

# caiana

Cláudia de Oliveira  
UFRJ, Brasil

Discursos Visuais na Imprensa do Rio de Janeiro entre 1900 e 1914: vestuário, gênero e subcultura feminina

## Discursos Visuais na Imprensa do Rio de Janeiro entre 1900 e 1914: vestuário, gênero e subcultura feminina

Cláudia de Oliveira  
UFRJ, Brasil

### **Introdução**

Este texto analisa o modo pelo qual certo estilo feminino de comportamento associado a certo estilo de vestir, progressivamente adotado no Rio de Janeiro entre 1900-1914 por uma subcultura feminina composta por grupos de mulheres que entram no mercado de trabalho ou estão em vias de profissionalização, foi representado em imagens pelos profissionais de imprensa, homens na sua maioria. Partimos da hipótese de que o jogo de exposição e representação das mulheres desses grupos, vistas como divergentes da cultura hegemônica burguesa por seu comportamento e vestuário, revelou um dispositivo criativo que subvertia os marcadores de gênero, por meio da manipulação de alguns sinais diacríticos –como roupas, ornamentos e performances públicas– que, aos olhos dos homens da imprensa, expressavam uma identidade feminina nova e híbrida, na qual feminino e masculino pareciam estar justapostos. Nesse jogo, o comportamento e as roupas daqueles grupos de mulheres são metáforas de uma individualidade feminina divergente, bem como dispositivos disruptivos

da imagem da mulher frívola e domesticada, própria à época.

A operação do ver e do ser visto nos leva a uma das chaves interpretativas da cultura visual, campo teórico tomado nesta digressão. Entendemos que o dispositivo visual é central na construção cultural da vida social no Ocidente desde a Modernidade, ocupando, na construção histórica, os domínios do ver.<sup>1</sup> Em análise sobre a centralidade aparente do visual na sociedade ocidental, o historiador Martin Jay cunhou o termo *ocularcentrismo*,<sup>2</sup> apontando para a centralidade do olho na cultura ocidental e o modo como as operações do olhar, ver e saber se entrelaçaram completamente, fazendo do mundo moderno um fenômeno visual:<sup>3</sup> uma “sociedade do espetáculo”, como define Guy Debord.<sup>4</sup> Porém, o importante a ressaltar em nossa análise é que esse *ocularcentrismo* moderno, ao apoiar-se em um regime *escópico* ou de *visualidade*, apresenta, de fato, interpretações sobre o sujeito socialmente construído. Os documentos *imagéticos* não são inocentes e transparentes, mas foram criados por autores com diferentes intenções e estratégias. Assim, uma representação não é apenas uma ilustração, mas o local de construções sociais, já que os sujeitos vistos têm formas visuais próprias. Dessa forma, a questão não é apenas a aparência das imagens, ou as imagens em si mesmas, mas como elas são criadas e vistas pelos espectadores que as olham a partir de experiências culturais particulares. O historiador e crítico de arte John Berger<sup>5</sup> usa a expressão “*modos de ver*” para se referir ao fato de que nunca olhamos apenas para uma coisa, mas para a relação entre as coisas, porque os objetos visuais mobilizam maneiras distintas de ver, as quais se relacionam às práticas culturais de diferentes grupos sociais. O ato de ver possui várias formas de representação, tais como o *relance*, o *olhar* e o *olhar perscrutador*; todas essas formas mostram que o ato de ver tem um conteúdo histórico a ser desvelado pelo historiador.

Para a historiadora Donna Haraway,<sup>6</sup> em sua reflexão sobre o regime *escópico* moderno, o *ocularcentrismo* produz visões específicas da diferença social, apoiadas em uma hierarquia de classe, raça e gênero, intimamente relacionada às opressões e tiranias do capitalismo, do

colonialismo e do patriarcado. Por essa razão, Griselda Pollock, em seus estudos sobre a representação do feminino na arte, assinala que as representações visuais apresentam a construção da feminilidade como uma diferença particular de gênero, quando afirma que “as práticas culturais desempenham um papel de grande importância social na articulação de significados sobre o mundo, na negociação de conflitos sociais e na produção de sujeitos sociais”.<sup>7</sup>

John Berger, em *Modos de ver*, assinala que a relação do olhar entre homens e mulheres na Modernidade é construída a partir do choque entre presenças sociais de gênero: a presença social masculina e a presença social feminina. Em tal relação, diz Berger, a presença social do homem encarna o poder que ele personifica e exerce sobre o outro; enquanto a presença social da mulher expressa sua própria atitude, manifesta em gestos, voz, opiniões, expressões, roupas, ambiente escolhido, gosto.<sup>8</sup> Trata-se de uma relação simples: os homens agem e as mulheres aparecem; e isto determina não apenas as relações entre homens e mulheres, mas também a relação das mulheres com elas mesmas.<sup>9</sup> Observando que a imprensa carioca da época era majoritariamente masculina e, também, a voz de muitos grupos sociais masculinos, entendemos que as representações imagéticas desses novos grupos de mulheres revelam, de um lado, o choque entre novos comportamentos femininos expressos em novos modos de vestir e, de outro, uma resposta masculina que aponta para uma crítica às subversões na hierarquia de gênero. De modo que as relações de gênero, tal como apresentadas pela imprensa no Rio de Janeiro daquele início de século, canalizaram o impacto de uma transformação social nessas mesmas relações, construídas sobre experiências e exercícios do poder entre os homens e as subculturas femininas à época.

Partindo das considerações acima, percebemos como certas instituições – neste caso, a imprensa carioca do início do século XX<sup>-10</sup> mobilizaram certas formas de ver e ordenar o mundo. Por essa razão, entendemos que as imagens produzidas pela imprensa nos permitem visualizar uma diferença social: um feminino voltado para o mundo público, em oposição à

habitual posição da mulher dentro dos espaços restritos a ela reservados até então.

Para a análise desse processo tomamos quatro revistas ilustradas que começam a circular no Rio de Janeiro no início do século XX: *Fon-Fon!*, *O Malho*, *Careta* e *Revista da Semana*; e cinco jornais: *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *O Imparcial*, *Correio da Manhã* e *A Noite*. Salientamos que as revistas ilustradas eram voltadas para um público de ambos os sexos, majoritariamente pertencente às classes médias e altas; e os jornais eram voltados para o grande público. Tal imprensa não era, portanto, especializada em moda, mas um *mass medium*, uma imprensa formadora de opiniões em larga escala. As balizas cronológicas, 1900-1914, são demarcadas pelo início da circulação das revistas ilustradas no Rio de Janeiro (*O Malho*, 1902; *Fon-Fon!*, 1907; *Careta*, 1908) e pelo fim da *Belle Époque*, segundo a cronologia de Jeffrey Needell.<sup>11</sup> Após 1914 e, especialmente, após o término da Primeira Guerra Mundial, em 1918, a nova aparência feminina expressa no vestir, em conjunto com os novos comportamentos femininos, se disseminam entre as mulheres e abre caminho para a emergência da mulher transgressora dos anos de 1920.

### ***O desviante: vestuário e feminilidade***

No Rio de Janeiro do início do século XX, um conjunto grande de mulheres já ocupava os novos espaços urbanos surgidos com as reformas no Centro do Rio de Janeiro, capitaneadas pelo engenheiro Francisco Pereira Passos e pelo médico sanitariano Oswaldo Cruz, entre 1903 e 1906. A Avenida Central, artéria principal do novo Centro urbano, e o seu entorno se converteram na meca para compras e para a exibição das aparências femininas. Nessas áreas, o voyeurismo masculino tornou-se, como nas grandes capitais do Ocidente, instrumento da economia visual e estava diretamente relacionado ao binômio mulher/vestuário. Em agosto de 1909, um cronista da revista *Fon-Fon!* descrevia as novas levadas de senhoras e senhoritas que deambulavam pelas calçadas da Avenida Central, descendo dos *bonds* ou circulando pela Rua do Ouvidor, as quais exibiam “saias

farfalhantes, de seda ou rendada, finas essências, capitosos *dessous*, sapatos de verniz ou botas esguias de cano alto de cor havana”.<sup>12</sup>

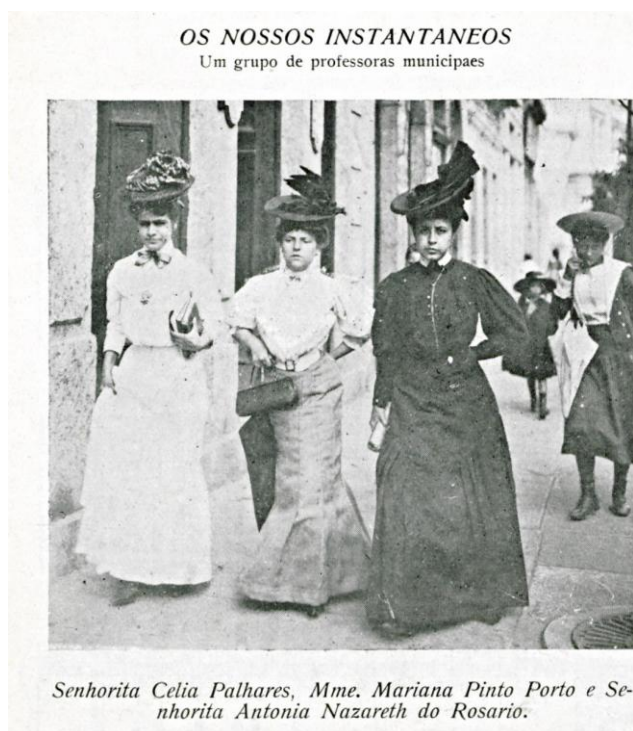


Fig. 1. *Fon-Fon!*, Ano 1, nº16, 27 de Julho de 1907

Pela descrição do cronista de *Fon-Fon!* percebemos que para os profissionais homens da imprensa, assim como para seus leitores – mulheres e homens da burguesia carioca, o ideal feminino de beleza era “a mulher parisiense”, isto é, a mulher vestida conforme os cânones da moda francesa, e não a norte-americana ou a inglesa, vistas e representadas pela imprensa como rebeldes; por estarem, muitas delas, envolvidas nas lutas feministas, despertavam, na visão masculina hegemônica, um sentimento de excesso de liberdade feminina. Nada de liberdade para as mulheres no Brasil, muito menos de feminismo, visto por aqui como sinônimo não só de insubmissão do gênero feminino, mas, sobretudo, de demonstração da exaltação de grupos de mulheres das classes médias e baixas, brancas pobres e negras, que, supostamente, odiavam os homens e, ao se esforçarem para participar do mercado de trabalho, almejavam ocupar o espaço masculino na hierarquia de gênero. Por aqui, como na Europa e nos Estados Unidos, muitas mulheres já frequentavam universidades, outras começavam a trabalhar no comércio e em

escritórios e uma parte delas, especialmente as professoras primárias, começavam a engrossar as fileiras do movimento feminista que reverberava desde a segunda metade do século XIX.<sup>13</sup> As transformações comportamentais do sexo feminino na Europa e nos Estados Unidos, incluindo a moda, foram vividas, embora em escala distinta, por mulheres no Brasil também.

No início do século XX ocorrem transformações importantes na hierarquia de gênero no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, visto que os espaços masculinos e femininos começam a se entrelaçar com o progressivo ingresso de mulheres das classes média e baixa no mercado formal de trabalho – espaço, até então, exclusivo do mundo masculino. Essas mudanças foram acompanhadas, de um lado, por uma ampla discussão em torno dos direitos da mulher, como a conquista de uma cidadania plena, capitaneada pela subcultura feminista; e, de outro lado, por uma grande cobertura da imprensa que, em textos, fotografias, caricaturas e anúncios publicitários, associava as conquistas femininas – para o bem ou para o mal – ao que denominava de “Feminismo no Brasil” ou “Nosso Feminismo”. Através dos registros visuais encontrados na imprensa carioca do início do século XX, percebemos a emergência de uma subcultura feminina, conformada por jovens estudantes ou trabalhadoras e por mulheres engajadas no feminismo. A expressão dessa subcultura era marcadora de novas identidades femininas, e indicativa da progressiva entrada de mulheres no mundo profissional masculino. A análise a seguir incide sobre a representação visual dessa nova subcultura feminina pela imprensa carioca do início do século XX.

Na fotografia publicada na edição de *Fon-Fon!* de julho de 1907 (Fig.1), vemos um grupo de professoras primárias elegantemente vestidas, caminhando pela Avenida Central. Não raramente, as professoras primárias apareciam nas colunas reservadas pelas revistas ilustradas à apresentação do *grand monde* carioca, como a coluna “Nossos Instantâneos” da revista *Fon-Fon!*<sup>14</sup> A fotografia foi uma potente tecnologia visual na época, especialmente a fotografia de rua produzida para a imprensa. As câmeras usadas pelo fotógrafo de imprensa, à época, eram grandes e exigiam longo tempo de

exposição, o que possibilitava ao sujeito passante perceber-se alvo do fotógrafo, o que sinaliza a prática do jogo do ver e do ser visto. Ou seja, na imagem em análise, as professoras fotografadas sabiam que estavam sendo clicadas pelo fotógrafo e se posicionaram para ele. Pela legenda, ficamos sabendo até que o fotógrafo, após tirar a fotografia, anotou os nomes e o status civil das fotografadas: senhorita Celia Palhares, à esquerda, madame Mariana Pinto Porto, ao centro, e senhorita Antônia Nazareth do Rosário, à direita.



Fig. 2. “O feminismo no Brasil”, *O Malho*, ano XI, nº 524, Setembro de 1912

A fotografia de rua era uma prática masculina, na época: um sujeito masculino, com olhar aguçado, sensibilidade e reflexos rápidos se expunha na rua, por trás de sua câmera, esperando o momento para o clique. Por essa razão, a masculinidade deve ser considerada central na produção imagética do fotógrafo de rua –uma masculinidade particular, produtora de uma imagem que estimula no observador um controle masculino sobre o feminino. Como resultado, o espectador –homem ou mulher se coloca como árbitro da imagem feminina, tomada a partir de um modo patriarcal de representação.

O fotógrafo apresenta características específicas na imagem, pois, como dissemos anteriormente, as imagens oferecem visões particulares do mundo e essas interpretações jamais são inocentes. A fotografia das professoras nos mostra, por exemplo, senhoritas elegantes, brancas e de classe média; são mulheres jovens, que exibem um traje construtor de uma determinada aparência feminina, a qual diverge da imagem da mulher burguesa tradicional, já

que as fotografadas misturam peças vestimentares tradicionalmente masculinas e femininas.

Examinemos a imagem: as camisas são de mangas largas com punhos dobrados e abotoados; o pescoço e o colo são ocultos por colarinhos altos e dobrados, envoltos em grandes lenços, *foulards* fechados com broche ou com gravata-borboleta. As três jovens mostram uma fisionomia severa; a primeira jovem, à esquerda, carrega livros; a do centro e a da direita seguram rolos de papel –elementos indicadores da mulher profissional. O uso de gravata, *foulard*, lenço no pescoço e punhos dobrados, associado aos livros e aos rolos de papel, era indicativo de uma mulher com acesso à educação e ao mercado de trabalho. Observamos, assim, que a fotografia nos mostra três mulheres que vestem uma indumentária realçadora de diferenças: a severidade em oposição à meiguice, à doçura e à sedução próprias à condição feminina da época. A diferença está na aparência visual e no comportamento rígido, elaborados a partir da apropriação de peças masculinas que invocam um rigor condizente com a posição social daquelas mulheres: profissionais.

De modo que podemos aferir, através da visualidade das três jovens professoras que caminham pela Avenida Central, que o fotógrafo escolheu apontar sua câmera para jovens que, na sua percepção, são personagens socialmente importantes pelo papel que ocupam enquanto educadoras; mas que expõem uma feminilidade desviante, ao utilizarem um guarda-roupa que imprime rigidez a sua aparência, resultado do entrelaçamento, no vestir, dos códigos fixos de gênero. Esse vestuário adotado pelas mulheres em busca de educação não é só alternativo, mas sobretudo destoante do vestuário feminino burguês que posiciona a mulher como frívola e domesticada. Assim, o novo modo de vestir pode ser lido como instrumento de afirmação de uma feminilidade desviante, ao opor-se a moda burguesa que, apoiada por outras instituições sociais, ilustrava a doutrina das esferas separadas por gênero –as quais favoreciam os papéis submissos e passivos que as mulheres deveriam desempenhar.

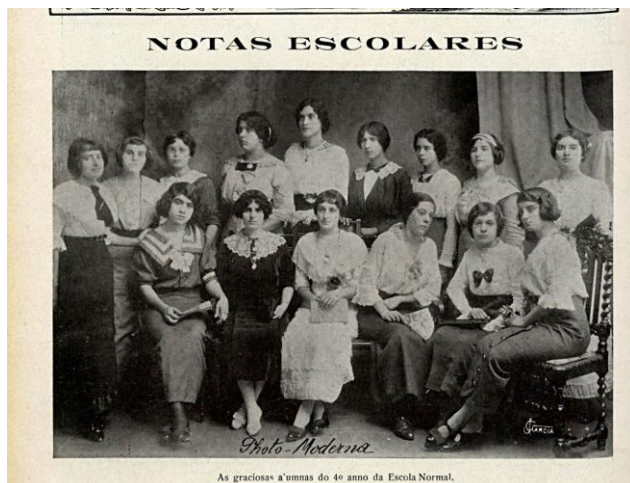


Fig. 3. “Escola Normal” - *Fon-Fon!*, Ano VII, nº 24, 18 de Outubro de 1913

Nesse contexto, as roupas e a aparência da mulher, além de funcionarem como indicadores de *status* e distinção entre indivíduos e classes sociais, tornaram-se também elementos de regulação de condutas e hábitos.<sup>15</sup> As mulheres que, desde a década de 1880 na Europa e nos Estados Unidos começavam a ter acesso à educação e a entrar no mercado de trabalho, eram vistas como marginais e ridicularizadas na imprensa, sobretudo pelo estilo de vestir contrário ao estilo burguês pautado na domesticidade. Esse estilo, classificado pela socióloga da moda Diana Crane como “alternativo” e “não convencional”,<sup>16</sup> mostra que aparências marginais não só conviveram, no século XIX e início do XX, com as aparências convencionais como exerceram influência sobre o vestuário feminino dominante. A autora classifica o estilo como “alternativo” porque incorporava algumas peças do vestuário masculino, como gravatas, chapéus, paletós, coletes e camisas, ora juntos, ora separados, mas sempre combinando com peças femininas. Muito do vestuário diário feminino “alternativo” europeu e americano se deveu às mulheres das classes média e trabalhadora. O estilo, portanto, contrastava com as roupas femininas burguesas consideradas sofisticadas, elegantes e apropriadas ao sexo feminino, tendo Paris, desde o século XVIII, como centro de referência. A indumentária feminina burguesa marcava, sobretudo, a diferença entre os sexos.

Mas, se de um lado vemos o fotógrafo de *Fon-Fon!* captar uma imagem de elegantes professoras primárias em espaço reservado às

elites, é preciso registrar que, de outro lado, um grande número delas vivia em condições difíceis: recebiam poucos rendimentos – a metade dos auferidos pelos professores homens, o que as obrigava a viver frugalmente. Vale lembrar que as professoras primárias eram provenientes da pequena burguesia e das classes baixas.<sup>17</sup> Durante as duas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro, elas correspondiam a mais de dois terços do professorado; e as professoras negras constituíam 20% do magistério público. Lembremos que as professoras negras eram netas ou filhas de ex-escravos, e que haviam conseguido acesso à educação com muito esforço próprio e de seus pais – situação que mudaria para elas completamente após os anos de 1920, com a instauração de uma “política de embranquecimento” do magistério público.<sup>18</sup>



Fig. 4. “Escola Normal”, *Fon-Fon!*, Ano VIII, nº 30, 25 de Julho de 1914

A literatura feminina da época também nos dá a ver a relação entre vestuário e os novos comportamentos femininos, ressaltando a quase indigência das professoras primárias na época. Em “Jornal de uma feminista”, crônica de 1909 publicada em 1933 no livro póstumo *Almas complexas*,<sup>19</sup> a escritora Carmen Dolores delineia a imagem triste de uma professora primária feminista e associa essa imagem à sua indumentária. A personagem, que vive no limite de suas possibilidades financeiras, sente-se uma fracassada por sua luta inglória, segundo interpretação da historiadora Margareth Rago.<sup>20</sup> Sentada de frente a um espelho, associa sua figura triste a seus trajes pobres, e ainda, equipara sua própria aparência à de um homem. Pois, além de “magra, abatida e murcha”, a pobre professora vestia “botinas gastas, chapéu usado e *jaquette* azul-marinho surrada”; e,

como um homem, “caminhava a passos dobrados consultando as horas”.<sup>21</sup> A descrição que a autora faz da professora feminista ressalta um vestuário que se opõe ao ideal feminino burguês. Por tal vestuário, associado na narrativa da escritora a uma atitude masculina – “consultar as horas” –, a professora feminista “só merece do vulgo o escárnio”.<sup>22</sup> Mas essas mulheres mestiças, brancas pobres ou negras não eram fotografadas pela imprensa. Ao contrário, eram representadas em caricaturas: uma técnica artística, marcadamente masculina à época, que se utiliza de deformações da figura, da linguagem do cômico, do sarcástico e do periférico, a exemplo da caricatura da revista *O Malho*, de setembro de 1912 (**Fig.2**), que mostra um grupo de mulheres feministas – professoras na sua maioria – brancas e negras, jovens e matronas, avançando estridentes sobre um grupo de homens atônitos. Era através da linguagem do cômico, do sarcástico e do irônico que as mulheres negras, mestiças ou brancas pobres, que exigiam participação política, eram representadas pelas revistas, como podemos ver pela imagem.



**Fig. 5.** “Escola Normal”, *Fon-Fon!*, Ano VII, nº 8, 22 de Fevereiro de 1913

Contudo, apesar do fato de que muitas professoras primárias viviam modestamente, o magistério deu a esse grupo de mulheres mais independência econômica e liberdade de circulação. Sobretudo, sua inserção no mundo do trabalho, desde o século XIX, incentivou a progressiva entrada de outras mulheres em carreiras consideradas masculinas, como as profissões liberais – Medicina, Direito, Odontologia, Ciências Contábeis – então vedadas ao sexo feminino no Brasil, e também na França, até aproximadamente a década de

1880. As primeiras médicas e advogadas brasileiras enfrentaram enormes preconceitos, a exemplo de Myrtes de Campos, a primeira advogada a se formar na Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, em 1898. Devido à discriminação contra as mulheres, só em 1906 Myrtes conseguiu ingressar no quadro de sócios efetivos do Instituto dos Advogados do Brasil, condição necessária para o exercício da profissão.<sup>23</sup>

A abertura de instituições de ensino superior para as mulheres contribuiu significativamente para a disseminação de um novo comportamento entre as jovens, comportamento esse acompanhado de um estilo alternativo de vestir. As fotografias (**Figs.3-5**) que nos mostram jovens em uniforme colegial, em diferentes capitais do Brasil, são mais um exemplo do modo como a nova indumentária funcionava como marcador de gênero e de transformações sociais. O uniforme feminino constituído, sobretudo, pelo uso da gravata e do calçado abotinado e pela severidade nas cores, apresentava um discurso eficiente sobre um vestuário próprio a uma categoria de mulheres que buscavam conquistar um espaço social propício à atuação feminina no mundo público, masculino.

Algo semelhante aparece nas fotografias de moças que ingressavam nas escolas superiores, em profissões reconhecidamente masculinas, como Farmácia, Ciências Contábeis e Odontologia, e retratadas pelas revistas sob o rótulo de “Nosso Feminismo” (**Figs.6-8**). Nessas fotografias posadas, percebemos que as jovens formandas são brancas e de classe média e que nas cerimônias de formatura usavam um traje unissex (fraque, camisa de colarinho alto e gravata borboleta), o qual, do ponto de vista do gênero, ressalta uma igualdade no vestir e alude, assim, a um rompimento dos códigos de gênero no vestuário. Complementando as imagens das jovens formandas, num dos textos que acompanham as imagens o cronista escreve que, “pelas 8 e 9 da noite”, via as levas de jovens estudantes passando nos *bonds* da Lapa, de volta do *Pedagogium*, ou circulando pelo Largo de São Francisco, carregadas de rolos de papel. Imagens e texto confirmam, assim, não só a movimentação, em locais públicos, de jovens mulheres lançadas à conquista de educação e

espaços sociais no início do século XX, como também associam essas conquistas aos trajes alternativos à moda feminina burguesa.



Fig. 6. “O Nosso Feminismo”, *Fon Fon!*, Ano VIII, nº 4, 5 de Janeiro de 1914

A fotografia que apresenta jovens estudantes de Belas Artes, (Fig.9) integrantes da turma de Eliseu Visconti (1866-1944), professor de pintura da ENBA –Escola Nacional de Belas Artes, foi publicada em 1910 na revista *Fon-Fon!* A imagem mostra um grupo de três rapazes e quatro moças, todos brancos e de classe média. Vale lembrar que a ENBA foi criada em 1890 e representava uma renovação nos órgãos encarregados da educação e cultura no Brasil, opondo dois grupos, os “modernos” e os “positivistas”, em um debate cerrado sobre o ensino artístico no país, seus modelos e práticas.<sup>24</sup> O pintor Eliseu Visconti pertencia à ala dos “modernos”. Assim, podemos ver que a

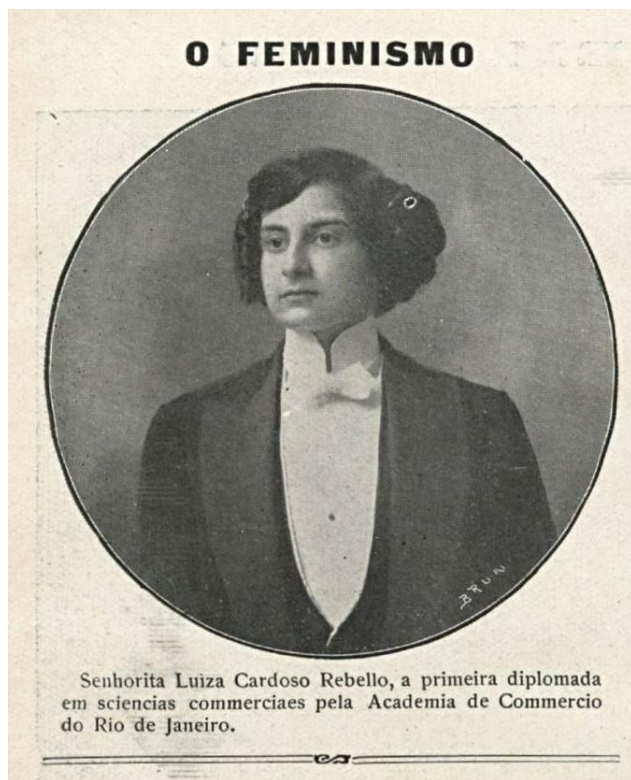
fotografia não só privilegia os estudantes da instituição artística, vista pela imprensa e público em geral como uma das instituições mais modernizadas da República que se instaurara em 1889, como faz da pose um marcador de modernidade. No contexto das disputas entre “modernos” e “positivistas”, o grupo de estudantes se apresenta para a fotografia com um modelo de autorrepresentação pautado na irreverência, própria ao comportamento da cultura artística moderna.



Fig. 7. “O Nosso Feminismo”, *Fon Fon!*, Ano VIII, nº 6, 8 de Fevereiro de 1914

Na foto, da esquerda para a direita, vemos a estudante de pintura Isolina Machado (1889-1931) usando uma gravata longa, e a quarta jovem, Fedora Rego Monteiro (1889-1975), vestindo um redingote casaco masculino, de corte militar aberto na frente para revelar um vestido usado por baixo. Ambas exibem o vestuário da jovem alternativa: peças masculinas complementadas com itens da indumentária feminina. Aqui, a gravata e o casaco redingote –elementos do guarda-roupa masculino– são conciliados com a cintura apertada, cabelos longos arranjados em coques,

blusa de mangas volumosas e saias delicadamente ajustadas. Mas, o redingote e a gravata eram, para aquelas jovens, naquele momento, símbolos de emancipação.



**Fig. 8.** “O Nosso Feminismo”, *Fon Fon!*, Ano VIII, n° 22, 4 de Maio de 1914

Em 1913, a estudante de pintura Angelina Agostini (1888-1973) foi a vencedora do Salão de Pintura da ENBA, recebendo um prêmio de viagem. Trata-se de um fato incomum, visto que as mulheres artistas, eram associadas até o início do século XX como amadoras e não como profissionais, como ressalta Ana Paula Simioni em seu estudo sobre as artistas brasileiras na virada do século XIX para o XX.<sup>25</sup> Angelina Agostini (**Fig.10**) posou para o fotógrafo do jornal *O Imparcial*, em setembro de 1913, acompanhada de outra estudante da ENBA, também concorrente ao prêmio, a pintora Sylvia Meyer (1889-1955). Angelina veste um traje escuro, que remete à sobriedade no vestir: a saia com corte abaixo dos seios é justa, com uma carreira de botões, à esquerda. A camisa tem colarinho masculino e ainda é fechada por uma gravata borboleta. Seu chapéu é do tipo fedora, modelo que fazia grande sucesso no público masculino e parte do feminino desde o final do século XIX, quando foi usado pela atriz Sarah

Bernard na ópera *Fedora*, apresentada no Brasil em 1886. Angelina usa um calçado abotinado, que contrasta com os sapatos de Sylvia Meyer, que primam pela feminilidade, embora sem saltos. Sylvia, embora use um traje claro, com abertura no pescoço, já anuncia no modelo de seu chapéu o cloche –chapéu símbolo da mulher independente dos anos de 1920. Tanto a indumentária de Sylvia quanto a de Angelina diferem daquela usada pelas jovens burguesas, como podemos ver na capa de *Fon-Fon!* de março de 1914 (**Fig.11**), onde a ilustração nos mostra modelos femininas vestindo roupas em tonalidades vivas, acompanhadas de sapatos com tiras e saltos altos, sombrinhas, luvas e chapéus ornamentados com flores e plumas –ou seja, representativos da moda para a mulher burguesa vestida conforme os padrões parisienses.



**Fig. 9.** *Fon-Fon!*, Ano IV, n° 42, 15 de Outubro de 1910

Não podemos deixar de assinalar que essas mudanças no comportamento e na moda feminina ocorriam em um momento de intensa movimentação de mulheres no campo político. Em 1910 foi criado no Rio de Janeiro o Partido Republicano Feminino (PRF). Suas fundadoras foram a professora primária e primeira sertanista brasileira Leolinda Daltro;<sup>26</sup> a poetisa Gilka Machado, a primeira poetisa a falar sobre o erotismo feminino; e a então primeira-dama do país, Orsina da Fonseca. O partido, que tinha como mentoras essas mulheres intelectualizadas, arregimentava um grande número de professoras primárias. Era um partido constituído unicamente por mulheres,

com a meta de conquistar o direito ao voto feminino –considerado por suas militantes a única possibilidade de combater a discriminação contra as mulheres e possibilitar sua entrada no mercado de trabalho.



Fig. 10. Senhoritas Sylvia Meyer à esquerda e Angelina Agostini, à direita - *O Imparcial*, 9 de Dezembro de 1910

Mas a fotografia de rua publicada na *Revista de Semana* em setembro de 1911 (Fig.12) sobre uma passeata promovida pelo PRF no bairro do Catete, no Rio de Janeiro, pelas jovens militantes do partido, nos revela um fato curioso: um grupo de mulheres militantes feministas, racialmente mestiças e provenientes das classes médias e baixas, assumindo como auto-imagem uma indumentária feminina essencialmente burguesa. Quais seriam as razões para aquelas mulheres usarem uma indumentária burguesa e não uma indumentária própria a uma subcultura feminina que exigia direitos a uma classe de indivíduos excluídos socialmente? E ainda, por que elegiam o branco como cor de identificação do grupo?



Fig. 11. “Modas”, *Fon-Fon!*, AnoVIII, nº 13, 28 de Março de 1914

Segundo o jornal *O Paiz*, na edição de 21 de outubro de 1911, as militantes do PRF se reuniam em passeatas e outros atos públicos portando distintivos que as identificavam como grupo: roupas brancas, faixas, insígnias e a bandeira do partido. O jornal informa ainda que uma das táticas políticas do PRF era marcar presença na Câmara, no Senado e em todas as comemorações cívicas. Vemos pela fotografia que o grupo de jovens militantes, professoras racialmente mestiças, toma o espaço público, a rua, como uma dimensão do político e da política –tal como entendidos pela cientista política Chantal Mouffe,<sup>27</sup> que define o político como a dimensão de antagonismo que constitui as sociedades humanas, e a política como o conjunto de práticas e instituições por meio das quais uma ordem é criada, organizando a coexistência humana no contexto conflituoso produzido pelo político. Vemos que as jovens militantes do PRF transformam a indumentária feminina burguesa numa prática política na

dimensão do político, apontando como a linguagem das roupas pode ser política ao ser usada retoricamente para criar um senso de comunidade, ao mesmo tempo em que estabelece novos campos de luta social, política e cultural - assim tornando possível a unidade na diferença. Ao refletir a realidade social e política, a indumentária, neste caso, torna-se também instrumento de transformação da realidade.

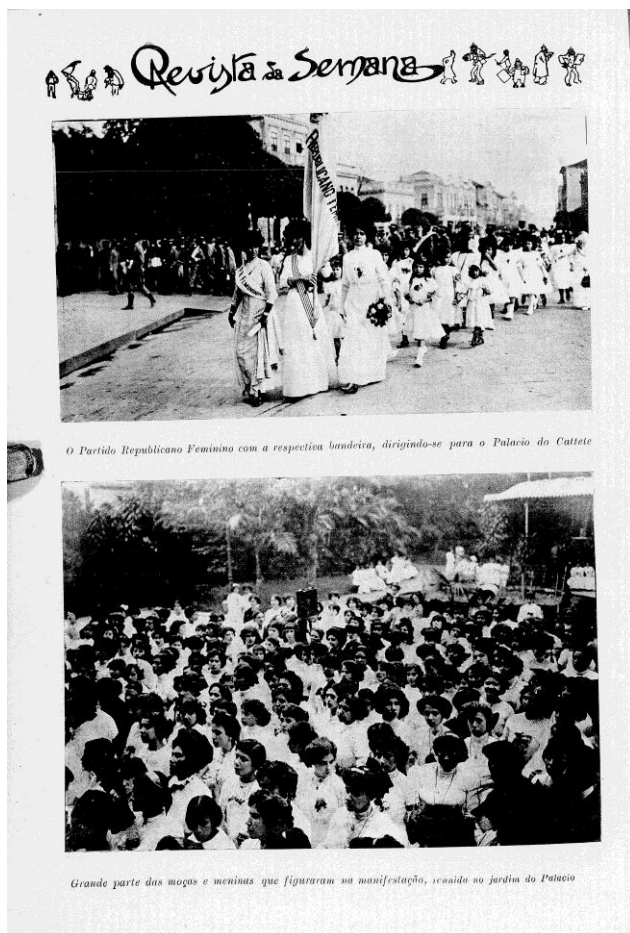


Fig. 12. *Revista da Semana*, Ano XII, nº 594, 30 de Setembro de 1911

Desde o final do século XIX, até aproximadamente a década de 1910, a cor branca havia se tornado símbolo das sufragistas inglesas em sua campanha pelo voto feminino. As sufragistas inglesas perceberam que eram consideradas mulheres masculinizadas não apenas por suas atitudes, mas também por sua aparência. Assim, a resposta foi vestirem roupas elegantes, de acordo com os padrões da moda burguesa das classes altas, para mostrar que não eram masculinizadas. O uso da cor branca

aludiria à pureza feminina na vida privada e pública, tornando-se, então, um dispositivo identificador dos propósitos da luta. Lembremos que o brasileiro PRF tinha como prática política a utilização de algumas ações das sufragistas inglesas, tais como a organização de passeatas, a presença em espaços de poder predominantemente masculinos e a utilização nas demonstrações de uma indumentária feminina condizente com os padrões burgueses de gênero. Sendo assim, podemos ler o comportamento e o vestuário das militantes do PRF não como um sinal de conformidade com os padrões femininos burgueses, mas como uma estratégia deliberada ou um mecanismo político de desafio às definições de feminilidade e cidadania da época.

De modo que, ler a aparência dessas mulheres como convencionalmente feminina e, portanto, concluir que, em alguma medida, elas estavam em desacordo com as intenções de sua ação política, talvez seja perder o fio da meada. A relação da mulher com sua aparência pode ser lida na chave dos questionamentos de Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, onde a autora pergunta-se “o que é ser mulher” e ela mesma responde: “Não se nasce, mas se faz mulher”.<sup>28</sup> Ser mulher, no contexto em questão, é tornar-se atuante na esfera pública e, portanto, recusar a limitação à esfera exclusivamente privada, agindo livremente em domínios exclusivamente masculinos, como a rua. Nesse caso a mulher não está na rua para se exibir ao olhar masculino, mas para protestar e exigir seus direitos e espaço social como sujeitos, numa estratégia política performática. A passeata expressa uma compreensão performática criadora de um sentido de comunidade (democracia pluralista), expressando uma importante linha de divisão social e de gênero, ao mesmo tempo em que apresenta uma compreensão histórica do ritual: o desfile das diferenças sob a bandeira unificadora do orgulho cívico feminino.

De modo que, ao combinar modos de vestir convencionais com comportamentos sociais desafiadores, por um grupo social feminino não exclusivamente burguês, a passeata é reveladora de uma possibilidade de subversão através de uma dramatização pública, na qual a roupa ocupa papel fundamental. Pois a roupa usada

pelas militantes, aparentemente em conformidade com os padrões femininos burgueses da época, ocupa na dramatização outra função: a de estratégia política. É protesto e demonstração de uma consciência política explícita, que se deixa ver através de uma identidade partilhada pelo vestir. Judith Butler afirma que as identidades são construídas na repetição de atos, na performance.<sup>29</sup> Seguindo esse fio de análise, a roupa e os corpos em ato performático são mecanismos políticos que desafiam as definições de identidade feminina e de cidadania da época.



Fig. 13. *Fon-Fon!*, Ano IV, n° 5, 29 de Janeiro de 1910

Mas a indumentária alternativa podia ser vista também em outra categoria de mulheres profissionais, como as comerciárias e as datilógrafas em disputa por postos de trabalho com os homens. As datilógrafas, por sinal, foram as profissionais que mais afrontaram os

homens, à época. Num anúncio publicitário da escola de datilografia Remington publicado na edição de *Fon-Fon!* em maio de 1910 (Fig.13), vemos uma datilógrafa vestindo saia e camisa risca de giz (peça de alfaiataria tipicamente masculina, pelo corte, modelagem e tecido) acompanhada de gravata longa. A entrada das datilógrafas no mercado de trabalho causou uma verdadeira guerra dos sexos. As datilógrafas que disputavam empregos com os homens frequentemente os desbancavam. Candidatos homens perdedores enviavam missivas de protesto aos jornais. Em 1911, um candidato argumentava em carta para o jornal *A Noite*: “só poderão se inscrever nos concursos de datilografia cidadãos brasileiros e só é cidadão toda pessoa que está no gozo de seus direitos civis e políticos, logo quem não tem direito de voto não é cidadão”.<sup>30</sup> Mas as datilógrafas eram apresentadas pela imprensa como excelentes trabalhadoras. Em 1911, em reportagem sobre o trabalho feminino, o mesmo jornal *A Noite* se referia a elas não no contexto de mulheres desviantes, mas como mulheres que “não fumam, não discutem política, e só se distraem para ligeiros toques chiques em seus laços de fita. São dóceis, muito assíduas e irrepreensíveis no horário”.<sup>31</sup> Podemos perceber na fala do jornalista uma associação entre trabalho e feminilidade burguesa –os “toques chics”, os “laços de fita” e a docilidade. É verdade que os salários femininos eram muito inferiores aos dos homens, os postos ofereciam pouca ou nenhuma oportunidade de ascensão profissional e, acima de tudo, as mulheres constituíam uma força de trabalho fácil de dirigir sob supervisão masculina.<sup>32</sup> Contudo, o importante para nossa análise é o fato de que as mulheres das classes médias conquistaram espaço de trabalho em escritórios, o que lhes possibilitou mais liberdade econômica e comportamental, incluindo-se nesse processo o uso de indumentária indicativa de independência.

Uma prática feminina iniciada na Europa e nos Estados Unidos em fins do século XIX, e, no Brasil, no início do século XX, na qual se percebe a utilização de um vestuário alternativo foi a prática esportiva. Especialmente, o ciclismo, no caso das europeias e norte-americanas. No Brasil, o ciclismo não foi tão popularizado entre as mulheres como na Europa e Estados Unidos.

De modo que, com a exceção de uma coluna no *Jornal do Brasil*,<sup>33</sup> (Fig.14) em 1900, escrita pela colunista de moda Marguerite Saint-Genés, que descreve os modelos de trajes utilizados pelas parisienses para a prática do ciclismo e aponta-os como vestimentas para as cariocas pedalarem pelas ruas da cidade, nada foi dito na imprensa ilustrada carioca sobre a prática de ciclismo por senhoras ou senhoritas cariocas nas duas primeiras décadas do século XX – a não ser uma crítica severa ao comportamento de mulheres sobre bicicletas. É importante observar que, na mencionada coluna no *Jornal do Brasil*, a descrição e os desenhos dos figurinos usados pelas parisienses para a prática do ciclismo são reveladores: o traje feminino para as ciclistas era composto por gravata de veludo e colete, peças estas usadas com saias. Ou seja, as francesas não utilizavam as calças ou saias-calções adotados pelas ciclistas inglesas e americanas. Mas a publicação brasileira não indica, para as ciclistas no Brasil, nem mesmo as saias bipartidas (as saias-calções) usadas pelas parisienses – o que revela a manutenção de uma ideologia binária de gênero no ciclismo: calças para homens e saias para mulheres.



Fig. 14. “Costumes de bicyclettes para moças”, *Jornal do Brasil* (RJ), Ano. X, nº 245, 2 de Setembro de 1900

A caricatura “Consequências Naturaes” (Fig.15) indica certa imaginação erótica masculina do caricaturista, que vê na prática do ciclismo uma exposição do corpo da mulher. O ato de pedalar de saia criava um volume nos quadris que aumentava as nádegas. Contudo, nesta imagem, a sexualidade da mulher ciclista torna-se uma piada visual, pois a mulher retratada não é uma jovem burguesa exalando sexualidade; é uma matrona desviante à visão hegemônica do feminino: uma ciclista de meia idade corpulenta e de aparência pesada.



Fig. 15. “Consequências Naturaes”, *Jornal do Brasil* (RJ), Ano X, nº 21, 21 de Janeiro de 1900



Fig. 16. *Fon-Fon!*, Ano V, nº 12, 25 de Março de 1911

De fato, a moda das peças bipartidas, as saias-calções femininas, chamadas na França de *jupe-culottes*, não conseguiu se estabelecer entre as cariocas, nem mesmo entre as feministas, que as consideravam muito radicais e tendendo a afastar simpatizantes potenciais do movimento pelos direitos femininos. Quando a moda da *jupe-culotte* apareceu no Rio de Janeiro, em 1911, foi exibida por um grupo de jovens na Avenida Central. As moças vestidas “no grito da moda” foram vaiadas por uma multidão de homens, em meio a tanta algazarra que elas tiveram que ser resgatadas pela polícia. Não podemos deixar de chamar a atenção para o fato de que o aparecimento da *jupe-culotte* no Rio de Janeiro acontecia num momento em que a questão do sufrágio feminino era tema constante e acalorado na imprensa e na sociedade em geral.

A caricatura de Raul Pederneiras para a capa de *Fon-Fon!* (Fig. 16) publicada em março de 1911, apresentando uma senhorita vestindo *jupe-culotte*, parece ser um termômetro a medir as relações entre homens e mulheres, indicando também que o traje como objeto material é, de fato, um sistema simbólico. Segundo Laura Nery,<sup>34</sup> a arte da caricatura desvenda a psicologia humana através de uma apropriação original da fisionomia em sátira gráfica, ao exagerar os traços e deformá-los. O caricaturista desfruta de um grau de liberdade dentro da ficção, sobretudo pelo realce da imaginação. Na caricatura, a imaginação de Raul Pederneiras apresenta um gaúcho que, ao ver uma senhorita de *jupe-culotte*, diz: “Hum: temos concorrência”.<sup>35</sup> A concorrência se referia ao desejo de usurpação feminina do poder masculino e se metaforiza na indumentária masculina que, neste caso, poderia se adaptar visualmente a uma equalização dos gêneros. Afinal, para os homens, as roupas femininas eram um marcador das diferenças entre masculino e feminino. A *jupe-culotte*, nessa imagem, encarna exatamente a subversão da condição feminina através da roupa, já que, enquanto peça vestimentar, não oferecia nenhum sentido de erotismo ou imoralidade: como podemos observar na imagem, o traje é totalmente fechado, da cabeça aos pés. Sobre isso, o próprio colunista de *Fon-Fon!* comentava que “... a moda feminina é assim mesmo. Ainda ontem deixavam ver quase tudo e agora, com as

saia-calções, não mostram quase nada”.<sup>36</sup> Portanto, a discussão em torno do traje não era a imoralidade da peça, mas o seu significado ideológico (hegemonia, subcultura e prazer) e a questão política das identidades (gênero e sexualidade).

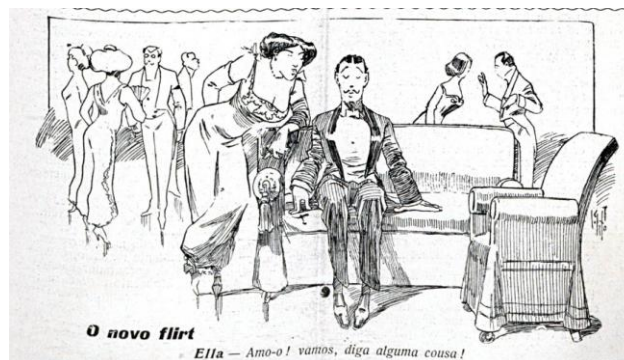


Fig. 17. “O Novo Flirt”, *Fon-Fon!*, Ano V, nº 16, 22 de Abril de 1911

Já na caricatura de K.Lixto sobre o uso da *jupe-culotte* por mulheres em uma reunião social, (Fig.17) a linguagem do cômico e da ironia pode ser entendida como uma síntese das convicções morais e estéticas do caricaturista, pois o artista apresenta um discurso visual que revela o erotismo da mulher que domina, a mulher que tem controle sobre seu parceiro, indicando, assim, uma total inversão dos papéis de gênero. As mulheres ocupam no traço de K.Lixto o papel da *dominatrix* e projetam uma sedução dominadora, enquanto o homem, afeminado, sentado no sofá, se retrai e projeta uma imagem de dominado. Contudo, entendemos que o uso de roupas como a *jupe-culotte* nos revela aspectos de uma subcultura desviante ou minoritária, mas, também, o prazer de certos grupos de mulheres em construir padrões inconstantes de aparência pessoal, os quais se afirmam como uma das características significativas de um estilo que desafia os gostos aceitos pela sociedade convencional.

O que tais representações visuais nos revelam sobre a mulher em busca de emancipação? E, ainda, de que modo o vestuário, como forma de comunicação de classe, gênero, identidades sexuais e sociais, foi visto e em que situações? Na construção da nova identidade feminina, o comportamento e os trajes de cada grupo foram vistos como marcadores de distinção entre classes e grupos sociais e raciais, mas também

indicavam um novo estilo de comportamento social que fugia às normas tidas como naturais à mulher. As mulheres da classe trabalhadora, da pequena burguesia e as feministas tinham sua feminilidade construída no desvio da ordem, eram mulheres não naturais. A percepção do desvio era dada pelos novos comportamentos em público, combinados a um estilo de vestir que associava a indumentária dessas mulheres a uma quebra de marcadores de gênero.

### Conclusão

O caricaturista Raul Pederneiras, ferrenho antifeminista e opositor de qualquer atuação profissional da mulher, registra em caricatura na capa da revista *Fon-Fon!* as sufragistas do PRF em campanha pelo voto feminino, em 1914. (Fig. 18) A caricatura ilustra os argumentos expostos ao longo do texto. Vemos que o caricaturista se utiliza de vestuário, classe social, idade e raça como marcadores visuais de uma nova subcultura feminina. Percebemos na imagem que a moda, além de funcionar como código de distinção nas construções de gênero, identifica estilos de vestir com estilos de comportamento feminino.

No primeiro plano, Pederneiras apresenta um grupo de mulheres que inclui matronas, uma delas negra, e jovens militantes elegantes. No segundo plano, vê-se um conjunto de mulheres munidas de paus. As que estão no primeiro plano se vestem no estilo alternativo ao feminino burguês. Tal estilo alternativo também aparece na caricatura associado à mistura de classe e de raça; a imagem inevitavelmente chama atenção para a diversidade social de mulheres integrantes dos novos grupos femininos que passaram a frequentar o espaço urbano; incluídas nesses grupos, estão as temíveis feministas que, com seus pedaços de pau, atemorizam o caricaturista, como podemos ver ao lado esquerdo, na parte inferior da imagem.

Dessa forma, Pederneiras revela em sua caricatura que os novos grupos de mulheres que adentraram o espaço público, no início do século XX, no Rio de Janeiro, em busca de educação e trabalho, eram social e racialmente heterogêneos. Mostra também que o estilo de vestir adotado por esses grupos funcionou como

afirmação de uma nova identidade feminina, transformando-se em ferramenta política das mulheres em seu esforço de avançar na hierarquia social. Essas constatações nos levam a concluir que a imprensa carioca representou a luta entre homens e mulheres no início do século XX não apenas como uma batalha entre os sexos, mas um conflito de gênero, de classe e de raça; e que, ao associar novos modos de vestir a novos comportamentos sociais, a indumentária adotada pelas mulheres estudantes ou trabalhadoras funcionou como dispositivo político em sua luta por emancipação.

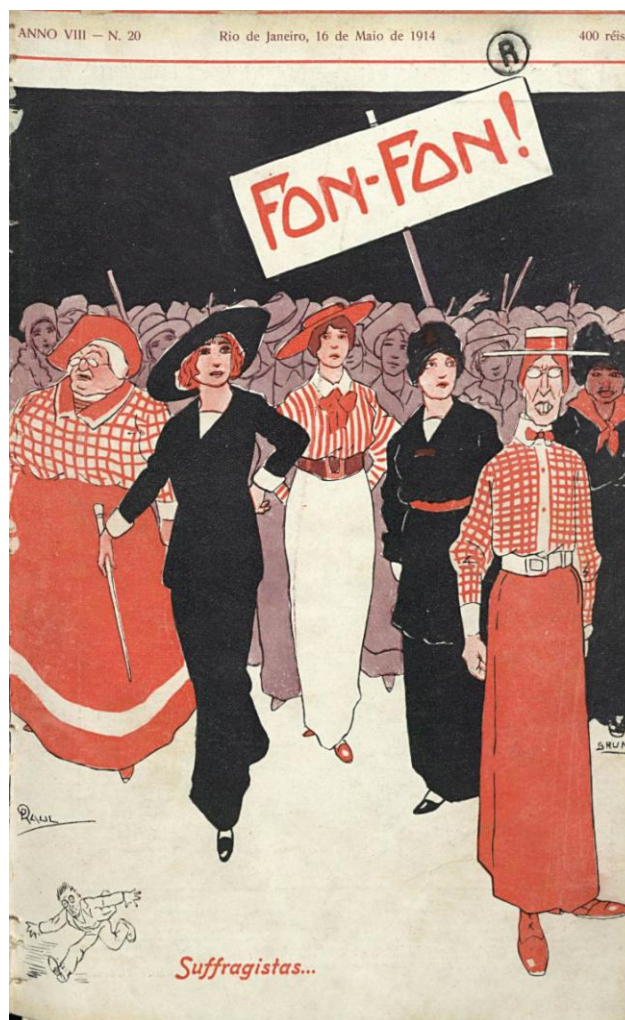


Fig. 18. *Fon Fon!*, Ano VIII, nº 20, 3 de Maio 1914

## Notas

- <sup>1</sup> Roger, Chartier, *The Cultural Uses of Print*, New Jersey, Princeton, 1987, p. 11.
- <sup>2</sup> Martin, Jay, *The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- <sup>3</sup> Chris, Jenks, *Visual Culture*, London, Routledge, 1995.
- <sup>4</sup> Guy, Debord, *A sociedade do espetáculo*, São Paulo, Contraponto, 1992.
- <sup>5</sup> John, Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972.
- <sup>6</sup> Donna J., Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.
- <sup>7</sup> Griselda, Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism, and Histories of Art*, London, Routledge, 1988, p. 89.
- <sup>8</sup> John, Berger, *Ways of Seeing*, *op. cit.*, p. 54.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 54.
- <sup>10</sup> Carioca: relativo à cidade do Rio de Janeiro, ou o que é seu natural ou habitante.
- <sup>11</sup> Jeffrey Needell demarca o fim da Belle Époque no Brasil em 1914. Jeffrey, Needell, *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 145.
- <sup>12</sup> *Fon-Fon!*, Ano 1, n°16, 27 julho, 1907.
- <sup>13</sup> June, E. Hahner, *A Mulher Brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 98.
- <sup>14</sup> A coluna “Nossos Instantâneos” era uma coluna fotográfica na revista ilustrada *Fon-Fon!*, voltada para a representação das grandes personalidades do mundo das artes, da política, da economia, e, também, de damas e senhoritas pertencentes às famílias da elite brasileira. Em geral, o fotógrafo se posicionava na Avenida Central e fotografa as personalidades em desfile pela Avenida.
- <sup>15</sup> Daniel, Roche, *A Cultura das aparências: Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*, São Paulo, SENAC, 2007.
- <sup>16</sup> Diana, Crane, *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*, São Paulo, SENAC, 2013.
- <sup>17</sup> Lúcia, Muller, *As Construtoras da Nação: professoras primárias na Primeira República*, Niterói, Intertexto, 1999.
- <sup>18</sup> -----, *A cor da escola: imagens da Primeira República*, Cuiabá, EDUFMT/Entrelinhas, 2008.
- <sup>19</sup> Carmen, Dolores, *Almas Complexas – Contos*, Ilha de Santa Catarina, Editora Mulheres, 2014.
- <sup>20</sup> Margareth, Rago, *Feminizar é Preciso: por uma cultura filogênica*, São Paulo *Em Perspectiva*, vol. 15, n°3, 2001, pp. 58-66.
- <sup>21</sup> Carmen, Dolores, *op. cit.*, p. 89.
- <sup>22</sup> *Idem*.
- <sup>23</sup> Lucia Maria Paschoal Guimarães y Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira, *Pioneirismo na Luta pelo Exercício da Advocacia e Defesa da Emancipação Feminina*, *Revista Gênero*, Niterói, vol. 9, n° 2, 2009, p. 134.
- <sup>24</sup> Sônia Gomes Pereira (org), *185 anos de Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes/ UFRJ, 2001-2002.
- <sup>25</sup> Ana Paula Cavalcanti Simoni, *Profissão Artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.
- <sup>26</sup> Mariza Correa, “Os Índios do Brasil Elegante & a Professora Leolinda Daltro”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol.9, n°8, agosto setembro 1989, pp. 43-65.
- <sup>27</sup> Chantal Mouffe, *Sobre o político*, São Paulo, Martins Fontes, 2015.
- <sup>28</sup> Simone De Beauvoir, *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*, trad. Sérgio Milliet, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1970, p. 9.
- <sup>29</sup> Judith Butler, *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, trad. Renato Aguiar, 8ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015, p. 76.
- <sup>30</sup> *A Noite*, Ano 1, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1911, p. 8.
- <sup>31</sup> *A Noite*, Ano 1, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1911, p. 16.
- <sup>32</sup> June E. Hahner, *op. cit.*, p. 87.
- <sup>33</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ano 10, n° 245, 2 de setembro de 1900, p.12.
- <sup>34</sup> Laura Moutinho Nery, *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*, Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, 2006.
- <sup>35</sup> *Fon-Fon!*, Ano 5, n°12, 25 de março de 1911, capa.
- <sup>36</sup> *Fon-Fon!*, Ano 6, n°10, 15 de junho de 1912, p. 16.

### **¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

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

[URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=324&vol=13](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=324&vol=13)

Recepción: 29 de mayo del 2018

Aceptación: 27 de septiembre del 2018