Vie Parisienne*; influência reconhecida por Herman Lima, autor de obra referencial sobre a caricatura brasileira, sublinhando a popularidade que o magazine francês gozava em seu país de origem (Lima, 1963, p. 1368). Note-se que Belmonte não era o único; o próprio J. Carlos, expoente de toda uma geração, mantinha revistas francesas e inglesas cuidadosamente dispostas numa mesinha em sua casa (Loredano, 2002, p. 47). Quando Laurence Bradbury, o diretor da revista inglesa semanal *Punch*, visitou o Rio de Janeiro em 1926, sua presença foi noticiada por ser o representante de "um dos mais interessantes hebdomadários ingleses" (*O Jornal*, n. 2.202, 18/02/1926, p. 2).

O fato de haver, entre nós, certo reconhecimento das revistas estrangeiras, não significou a adoção deste ou daquele modelo como base para cópia. Ao contrário, o mercado nacional de revistas ilustradas contava com boa dose de criatividade e talento de seus colaboradores de texto e imagem; elas eram produzidas em condições diversas e estavam voltadas à realidade local, distinta daquela do Hemisfério Norte. Tampouco podemos desconsiderar que cada publicação possui inúmeras singularidades para além do ambiente em que são elaboradas; elas variam em relação ao formato e às técnicas de impressão; à identidade visual e às escolhas estéticas; ao público-alvo, sujeito a determinações de classe, gênero, faixa etária, etnia e outras; ao preço, à periodicidade, à distribuição e ao alcance obtido; às linhas editoriais e às estratégias para criar empatia com seus leitores; sem falar na personalidade de cada um de seus colaboradores.

Contudo, é possível estabelecer relações entre representações de gênero elaboradas em veículos para além de circunscrições nacionais e salientar, na sua interseção, uma série de traços comuns. O proceder inédito da mulher moderna e as tensões e atritos com o "sexo oposto" eram assuntos constantes; as personas femininas retratadas nas caricaturas eram, em maioria, brancas, jovens, de estratos elitistas, preocupadas com moda, consumo,

aparência visual e práticas identificadas como modernas. Em grande medida idealizadas, não correspondiam à multiplicidade social, sobretudo sob referentes de classe e etnia.

Contudo, como indica Laura Nery, a adoção de estereótipos não implicava necessariamente em imagens simplificadas, decorrentes de observações superficiais (Nery, 2011, p. 246); do contrário, as caricaturas ofereciam aos leitores representações plausíveis, com tipos e comportamentos sociais válidos. A análise do conjunto gráfico, plenas de situações de confronto perceptíveis nas relações de gênero nos anos 1920, remete à afirmação do historiador Philip Bloom, segundo o qual a mudança mais profunda de todas verificada na virada do século XIX para o XX foi a do relacionamento entre homens e mulheres, com sinalização de grande mal estar entre os homens, face à insegurança de suas posições; “e é esse medo ou rejeição à mudança que vamos reverberar ao longo do século” (Bloom, 2008, p. 14).

À luz da história cultural – que ampliou o espectro da investigação histórica legitimando objetos como o cotidiano privado de sujeitos outrora à margem das narrativas, e expressões populares calcadas em veículos de comunicação de massa (Le Goff; Nora, 1988) – e da História Visual – que propõe um tratamento abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida e dos processos sociais (Meneses, 2003) – consideramos as criações gráficas a um só tempo como fonte e objeto. Por meio da utilização do conceito de representação (Chartier, 1990), as caricaturas são tratadas não como mero reflexo de determinada realidade social, mas sim como instância singular para a criação de sentidos, como uma versão de seus autores para sua apreensão da realidade capaz de interferir no mundo no qual se inserem. Elas têm na realidade seu referente, mas também participam de sua construção: “As próprias representações do mundo social é que são os elementos constitutivos da realidade social” (Chartier, 1990, p. 66).

Por meio de uma análise de representações de feminidade publicadas em revistas ilustradas dos anos 1920, este artigo oferece contribuições às investigações de papéis e significados socialmente atribuídos às mulheres naquele começo de século. Nos termos de Joan Scott, adotamos aqui a categoria de gênero como elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos (1995).<sup>2</sup> Utilizando esse referencial dos estudos de gênero articulado a elementos da história cultural e da história visual, visamos historicizar representações que consolidaram uma oposição binária, examinando o modo como identidades de gênero foram elaboradas com influência decisiva

<sup>2</sup> A adoção de gênero como categoria de análise neste artigo visa ao entendimento da importância, dos significados e da atuação das representações de gênero no passado, suas mudanças e permanências dentro dos processos históricos e suas influências nesses mesmos processos (Pinsky, 2009).

na consolidação de códigos, normas de conduta e hierarquias. Sob esse prisma, é possível divisar precedências e dinâmicas de poder entre homens e mulheres, em meio à perpetuação de preconceitos e desigualdades, contrapostas a formas de ressignificação e resistência.

### O “americanismo emancipador”

O fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi sucedido por um período de euforia e otimismo marcado por profundas mudanças nas relações de gênero. Se é verdade que o conflito acelerou alterações na conformação da cidadania feminina, ele não pode ser considerado o único fator determinante que acarretou deslocamentos em hierarquias; afinal, o racionalismo, a psicanálise e o feminismo já estavam em curso antes de 1914.

Em verdade, a propagação da cultura norte-americana no período entreguerras pode ser apontada possivelmente como um dos motores capazes de alterar padrões além-fronteiras; transmitida por meio de filmes, anúncios, revistas e jornais de ampla circulação, a cultura jovem estadunidense acenava às novas gerações modelos de identificação distintos dos referenciais de seus parentes mais velhos, acentuando embates de geração e de gênero (Allen, 2000; Dumenil, 1995). A influência daquela cultura complexificou parâmetros identitários na própria matriz franco-inglesa; especialistas no tema defendem que, de certa forma, “modernização” havia se tornado sinônimo de “americanização” (Abravanel, 2012). O fenômeno era alvo de críticas por parte daqueles que o consideravam uma ameaça a instituições tradicionais; na revista *Vogue* inglesa, por exemplo, o escritor Aldous Huxley (1926) publicou artigo em que repudiava vários aspectos atrelados à voga estadunidense, incluindo a “perniciosa” influência do modelo de feminilidade experimentado por mulheres modernas.

No Brasil, o novo parâmetro cultural tampouco passou imune à crítica intelectual, à medida que passava a disputar reconhecimento com matrizes hegemônicas europeias, cuja valorização pelas elites dirigentes havia atingido seu ápice na *belle époque* (Needell, 1993). Na produção literária nacional, há referências à onda *yankee* entre nós e seus efeitos nas conformações de gênero: João do Rio, na crônica “O cinema e os novos costumes”,<sup>3</sup> abordava a onipotente influência americana que se dava através do cinema “moralmente e intelectualmente”; Medeiros e Albuquerque constatava “injeção de americanismo” diária (Albuquerque, 1922, p. 165); Benjamin Costallat acusava a absorção imediata das novidades encaminhadas por “cada vapor que vem de Nova York” (Costallat, 1922, p. 51-52); e alertava para os perigos da “entrada brusca” daquela forte tendência, denunciando o

<sup>3</sup> *O Paiz*, n. 12920, 24/02/1920, p. 4.

“americanismo emancipador” (Costallat, 1936, p. 161) como uma decadência moral e uma degradação de valores.

Na Imprensa, colunas como “Americanices” chancelavam notícias do *Eco de Paris* e criticavam a mania do *jazz* e do *flirt*, dos cabelos cortados e dos modos desenvoltos, tidos como sinais de incivilidade (*Ilustração Brasileira* n. 66, fevereiro de 1926, p. 30). Não apenas em relação às identidades de gênero a influência americana se fazia sentir mas também nas relações raciais, permeadas por redes transnacionais de performances afro-diaspóricas nas quais o Brasil estava inserido (Bastos, 2005; Seigel, 2009; Shaw, 2018). A noção de “elegância”, intimamente atrelada ao referencial francês, demonstrava agora vocação para outros padrões, observados no poema de Paulo Silveira:

Elegância  
Aquela moça que usa cabelo gosmado atrás da orelha  
Que faz regime para emagrecer  
Tem um grande ideal na vida  
É de parecer  
Com uma capa da revista americana  
Vanity Fair  
[...]  
(O Paiz, n. 16142, 30/12/1928, p. 1)

As influências da experiência americana impelida pela cultura de massas abalaram edifícios patriarcais, acenando com novos referenciais. Se as mudanças socioeconômico-culturais mundo afora eram matizadas por tonalidades distintas conforme o local onde ocorriam, não se pode negar que a efervescência vivenciada pelos americanos contagiou o imaginário no Ocidente, com reverberações nas relações de gênero.

## A “Eva Moderna”

A luta por liberdade e as demandas por igualdade de direitos pelas mulheres consubstanciam um longo processo, ainda em curso. No decorrer de sua trajetória, os pleitos e as conquistas não se verificaram de forma homogênea no Hemisfério Ocidental, sujeitos a marcas de materialidade distintas conforme os recortes espaço-temporais em que se sucederam. Na esfera política, o voto feminino – um ponto importante no auxílio à compreensão de certas singularidades no trato da igualdade de gêneros – foi decretado nos Estados Unidos em 1920; antes da Inglaterra (1928), do Brasil (1933) e da França, onde foi facultado apenas em 1945.

Em que pese essa e outras inúmeras diferenças relativas à mobilização feminista e suas conquistas conforme o local geográfico e/ou a situação histórica, a imagem da “melindrosa” como retrato da mulher moderna nos anos 1920 foi reiterada amplamente pela historiografia de modo global, como sinal de certa emancipação feminina e causa de verdadeira revolução moral no período. O arquétipo seria correspondente a uma mulher jovem, liberal, inovadora na aparência e na conduta, afeita a festas, flerte e consumo, retratada em um sem-número de representações. Essa nova identidade feminina foi imortalizada na literatura, nas personagens criadas pelo americano Scott Fitzgerald; no romance francês *La Garçonne*, de Victor Margueritte (1922); nas obras nacionais *Mademoiselle Cinema* de Benjamin Costallat (1923a) e *Almas em Desordem* de Chrysanthème (Vasconcelos, 1924),<sup>4</sup> entre outras. Na visão de Beatriz Resende, “a melindrosa é bem a imagem dos anos loucos que se iniciam” (Resende, 2006, p. 17). Rosane Feijão, por sua vez, a descreve como

[...] símbolo da mulher moderna e de espírito livre, que emergiu após a Primeira Guerra Mundial [...].  
uma mulher sensual, ousada, ativa e cosmopolita, idealizada pelo pensamento modernista, que a tomava como objeto de admiração não apenas por sua beleza, mas também pela coragem com que desafiava as normas vigentes na sua ânsia por modernidade (Feijão, 2016).

Uma versão brasileira da *flapper* americana – termo inglês difundido em 1915 nos Estados Unidos pelo jornalista H. L. Mencken na revista *The Smart Set* para designar “a young and somewhat foolish girl, full of wild surmises and inclined to revolt against the precepts and admonitions of her elders” (Morris, 1988, p. 348) — ou da *garçonne* francesa, imortalizada por Victor Margueritte no romance de mesmo nome (Margueritte, 1922). A historiadora Estelle Freedman, em estudo sobre possíveis visões da mulher dos anos 1920, reconhece que por muito tempo a imagem da melindrosa mais preocupada com roupas do que com política foi a que prevaleceu no meio acadêmico: “Shorter skirts, more comfortable undergarments, shorter hair, the use of cosmetics, smoking, drinking and the “breezy, slangy, informal” flapper” characterized the era for him” (Freedman, 1974, p. 378), conclui ela ao analisar o constructo de Preston William Slosson. Embora Freedman critique essa visão por eclipsar os rumos que o movimento feminista tomou nos Estados Unidos após a conquista do voto, não há que se negar a disseminação, nos anos 1920, de uma postura iconoclasta, irreverente e inovadora levada a cabo por jovens e mulheres; em busca de maior liberdade em suas

<sup>4</sup> Mme. Chrysanthème foi o pseudônimo adotado pela escritora Cecília Bandeira de Melo Rabelo de Vasconcelos (1870-1948) em suas obras, cujas personagens eram mulheres modernas que apresentavam ideias e atitudes libertárias em confronto à moral da época (Gens, 2016).

escolhas pessoais, muitos não se submetiam à rigidez moral de seus antecessores e provocavam fissuras em hierarquias sociais normativizadas. E, efetivamente, por meio de práticas que iam de encontro a códigos de conduta estabelecidos a mulher se contrapôs a rígidos determinismos baseados em esquemas de dominação masculina; nesse sentido, a elaboração de sua visualidade e seu desempenho perante a família e a sociedade também podem ser considerados atitudes políticas, na medida que desestabilizavam, ainda que em parte, normas e convenções calcadas na autoridade patriarcal.

Dentre os procedimentos que caracterizavam a nova mulher dos 1920, a indumentária por elas utilizada seria um dos mais fortes indícios das transformações que chacoalhavam antigos padrões morais:

The most conspicuous sign of what was taking place was the immense change in women’s dress and appearance” (Allen, 2000, p. 89)

These changes in fashion – the short skirt, the boyish form, the straight, long-waisted dresses [...] were signs of a real change in the American feminine ideal (Allen, 2000, p. 93)

Como mostra Diane Crane, o vestuário desempenha uma função proeminente na construção da identidade, “sendo uma das mais evidentes marcas de status social e de gênero – útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas [...]” (Crane, 2006, p. 21). A moda comunica papéis de gêneros com os quais os indivíduos se identificam (ou não, no caso agênero) e a forma como gostariam de ser percebidos em sociedade; a adoção de mudanças radicais na moda pelas mulheres nos anos 1920 significava não apenas uma repaginação formal das roupas, mas uma ameaça potencial no modo como elas percebiam seus papéis sociais e de gênero.

Vale notar que no período pós-Primeira Guerra as roupas sofreram alterações profundas; as formas estruturadas, elaboradas com modeladores corporais sob vestidos ou saias de comprimento longo e uma profusão de camadas e ornamentos (anáguas, babados, flores e outros) cediam lugar a uma silhueta tubular, mais solta, mais curta, que seria representativa de uma mulher mais atuante, mais confiante, mais sedutora e mais prática (Fiell; Dirix, 2014, pp. 9-16; Bonadio, 2007). As roupas, a relação com o corpo, o visagismo de rosto e cabelos e a construção da aparência se alteraram radicalmente; a juventude passava a ser um atributo explicitamente valorizado, na composição de uma identidade que acentuava uma distinção em relação às *dames* do Século XIX e às *gibson girls* da *belle époque*.

Não que essas mudanças não enfrentassem resistências: nem todos aprovavam ou se identificavam com as novas figurações, tanto no campo formal como no campo comportamental. Havia um forte movimento de crítica e rejeição às “novas modas” em diversos âmbitos, em latitudes temperadas e tropicais. E havia também certa distância entre a possibilidade de experimentar novos rituais e a efetiva escolha de um caminho distinto da tradição estabelecida. Muitas mulheres que adotavam novos hábitos e aproveitavam para se divertir de modo inédito em sua maioria reproduziam aspirações e desejos comuns a suas mães e avós, sonhando com o casamento como um grande escopo existencial. No entanto, foi na esfera da indumentária que se estabeleceu de fato uma grande diferença entre elas.

A materialização, pela moda, do abismo entre temporalidades distintas pode ser verificada nas representações em que a mulher moderna dos anos 1920 se vê frente a frente com antepassadas longínquas. A radical diferença na indumentária sobressai visualmente, na oposição entre as formas fluidas, a exibição de pernas, ombros e braços, os acessórios que compunham um look moderno – chapéu cloche, salto, colar de pérolas – e a pesada vestimenta em estilo rococó, plena de exageros, com sobressaias, armações, fitas, rendas, babados, penteados e que tais.



Fig. 1. *La Vie Parisienne*, dez, 1927.

“Autrefois les femmes s’habillaient; aujourd’hui elles se deshabillent; qu’en dit l’amour?”

A mulher moderna e jovem à esquerda, ladeada por cupidos em ação, se vira para o grupo tradicional com pose charmosa e olhar desafiante; as personagens à direita, por sua vez, a divisam com expressão de desconfiança, curiosidade e desaprovação. A roupa é

associada explicitamente ao comportamento amoroso, insinuando um despojamento da mulher que estaria "despida" de antigos pudores para se relacionar.

Belmonte, acerca do mesmo tema, também retrata uma situação de oposição e desaprovação das novas vestes (e da nova feminilidade) por personagens de um outro tempo, através do título francês "Horrible Visu!". A inferir por ambas as caricaturas, fica claro que os referenciais de moda feminina em voga nos anos 1920 apresentavam uma radical diferenciação em relação a antigas composições visuais, e que sua adoção não gozava de aprovação, ao menos por mulheres de outras gerações.



Fig. 2. *Frou-Frou*, n. 32, jan, 1926.

Entretanto, ao mesmo tempo em que denunciavam a improbidade da indumentária moderna, as caricaturas também ofereciam um retrato atraente da mulher que a utilizava. A imagem, em si, das melindrosas, é bastante *coquette*, e denota por meio da atitude corporal uma mulher à vontade consigo própria; o texto é que fica a cargo de provocar o riso incômodo no leitor que poderia se identificar com preconceitos de gênero, ao classificar o

visual feminino moderno como horrível e indicativo de comportamento impróprio nas relações amorosas.

A adoção de determinada moda pelas mulheres era usada como motivo, por alguns homens, para justificar certos desacatos no trato a elas concedido; como se a roupa feminina pudesse ser invocada como responsável pelo desrespeito masculino, uma forma de culpabilizar a mulher por suas escolhas.



Fig. 3. *Caretta*, n. 991, jan. 1927.

Ela. — Os Srs. estão enganados; faltam com a decência.  
Eles. — Ora! as mulheres já usam roupas “só para homens”.



Fig. 4. *Punch*, jan. 1927.

- You know, Bobby, you're not nearly so obedient as you used to be. I wonder why that is.
- Well, Mother, if you ask me, I think present day fashions may have something to do with it.

Nas situações expostas na *Careta* (por Belmonte) e na *Punch Magazine* (por Lewis Balmer), percebemos como a adoção de determinada vestimenta pelas mulheres seria considerada a razão para que elas fossem ofendidas pelos homens; na primeira, os personagens masculinos "faltam com a decência" e destratam a mulher pelo fato dela usar roupas que seriam inadequadas, isto é, roupas "só para homens", embaçando as fronteiras de gênero e gerando ansiedade naqueles que se apoiavam em um rígido binarismo demarcado pela moda. Na segunda cena, o filho que desobedece a mãe igualmente aponta a moda feminina moderna como o motivo para sua falta de respeito.

Além das vestes, uma série de outros sinais foram associados à composição da mulher moderna: ela fumava, cortava os cabelos bem curtos, usava maquiagem (às vezes em público) e dançava ritmos como o charleston, atitudes impensáveis até então, consideradas inapropriadas para as "boas moças" (Allen, 2000). Cada um desses rituais que se sobrepunham na caracterização de uma feminilidade inovadora eram capazes de provocar controvérsias, escândalos, ou, no mínimo, chamar atenção, e foram retratados em representações que ofereciam essa nova mulher aos leitores:



Fig. 5. *La Vie Parisienne*, jul., 1928



Fig. 6. *Frou-Frou*, n. 41, out., 1926



Fig. 7. *La Vie Parisienne*, out., 1924.

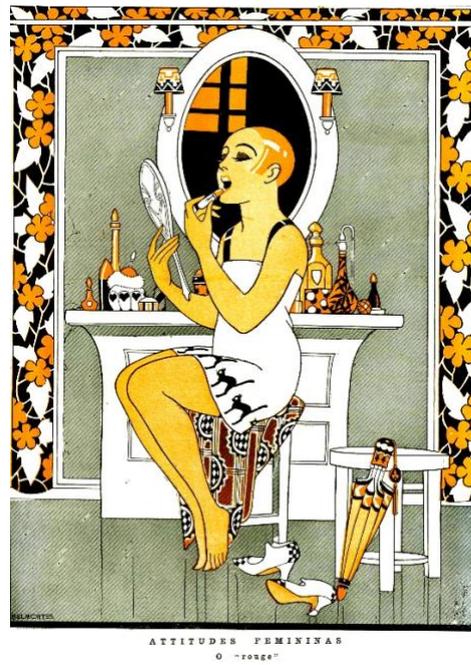


Fig. 8. *Frou-Frou*, n. 41, out., 1926.



Fig. 9. *La Vie Parisienne*, n. 8, fev. 1927

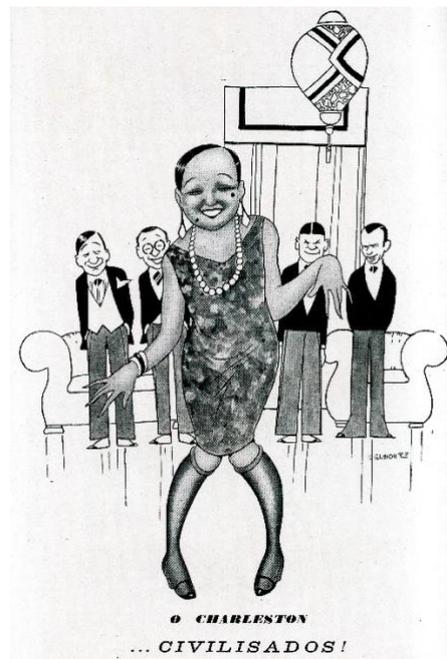


Fig. 10. *Careta*, n. 787, jul. 1923.

Na série “atitudes femininas”, Belmonte decalcou “o cigarro” e “o rouge”, práticas que também apareciam nas criações do francês G. Léonnec e de Hérouard. Note-se, nas representações sobre o hábito feminino de fumar, que as personagens exibem as pernas acintosamente, além do próprio cigarro, sugerindo autonomia em relação ao próprio corpo em um franco gestual de sedução. Investido de significações simbólicas várias, o objeto de fumo incensava – com duplo sentido – formas de sexualidade, materializando a chama das disputas de força que perpassavam as elaborações dos gêneros feminino e masculino. Isso porque historicamente, o uso de charutos, cachimbos e cigarros era prerrogativa dos homens; o hábito era desaprovado, socialmente, às mulheres (Waldron, 1991, pp. 989-1005). De acordo com o relato encontrado na série *American popular culture through history*, mulheres que fumavam eram consideradas prostitutas, boêmias ou intelectuais de vanguarda:

Prior do 1920, women who smoked publicly were usually believed to be prostitutes, bohemian, or avant-garde intellectuals. But after World War I, even respectable middle-class women began puffing on cigarettes as a public display of both their equality with men and their emancipation from Victorian codes of behavior (Drowne; Huber, 2004, p. 41).

O uso da maquiagem igualmente era “traduzido” em imagens que, se por um lado poderiam ser motivadas pelo caráter de ineditismo de que tal gesto se revestia naquele

momento, por outro conformavam uma feminilidade assertiva, com a utilização de artifícios que sublinhavam determinada composição estética.

The vogue of rouge and lipstick, which in 1920 had so alarmed the parents of the younger generation, spread swiftly [...]. Women who in 1920 would have thought the use of paint immoral were soon applying it regularly as a matter of course and making no effort to disguise the fact (Allen, 2000, pg. 92).

A carga moral indexada ao uso de maquiagem pelas mulheres permeava outrossim a sociedade brasileira; por exemplo, no romance *Flores Modernas*, da escritora Chrysanthème (pseudônimo de Cecília Moncorvo Bandeira de Mello Rebello de Vasconcellos), a personagem central, Maria José, era descrita como "uma criaturinha – moderníssima, decerto – de extrema perversidade, um monstrozinho" que "exagera o maquillage como uma velha cortesã" (*Revista da Semana*, n. 14, 02/04/1921, p. 28). Mas o desagravo, por alguns, do uso de produtos para realçar boca e olhos não impediu que o hábito se alastrasse progressivamente.

O uso da sedução não era prerrogativa daquele período, nem pode ser apontado como uma forma de se opor ao machismo; no entanto, ao se apropriar de estratégias que até então eram considerados imorais, as mulheres ganhavam força para expressar sua personalidade e sua sexualidade, fortalecendo seu protagonismo nas conquistas amorosas, enquanto esgarçavam limites de moralidade.

Finalmente, a dança do *charleston* embalada por *jazz bands* chocava os que consideravam o ritmo oriundo de matrizes africanas como algo incivilizado, bárbaro e fora de controle:

The current mode in dancing created still more consternation. Not the romantic violin but the barbaric saxophone now dominated the orchestra. / [...] The music is sensuous, the embracing of partners – the female only half dressed – is absolutely indecent; and the motions – they are such as may not be described, with any respect for propriety (Allen, 2000, p. 78)

A capa francesa ilustrada por Vald'Es retrata uma versão bem mais erotizada, com seios de fora e vestido transparente, do que a de Belmonte; em comum, o movimento corporal - ambas dançam sozinhas com as pernas em forma de "X", os pés virados para dentro e os braços em ação. A personagem brasileira aparece sob a legenda "O Charleston...civilizados!", uma ironia por meio do significado às avessas, pois para o caricaturista, assim como para grande parte da intelectualidade da época, aquela dança seria um sinônimo de degeneração dos costumes. Ao discorrer sobre o *shimmy* (variante do

charleston), Benjamin Costallat afirmava que "Mal Paris, Nova York e Londres nos anunciaram, em seus dancings, o advento shimmiesso e aqui já tínhamos, pelo primeiro vapor, essa dança histórica e tremida [...]" (Costallat, 1923b, p. 201). A condenação àquele ritmo era justificada por se tratar de uma dança "diabólica", tentadora, pagã, perigosa, um "poder infernal", uma "coreografia desavergonhada de cabaret" (Costallat, 1923b, p. 36), uma dança estúpida inspirada nos movimentos dos animais (Costallat, 1924, p. 36).

É possível perceber como as caricaturas dos periódicos emanavam uma pluralidade de sentidos em mensagens contraditórias; ainda que se destinassem a um público que poderia ter empatia pela mensagem crítica ao comportamento da nova mulher - que seria retratado muitas vezes como inadequado ou ridículo - as representações também se mostravam voltadas a essa mulher como pólo das atrações (de seus criadores e seu público), e de certa maneira findavam por validar sua presença no tecido social. As caricaturas adentravam as esferas pública e privada e desnudavam, paralelamente à incorporação de novos hábitos, o enfraquecimento de instituições tradicionais como o casamento:

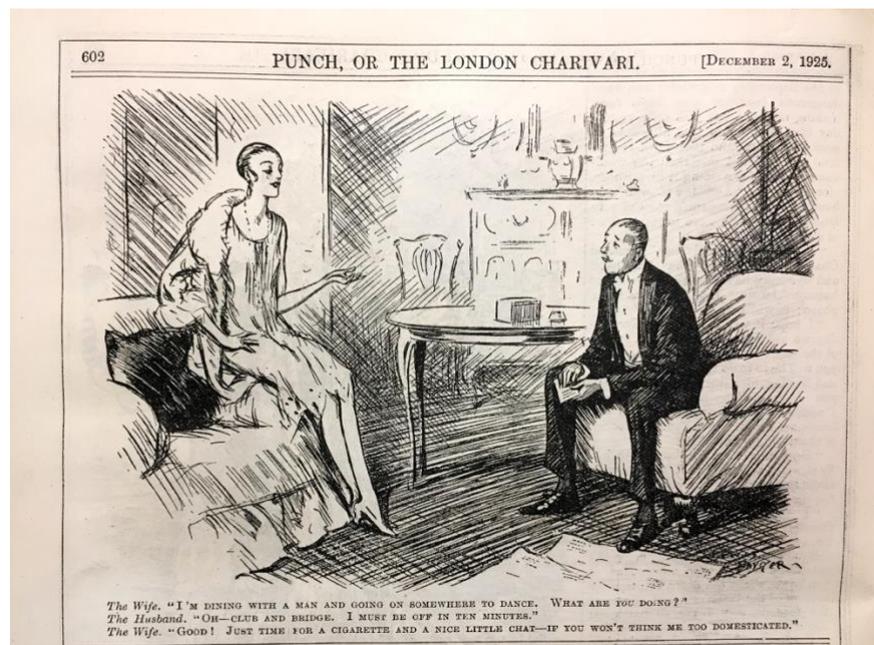


Fig. 11. *Punch*, dez. 1925.

The Wife: "I'm dining with a man and going on somewhere to dance. What are you doing?"  
The Husband: "Oh-club and bridge. I must be off in ten minutes."  
The Wife: "Good! Just time for a cigarette and a nice little chat. - If you won't think me too domesticated."



Fig. 12. *Frou-Frou*, n. 19, dez. 1924.

Século XX...

- E teu marido como vai?

- Bem. Ainda ontem eu o vi numa "garden party"...

Os casais retratados não obedecem a esquemas matrimoniais rigorosos; cada qual, homem e mulher, parecem levar uma vida independente, com liberdade para experiências fora do casamento. Nas duas cenas as mulheres parecem mal encontrar com seus maridos; o cigarro, a dança, o gosto por festas reforçam os estereótipos que emulavam a emancipação feminina em jogo.

Em outros arranjos menos consensuais, os maridos tentam refrear suas esposas por meio do controle de sua vestimenta:

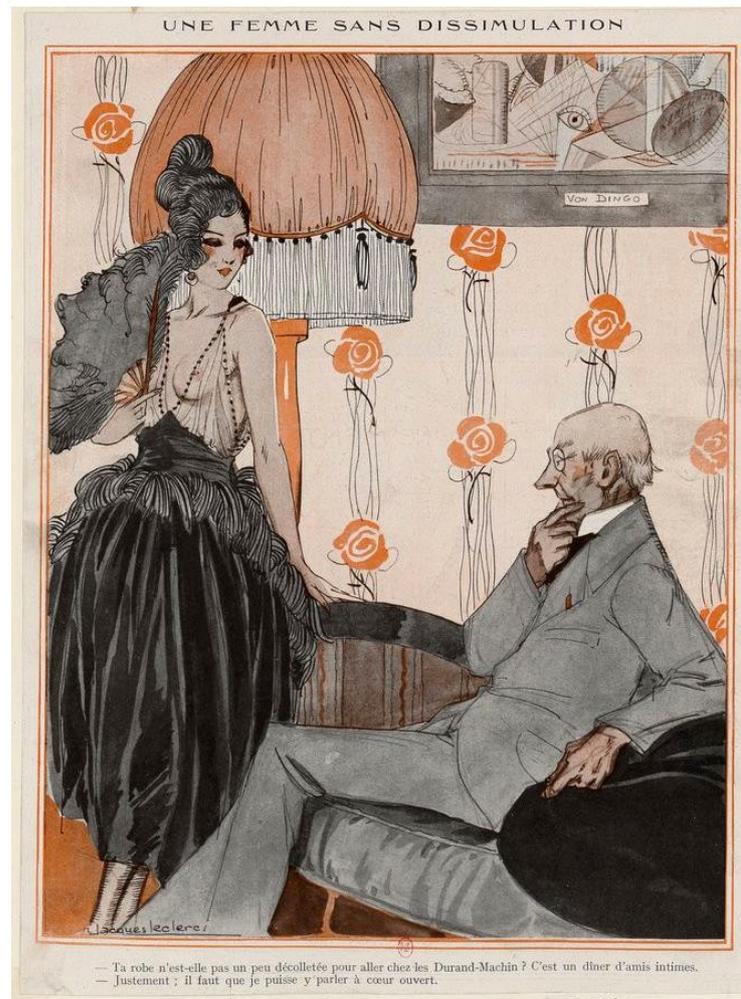


Fig. 13. *La Vie Parisienne*, mar. 1925.

Une femme sans dissimulation

- Ta robe n'est-elle pas un peu décolleté pour aller chez les Durand-Machand? C'est un dîner d'amis intimes.

- Justement; il faut que je puisse y parler à coeur ouvert.



Fig. 14. *Frou-Frou*, n. 31, dez. 1925

Ele – Você tenha paciência! Pode ir assim no réveillon, mas quando dançar, tem de vestir o meu sobretudo!

Embora com posturas distintas (um, mais condescendente; outro, mais impositivo), os maridos não escondem o incômodo provocado pelo uso de vestidos decotados por suas esposas, e tentam interferir na escolha indumentária no momento de preparação para o encontro social. As mulheres, por sua vez, parecem bastante desafiadoras perante a censura dos consortes e confortáveis com suas opções; uma, responde de modo sarcástico, enquanto a outra é retratada em posição relaxada, com mão na cintura, olhando o homem “de cima para baixo” – sua altura, maior que a do marido, sugere certa preponderância sobre a figura masculina.

As situações põem em xeque uma série de relações de poder entre seus personagens permeadas pela moda que usam, bem como as cargas simbólicas que perpassam suas vestimentas; a questão deflagrada pela roupa e pela construção da aparência denotam tensões entre os mandos e desmandos masculinos, de caráter machista, e o desejo feminino em vontade própria. As ansiedades porventura acionadas pelas atitudes das mulheres são reforçadas por representações que insinuam uma inversão no jogo de forças nas relações com os homens; a julgar pelo modo como são retratadas, a falta de submissão feminina ao jugo patriarcal representaria uma ameaça, pois seriam elas que os dominariam.



Fig. 15. *Caretta*, n. 859, dez. 1924

#### Futurismo

- Sabes o que este hipopótamo representa? O homem. Nós, as mulheres modernas, reduzimos os maridos a Coronéis ou à bestialidade mais grosseira, a fim de governá-los como entendermos!

Na elaboração do caricaturista Storni, há uma série de sentidos comunicados; o título, "Futurismo" tanto enuncia um tempo futuro – quando as "mulheres modernas" teriam total ascendência sobre os maridos – quanto o movimento Futurista, que poderia ser o italiano ou o paulista. Explique-se: o Futurismo foi um movimento italiano de vanguarda artística marcado por sobreposições de imagens abstratas; após a Primeira Guerra Mundial, o movimento ficou associado ao fascismo e perdeu sua força. Havia também o Futurismo Paulista, relacionado às inovações estéticas promovidas pela Semana de Arte Moderna em 1922, que seria desvinculado do italiano (Boaventura, 2008). As formas geométricas irregulares que perfazem o ambiente da caricatura evocam a desconstrução pictórica enunciada por esses movimentos.

Os maridos, por sua vez, são reduzidos pelas mulheres ao papel de bestas-feras passíveis de controle: um hipopótamo que poderia ser domesticado e montado, ou um Coronel - o que faz pensar na ideia de atraso e desvalorização relegada a antigos líderes coloniais, em contraste à modernidade em desenvolvimento nos centros urbanos.

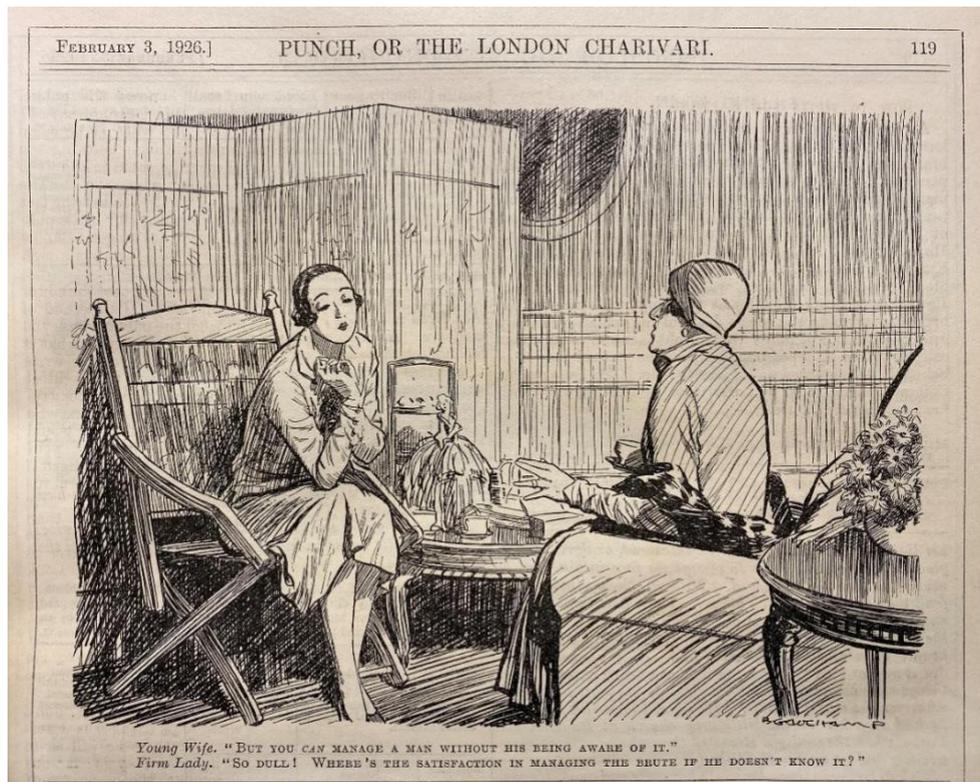


Fig. 16. *Punch*, feb. 1926.

Young Wife: "But you can manage a man without him being aware of it"

Firm Lady: "So dull! Where's the satisfaction in managing the brute if he doesn't know it?"

Observa-se aqui como as relações entre homens e mulheres são consideradas terreno de competição, onde um estaria "no controle" do outro; as representações fazem pensar em casais sem equilíbrio, terreno para verdadeiras disputas de forças onde apenas um dos sujeitos teria autoridade sobre o outro. Após séculos de dominação patriarcal, não é de se estranhar que muitos homens se sentissem inseguros face a uma maior autonomia demonstrada pelas mulheres, sob temor de que elas fizessem com eles o que tanto tempo fizeram com elas; daí provavelmente as representações onde a mesma dinâmica permanece, só que com o polo invertido.

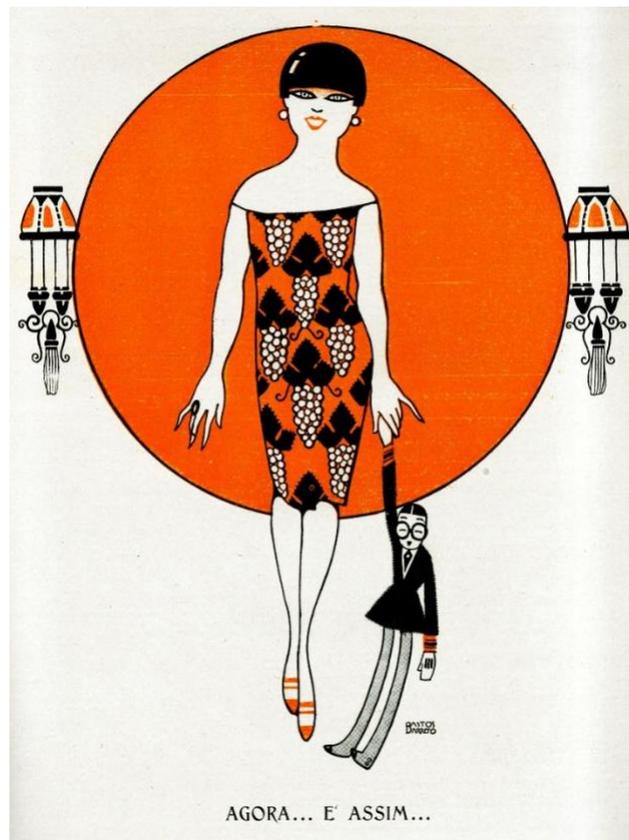


Fig. 17. *Frou-Frou*, n. 20, jan. 1925.

Agora...é assim... A mulher, centro solar da imagem, emerge sorridente em proporção avantajada e leva o homem, diminuto, como um boneco pela mão. Ela exhibe boa parte do corpo, usa farta maquiagem, abusa do corte no cabelo, adornada por brincos e um vestido estampado com uvas e folhas de parreira — uma Eva moderna —, realçada pela luz de arandelas laterais com ornamentação art déco (note-se que a reprodução simétrica do elemento decorativo, que hoje seria provavelmente duplicado em computador, foi desenhada à mão de forma a caber no espaço da impressão; a luminária da esquerda é um pouco mais estreita). A representação é explícita ao conferir à mulher a ideia de dominação sobre a figura masculina, tanto pelo gigantismo do tamanho como pela firmeza com que segura o personagem retratado quase como um elemento de decoração.

Configuração análoga de desequilíbrio entre os sexos foi publicada na capa da revista francesa *La Vie Parisienne* em 21 de março de 1925; sob o título “La femme et ses pantins” (a mulher e seus fantoches). A figura feminina, em proporção aumentada em relação às figuras masculinas, dá a impressão de manipular, com facilidade, os homens que leva nas mãos.



Fig. 18. *La Vie Parisienne*, n. 12, 21 mar. 1925.

Se “agora é assim”, antes não era. Virginia Woolf, em arguta observação, constatou que

Durante todos estes séculos, as mulheres serviram de espelhos possuidores do delicioso e mágico poder de refletir a imagem do homem duas vezes seu tamanho natural. [...] Por isso Napoleão e Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois se elas não fossem inferiores, eles cessariam de crescer. Como é que os homens vão continuar julgando, civilizando, legislando, escrevendo, [...] se não puderem ver, no café da manhã e no jantar, pelo menos duas vezes seu tamanho natural? (Woolf, [1929], 1985, p. 44).

Outro fator que muito contribuía para estremecer certezas arraigadas e aprofundar uma crise nas relações de gênero era a androginia na composição visual de homens e mulheres, muito em voga nos anos 1920. Sob a criteriosa percepção dos guardiões da tradicional hegemonia patriarcal, aquelas que adotavam roupas mais práticas e confortáveis poderiam parecer masculinizadas, enquanto aqueles que se permitiam “almofadismos” tangenciariam indicadores de homossexualidade. Em sua nova feminilidade, as mulheres faziam uso de peças que não deixavam clara a “natural” divisão binária entre “masculino”

e “feminino”, estremecendo esquemas de distribuição de poder sob rigorosa divisão de gêneros.

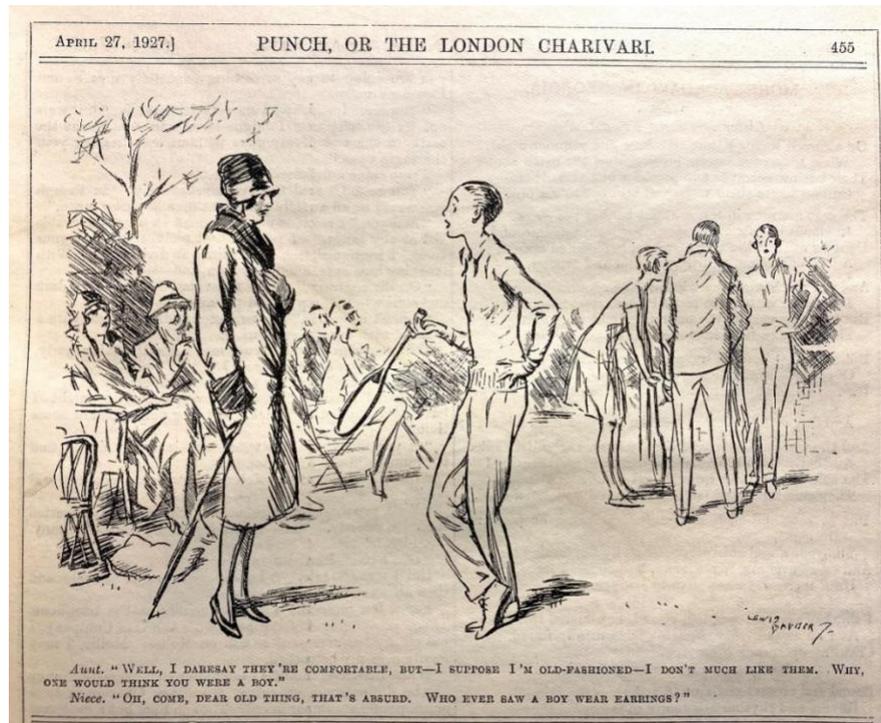


Fig. 19. *Punch*, apr. 1927

Aunt. “Well, I daresay they’re comfortable, but – I suppose I’m old-fashioned – I don’t much like them. Why, one would think you were a boy.”

Niece. “Oh, come, Dear Old Thing, that’s absurd. Who ever saw a boy wear earrings?”

No confronto das opiniões, a personagem da tia, representativa de gerações mais velhas e tradicionais (ela mesmo reconhece que seria antiquada), adverte a sobrinha de que ela se parece com um rapaz, em função das roupas que usa. Ela (a sobrinha), por sua vez, repudia essa possibilidade, pois seus brincos seriam a evidência de sua condição feminina. A chave satírica é acionada pela imagem da jovem, elaborada de forma a realmente parecer um rapaz; ela usa cabelos bem curtos penteados para trás, calça, blusa polo e sapato esporte, enquanto segura uma raquete de tênis. Na medida que, naquele momento, a prática de esportes e o uso de calças compridas não eram hábitos correntes das mulheres (Collins, 2010), cada um desses elementos reforça a condição de masculinidade de que a personagem estaria revestida. As dicotomias velho x novo, feminino x masculino, tradicional x confortável são reforçadas na representação de Lewis Baumer, que satiriza a mulher desafiadora de convenções estabelecidas.

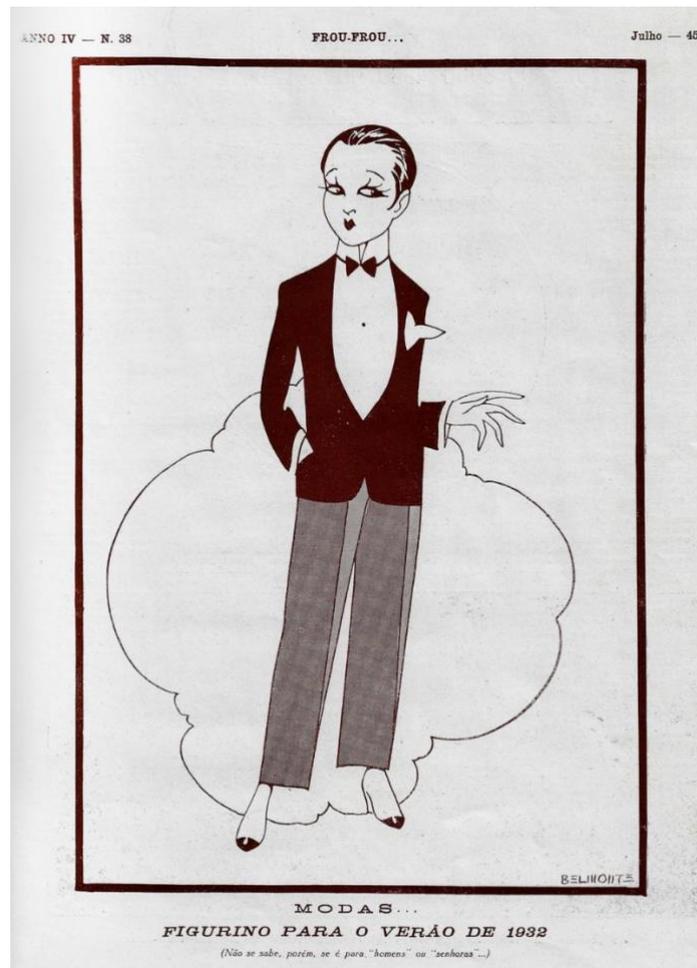


Fig. 20. *Frou-Frou*, n. 38, jul. 1926

Modas...Figurino para o verão de 1932  
(Não se sabe, porém, se é para “homens” ou “senhoras”)

Inquietação similar parecia acometer Belmonte, em sua previsão para a moda num futuro próximo, isto é, o que estaria em voga em 1932. Sua personagem sugere uma indefinição de gênero; com cabelos bem curtos gomalinados para trás (assim como na caricatura anterior), usa calça comprida, camisa de colarinho alto, paletó, gravata borboleta e lenço na lapela, itens que seriam pertencentes ao guarda-roupa masculino; a boca marcada como um coração (provavelmente com batom), os olhos realçados e o detalhe “pega-razaz” no cabelo seriam indicadores do universo feminino. Belmonte antecede um visual agênero que, para ele, seria tendência alguns anos adiante, provavelmente em função do intercâmbio de peças e símbolos que ocorria entre seus contemporâneos. A androginia nos anos 1920, como já enunciamos, foi uma moda adotada por homens e mulheres que ousavam compor a visualidade extrapolando demarcações fixas de gênero, para além do binarismo reinante.

A moda, como sabemos, não cumpre apenas funções utilitárias; plena de mensagens simbólicas, ela é, também, indicativa da personalidade e da identificação sexual. Ao adotar

um visual masculinizado para os padrões da época, as mulheres embaçavam as fronteiras do que seria considerado tradicionalmente feminino e masculino, possibilitando uma liberdade de movimentos até então usufruída apenas pelos homens e ampliando sua possibilidade de ação, em sentido literal e figurado.



Fig. 21. *Caretta*, n. 916, jan. 1926.

- Que é isso, meu Deus?! Onde é que você vai com a minha roupa?!
- Vou cortar o cabelo. Indo assim o barbeiro me atende mais depressa...



Fig. 22. *Punch*, jul. 1925

*Man-Woman*: "In the old days I never paid more than six pence for a haircut; now they call it a shingle-trim and charge me three-and-six."

O intercâmbio de atribuições de gênero é ressaltado nas situações cômicas deflagradas pela necessidade de aparar o cabelo, tanto por homens como por mulheres. Na

criação de Belmonte, ele usa roupas de mulher, mas frequenta barbeiro (e não cabelereiro); George Belcher, por seu turno, inverte a situação e imprime uma personagem "mulherhomem" vestida com itens masculinos, à exceção da saia. Há um descontentamento em relação ao profissional capilar – um, pela demora no atendimento, outro, pelo preço cobrado – e as representações insinuam que seriam questões diretamente influenciadas pelo gênero do cliente.

Devido à propagação da moda dos cabelos curtos, nos Estados Unidos havia mulheres que começaram a frequentar os barbeiros, gerando disputas entre eles e os cabelereiros (Allen, 2000, p. 91). É provável que o mesmo tenha ocorrido na Inglaterra, pois a revista britânica *Hairdressing* (1922-1928) publicou um editorial em 1927 advertindo os cabelereiros que "short hair is good but must not be too short for fear the electric hair-clipper (barber) may take the place of the artiste-coiffeur" (Malcolmson, 2012, p.54).

Não encontramos registros que atestem a frequência das mulheres aos barbeiros nas capitais brasileiras; nem vislumbramos a prática de homens se vestirem de mulher para irem ao cabelereiro. É plausível que as caricaturas carreguem nas tintas ficcionais para tangenciarem a realidade. Os caricaturistas podem ter usado como combustível para suas criações a tendência dos cabelos curtos e da moda andrógina, que era usada pelas mulheres e também por homens "almofadinhas", para captar a empatia do leitor frente à confusão de papéis de gênero que se acentuavam na vida moderna.

As representações dos artistas gráficos, para fazer sucesso entre seu público, provavelmente ecoavam aflições masculinas causadas por situações inauditas materializadas através da moda. A adoção de costumes radicais ultrapassava a mera mudança de formas e volumes, indicando um risco potencial de mudanças mais profundas no modo como as mulheres percebiam sua identidade de gênero:

When woman started to argue for fashion changes that would allow them to be more comfortable and active [...], they were arguing not only for different clothes but also for a new dispensation of power for their gender. (Collins, 2010, p. 318)

Uma das estratégias para desanuviar tensões decorrentes das inovações femininas seria depreciá-las, ironicamente, nas páginas das revistas; uma forma de enfraquecer suas intenções, sob retratos não muito enaltecidos. O humor se afirmava como um recurso potente para o entretenimento, enquanto contestava – ou reforçava – papéis e comportamentos sociais.



Fig. 23. *ParaTodos*, n. 317, jan. 1925

Sua Alteza

Ela – Naturalmente, seu SImplicio! A mulher que pleiteia os mesmos direitos do homem é uma doida!

Ele – V. E. acha então que as mulheres não devem invadir as atribuições masculinas?

Ela – Sem dúvida! O homem que continue a rastejar como um réptil...

J. Carlos alça a mulher ao posto de “Alteza”, “Vossa Excelência”, e compõe uma personagem extremamente sedutora – em amplo decote, ombro elevado, olhos cerrados, boca pintada e mãos abertas acariciando as pérolas – com expressão de segurança e superioridade; ela em nada se parece com mulheres antiquadas e tradicionais, exalando modernidade na aparência. Entretanto, no diálogo demonstra uma posição reacionária em relação à equiparação entre homens e mulheres; a personagem considera que manter o *status quo* seria uma forma de perpetuar a ascendência que elas teriam sobre os homens, em questões de sedução. Enquanto sugere desdém por intenções feministas, a representação objetifica a mulher em “pedestal”, uma diva bela e sedutora que estaria mais interessada em artifícios para atrair o interesse dos homens do que propriamente em adquirir os mesmos direitos civis que eles.

Sem disfarce, Georges Léonnec abordou o movimento feminista diretamente, reduzindo o escopo e o alcance do movimento:



Fig. 24. *La Vie Parisienne*, dec. 1922

Le bon féminisme

— Voter? J'ai bien trop hâte d'être une vraie femme pour penser à devenir un faux garçon!

Para o caricaturista, “o bom feminismo” seria aquele que abriria mão de direitos políticos como o voto para preocupar-se com a construção das aparências. As mensagens polissêmicas sugeridas pela representação tocam em pontos sensíveis: a possibilidade de comunicação de identidade sexual por meio da moda sem a limitação rígida de papéis atribuídas às noções binárias de “feminino” e “masculino”, tal qual a personagem que faz uso do visual andrógino. Léonnec também enuncia a dificuldade que seria tornar-se “uma verdadeira mulher”, provavelmente aludindo a sacrifícios que elas teriam de fazer na elaboração de sua subjetividade para obter reconhecimento e aprovação social – a observância da moda e o consumo seriam alguns deles, haja vista que a outra personagem está elegantemente vestida em consonância à moda moderna, e usa itens caros como a estola de pele de raposa. De uma forma ou de outra, “verdadeira mulher” ou “falso rapaz”, fato é que o olhar de Léonnec desautoriza as pretensões à igualdade política enquanto reduz as atribuições femininas ao consumo e à moda, sublinhando percepções machistas.

## Considerações finais

Os retratos caricaturais de mulheres publicados em revistas dos anos 1920 podem iluminar aspectos importantes contributivos à compreensão de construções identitárias de gênero sob análises de fluxos e práticas globais. O desenvolvimento de uma cultura jovem norte-americana e sua propagação no Ocidente provocou enfrentamentos a dogmas até então reiterados por gerações anteriores. Como sucedâneo de séculos de recato, a experimentação, pelas mulheres, de novas possibilidades de ocupação da cidade, de rituais de sociabilidade, de formas de se confrontar com o próprio corpo e de se relacionar com os homens evidenciavam iniciativas de liberdade e afirmação da vontade própria.

A presença constante do estereótipo da melindrosa nas representações resultantes da pesquisa de campo promove considerações sobre a importância de sua atuação; elas eram "o assunto" do momento. Se o conjunto das elaborações publicadas na mídia impressa reforça um arquétipo bastante conhecido e familiar até os dias atuais, é preciso outrossim reexaminar e complexificar as relações de poder estruturadas sob balizas de gênero. Embora houvesse um sentimento comum de ruptura e mudança provocado pelo comportamento das mulheres, muitos aspectos hierárquicos permaneceram inalterados, sobretudo em relação às possibilidades de acesso à educação superior, ao mercado de trabalho, às instituições políticas, e à aceitação de subjetividades que não se conformassem a estreitos determinismos do *masculino* e *feminino*.

Naquele momento, pouco se alterou em relação às expectativas de papéis delegados a elas. Apesar da Primeira Guerra Mundial ter sido apontada pela historiografia até meados de 1980 como um divisor de águas na destruição de padrões de gênero de longa duração, perspectivas de análise recentes descortinaram o paradoxo entre inovações ocorridas na práxis diária e a continuidade de discursos tradicionais, enfatizando a permanência do esquema pré-conflito determinante do casamento e da maternidade como "uma obrigação nacional e fonte da satisfação feminina" (Grayzel, 2010). As melindrosas poderiam se vestir de modo ousado, se permitir novas experimentações e chocar seus pais e avós, mas para muitas mulheres a formação da família e as obrigações domésticas ainda seriam o horizonte vislumbrado.

O provável incômodo que as mulheres modernas retratadas provocavam em grupos afeitos à agenda patriarcal as tornava um alvo preferencial para a ridicularização e o riso. Nesse sentido, as caricaturas perpetuavam um viés preconceituoso que desde o século XIX permeava os periódicos, em elaborações gráfico-satíricas que desdenhavam de atitudes

feministas provocadoras de deslocamentos na ordem vigente (Soihet, 2004). E se é inegável o prejuízo de gênero, não se deve olvidar os prejulgamentos de classe e etnia: chama atenção a rara presença no *corpus* dos periódicos de mulheres pobres ou afro-descendentes, salientando uma “invisibilidade” da agência desses grupos nas páginas das revistas, quiçá também na consideração de certas esferas do organismo social. A inferir pelas personagens retratadas, as responsáveis por estremecer o ordenamento vigente seriam mulheres brancas e de classe média-alta.

O exame de algumas de suas representações satíricas, veiculadas em periódicos brasileiros, franceses e ingleses, é capaz de indicar certos pontos de contato que acionam reflexões acerca de um processo transnacional de construção de identidades e disseminação de valores. É possível entrever interseções nos temas, nas ações e reações de personagens das caricaturas em relação ao comportamento de mulheres e homens mobilizados rumo a horizontes inéditos na conjugação de individualidades, bem como de inflexões transpassadas em publicações daqui e aqueles d’além mar.

## Obras citadas

- Abravanel, G. (2012) *Americanizing Britain: the rise of modernism in the age of the entertainment empire*. Oxford: Oxford University Press.
- Albuquerque, M.e. (1922) *Graves e fúteis*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro.
- Allen, F. L. (2000) *Only yesterday: an informal history of the 1920's*. New York: Perennial Classics.
- Bassanezi, C. (1992) *Virando as páginas, revendo as mulheres; relações homem-mulher e revistas femininas*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo.
- Bastos, R. J. de M. (2005) Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 58, pp.177-196. Available at: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092005000200009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000200009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt) (Accessed: 15 June 2020)
- Bloom, P. (2008) *Os anos vertiginosos: mudança e cultura no Ocidente (1900-1914)*. Rio de Janeiro: Record.
- Boaventura, M. E. (Org.). (2008) *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp.
- Bonadio, M. C. (2007) *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Senac.
- Chartier, R. (1990) *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Collins, T. J. R. (2010) 'Athletic Fashion, "Punch", and the Creation of the New Woman, *Victorian Periodicals Review*, vol. 43, issue 3, pp.309-335.
- Crane, D. (2006) *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Ed. Senac.
- Como se faz um caricaturista. (1924) *A Cigarra*, São Paulo, n. 228, 15/03/1924, p.26.
- Costallat, B. (1922) *Mutt, Jeff & Cia*. Rio de Janeiro: Ed. Leite Ribeiro, 1922.
- Costallat, B. (1923a) *Mademoiselle Cinema. Novela de costumes do momento que passa...* Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis.
- Costallat, B. (1923b) *Cocktail*. Rio de Janeiro: Ed. Leite Ribeiro.
- Costallat, B. (1924) *Fitas*. Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis.
- Costallat, B. (1936) *Paysagem Sentimental*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio.
- Curthoys, A. & Lake, M. (org). (2005) *Connected Worlds: History in Transnational Perspective*. Canberra: Australian National University Press, 2005.
- Drowne, K. & Huber, P. (2004) *The 1920s: American popular culture through history*. Connecticut: Greenwood Publishing.
- Dumenil, L. (1995) *The modern temper: American culture and society in the 1920s*. New York: Hill and Wang.
- Feijão, R. (2016) "Tudo é novo sob o sol": moda, corpo e cidade no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- Fiell, C. & Dirix, E. (2014) *A moda da década 1920: um panorama completo e ilustrado da indumentária e da beleza nos anos loucos da Era do Jazz*. São Paulo: Ed. Publifolha.
- Freedman, E. B. (1974) 'The New Woman: Changing Views of Woman in the 1920s', *Journal of American History*, vol. 61, issue 2, pp.372-393.
- Garcia, E. V. (2002) 'Estados Unidos e Grã-Bretanha no Brasil: transição de poder no entreguerras'. *Contexto Internacional*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, pp.41-71. Available at: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-85292002000100001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-85292002000100001&lng=en&nrm=iso) (Accessed: 20 July 2020)
- Gens, R. (2016) *Cecília Vasconcelos e as modernas mulheres: a figuração de Chrysanthème*. Rio de Janeiro: Anais do XV Abralic, pp. 1112-1119. Available at: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491260585.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491260585.pdf) (Accessed: 5 abril 2020)
- Grayzel, S. R. (2010) 'Women and men'. In: Horne, John (Ed.). *A companion to World War I*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2010. pp.263-278.
- Huxley, A. (1926) The perversion of values. *Vogue*, Londres, out..
- Le Goff, J & Nora, P. (1988) *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 3 v.
- Lima, H. (1963) *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 4 v.
- Loredano, C. (2002) *O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos*. Rio de Janeiro: Capivara.
- Malcolmson, P. (2012) *Me and my hair: a social history*. Gosport: Chaplin Books.
- Margueritte, V. (1922) *La Garçonne*. Paris: Flammarion.
- Martins, A. L. (2008) *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo: Fapesp.
- Meneses, U. T. B. de. (2003) Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, p. 11-36. Available at: <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf> (Accessed: 10 June 2020)
- Morris, W. & Morris, M. (1988) *Morris' Dictionary of Word and Phrase Origins*. New York: Harper Collins.
- Needell, J. D. (1993) *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nery, L. (2011) Nostalgia e Novidade: estratégias do humor gráfico em Raul Pederneiras. In: Lustosa, Isabel. *Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 225-249.
- Pinsky, C. B. (2009) 'Estudos de Gênero e História Social'. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol.17, n.1, pp.159-189. Available at: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2009000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2009000100009) (Accessed: 20 July 2020)
- Resende, B. (Org.). (2006) *Cocaína, Literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Scott, J. W. (1995) 'Gênero: uma categoria útil de análise histórica'. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp.71-99.

Seigel, M. (2009) *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham, NC and London: Duke University Press.

Shaw, L. (2018) *Tropical Travels: Brazilian Popular Performance, Transnational Encounters and the Construction of Race*. Austin: University of Texas Press.

Soihet, R. (2004) 'Pisando no sexo frágil'. *Nossa História*, ano I, n. 3. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, pp.15-19.

Vasconcelos, C. (1924) *Almas em desordem*. Rio de Janeiro: Ed. Costallat & Miccolis.

Waldron, I. (1991) 'Patterns and causes of gender differences in smoking'. *Social, Science & Medicine*, vol. 32. n. 9, pp. 989-1005.

Wollstonecraft, M. (2016) *Reivindicação dos direitos das mulheres*. São Paulo: Edipro/Boitempo.

Woolf, V. (1985) *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.