

“Requebrando os quadris”: jazz e transgressão feminina nas revistas ilustradas cariocas da década de 1920¹

“Breaking hips”: jazz and female transgression in carioca illustrated magazines of the 1920s

"Moviendo las caderas": jazz y transgresión femenina en revistas ilustradas cariocas de la
década de 1920

Karla Carloni²

<https://orcid.org/0000-0001-7586-3802>

RESUMO: Este artigo tem por objetivo avaliar como durante a década de 1920 locais destinados à prática de danças sociais na cidade do Rio de Janeiro se transformaram em espaços de transgressão feminina. A hipótese central é de que as mulheres pertencentes às camadas médias da sociedade se apropriaram de danças executadas ao som do jazz e desenvolveram um novo léxico corporal que questionava os padrões de comportamento em um momento de transformações sociais e políticas. O gênero musical e suas danças representavam a cultura diaspórica negra e o cosmopolitismo das principais capitais ocidentais. As revistas ilustradas contêm discursos conservadores que tentavam controlar “o sexo frágil” e revelam como as jovens ao som das “músicas modernas” tomaram o espaço público buscando se libertar do controle masculino.

PALAVRAS-CHAVES: jazz; mulher; dança; transgressão; revistas ilustradas

ABSTRACT: This article aims to evaluate how during the 1920s social dance venues in the city of Rio de Janeiro became spaces for female transgression. The central hypothesis is that women from the middle classes of society appropriated dances performed to the sound of jazz and developed a new body lexicon that questioned behavior patterns at a time of social and political transformation. The musical genre and its dances represented the black diasporic culture and cosmopolitanism of the major western capitals. The illustrated magazines contain conservative speeches that tried to control “fragile

¹ O artigo é resultado de pesquisa de pós-doutorado realizado na Universidade de São Paulo (USP) durante o ano de 2019 e sob supervisão da Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato.

² Professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma universidade. Autora de: *Forças Armadas e Democracia no Brasil: o 11 de Novembro de 1955* (FAPERJ/Garamond, 2012) e *Marechal Lott: a opção das esquerdas* (FAPERJ/Garamond, 2014). Atualmente dedica-se a estudar a relação entre dança, corpo, gênero e política no Brasil República.



sex” and reveal how young women to the sound of “modern music” took over public space seeking to free themselves from male control.

KEYWORDS: jazz; women; dance; transgression; illustrated magazines

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo evaluar cómo, durante la década de 1920, los lugares de baile social en la ciudad de Río de Janeiro se convirtieron en espacios para la transgresión femenina. La hipótesis central es que las mujeres de las clases medias de la sociedad se apropiaron de los bailes interpretados al son del jazz y desarrollaron un nuevo léxico corporal que cuestionaba los patrones de comportamiento en un momento de transformación social y política. El género musical y sus bailes representaban la cultura diaspórica negra y el cosmopolitismo de las principales capitales occidentales. Las revistas ilustradas contienen discursos conservadores que intentaron controlar el "sexo frágil" y revelan cómo las mujeres jóvenes con el sonido de la "música moderna" tomaron el espacio público buscando liberarse del control masculino.

PALABRAS CLAVE: jazz; mujer; danza; transgresión; revistas ilustradas

Para citar este artigo:

CARLONI, Karla. “Requebrando os Quadris”: jazz, gêneros e revistas ilustradas no Rio de Janeiro (1920). **Locus - Revista de história**, Juiz de Fora, v.25, n. 2, p.79-99, 2019 E-ISSN: 2594-8296 - ISSN-L: 1413-3024

A experiência feminina nos bailes da cidade do Rio de Janeiro durante a década de 1920 produziu múltiplos significados em um contexto de transformações políticas e nas relações entre os gêneros. O objetivo do presente artigo é analisar como a prática de dançar jazz por mulheres cariocas de extratos médios da sociedade pôde gerar a construção de um novo léxico corporal transgressor. A música moderna e as suas novas danças representavam, ao mesmo tempo, a cultura diaspórica negra e o cosmopolitismo. Proporcionaram movimentos corpóreos em uma dança híbrida que expressava e impulsionava a superação do papel social feminino, aparentemente incontestável, de “rainha do lar” responsável pelo núcleo familiar e pela geração de filhos saudáveis para a nação que tinha como projeto se modernizar.

As principais fontes de pesquisa foram as revistas ilustradas da década de 1920, que além de serem por si só objeto de análise por representarem distintas visões de mundo, contêm registros da evolução do corpo da mulher e de seus movimentos nos salões de baile da cidade do Rio de Janeiro. Assim, o

estudo a partir dos impressos tem um duplo propósito: ajudar a identificar o cotidiano e as transformações gestuais das jovens urbanas na execução das “danças modernas” e expor diferentes percepções dos grupos sociais frente às mudanças do comportamento do gênero feminino.

As mulheres e as revistas

Invenção de homens indomésticos, em suas tabas selvagens, em suas selvagens inteligências! (...) O jazz foi o punhal com que assassinaram a música, assim como o cabelo curto foi o motivo da decadência da dança-respeito.³

Publicada em dezembro de 1925 na revista *Jornal das Moças*, o artigo “Jazz” associava a “música de pretos” norte-americanos ao comportamento das jovens cariocas que rompiam com padrões sociais pré-estabelecidos nos salões de baile e em outros espaços públicos. Sob o pseudônimo Pérola Negra, o autor reclamava do *shimmy* e do *five-step*. “Danças sem pudor” trazidas pelo novo gênero musical que nada mais seria do que “barulho sem ritmo, gritos esgrouviados de gaitas desafinadas e incongruência de notas em desalinho”.

Na década de 1920 a leitora carioca encontrava nas páginas das revistas ilustradas diferentes estímulos a respeito da participação política, do trabalho remunerado e do cuidado com o lar, as crianças e a sua própria aparência. Porém, o discurso de controle sobre o corpo feminino que ousava conquistar o espaço público parecia prevalecer sobre os demais, principalmente quando se tratava das chamadas “danças modernas”.

Apesar de haver uma imprensa feminina desde a segunda metade do século XIX, as principais revistas ilustradas eram editoradas e redigidas majoritariamente por homens, sendo que algumas contavam com contribuições de mulheres. Dentro de um amplo universo de publicações, selecionamos os impressos *Para Todos...*, *Careta*, *Fon-Fon*, *Vida Doméstica* e *Jornal das Moças*. Os critérios de escolha foram: ampla circulação na cidade, destinarem espaço específico ou serem exclusivamente dedicadas ao “sexo frágil” e abrigarem diferentes visões de mundo.

A vasta historiografia sobre a imprensa no Brasil indica que ao longo do final do século XIX e o início do século XX o crescimento urbano e industrial e o aprimoramento das técnicas gráficas reduziram os custos das revistas ampliando a circulação entre os setores médios da sociedade. Na capital as publicações se assemelhavam por produzirem o registro do cotidiano e pela intenção de

³*Jornal das Moças*. 24 de dezembro de 1925. p. 26.

estabelecer um certo ar cosmopolita. Possuíam um *design* moderno, textos de leitura rápida e o uso cada vez mais aprimorado de imagens.⁴

Voltada para um público misto, *Fon-Fon* tinha a intenção de proporcionar uma leitura leve e agradável. Suas páginas reproduziam o dia-a-dia da burguesia carioca e divulgavam informações diversas a respeito da política, literatura e vida social. *Para Todos...* em 1926 passou a ser mais direcionada para o público feminino dedicando-se, dentre outras temas, a divulgar o universo do cinema. Um dos seus donos era o desenhista J. Carlos que produzia capas estampadas com mulheres soberanas e emancipadas em estilo *art deco*. Já *Vida Doméstica* possuía um perfil mais conservador. Uma de suas mais importantes pautas foi a defesa do tipo ideal de mulher moderna que deveria ser educada para servir ao lar acima de qualquer outra atividade. Outra publicação também voltada exclusivamente para o “sexo frágil”, conforme o nome explicita, era *O Jornal das Moças*. Igualmente conservador se propunha a divulgar assuntos não mundanos. Por fim, *Careta* era uma das mais populares revistas da época. Tinha um público eclético e abordava com humor os temas mais variados.⁵

No conjunto essas revistas se caracterizavam por estarem direcionadas para um público burguês e por terem o compromisso de discutir as questões políticas e sociais do seu tempo. No início da década de 1920 os preços de capa eram aparentemente módicos. Custavam 400 réis, com exceção de *Vida Doméstica* que era mensal e vendida por 1\$000 de réis. O que distinguia os seus consumidores era o fato de serem letrados e desejosos de se conectarem com valores e ideias modernas e cosmopolitas. Lembrando que no recenseamento de 1906 consta que 48% da população da cidade era analfabeta.⁶

As publicações refletiam as mudanças do tempo nas relações sociais e entre os gêneros. A década de 1920 trouxe consigo alterações no comportamento e na representação dos sexos de forma ambígua. Para a mulher a experiência da Primeira Guerra Mundial significou a vivência de liberdade e

⁴ ELEUTÉRIO, Maria de Lurdes. “Imprensa a serviço do progresso”. In: MARTINS, Ana Luiza. LUCA, Tânia Regina de. (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. COHEN, Ilka Stern. “Diversificação e segmentação dos impressos”. In: MARTINS, Ana Luiza. LUCA, Tânia Regina de. (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes*. RJ: FGV, 1996. CAPELATO, Maria Helena Rolim. *A imprensa na História do Brasil*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988. LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2008.

⁵ DANTAS, Carolina Vianna. “Fon-Fon”. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/FON%20FON.pdf>. Acesso em: 04 de abril de 2019. CARDOSO, Rafael. (org.). *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. Estudo sobre o discurso da revista *Vida Doméstica* para o público feminino encontra-se em: FREIRE, Maria Martha Luna. *Mulheres, mães e médicos: discurso maternalista no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. *Jornal das Moças*. 2 de maio de 2014. p. 01. DANTAS, Carolina Viana. “Careta”. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CARETA.pdf>. Acesso em: 09 de maio de 2019.

⁶ BOMENY, Helena M. Quando os números confirmam impressões: desafios na educação Brasileira. Rio de Janeiro: CPDOC, 2003. Referências para auferir o custo de vida na cidade do Rio de Janeiro em 1920: MINISTÉRIO DA AGRICULTURA, INDÚSTRIA E COMÉRCIO. *Recenseamento do Brasil. Realizado em 1 de setembro de 1920. Volume V (2a Parte). Salários*. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1928. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6480.pdf>. AFFONSECA Jr., Leo de. *O custo da vida na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Fazenda/Imprensa Nacional, 1920.

responsabilidade pública sem precedentes. Contudo, após o fim do conflito, o modelo da mulher mãe dedicada a casa e aos filhos passou a ser um ideal burguês propagado pela cultura norte-americana e por instituições como a medicina, a igreja e a psiquiatria.⁷

Mas uma das aquisições femininas mais evidentes do período parece ter sido a liberdade de atitudes e de movimentos. No cotidiano a mulher libertou-se dos espartilhos, dos longos e pesados vestidos, dos chapéus incômodos e dos cabelos compridos. Houve a redescoberta da alegria de viver pela *flappers* norte-americanas e inglesas, pela *garçonnes* francesas e, no Brasil, pelas languidas melindrosas. Jovens urbanas frequentadoras dos *dancings* e dos cinemas e adeptas de roupas que liberavam os movimentos praticavam um feminismo informal e, por isso mesmo, eram perseguidas pelos setores conservadores e moralistas. Chegando ao ponto, como nos Estados Unidos, de serem detidas pela polícia por conta de suas indumentárias.⁸

Nas revistas ilustradas cariocas, ao lado da incômoda e incansável sufragista do início do século e da mãe e esposa devota, aparece essa terceira personagem. A jovem que desejava usufruir dos prazeres que a vida moderna proporcionava e rompia com modelos comportamentais e valores conservadores. A expressão “melindrosa” aparece nos impressos frequentemente de forma ambígua, prevalecendo a conotação negativa. A mulher que circulava nos espaços públicos ocupando postos de trabalho e frequentava locais de entretenimento é descrita ao mesmo tempo como bela, desviante e fugaz. Os mais conservadores chegavam a compará-las com a “mulher pública”, a prostituta.

As revistas eram polifônicas. As capas possuíam fotos e desenhos exaltando a melindrosa como jovem e encantadora personagem das cidades. Textos incentivavam participação política e o trabalho remunerado feminino. Nas seções sobre cinema as atrizes de Hollywood representavam nas telas e na vida real a emancipação da mulher. A mãe zelosa e eximia cuidadora do lar aparecia como modelo ideal nas propagandas de produtos para a casa, remédios e alimentos infantis e nos textos direcionados ao “sexo frágil”.

Em meio aos estímulos contraditórios prevalecia o discurso que condenava o uso da sensualidade em demasia, a ocupação dos espaços públicos de forma inadequada, a rejeição da maternidade ou a apropriação de elementos estéticos e comportamentais considerados masculinos. Sendo que as chamadas “danças modernas” despertavam grandes preocupações e eram consideradas responsáveis pelos comportamentos desviantes.

⁷ THÉBAUD, Françoise. A Grande Guerra. O triunfo da divisão sexual. In: DUBY, Georges. PERROT, Michele. (dir.). *História das Mulheres no Ocidente. Volume 5: o século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

⁸ SOHN, Anne-Marie. Entre as duas guerras. Os papéis femininos em França e em Inglaterra. In: DUBY, Georges. PERROT, Michele. (dir.). *História das Mulheres no Ocidente. Volume 5: o século XX*. Porto: Edições Afrontamento, 1995. LATHAM, Angela. *Flappers, Chorus Girls and Other Brazen Performers on the American 1920's*. Hannover, NH, London: Wesleyan University Press, 2000.

A dança e a música aparecem como temas constantes na imprensa desde pelo menos o final do século XIX. Porém, na década de 1920 se intensificaram os olhares sobre o corpo da mulher que dançava. Principalmente das jovens que viviam nas cidades e pertenciam aos extratos médios da sociedade. O gênero feminino aparece representado nas capas das revistas, artigos, crônicas, anedotas, piadas, poesias, fotografias, charges, caricaturas, desenhos e cartas dos leitores que revelam o impacto social das mudanças de comportamento. Os novos movimentos corpóreos elaborados nos bailes e por muitos considerados como desviantes do real sentido da vida estão fartamente documentados.⁹

Nas revistas as mulheres eram categorizadas e hierarquizadas de acordo com os tipos idealizados da sufragista (ou feminista), da mãe zelosa ou da melindrosa. Mas vale pensar que certamente em seus cotidianos as leitoras e as demais mulheres transitavam entre esses modelos, e outros tantos, forjando, se apropriando ou rejeitando comportamentos e valores. Lutavam e negociavam a liberdade de seus corpos na relação de poder com o gênero masculino.¹⁰

Os bailes: jazz e transgressão

A sua dança, apressada ou lassa,
para a alma dos seus adoradores,
tem muitas vezes toda a graça
dos bailados românticos,
e às vezes requebros de luxúria
e desesperações em carne e fúria!¹¹

⁹ Alguns trabalhos que de diferentes formas abordam os discursos a respeito da relação entre música, dança e a sociedade na imprensa carioca do início do século: DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite, mestiçagem e identidade nacional*. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2010. VELLOSO, Monica P. A invenção de um corpo brasileiro. In: LOPES, A.H & ABREU, M. & ULHOA, M. T & VELOSO, M.P. *Música e História no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. VELLOSO, M. Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. Escritos. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, n. 2, ano 2, RJ, 2008. ABREU, Martha. *Da sençala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Unicamp, 2016. BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia. Uma história social do carnaval carioca*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. DOMINGUES, Petrônio. A 'Vênus negra': Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. *Estudos Históricos*, vol.23, n.45, Rio de Janeiro, 2010. LOPES, Herculano A. Vem cá mulatal. *Revista Tempo*, 26 (13), jan.-jun. 2009. PEREIRA, Leonardo Affonso de M. Os anjos da meia noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República. *Revista Tempo*, 35 (19), 2013. CARLONI, Karla G. Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX: diálogos culturais e relações étnicas e de gênero. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 44, Porto Alegre, 2018. CARLONI, Karla. Dançar na Primeira República: transgressão, modernidade e identidade nacional. In: Jorge Ferreira. (org.). *O Rio de Janeiro nos jornais: ideologias, culturas políticas e conflitos sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2017.

¹⁰ Como principais referências para tratar das relações de poder entre os gêneros e o corpo feminino como um possível agente transgressor de normas e condutas sociais destaco: WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, G. L. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. SCOTT, Joan. Gender: a usefull category of historical analyses. *Gender and politics of history*. NY, Columbia University Press, 1989. SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. SP: Unesp, 1992. LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2017. LE BRETON, D. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

¹¹ RODRIGUES, Evagrio. A Lua é uma bailarina. *Para Todos....* 25 de agosto de 1923. p.22. 1923.

Durante as primeiras décadas do século XX os bailes e os espetáculos dançantes se firmaram na cena cultural das principais capitais ocidentais como importantes espaços de diversão e transferências culturais transatlânticas. Após a Primeira Guerra Mundial o jazz norte-americano invadiu de vez os salões de dança tornando-se representante da cultura negra diaspórica, da rebeldia de uma geração, do cosmopolitismo e da hegemonia dos Estados Unidos.¹²

A historiografia a respeito da emergência do jazz é caracterizada por debates e divergências quanto às origens, os grupos sociais envolvidos, às representações culturais e apropriações. Interpretações recentes reconhecem os artistas negros como protagonistas no processo de expansão do gênero musical nas Américas e na Europa. E identificam o jazz como parte integrante da cultura diaspórica transnacional e transatlântica negra. O “Atlântico Negro” de Paul Gilroy.¹³

Em relação à presença do jazz no Rio de Janeiro durante a década de 1920, Martha Abreu e Micol Seigel inserem a capital no circuito do intenso trânsito de ideias, músicas e artistas negros nas Américas e na Europa que caracterizou o período. E questionam o marco de 1920 como o momento em que o gênero musical teria ultrapassado as fronteiras norte-americanas. Os primeiros contatos dos cariocas com o jazz antecederiam a data, já que desde seus primórdios a música negra teria estabelecido contatos e trocas culturais sem obedecer à lógica das fronteiras dos Estados Nacionais.¹⁴

Autores como Leonard, Collier e Eric Hobsbawm estão distantes desse debate. Destacam que na década de 1920 em meio a intensos conflitos sociais o jazz foi absorvido pela juventude branca norte-americana como forma de rebelião contra valores tradicionais da Era Vitoriana que insistiam em adentrar o século XX. Para Collier a assimilação do jazz insere-se em um amplo processo de ruptura que teria sido fundamental para a construção da identidade moderna dos Estados Unidos. O novo gênero musical e a rebeldia seriam faces de uma mesma moeda.¹⁵

¹² JACOTOT, Sophie. Bal. In: DELPORTE, C. Mollier, J. SIRINELLI, J. (coord.). *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. France: Qudrige/Puf, 2010.

¹³ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: Ed.34/UCAM Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002. FRITH, S. Música e identidade. In: HALL, Stuart. GAY, Paul du. (comps). *Cuestiones de identidade cultural*. Buenos Aires: Amarrotu, 2003.

Há um vasto número de trabalhos a respeito da circulação da música negra nas Américas que não é possível indicar neste espaço. No Brasil destaco a pesquisa de ABREU, Martha. *Op.cit.* A respeito do Jazz também são exemplos: CORTI, Berenice. Aportes para el debate sobre el jazz em América Latina: desde el Latin Jazz hacia el jazz latino americano. In: VERON, Herom, (et.al.), (eds). *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares em Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas Del X Congreso de la LASPM*. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), 2013. WASHBURN, Christopher. The clave of Jazz: a Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of na African-American Music. *Black Music Research Journal*. vol. 17, No. 1, Spring 1997. KARUSH, Matthew B. Blackness in Argentina: Jazz, Tango and Race before Perón. *Past&Present*, vol. 216, Issue 1, August 2012. SEIGEL, Micol. *Uneven encounters, making race and nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press, 2009.

¹⁴ ABREU, Martha. *Op.cit.* SEIGEL, Micol. *Op.cit.*

¹⁵ LEONARD, Neil. *Jazz and the White Americans: the acceptance of a new art form*. Chicago: University of Chicago Press, 1962; London: Jazz Book Club, 1964. COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música da América*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. HOBBSAWM, Eric. *A história social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

A despeito do questionamento do que é compreendido como a identidade norte-americana e o seu processo de formação, retenho a idéia de rebelião e ruptura com valores tradicionais como um dos aspectos que ajudam a compreender a rápida expansão do jazz. O gênero musical além de ser parte integrante da cultura diaspórica negra, e talvez por isso mesmo, fez parte também de um difuso e heterogêneo movimento transgressão de valores tradicionais, sobretudo comportamentais e estéticos, nas principais capitais das Américas e da Europa do início do século XX. A modernidade encontrou no jazz a sua “trilha sonora” por ser ele próprio transgressor. A música também foi manejada por aqueles que possuíam as suas batalhas individuais contra antigas e novas formas de opressão como as mulheres, os trabalhadores e os jovens.

Alguns especialistas fazem questão de destacar que a música consumida na década de 1920 seria um “jazz comercial” desprovido de valor. Tratava-se um “jazz mecanizado” submetido ao refinamento da cultura branca e a lógica do mercado. Para Hobsbawm era um jazz híbrido que se fundiu com a música pop. Sendo que a verdadeira “música de negros” teria seguido outros caminhos.¹⁶

Ao que tudo indica, o caráter de rebeldia de alguma forma permaneceu no que seria o “jazz comercial”. Na década de 1920 cidades como Rio de Janeiro, Londres, Buenos Aires, Paris e Berlim viviam experiências históricas bastante distintas, mas se assemelhavam por abrigarem ricos diálogos entre o gênero musical e elementos culturais locais. O jazz era expressão da identidade negra moderna que foi absorvido de diferentes formas pelas vanguardas modernistas e segmentos da música popular e erudita branca. Foi tocado, cantado e dançado por uma geração que buscava novos referenciais estéticos e comportamentais. Nos bailes, *dancings*, cabarés e outros lugares de diversão as *Jazz-Bands* passaram a representar a alegria de viver que deixava o passado para trás e rompia com o mundo que havia produzido a guerra. A improvisação, as canções e o ritmo sincopado e dançante emanavam sensação de liberdade. O que não foi suficiente, vale lembrar, para o arrefecimento do racismo.¹⁷

No caso das *Jazz-Bands* cariocas, Labres Filho identificou uma especificidade. Muitas vezes o que caracterizou essas formações foi mais a forma de apresentação do que o repertório em si. Grande parte tocava ritmos nacionais como o maxixe, o samba e a marcha ao lado de *fox-trots* e *charlestons*. As

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ JACKSON, Jeffrey H. *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*. Durham and London: Duke University Press, 2003. PUJOL, Sergio Alejandro. *Jazz al Sur: La musica negra em la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1992. OLIVER, Paul. (ed.). *Black Music in Britain: Essays on the Afro-Asian Contribution to Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press, 1990. GILL, Anton. *Dance between flame. Berlin between the wars*. London: Endeavour Press, 1994. DECORET-AHIHA, Anne. *Les danses exotiques en France (1880-1940)*. Paris: Centre National de La Danse, 2004.

orquestras que tocavam em bailes e festejos atendiam as exigências de um mercado que desejava novidades musicais “muito dançantes”.¹⁸

As revistas ilustradas confirmam a interpretação. Nas descrições do cotidiano dos bailes a palavra jazz aparece como gênero musical, sinônimo de *Jazz-Bands* que tocavam outros gêneros dançantes e, também, designação do comportamento e valores de uma geração. De qualquer forma, danças que tinham raízes na cultura diaspórica negra prevaleciam nos bailes burgueses de uma sociedade heterogênea e na qual aos não brancos era imposto um lugar de subordinação.

As melindrosas e os requebros das danças modernas

E, em todo bojo da sala o jazz gritava, gania, estalava as notas sensuais de um maxixe bizarro, que mais aproximava os corpos, confundindo-os em uma só massa, dando-lhes a forma de um só corpo em requebros felinos, maliciosos, histéricos, como fitas de aço pendentes no teto.¹⁹

Na década de 1920 as páginas das revistas ilustradas frequentemente abordavam um assunto que parecia ser comum em todas as “famílias respeitadas”. Discutia com pudor e, às vezes, com ironia o fato dos maridos e pais deixarem ou não as suas mulheres e filhas dançarem músicas como o *charleston*, “sapateado de pretos”, ou o “fox de negros do Hawai” que corrompiam os costumes com ritmos considerados sem estética, degenerados, sem pudores e obscenos. Nos discursos moralidade e racismo se entrecruzavam.²⁰

A realidade era que as mulheres desejavam dançar. Tal como a personagem Chiquinha Mello Dias, do conto de J. Brito, “Felizes os que não se importam”. A jovem esposa era “doidinha por dançar” dividia os maridos em quatro tipos: aqueles que dançavam e também deixavam as suas esposas dançarem; os que não dançavam, mas permitiam as suas esposas; aqueles que dançavam e não permitiam que suas mulheres dançassem; e aqueles que não dançavam e nem deixam as esposas dançarem, que era o caso, infelizmente, do marido de Chiquinha.

Dançar para triste mulher era “fruto proibido”. Chiquinha lembrava-se com nostalgia da sua época de solteira quando era livre para escolher o seu par e rodopiar pelos salões. Para a personagem, felizes eram as mulheres que os maridos não dançavam, mas, também, não se importavam com as desenvolturas de suas parceiras nos braços de outro cavalheiro. Apesar da ironia da crônica, o texto explicita o desejo de liberdade do corpo feminino.²¹

¹⁸ LABRES FILHO, Jair Paulo. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2014.

¹⁹ *Para Todos...* 06 de setembro de 1930. p.61.

²⁰ *Fon-Fon*, 05 de junho de 1926.p.42.

²¹ *Careta*. 26 de julho de 1924. p. 42.

O contra ponto de Chiquinha era a melindrosa. A jovem urbana que teria liberdade para realizar desenvolvimentos nos salões de baile sem restrições alguma. Nas revistas ilustradas aos olhos dos homens e, também, das mulheres conservadoras, as moças de cabelo curto eram caracterizadas como seres que se limitavam a desfilar usando a última moda, dançar o jazz e conquistar sem compromisso os corações dos homens. Desta forma a preocupação com a beleza parecia ser inversamente proporcional à inteligência.

Crônicas que narram conversas entre um homem e o “sexo frágil” descrevem a exímia dançarina como incapaz de sustentar um diálogo. Ela desconheceria a literatura e os importantes assuntos de sua época. Tão belas, mas sem cultura. Fúteis, as moças modernas só saberiam dançar e mais nada: “A dança não deixa de ser uma manifestação intelectual: há melindrosas que só são inteligentes para dançar. A natureza, em lugar da cabeça, devia lhes ter dado mais duas pernas...”²²

Em *Careta* a melindrosa era tachada de “macaca” e ingênua. Era ridicularizada pelo “apreço à toalete”, portanto, pelo artificialismo. Frívola, seu único interesse seria a busca pelo *frisson* e o *flirt* nos bailes. Contudo, diante das feministas, seria uma melhor opção. Na edição de 26 de novembro de 1921 um cronista lamentava o “melindrosismo” que seria responsável por aniquilar a “natural fragilidade da mulher para as coisas nocivas à saúde e ao pundonor”. Admitia até que o “sexo frágil” praticasse todos os esportes, dançasse, cruzasse as pernas, frequentasse o cinema, ou seja, “tenha nos prazeres da vida o igual direito que qualquer rapaz bem comportado”. Desde que mantivesse a “virtude d’alma e o cultivo do espírito”. Mas ao final da argumentação, revelava o olhar masculino pernicioso de mais um ressentido com os hábitos da nova geração:

Hoje quando se diz que entre pessoas ajuizadas que uma moça é melindrosa, estas, fazem logo a ideia de uma rapariguinha quase desnuda, exageradamente pintada, de gestos estudados com as artistas cinematográficas, e, sobretudo, extremante fútil.²³

A autonomia e liberdade do corpo feminino pareciam causar incomodo maior do que a própria luta pelo sufrágio que vinha desde o final do século XIX. As jovens ao remexerem os seus corpos chegavam a ser consideradas mais “selvagens” que os próprios indígenas já que esses não dançariam agarrados.²⁴

Uma charge também em *Careta* chama a atenção de forma jocosa para aquelas que dançavam com roupas diminutas. A mulher é representada de forma bela, sensual e soberana enquanto o seu

²² *Careta*. 07 de agosto de 1926. p. 43,

²³ *Careta*. 26 de novembro de 1921. p. 27.

²⁴ *Careta*. 23 de outubro de 1920. p.08

companheiro é um parvo desajeitado. Talvez essa seja uma das melhores representações da sensação que o sexo masculino experimentava diante das “mulheres modernas” naquele momento:



Figura 1: - Não quero mais que você dance com Lolita, ouviu?
- Nem desejo. Não tenho hábito de dançar com moça que esconda tanta a pele.²⁵

Em abril de 1923 a mesma revista publicou uma pesquisa que teria sido realizada na França a respeito das novas danças. Algumas autoridades masculinas teriam sido ouvidas e, em seguida, condenado a forma com que as jovens se deixavam levar nos rodopios do jazz. E ao serem consultados os médicos de Paris, como um certo “doutor Bertrand”, esses teriam enumerado uma “série de enfermidades provenientes de tal prática”.²⁶

Em *Fon-Fon* as mulheres que requebravam os quadris e bambolevam nos salões com vários parceiros de dança ou, pior ainda, dançavam sozinhas eram consideradas um vexame. A maquiagem seria um excesso de artificialismo. As roupas expunham demasiadamente o corpo. As músicas e os movimentos eram caracterizados como selvagens. As danças seriam sensuais por demais e sem harmonia. “Uma série de acrobacias e desengonçamentos frenéticos que as vozes raspantes do ‘jazz’ ainda tornam mais bizarras e estridentes”.²⁷

Embora não fosse novidade, pois já estava presente em danças sociais mais antigas como o maxixe, o movimento dos quadris femininos causava assombro. Algumas páginas das revistas até apresentavam os requebros e bamboleados de forma elogiosa. Como algo quase natural e apreciável. Mas “o bamboleio relaxado dos quadris com que essas criaturas apresentam suas danças” não deixava de ser notado.²⁸

²⁵ *Careta*. 23 de junho de 1921. p.35.

²⁶ *Careta*. 14 de abril de 1923. p.14.

²⁷ *Fon-Fon*. 01 de outubro de 1927. p.30

²⁸ *Careta*. 25 de fevereiro de 1922. p.1.

Crônicas, piadas, anedotas e artigos registravam os movimentos ondulantes das “cadeiras femininas” nos salões e *dancings*. Como em *Fon-Fon* no ano de 1920 que expõem a devassidão dos bailes e dos quadris: “Ali está dona Carmem toda requebros com *sen* Pimenta. Eu aposto, a esta mesma hora no Alvear a Mem. Pimenta está toda requebros com Cardosinho, marido da Carmem”.²⁹

Em 1925 a mesma revista debocha da mulher que desejava ser protagonista do seu próprio corpo e sexualidade:

No último baile diplomático madame estava deliciosamente ridícula nos exagerados requebros da dança, e chamava, por isso, atenção na sala quando deixava cair a cabeça sobre o ombro do parceiro, cerrando os olhos numa postura de fingida sensualidade.³⁰

Os requebros e rebolados eram associados ao povo negro ou mestiço. Apareceriam naturalmente no caminhar de suas mulheres e em suas danças. Como o “rebolado de uma preta mina”. No conto “Lamparina”, publicado em *Fon-Fon* em fevereiro de 1924, uma das personagens é a “mestiça brasileira”. O bamboleio dos seus quadris durante uma dança aparece como gesto lascivo e provocante tornando a mulher objeto de desejo:

A mestiça brasileira era naquela fantasia um tipo interessantíssimo. Quase despida, o colo e braços nus, o saiote curto mostrando aos olhos pasmados da assistência todas as formas de seu corpo trigueiro. E dançava a dança dos quadris, em requebros lascivos, numa provocação de desejo e ciúme.³¹

“Requebrar os quadris” é uma das características distintivas de grande parte das danças das Américas com raízes negras. Esses movimentos estão relacionados com uma linguagem musical constituída pela polirritmia e polimetria. Embora haja uma discussão na etnomusicologia a respeito da origem e da forma como essas características musicais estão presentes nos diferentes gêneros e, conseqüentemente, qual ou quais culturas representariam.³²

De qualquer modo, o que importa é que esses ritmos dão origem a movimentos que rompem com os padrões tradicionais das danças européias que são caracterizadas por uma postura de quietude e verticalidade do tronco e pela pélvis raramente funcionar como uma unidade corporal expressiva própria. No jazz a coluna vertebral não é o eixo central de equilíbrio e força. Diferentes membros e zonas corporais podem adquirir movimentos e pulsações rítmicas próprios. A dança se distingue por

²⁹ *Fon-Fon*. 05 de junho de 1920. p.39

³⁰ *Fon-Fon*. 22 de agosto de 1925. p. 47.

³¹ *Fon-Fon*. 16 de fevereiro de 1924. p.36.

³² SANDRONI, Carlos. *O Feitiço Decente*: Transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. Revista Opus 8. fev. 2002. PAULI, Elvis. PAIVA, Rodrigo Gudin. Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais. Revista Música Hodie, Goiânia - vol.15, n.1, 2015. SCHULLER, Gunter. *The History of the Jazz*. New York: Oxford University Press, 1968.

ser, também, polirrítmica e policentrada. Assim, ela não só subverte os valores estéticos europeus, mas também a própria lógica cartesiana de mundo.³³

Quintero propõe a noção de hibridismo para compreender a formação das danças e das músicas latino-americanas. Seriam ao mesmo tempo resultado da união e do conflito entre a lógica cartesiana europeia e a cultura negra. A primeira corresponde a uma concepção de corpo apartado das emoções e na segunda prevalecem noções vitais de humanidade, espiritualidade e vínculo comunitários forjados de forma transgressora no percurso do colonialismo e da escravidão. O reencontro do corpo racional com as suas emoções caracteriza a produção cultural na América Latina. Não discuto a origem do jazz norte-americano ou a sua “pureza” na década de 1920, mas certamente o elemento emocional nele está também contido.³⁴

Em termos de análise cinestésica de movimentos corpóreos, a ideia de hibridismo na dança também é formulada por Desmond como proposta para compreender a assimilação de elementos culturais de um grupo social pelo outro. Mesmo havendo a subordinação do primeiro pelo segundo. A produção de um novo léxico corporal por aqueles que absorveram a dança deve ser investigado levando em conta complexas interações e tensões entre ideologia, formas culturais e poder.³⁵

Na década de 1920 a leitura que os brancos faziam dos requebros das mulheres era racializada. A dança feminina da raça negra e, principalmente das mestiças, era associada à hipersexualidade e degeneração. Assim, os bamboleios muito acentuados nos corpos das jovens brancas eram perturbadores em dois sentidos pelo menos. Por romperem com a lógica de mundo europeia e estarem associados à promiscuidade sexual. De acordo com o *Jornal das Moças*, ao som de uma música de doidos tocada por uma orquestra estrondosa as melindrosas desavergonhadamente deslizavam com seus pares dançando pelos salões em “requebros voluptuosos”.³⁶

³³ SUQUET, Annie. *L'évil des modernites. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. França: Centre National de La Danse, 2012. DESMOND, Jane. Corporalizando a diferença: questões entre Dança e Estudos Culturais. *Dança, Salvador*, v. 2, n. 2, p. 93-120, jul./dez. 2013. Para pensar a relação entre pensamento cartesiano e a concepção de corpo na cultura europeia e, igualmente, a capacidade do corpo se tornar meio de transgressão e resistência: LE BRETON, D. *Op.cit.* (2013). LE BRETON, D. *Op.cit.* (2017).

³⁴ RIVERA, Angel G. *Quinteto. Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y La subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2009.

³⁵ DESMOND, Jane. *Op.cit.*

³⁶ *Jornal das Moças*. 02 de agosto de 1923. p. 21. Referências sobre características distintivas das danças latinas, suas raízes negras e o corpo feminino também podem ser encontradas em: SOIHET, R. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. *In: _____ e MATOS, Maria I. de. (orgs). O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003. CHASTEEN, John Charles. *National Rhythms, African Roots. The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004. ROSA, Cristina F. *Brazilian Bodies and Their Choreographies of Identification: Swing Nation*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. Sobre as concepções científicas que relacionavam raça e sexualidade anômala nos trópicos ver dentre outros: CARRARA, S. Estratégias anticoloniais: sífilis, raça e identidade nacional no Brasil do entre-guerras. *In: HOCHMAN, G., and ARMUS, D. (orgs). Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004.

Em 1924, o artigo destinado às leitoras de *Vida Doméstica*, “A mulher retrogradando”, de Maria Isabel B. Pinto, alertava a respeito da decadência feminina em uma época de grandes transformações sociais. Os “requebros indecorosos” das jovens que apareciam ridículas e impudicas diante dos homens nos espaços públicos seriam frutos do cinema corruptor, dos maus romances literários e da liberdade não cerceada que teriam levado à imprudência e à imoralidade. Segundo a autora, as ideias socialistas da pseudo-independência do feminismo só levariam a uma concorrência desastrosa com o homem.³⁷

Já o *Jornal das Moças*, em 1925, publicou a pedagógica e terrível novela “Humilhada” de Aracy Tenório de Albuquerque. Nela as leitoras são assustadoramente alertadas a respeito da corrupção dos modos e valores. A trama é protagonizada pela a jovem personagem Helena. Rica e soberba ela se portava de forma “ereta como uma estátua de Phidias” rejeitando os bamboleios das danças modernas. Porém, excepcionalmente em um baile onde pares em “requebros desgraciosos farfalhavam as poucas roupas” ao som descompassado de uma *Jazz-band* que em plena fúria atordoava os ouvidos e era negação de qualquer senso artístico, a moça conheceu Ivo, tipo boêmio sedutor que disfarçava a origem pobre. Com requintes de detalhes nauseantes a trama explora o desesperador e triste fim de um casal que passou a se amar, contudo, em sua noite de núpcias contaminou-se com doenças incuráveis. Passando então a caminhar tortuosamente em direção a morte. Ela, ainda sem saber, carregava o bacilo da tuberculose e ele escondia a sua condição sífilítica. A noite de jazz e requebros foi mortal. “O beijo de amor, osculo de morte!”. A sífilis simbolizava naquele momento comportamentos sexualmente excessivos, imorais ou pecaminosos. A tuberculose para muitos também estava relacionada a essas práticas.³⁸

As saias curtas também seriam outra imoralidade, ajudavam a tornar os bamboleios mais ousados ainda. O que fez que em 1928 A. Floresta Miranda ficasse horrorizado com um concurso de dança realizado no Teatro Phenix. Embora o tempo do maxixe causar escândalo já tivesse passado. O que realmente incomodou o observador era o que as moças faziam ao som das músicas polirrítmicas desafiando a sociedade em um momento de transgressão, como foi a década de 1920: “(...) é preciso não esquecer que o maxixe e outras danças requerem um par e só quem assistiu ao tal concurso pode avaliar o absurdo de se obrigar a elegância de um corpo feminino (n’uma época de saias tão curtas) àqueles bamboleios e requebrados”.³⁹

³⁷*Vida Doméstica*. Setembro de 1925. p. 92.

³⁸*Jornal das Moças*. 30 de julho de 1925. p. 14 e 06 de agosto de 1925. p.17. CARRARA, S. *Op.cit.* BERTOLLI FILHO, Claudio. *História Social da Tuberculose e do Tuberculoso: 1900-1950*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001.

³⁹*Fon-Fon*. 18 de fevereiro de 1928. p.36.

Além de requebros e bamboleos as melindrosas também remexiam e tremelicavam. Constantemente os dois verbos eram atribuídos às frequentadoras dos bailes que, por exemplo, dançavam o *Shimmy*:

Passando um tempo quando os pares se espalharam no salão dançando um remexido “Fox-Trot” que a “jazz band” remexeu tocando, saiu para fazer “figuração” a redonda Miloca Papatango – foi uma sensação! Tremelicando muito nos quadros, tremia qual geléia de morango.⁴⁰

Diante de tantos movimentos audaciosos de quadris e ombros existiam vozes que faziam questão de lembrar que os corpos das mulheres não lhes pertenceriam. As mesmas páginas das revistas ilustradas que publicavam propagandas e croquis de roupas femininas que estavam de acordo com os últimos preceitos da moda, como os decotes e as saias que deixavam parte da perna de fora, continham discursos que chegavam ao ponto de associar a mulher moderna a uma prostituta. A representante do “sexo frágil” deveria ter dono e, portanto, ter o corpo velado:

– Relativamente às modas novas confesso as que adoro. Quer você inovação mais interessante? Tem-se a ilusão de que as mulheres, andando desguarnecidas, não têm dono, não são monopolizadas, pertencem um pouco a toda gente, como as ruas, as obras primas e o sol, que, este, quando nasce já diz o provérbio, é para todos.⁴¹

Uma parte significativa dos homens que produziam as revistas ou tinham os seus textos e cartas publicados nelas consideravam a emancipação feminina uma verdadeira ameaça a ser combatida. A edição de *Fon-Fon* de 1923 traz um alerta em tom ameaçador:

Eva poderá ser imperatriz ou rainha. Mas Eva ministra de Estado ou inspetora de veículos, já não é uma Eva... é uma ova!

Mas si na competição forçada dos sexos julga a mulher o fastígio de sua força, é caso de lembra-lhe que, quanto mais precipitar o seu apogeu, mais facilitará a sua queda...⁴²

Junto com as danças e as roupas ousadas existiam outras ameaças ao universo masculino. Como a mulher exercer uma profissão fora de casa. Uma crônica publicada em *Vida Doméstica*, em abril de 1925, gira em torno de uma datilógrafa “mocinha toda em flor de penetrante e venenoso perfume” que havia seduzido de forma irresponsável seu patrão de meia idade, levando-o ao ato extremo do suicídio. A moça faria parte da “legião de demônios mais ou menos despidos, colleantes, de nuca raspada e decotes

⁴⁰*Careta*. 29 de setembro de 1923. p. 22.

⁴¹*Fon-Fon*. 14 de fevereiro de 1920. p.19.

⁴²*Fon-Fon*. 16 de junho de 1923.p.04

escandalosamente pronunciados que invadem atualmente todos os âmbitos das atividades humanas”. Exercer uma profissão e promiscuidade feminina eram sinônimos.⁴³

Outra ameaça aos padrões tradicionais das relações entre os gêneros seria o par da melindrosa, o “almofadinha”. Expressão que nas revistas aparece de forma jocosa e pejorativa. É caricaturalmente representado como o jovem que tinha uma indumentária refinada e até mesmo exagerada ao ponto de utilizar perfumes exóticos, maquiagem feminina para encobrir as imperfeições, como pó de arroz e, às vezes, carmim, e roupas acinturadas. Com o rosto liso, sem barba ou bigode, algumas vezes eram descritos como rapazes com traços e comportamentos afeminados, ou seja, melindrosos.

Mas a figura andrógina era a mais temida. Em *Fon-Fon* de setembro de 1928, um artigo a respeito da modernidade da moda alertava para a possibilidade de que uma “moça tipo jazz, angulosa e magra, tendo cabelo cortado a *la homme* poderá facilmente vestir calças boca de sino e sair pelas ruas bancando o Valentino”.⁴⁴

Para as mulheres da década de 1920 o cabelo curto significava a modernidade, a juventude, o distanciamento do passado e a liberdade para os esportes. Um desejo de leveza e de libertação sexual também. Representava a nova mulher que trabalha fora e conquistava o direito ao estudo. Por outro lado, a silhueta andrógina de algumas, associada a novos tipos de vestuários e ao comportamento ambíguo, para o desespero dos conservadores, questionava a heteronormatividade e os papéis de cada gênero.⁴⁵

A dimensão do desconforto e da ansiedade gerada pelas rápidas mudanças pode ser identificada entre os próprios leitores das revistas. *Fon-Fon* no ano de 1925 lançou o concurso “Adão e Eva” com as seguintes questões: “O que pensa da mulher?” e “O que pensa do homem?”. Somente representantes do sexo oposto poderiam responder as respectivas perguntas. As opiniões deveriam ser enviadas por meio de cartas à redação. O texto que anunciava o novo concurso afirmava estar-se vivendo um momento de competição entre os sexos devido ao movimento feminista que desejava que as mulheres ocupassem os papéis masculinos. E, ainda, que alguns homens estariam se apropriando de vestimentas e comportamentos típicos do universo feminino. Seria um momento de confusão dos sexos.

Segundo ainda a própria revista, o espírito de revanche que deveria prevalecer na competição popular estaria ameaçado pela capacidade das mulheres apelarem para o absurdo, pois somente os homens argumentariam com lógica. Dessa forma, o sexo feminino seria incapaz de reconhecer a sua própria derrota.⁴⁶

⁴³*Vida Doméstica*. Abril de 1925. pp. 32-33.

⁴⁴*Fon-Fon!* 15 de setembro de 1928. p.47.

⁴⁵PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. pp. 54 e 59.

⁴⁶*Fon-Fon*. 16 de maio de 1925. p. 94.

Entre as cartas femininas e masculinas havia elogios ao sexo oposto. Outras respostas, porém, dão o tom do conflito. O sexo masculino aparece como “tolo, ingênuo e imprevidente” ou escravizado pelos caprichos da mulher. Já a mulher é rotulada como enganadora dos homens, dominadora, “escrava bestializada”, “tentação do mal e personificação do cinismo” e “causa principal da decadência da Humanidade”.⁴⁷

“A mulher foi Eva, serpente do Paraíso, hoje quer ser Adão, é demais” talvez seja outra boa síntese dos sentimentos de decadência moral e de repugnância que parte significativa dos homens experimentava.⁴⁸

Justamente por ser social, a dança social naquele momento era tanto motor de propulsão, quanto síntese e expressão de todas as mudanças de comportamento. Como em um jogo de espelhos entre dançarinos e expectadores. Os movimentos híbridos de requebrar e bambolear os quadris e remexer e tremelicar os ombros realizados pelas jovens brancas estão associados à capacidade que a dança tem de mutabilidade de significados e de questionamento dos papéis definidos para cada sexo, propondo novas formas de viver e se relacionar.⁴⁹

Dessa forma, o jazz constituía na década de 1920 uma grande ameaça aos valores tradicionais que sustentavam o casamento burguês, a maternidade e a vida feminina limitada ao espaço privado. O que não significou, vale reiterar, o fim da marginalização da população negra ou o afrouxamento das hierarquias sociais. O processo se encerrava nos limites da incorporação dos negros e a sua cultura na sociedade brasileira. E estava balizado pelas críticas que associavam argumentos de ordem moral e racista.

A república: uma bailarina decadente

Na ebulição década de 1920 o país vivia um momento de insatisfação de diferentes grupos sociais como os rumos da República proclamada poucas décadas antes. A sensação era de crise e o desejo de mudança se alastrava tanto nos setores progressistas quanto conservadores. Havia o descrédito do

⁴⁷*Fon-Fon*. 29 de agosto de 1925. p.18; 6 de junho de 1925. p.32; 13 de junho de 1925. p.36; 20 de junho de 1925. p.36; 6 de junho de 1925. pp.32-33; e 13 de junho de 1925. p.37.

⁴⁸*Fon-Fon*. 4 de julho de 1925. p.30.

⁴⁹ Os principais referenciais teóricos e metodológicos para a interpretação da dança social feminina enquanto prática receptora e produtora de mudanças sociais e culturais: KEALIINOHOMOKU, Joan. Uma antropóloga olha o Ballet clássico como uma forma de dança étnica. In: CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes. (org.). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. MALNIG, Julie. Apaches, tangos, and other indecencies. Women, dance and New York Night life of the 1910s. In: _____. (ed.). *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: a social and popular dance reader*. Illinois: University of Illinois, 2009. HANNA, Judith L.. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. RJ: Rocco, 1999. BLACKING, John. Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological. *The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 1, No. 1. (Spring, 1983). DESMOND, Jane. *Op.cit.*

liberalismo e a rejeição do modelo de modernidade predominante. A influência da sociedade norte-americana era tida como corruptora e a mulher moderna foi transformada em uma das responsáveis pela decadência dos valores morais. Alguns idealizavam o retorno a um passado onde haveria ordem e integração social. Nesse contexto a rua era tida como espaço dos perigos e das tentações que somente o “sexo forte” saberia lidar, enquanto o “sexo fraco” seria uma presa fácil para as ameaças da cidade. A mulher “emancipada” que frequentava o espaço público era uma vez mais comparada à prostituta e sua regeneração era urgente.⁵⁰

Tentativas de controle do corpo feminino vinham da medicina, das práticas jurídicas e da Igreja também. O discurso médico-sanitarista no Brasil desde meados do século XIX caracterizava a mulher a partir dos seus útero e ovários. Os humores, as doenças e o comportamento estariam ligados diretamente a esses órgãos que, por sua vez, definiam o único papel do gênero na sociedade: reproduzir. À mulher, frágil por natureza, cabia o domínio da vida privada ao abrigo dos perigos da cidade moderna. Assim, a biologia determinaria o seu espaço social.⁵¹

Àquela que não cumprisse com esse papel era considerada desviante. Os “prazeres da modernidade” como a dança, a música, o cinema, o bar, o teatro e o cabaré, este último o mais nefasto de todos, eram entendidos como estimuladores do apetite sexual. Portanto responsáveis pela degeneração do comportamento feminino e, pior, o perigo de produzir uma geração de crianças deformadas que comprometeriam o futuro do país. Mulher, maternidade e nação viraram uma tríade.⁵²

No cenário das eleições presidenciais marcadas para 1922, *Careta* apresenta a decadente e explorada República brasileira como uma bailarina morena relaxada “de ancas flexíveis e sorriso canalha” que não era requisitada pelo público e fizera fama entre uma trupe de saltimbancos composta por velhos e jovens palhaços que em seus seios se criara e fizera fama. A mulher que dança teve seu corpo associado à promiscuidade sexual, à devassidão dos costumes e ao retrocesso político e moral do país. O gênero feminino era definido por dois opostos. Podia ser símbolo da pura natureza maternal responsável pelo futuro da nação ou local do pecado e da iniquidade que ameaçavam a integridade dos reais valores nacionais.⁵³

⁵⁰ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000. PEDRO, Joana Maria. *Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1994. Sobre os intelectuais conservadores das décadas de 1920 e 1930 e projeto de regeneração social ver: GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (coord.). GOMES, Eduardo Rodrigues. WATELY, Maria Celina. *Elite intelectual e debate político nos anos 1930*. Rio de Janeiro: FGV; Brasília: INL, 1980.

⁵¹ MATOS, Maria Izilda. Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico. *In: _____*. SOIHET, Rachel. (orgs.). *Op.cit.*

⁵² *Idem*. FREIRE, Maria Martha Luna. *Op.cit.*

⁵³ José Murilo de Carvalho tem um capítulo dedicado à construção da imagem feminina da República no Brasil em: *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O grande desconforto dos homens diante das mudanças nas relações entre os gêneros alimentava e ampliava a percepção de decadência do mundo ocidental e, no caso brasileiro, da Primeira República. Às vésperas do centenário da Independência, data importante para refletir a respeito dos caminhos da nação, um longo artigo de C.S. Marques Leite na revista *Vida Doméstica* alerta que a função moral da mulher brasileira estaria resumida a três palavras: filha, esposa e mãe. “Bases da nossa pátria”.

Segundo a autora, a desorganização em que se encontraria a sociedade brasileira, que se caracterizava por naquele momento tudo imitar do estrangeiro, teria corrompido essa base. No Ocidente os torpes motivos materiais teriam levado à guerra e à ameaça de extinção da civilização, algo que não poderia ser copiado pelo Brasil. A forma de reverter esse quadro de ameaça seria incitar a mulher a “retomar o cetro glorioso de ‘Rainha do Lar’”. Desta forma, as teorias modernas nascidas do quadro de decadência do ocidente, como a liberdade feminina, deveriam ser banidas. Pois, “colocaram a família sob o influxo de novas leis portadoras de sua insegurança, de sua inação moral e da sua prosperidade negativa”.⁵⁴

Em 1923, *Fon-Fon* publicou o texto “Jazzmania” escrito por Gustavo Barroso que viria a ser um dos proeminentes ideólogos e líderes do movimento integralista. Sob o pseudônimo João do Norte, o diretor do Museu Histórico Nacional associava o ritmo norte-americano com as mazelas da modernidade, sobretudo à guerra. O jazz acompanharia o advento da sociedade urbano industrial e as *jazz-bands* produziram a barulheira e o descompasso da cidade onde os ideais se perderiam e os interesses materiais se sobressairiam nas finanças, na família, na administração e nas leis. A *jazzmania* seria a doença de uma civilização que se degenerava ao som dos:

(...) apitos estridentes, estrondos apavorantes e ensurdecadores, choro tremilicados e soluços doloridos acompanhados de gemidos fanhosos e terrificantes, fonfonar de automóveis, rodar de caminhões, ranger de *trams*, assobiar de máquinas, roncar de aeroplanos, pregões de *camelots*, sinetas elétricas, mesmo miados de gatos e latir de cães.⁵⁵

Mas não eram somente os grupos conservadores que olhavam com maus olhos as jovens mulheres que transgrediam padrões de comportamento. Muitos artigos nas revistas femininas defendiam a emancipação política e o exercício de uma profissão remunerada, mas desde que não atrapalhassem a maternidade. Essa era a linha de interpretação inclusive do movimento sufragista liderado pela ativista Bertha Lutz que, em 1922, fundou a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Em 1923 *Vida Doméstica* inaugurou a seção “Pelo Progresso Feminino”, sob a responsabilidade da Maria Rosa Moreira Ribeiro que tinha um forte apego as tradições católicas. A

⁵⁴*Vida Doméstica*. 30 de maio de 1922. p.11.

⁵⁵*Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1923, p.27.

professora definia a página como um espaço de divulgação, dentre outras coisas, da ciência do lar doméstico; da puericultura; das produções literárias femininas e das notícias do trabalho feminino. Defendia a orientação segura sobre o “feminismo racional e aproveitável” e sendo a educação importante elemento de emancipação da mulher por lhe proporcionar saber cuidar do lar, da saúde da família e conquistar espaços na vida pública.⁵⁶

Maria Rosa criticava aquilo que chamou de “melindrosismo”, segundo a mesma, uma terrível praga que estaria se alastrando e transformando a menina brasileira em um ser impudicamente vaidoso, de um “borboletismo assustador” que não poderia em hipótese alguma assegurar a felicidade da vida doméstica. Duas classes de mulheres eram estipuladas pelas próprias sufragistas: a “melindrosa” fugaz e irresponsável e a mulher séria que buscava ocupar o espaço público de forma correta, respeitando a família e sem expor o corpo.

A primeira edição de “Pelo Progresso Feminino” publicou uma entrevista com Bertha Lutz que parabeniza Maria Rosa pela escolha dos temas a serem abordados, principalmente “Economia Doméstica” e, igualmente, congratula a valorização do esforço feminino para se integrar nos vários ramos da sociedade.⁵⁷ A coluna “defendia o feminismo útil à mulher e, sobretudo, útil ao homem”. A educação e o espaço público só deveriam ser ocupados sem o prejuízo do cuidado com o lar e a maternidade. A participação política e o trabalho remunerado eram direitos que poderiam ser dispensados caso ameaçassem a harmonia da família:

Não deixará a mulher inteligente, culta e boa, a administração de sua casa ou a criação de seus filhos, para, por mero capricho, ir exercer um cargo público ou tomar parte numa eleição... Mas poderá essa mesma mulher intelectualmente preparada e honesta, aceitar um trabalho bem remunerado, em caso doloroso da invalidez do marido ou ainda em caso de viuvez ou celibato; e poderão muitas cuja a presença no lar possa ser dispensada por algumas horas, exercer seus direitos políticos, que exercidos criteriosamente, podem se considerar apenas dever cívico.⁵⁸

O “melindrosismo” e suas danças ameaçavam tanto o projeto conservador de sociedade que começava a ser gestado naquele momento, quanto os ideais progressistas das próprias sufragistas. Na década de 1920 o feminismo informal das jovens cariocas causava um grande mal-estar. Por não estar organizado politicamente e não se manifestar por meio da fala ou do texto escrito, mas pela linguagem do corpo em movimento, o novo comportamento penetrava de forma fluida e difusa nas brechas da sociedade promovendo no cotidiano um emaranhado de pequenas e grandes transgressões. Sem

⁵⁶ Para pensar os avanços e os limites do feminismo brasileiro: SOIHET, Rachel. A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância de Bertha Lutz. “Revista Brasileira de Educação. Set/Out/Nov/Dez 2000 n° 15. ALVES, Branca Moreira. *Ideologia e feminismo: a luta da mulher pelo voto no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1980. HAHNER, June. E. *A mulher brasileira e as suas lutas sociais e políticas 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

⁵⁷ *Vida Doméstica*. 30 de março de 1923. p.11.

⁵⁸ *Vida Doméstica*. 30 de abril de 1923. p.15.

palavras de ordem, os requebros, bamboleios, tremeliques e remexidas de uma geração entravam em conflito com o padrão de relação entre os gêneros e o modelo de sociedade que o sustentava.

Parte das jovens cariocas transformou o próprio corpo em um verdadeiro cavalo - de -batalha que se chocava com espíritos conservadores e progressistas que diante do desapontamento com a República almejavam uma nova ordem social e política. Nos respectivos projetos de nação desses grupos a mulher seria ao mesmo tempo responsabilizada pela decadência moral no presente e um dos mais importantes esteios da regeneração nacional. Mas ela teria que abdicar da liberdade conquistada. Assim, nas revistas ilustradas cariocas da década de 1920 as melindrosas apareciam de forma ambígua. Eram belamente retratadas em desenhos, fotografias, propagandas de roupas e cosméticos e pelas atrizes do cinema. Além de povoarem as colunas sociais. E, ao mesmo tempo, eram alvo de violentos discursos moralizantes que combatiam a autonomia feminina nos espaços urbanos. De qualquer forma, vale lembrar que na vida real as leitoras e as demais mulheres certamente transitavam entre os modelos da mãe, da sufragista e da melindrosa, se apropriando, rejeitando e construindo novos referenciais de comportamento e relacionamento.

Recebido: 20 de setembro de 2019

Aprovado: 29 de outubro de 2019