

A ‘Vênus Moderna’*: Mulher e Sexualidade nas Ilustradas Cariocas Fon-Fon!, Selecta e Para Todos..., entre 1900-1930

Claúdia Oliveira

Professora Assistente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Universidade Candido Mendes
clauoliver@alternex.com.br

Resumo

A ‘Vênus Moderna’*: Mulher e Sexualidade nas Ilustradas Cariocas Fon-Fon!, Selecta e Para Todos..., entre 1900-1930, examina a construção de uma nova identidade na mulher brasileira urbana, através da análise do discurso visual e textual de publicações, dirigidas por intelectuais da tradição literária simbolista do Rio de Janeiro, nos inícios do século XX.

Palavras-Chave

Mulheres; Sexualidade; Literatura Simbolista

Abstract

"The Modern Venus: women and sexuality in the illustrated magazines Fon-Fon!, Selecta e Para Todos... 1900-1930", examines the construction of a new identity for the urban Brazilian woman, through an analysis of the visual and textual discourse of publications directed by intellectuals from the symbolist literary tradition in Rio de Janeiro at the start of the 20th-century.

Key Words

Women; Sexuality; Symbolist Literature.

A ‘Vênus Moderna’¹: mulher e sexualidade nas ilustradas cariocas *Fon-Fon!*, *Selecta* e *Para Todos...*, entre 1900-1930, discute o modo pelo qual cronistas e fotógrafos, colaboradores dessas publicações, representaram a imagem da nova mulher que emerge com a modernização da cidade e começa a ganhar o espaço público, no início do século XX.

Flávio, pseudônimo de Mário Pederneiras, em crônica intitulada *A Mulher e a Rua* na revista *Selecta* de 1914, escrevia:

“agora até as mulheres estão mais lindas. Outras devem ser as causas desta espécie de renascimento do nosso mundo feminino. Para mim, a mulher carioca de hoje, sofre, como a Cidade, os efeitos da civilização (...). Ora se a cidade e o homem ganharam com a civilização era natural que a mulher também aproveitasse desse delírio de renovações. E a aproveitou em beleza e elegância”.

O Rio de Janeiro enquanto cidade-capital modernizada torna-se espaço que possibilita a emergência de uma nova mulher. Assim, as reflexões em torno de uma imagem sobre a ‘cidade-capital elegante’, unida à idéia de mulher moderna e sedutora, apontavam para um conjunto de idéias em torno do feminino que promoviam uma imagem da cidade como uma ‘bela mulher’. Ambas eram fruto da beleza da civilização moderna. Esta imagem ‘cidade-mulher’ se apoiava em um discurso que tinha suas raízes em uma percepção *fin-de-siècle* sobre o feminino e sobre a cidade na qual ambas simbolizavam objetos que despertavam sentidos. Cidade e mulher nas revistas ilustradas eram objetos sexualizados e adornados, as estrelas que brilhavam com a modernidade e, como tais, eram parte de uma mesma *míse-en-scène*, pois conjugavam uma idéia de feminilidade inerentemente teatral: o auto adorno feminino e o *décor*. Havia uma graça feminina que parecia ser construída para o olhar do cronista, do fotógrafo e para a admiração do público masculino. A imagem da mulher desejável se justapunha à imagem da cidade adornada, e ambas evocavam sentidos sexualizados.

“O modernismo elegante das cariocas de hoje, em trottoir pela Avenida, de saia curta, de fazenda clara, a caminho das compras, do chá na Cavê ou das indiscrições... da porta da ‘Gazeta’, todo esse mundo diário que por aqui rola e se expande, põe qualquer coisa de pitoresco neste trecho da vida, que calmamente observo da janela”.

Uma nova imagem da mulher ia sendo construída com o seu progressivo deslocamento do ambiente doméstico para o espaço público – até então reservado exclusivamente aos homens. Confeitarias, Avenidas, bondes e outros espaços exibiam mulheres belas e ‘disponíveis’ ao olhar masculino. Na imaginação do homem do início do século, a carnalidade destas figuras femininas fazia com que elas surgissem, aos seus olhos, como deusas conquistadoras que passavam a ocupar um novo lugar na sociedade masculina. Esta nova imagem da mulher ganha espaço na imaginação do cronista, que passa a descrevê-la como um objeto erótico, fetichizado, e sedutor.

Esta nova relação de proximidade entre o objeto de desejo e o sujeito desejante permitiu a emergência de uma narrativa sobre a mulher, cujas ansiedades e tensões se projetavam em relações conflitantes, que tomavam forma em temáticas como o flerte, o adultério, a amante, a disputa entre mulheres pelo amante e, em última instância, imagens que pareciam apresentar as mulheres como transgressoras, indomáveis e misteriosas, porém envoltas em uma noção de bovarismo. O que vai se percebendo no conjunto de imagens fotográficas, textos e ilustrações sobre as cariocas modernas nestas revistas ilustradas é a construção de uma erótica do cotidiano urbano moderno, que caracteriza um certo jogo de sedução próprio à uma percepção romântica, baudelaireana, sobre a mulher que, segundo Antonio Candido, parecia “*evocar uma fragilidade da carne*”. Uma narrativa que encaixava-se em uma fala obsessiva em torno de um sentido Eros/Morte.

O poeta e cronista do *Fon-Fon!* Gonzaga Duque dizia que para o amor romântico não era possível realizar “coisa prestável” sem amar as mulheres, bem como a sua voluptuosidade e beleza. No entanto, o mesmo Gonzaga Duque, referindo-se as mulheres modernas criadas pelo simbolista francês Félicien Rops, dizia que as suas “*filhas das capitais eram tipos degenerados*” (...) *mulheres que o exotismo de fin-de-siècle representava nas ilustrações e na literatura decadente*”. Ao mesmo tempo em que Gonzaga Duque aponta-nos para a idéia de que não há arte sem paixão, esta última, ao mesmo tempo em que parece emergir como erupção do novo e do diferente, também parece carregar uma idéia de algo que preenche e aniquila.

Para a geração de literatos e artistas simbolistas cariocas do início do século XX, inspirada em Baudelaire, o amor e a sexualidade foram extremamente acentuados nas suas produções. Na compreensão de Antonio Candido, a sexualidade acentuada representou para esta geração uma forma de rebeldia:

“*os jovens daquele tempo (...) faziam do sexo uma plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação de instituições. Eles eram agressivamente eróticos (...). Foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral (...) que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais, por meio de dissolventes como o tédio e a amargura*”.

Pois, para Baudelaire, a mulher era:

“*dos mais duradouros prazeres, o ser para o qual, ou em benefício do qual, tendem todos os seus esforços; (...) para quem os poetas compõem suas jóias mais delicadas; de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais fecundantes; a mulher, numa palavra, não é somente para*

o artista em geral, e para G. em particular, a fêmea do homem. É antes uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino, é uma reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador.”

Walter Benjamin interpretava esta representação da mulher em Baudelaire, como o “*triumfo da alegoria: a vida que significa a morte*”. Para Antonio Candido, esta percepção baudelairiana suscitou nos jovens poetas brasileiros uma idealização sobre a mulher que conduziu a uma certa “*agressão, aspereza e ódio*.” Há, portanto, nesta idealização em torno da mulher e do amor um sentimento de prazer na dor, de sensualidade mórbida e, sobretudo, de exposição do corpo como espetáculo.

A mulher moderna simbolizava para os cronistas de *Fon-Fon!*, *Selecta* e *Para Todos...* os vícios e as virtudes da vida moderna. Na sua imaginação elas encarnavam as “*tarântolas insentimentalizadas e livres*”, as “*bonequinhos de Saxos que sorriam em aspas de carmin*”, as “*Salomé que olhavam à sombra do bistro*”, as “*tânagras modeladas em carne viva*”. A imagem simbolista e decadente da *femme fatale* combinava uma construção poética e uma reflexão sobre as ansiedades masculinas em torno de uma nova mulher. Esta mulher, vista como *fatale*, como “*paraíso artificial*”, parecia encarnar projeções de figuras míticas femininas, como Salomé, Dalila, Cleópatra, Cléo de Merodes, Sulamita, deusas e ninfas gregas, as belas mulheres da Antiguidade Clássica, “*cujos lábios é fonte, onde em beijos (...) mato meus cansados desejos*”. Todas eram representações da fantasia masculina e se faziam presentes na literatura decadente de Huysman à Flaubert, de Mallarmé à Oscar Wilde, na pintura de Gustave-Moreau, de Puvis de Chavanne, na música de Maller, de Schoenberg e de Debussy, nos desenhos de Alphonse Mucha e de Aubrey Beardsley e nas imagens da mulher em *Fon-Fon!*, *Selecta* e *Para Todos...*: todas surgiam nas criações “*como musas inspiradoras, como objetos de desejo, campo de sonhos (...) agentes do pecado e da tentação, tal como se anunciara no Velho Testamento*”.

Entre todas as *femme fatale*, Salomé foi a ‘tentação diabólica’ mais escolhida pelo artista decadente de fim-de-século. Salomé era a contrapartida da heroína bíblica Judith, que salvara o povo judeu de seu inimigo Hologernes, quem ela mandara decapitar em uma intriga de sedução. Esta fantasia da perigosa fênix era transportada para a mulher comum, que circulava pelas ruas da cidade moderna, introjetando o ideal e o gosto erótico masculino sobre a mulher moderna. Na versão bíblica, Salomé era apresentada como agente responsável pela morte do profeta João Batista, a pedido de sua mãe. Salomé pedira a Heródes a cabeça do profeta em troca de uma dança para o rei. Esta história abria para a imaginação de escritores e artistas de final do XIX inúmeras interpretações.

O pintor simbolista francês Gustave Moreau mostrava as suas versões sobre Salomé no *Salon* de Paris em 1876 em suntuosas aquarelas, as quais tiveram um enorme impacto, sobretudo no meio artístico e literário decadente. A Salomé de Moreau encarnava a mulher pérfida imaginada pelos

decadentes. Seu corpo de serpente funcionava como metáfora da beleza, e sua anatomia unia o modelo clássico feminino à mulher moderna. Sua figura encarnava o fascínio dos poetas e artistas decadentes pelos corpos ondulantes das serpentes e seus olhos magnetizantes. Como serpente aparecia deformativa, mas graciosa, fascinava e repelia. A Salomé de Moreau era alva como as deusas clássicas, mas calçava sandálias com saltos, sua face era maquilada e seu corpo adornado. As imagens **Dança de Salomé** (fig. 1) e **L'Apparition** (fig. 2), de Gustave Moreau, apareciam descritas no romance decadente *A Rebours*, de Huysman. O seu herói, Des Esseintes, devasso e decadente, contemplava as duas Salomé todas as noites e, em seus olhos, elas não eram somente sedutoras dançarinas, mas encarnações de uma beleza sensual e cruel.

Salomé se torna um ícone da mulher moderna na versão de Oscar Wilde. Transformando imagens em palavras, Oscar Wilde cria a sua Salomé a partir das imagens de Moreau, porém o autor a descrevia como uma mulher moderna. A Salomé de Oscar Wilde pedia a Heródes a cabeça de João Batista em uma bandeja de prata para satisfazer um desejo seu. Nesta versão, Salomé admirava a beleza física do corpo do profeta: “*seu corpo é branco como as flores de lis*”. Era consciente de seu desejo e agia no sentido de possuir o seu objeto fetichizado: “*É a tua boca que eu desejo (...) deixe-me beijá-la*”. Na versão de Wilde, Salomé queria satisfazer os seus desejos, mesmo que o preço fosse um beijo em uma cabeça morta que em vida a havia rejeitado:

“Ah! Eu beijei a tua boca lokanaan, eu beijei tua boca. Havia um sabor amargo em seus lábios. Era o sabor do sangue?...Não; mas talvez fosse o sabor do amor... Dizem que o amor tem um sabor amargo... Mas o que importa? Que importa? Eu beijei a tua boca, lokanaan, eu beijei a tua boca”.

Femmes fatale como Salomé e Cleópatra foram vividas intensamente no teatro, no cinema e no balé durante todas as primeiras décadas do século XX. *Para Todos...* em 1925 reproduzia, na linguagem do recorte, imagens da bailarina russa Ana Pavlova encarnando-as na Ópera de Paris (figs. 3 e 4) na década de 1920, com seu corpo de serpente, seu olhar sedutor e convidativo. Estas fantasias de desejo e de perversão foram amplamente descritas pelo cronista na construção do retrato desta nova mulher que nascia com a cidade moderna. Eram imagens que se debatiam entre pólos distintos. De um lado, uma percepção sobre o feminino estruturada em uma imaginária cuja fonte inspiradora apoiava-se na tradição romântica; de outro uma nova mulher, ‘real’, carnalizada, que começa ganhar as ruas, o mercado de trabalho, e a se expor: uma mulher que, aos olhos do cronista, vai progressivamente se transformando em ‘mercadoria’ disponível com a urbanização e com a massificação da sociedade. Esta nova mulher, para o cronista, parecia ter perdido a sua aura, a sua religiosidade e a presença de culto, sua absoluta unidade, seu corpo feminino como um anúncio da beleza celeste. Paradoxalmente, a imagem da mulher moderna não era somente um desfiguramento

do 'corpo sublime', mas também palco de um novo estilo, de uma imagem que provocava os novos estímulos da modernidade. O corpo feminino se 'desnudava', se massificava e se tornava lugar do olhar masculino.

A imagem da nova mulher aparecia na imaginação do cronista e do fotógrafo como uma imagem espelho da cidade moderna. A mulher e a cidade representavam uma feminilidade objetificada, mercantilizada. Ambas eram construídas para despertar um espetáculo atraente, erótico, centrado no fetiche. Tais imagens pareciam remeter para um medo de entrega a uma mulher desconhecida e, por isto mesmo, despertadora de paixões avassaladoras e amores incertos. Eram imagens que exibiam uma visão da mulher sob uma nova ótica, que transcendia suas velhas atribuições. O espetáculo de sua nova sensualidade parecia intimidar e ameaçar o seu admirador: o cronista. Imagens e textos pareciam evocar Eros e Tanatos na luta por uma Vênus desconhecida 'modelada em carne'. O cronista a retratava, em textos e imagens, como fútil, vaidosa, auto-centrada e manipuladora, e mostrava-se descrente deste amor moderno. Assim, o seu encontro com a nova mulher parecia suscitar mais uma idéia de "Disjunção", como revela Felipe D'Oliveira, em seu poema na *Para Todos...* de 1928 (fig. 5):

"Quando / depois de olhar-me / sublime / tu disseste / que a paisagem famosa em torno / se annullava para teus olhos por causa da minha / imagem gravada nelles / tu já tinhas falado / dos meus lábios grossos / das minhas mãos sobre a tua pelle / dos meus dedos sábios que a tua pelle identificava / um por um / sem se enganar / mas tu dizias tudo / como si a tua sensação viesse do outro lado da tua alma / e eu senti / que tudo da tua realidade occasional / era a face opposta da mesma realidade também minha / que nada era exactamente mentira / mas que a ser verdade / era mais o avesso da mentira / como o avesso de uma tapeçaria."

Um erotismo ousado permeava esta imaginária masculina moderna na construção da nova mulher carioca nas revistas ilustradas: uma imagem que transformava 'a carioca moderna' em termo genérico, que descrevia uma forma particular de feminilidade urbana, pois era sinônimo de um conjunto de características: conotava uma criatura, cuja presença 'misteriosa' e 'fascinante' estava relacionada ao encantamento e ao perigo em potencial da cidade moderna. Estava relacionada à imagem da cidade-capital como centro comercial e cultural do país, berço da burguesia urbana emergente, no poder e como classe dominante. A carioca se transformava em um dos principais símbolos da modernidade da cidade. Monumento vivo da feminilidade urbana moderna, a 'carioca' representava a novidade, o estilo, e também o medo e a insegurança.

No olhar do cronista e do fotógrafo, as novas avenidas pareciam ter sido feitas para ela, porque eram nas calçadas que se oferecia a possibilidade de um olhar furtivo sobre suas meias de seda. Nas

avenidas elas “*apareciam inocentemente faceiras e provocantes como as ninfas de Camões...*”. Assim, as revistas ilustradas iniciam uma exploração da imagem da mulher, dividida entre o cronista, o fotógrafo e o ilustrador, que caracterizava uma verdadeira perseguição visual. Coleções de ilustrações e imagens destacavam a figura feminina e pareciam retratar trocas de olhares que aconteciam nas ruas ou em diferentes localizações. Sugeriam *flirts* que acabavam na imagem do fotógrafo, na pena do cronista ou no desenho do ilustrador, como mostra a ilustração de J. Carlos “**A Graça das Ruas**” (fig. 6) na *Para Todos...* de 1927, em que duas melindrosas parecem comentar indignadas a perseguição na avenida por um cavalheiro desconhecido.

Eram imagens que sugeriam um olhar erótico e um desejo masculino, que despertavam na imaginação do cronista os mais diversos fetiches, como mostra a imagem no *Fon-Fon!* de 1907 (fig. 7: “**O curso pelo avesso**”), que associa “*O Rio Elegante*” às formas femininas. Eram cenas nas quais o cronista imaginava a intimidade da mulher elegante que ele via passar na Avenida. Ambientes requintados, quartos íntimos, uma certa representação da intimidade que sugeria um erotismo apresentado em um cenário clássico, como “*o boudoir de madame em sua residência elegantíssima de Botafogo*”, onde o cronista imaginava-a “*chegando da rua, cansada*” e a via “*despir-se, e recostar-se negligentemente no divã de palha inglesa...*”. Descrições como esta sugerem a intimidade de um nu feminino permitido ser visualizado somente na imaginação.

A sugestão de um nu artístico incorporava-se na imagem da mulher moderna, consumista, que acabara de chegar de sua peregrinação pela Avenida. Na escrita do cronista havia um encontro do mundo da arte com o mundo do consumo: imagens que misturavam frivolidade à uma linguagem poética de contemplação (“*Ela no seu élan do porte e na nobreza de atitudes, qualquer coisa de imperial e fidalgo, recostada na comodidade de uma cadeira americana de balanço deixa ver, sem querer, meio palmo de perna, sem meia, o encanto de um pé chines... nu*”) – imagens de um corpo teatralizado e idealizado, deixando perceber uma da idéia de fetiche que fixa no objeto, no “*pé (... nu)*”.

Constroem uma narrativa *míse-en-scène* que vai se convertendo em recurso lingüístico para falar de um erotismo, de um corpo estético e sexualizado. São descrições que parecem querer evocar experiências corporais que se associam aos sentidos. “*Loura, de um louro quente e que provoca vertigem, a pelle setinosa e doce, queimada como a de um fructo raro, olhos escuros e profundos, intensos, ella me encanta sempre a vista e a alma, quando passa por mim...*” São imagens que pareciam personificar a delícia, a sedução e o perigo de um envolvimento com a nova mulher que desfruta da cidade, que caminha pela “*avenida, envolta em pele de lontra (...)* que desliza sob fragrâncias. (...) *Esse perfume inexplicável, toda essa harmonia de cores...*” A pele de lontra, as fragrâncias, a harmonia das cores evocavam “*elementos imponderáveis, como a substância da sedução que ora se manifestava no perfume*”, ora era desperto pelo aroma da mulher sofisticada; a pele de lontra simbolizava o seu poder sedutor e sugeria um prazer tátil. A mulher, nestas descrições,

aparecia quente, apaixonada, íntima e perfumada. Há uma idéia de amor que transcende até a sexualidade, através de sentidos que sugerem o íntimo, o suave e o deslizante. A ilustração de *Para Todos...* em 1929 (fig. 8), apresenta uma destas mulheres, na geometria de seu vestido, com seus anéis de turquesa e sua pulseira coral, despertando no cronista a fantasiava de ser 'o seu gatinho de estimação'. Ou seja, há a construção de uma dicção assumidamente erótica que elege um fetiche, que erotiza superfícies e apresenta uma idéia de prazer tátil.

No entanto, tais imagens despertadas na imaginação do cronista pareciam, segundo nos sugere o conjunto de fotografias femininas apresentadas pelas revistas, ser incentivadas pela própria mulher através de um intenso jogo de olhares e de sugestões. De fato, a nova subjetividade feminina, descrita e representada pelo cronista, parecia ser construída pela própria mulher. A rua e os espaços públicos por onde ela passou a transitar e a se exhibir passou a oferecer uma liberdade ocular que parecia lhe possibilitar um enorme prazer escópico, onde a troca de olhares e o jogo da sedução eram constantes e poderosos. As imagens sobre a multidão feminina na cidade moderna apresentam um espaço urbano no qual as mulheres parecem saber criar o 'perigo delicioso', despertador do *frisson* que acompanhava a incerteza que cercava a sua nova identidade. Seus olhos podiam estar encobertos por véus e chapéus, seus corpos e atitudes policiadas por uma sociedade conservadora, mas estes elementos não eram o suficiente para não deixá-la observar, ou ser observada e admirada, e se colocar disponível e desejável. Se eram produtos da fantasia masculina sabiam como despertar o desejo masculino. O que vai se apresentando é uma estrutura na qual a imaginação do cronista, do fotógrafo e do desenhista é estimulada por uma teatralização feminina. As imagens fotográficas, mais do que apresentarem corpos objetificados, mostram mulheres que envolviam os cronistas e os fotógrafos em uma sugestiva troca de olhares. São imagens que apontam para a expansão de um discurso sobre um novo tipo social, porque a rua tornou-se espaço de uma cultura visual sedutora que parecia expandir as definições existentes sobre feminilidade e respeitabilidade feminina.

As fotografias (fig. 9: ***"Instantâneos na Avenida"***) difundiam e reforçavam a imagem desta mulher moderna que começava a conquistar um novo espaço social – a *modern girl*. São imagens que sugerem um verdadeiro culto à câmera fotográfica, uma 'camerofilia' que estabelece uma intersubjetividade entre a modelo e o fotógrafo. Neste jogo entre mulher, fotógrafo e a produção de imagens femininas, as próprias fotografias iam se servindo de modelos na arte da auto-apresentação em público, como sugerem os fragmentos de *Para Todos...* (fig. 10) em 1928: um retrato que difundia uma identidade e uma beleza feminina que enfatiza uma construção em torno do feminino que apresenta a mulher como participante ativa da história da modernidade carioca.

Estes inúmeros retratos femininos expostos pelas revistas pareciam ser lidos pelas próprias mulheres como uma individualização de sua face em meio a multidão feminina que ganhava as ruas, mas também como afirmação de sua presença na cidade como sujeito dos novos tempos. A legitimação do uso visível do cosmético e a incorporação absoluta da moda como elementos representativos da elegância moderna ocorre em um contexto onde a mulher já encontrava-se

consciente do papel que representava, e do espetáculo que ela criava. As inúmeras fotografias mostram claramente as mais diversas formas e táticas utilizadas pelas mulheres, as quais lhes permitiam reempregar os signos de dominação, marcando, deste modo uma resistência aos padrões.

As mulheres pareciam querer se mostrar sedutoras aos olhos do fotógrafo e do cronista, através da utilização de uma linguagem corporal que partia do domínio do recato e do pudor mas rompia e, de certo modo, violava os códigos de uma sociedade falsamente puritana. Havia uma ondulação na sua silhueta, um fluir no seu caminhar, uma troca de olhares enigmáticos, bocas sedutoras. As mulheres promoviam um olhar sobre o seu corpo como objeto de desejo: saias que se levantavam delicadamente para que o pé e o tornozelo pudessem ficar de fora, olhares furtivos por entre véus e chapéus, e sorrisos delicados. A nova mulher cria a sua imagem como uma mulher sedutora, reforçando os arquétipos de *femme fatale*, de ‘tarantolas’, de Salomé e Cleópatras. Onde ela estava uma multidão de homens a cercava e uma câmera fotográfica a procurava: ***Cherche la femme!*** era a idéia, como mostra a capa de *Fon-Fon!* em 1908 (fig. 11). O corpo feminino se tornava o foco das lentes do fotógrafo, da pena do cronista e do desejo masculino. Sabendo que estavam sendo fotografadas, brincavam com o seu novo papel de sedutoras enquanto o fotógrafo e o cronista brincavam com o seu papel de perseguidores. Vai-se construindo uma erótica particular à época que “*atrai olhares curiosos ou desconfiados. Senhoras há que por ai passam de cabeça baixa, rápidas, como a temer a inconveniência do instantâneo inocente de Fon-Fon, outras alteiam o olhar, diminuem o passo, como a perguntar se o fotógrafo não está em casa e se não é aquela uma posição digna da objetiva de nossa ‘Kodak’*”, escrevia o flâneur.

Por outro lado, moças ‘inocentes’ e ‘de respeito’ não podiam andar pelas ruas da cidade atraindo atenção sobre si. Moças e mulheres ‘de respeito’ também não podiam andar desacompanhadas e deveriam seguir regras estritas no caminhar, como mostram as imagens das senhoritas Zelia e Sylvia Meyer, no *Fon-Fon!* de 1908 (fig. 12). Como moças elegantes, ‘decentes’ e ‘discretas’ seus passos, como sugere a imagem, eram firmes e rápidos e seus olhos desviados da câmera do fotógrafo. Para não serem vistas como desejosas de participar da liberdade ocular da cidade moderna, não deixavam perceber qualquer sinal de prazer no andar pela Avenida. Pois, no discurso conservador, hesitar, chamar atenção e olhar eram características de uma feminilidade transgressora. O caminhar deveria estar em sintonia com o movimento da cidade moderna, onde todos cumpriam uma função.

O instantâneo de D. Bébé Lima Castro, considerada uma das belezas do *grand-monde* carioca do início do século XX, no *Fon-Fon!* de maio de 1907 (fig. 13), chama atenção para certos jogos que despertavam estas fantasias masculinas. D. Bébé era uma destas “*moças que gozavam todas as delícias mais suaves da vida snobica, moderna e trepidante*”. D. Bébé encarnava, na fantasia do cronista, uma beleza clássica: sua pele era alva e seus cabelos eram negros como seus olhos, em contraste com os seus lábios vermelhos. D. Bébé, como toda ‘senhorita de respeito’, caminhava pela Avenida ao lado de sua mãe, e estava elegantemente vestida à moda. No entanto, D. Bébé no

movimento de seu corpo, ao contrário das senhoritas Meyer, deixa aparecer um pedacinho de seu tornozelo que sai timidamente da botina que esconde seu “pé chinês”. Sua gola envolta em veludo cobre seu pescoço airoso, mas seu vestido sobre *corsette* delineava a sua cintura e as curvas de seu corpo. Seu chapéu era um verdadeiro buquê, e o véu de renda lhe cobria o rosto, mas de modo algum impossibilitava um olhar furtivo.

Na fotografia das “*Três Graças’ cariocas*” (fig. 14), um grupo de mulheres modernas circulam pelo Jockey Clube do Rio de Janeiro em meio a um intenso diálogo escópico: cristaliza-se uma construção visual que enfatiza o prazer *voyeur* de mulheres, que parecem estar absolutamente confortáveis à exposição fotográfica. Olhares cruzam-se velozmente e estão preenchidos por uma sugestão de imagens de outros corpos, os quais, em movimento, ocupam toda a imagem e fluem pelo espaço. Há uma certa confusão entre os olhares que movem-se em várias direções e fixam-se no vazio. Há tensão. O fotógrafo parece estar praticamente dentro da cena e cria uma imagem com qualidade de instantâneo posado: “Um instantâneo no *turf*”. Os detalhes das indumentárias e os detalhes físicos dos corpos – como bocas desenhadas que se misturam com os chapéus floridos, pára-sóis, rendas e olhos que se miram e procuram – são os elementos pictóricos utilizados pelo fotógrafo. O movimento do corpo das três musas, construído sobretudo pela ponta de seus pés, internaliza uma linguagem clássica da graça, da beleza e da elegância enfatizando um modelo acadêmico de representação da mulher. Uma idéia do modelo grego como forma de beleza, associando a representação do feminino moderno à elegância e à suavidade das “Três Graças” – as três musas mitológicas que habitavam o jardim de Vênus.

O que vai se apresentando nesta narrativa visual são homens e mulheres que criam uma nova erótica que se apóia no olhar. Mulheres que vão fomentando um erotismo cotidiano: olham, comentam entre si, sorriem, fingem não ver o fotógrafo. São inúmeros os jogos e os pequenos truques de conquistas que podem ser lidos através das fotografias; portanto, seria ingênuo interpretá-los como inocentes. Há uma disputa entre o feminino e o masculino. Um embate entre a mulher idealizada e a mulher do cotidiano. Ou melhor, a passagem de uma mulher idealizada a uma mulher ‘real’, moderna. Cristaliza-se uma relação de afirmação da imagem da mulher moderna sobre a mulher romântica idealizada: a passagem das ninfas e das ‘bonequinhas de Watteau’ para a mulher do cotidiano urbano.

Como apontam Janet Wolff e Lynda Nead, a circulação da mulher de classe média e alta pelas ruas das cidades modernas tem sido muitas vezes ignorada nas análises sobre a modernidade e também nos estudos sobre a urbanização das cidades a partir da segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX. As imagens fotográficas sobre as mulheres nas ruas do Rio de Janeiro no início do século XX apresentam uma versão que confirma a análise das historiadoras de arte. Pois, contrariamente aos estudos que tendem a posicionar a mulher – de classe média e alta – no âmbito doméstico, como ‘anjos do lar’, as imagens fotográficas nas revistas ilustradas nos mostram mulheres que, de fato, parecem desfrutar do prazer de estarem nas ruas. São mulheres que

participam da cultura do espaço público, e que transformam a rua em espaço também para o flânar e o flertar. O que vai se apresentando nestes conjuntos de imagens são *flâneuses* que, como os homens, aproveitam o *frisson* do momento e a sua nova conduta em público e desfrutam o prazer da rua. É uma narrativa na qual a fantasia do encontro erótico não é exclusivamente masculina e não estava acessível somente às mulheres de ‘reputação questionável’. É uma narrativa que apresenta a construção de uma erotização do cotidiano, própria ao seu tempo. Nesta, as mulheres, assim como os homens, desfrutavam do prazer de estarem nas ruas e de participarem de sua cultura *voyeur*.

Como chama atenção Lynda Nead faz-se necessário uma discussão mais ampla e complexa sobre a divisão do espaço urbano moderno, o qual, mais do que ser visto como um espaço monolítico – de gênero e de classe – deve ser pensado como uma arena pública, na qual a mulher também estava envolvida. A participação de mulheres na vida pública – como escritoras, jornalistas, profissionais liberais e, também como trabalhadoras e líderes operárias no início do século XX – começa a torna-se importante no Rio de Janeiro, no início do século XX.

A vivência nas ruas da cidade moderna tornou-se extremamente volátil e diversificada. As próprias imagens das revistas exibem uma população feminina conformada por um grupo de mulheres anônimas. Quem eram elas? Segundo o próprio cronista do *Fon-Fon!*, em 1912:

“o feminismo começa a ser entre nós uma realidade visível (...). A mulher nacional resoluta e independente, começa a atira-se á conquista da vida, de que o homem até agora julgava ser monopólio seu. Nas profissões científicas já elas vão conquistando os lugares que lhe eram defendidos, o comercio já as aceita, o próprio oficialismo já sancionou este movimento libertário e o Ministério da Agricultura já possui funcionárias públicas”.

Textos como este oferecem uma imagem da cidade no início do século XX como um espaço dividido por homens, por mulheres de classe média e alta, e por mulheres trabalhadoras. A fala do cronista nos aponta para uma sociedade que passou a oferecer, também para a mulher, novas possibilidades de existência.

A imagem da propaganda da máquina de escrever Royal na *Para Todos...* de 1924 (fig. 15) apresenta esta mulher que começa a conquistar o mercado de trabalho. Com seu cabelo curto, seu relógio de pulso e sua atitude confiante, a nova imagem da mulher começa a ser veiculada pelas revistas ilustradas. Por outro lado, estas imagens da mulher na propaganda reforçava uma construção imaginativa, na qual a venda dos produtos ia se aliando à uma sedução feminina. A ‘bela jovem vendedora’ passa a servir como elemento na venda de inúmeros produtos – relacionados ou não ao universo feminino. A mulher sedutora transformava o produto por ela vendido em objeto

desejável. O corpo feminino, suas formas e sua sensualidade eram evocados na construção de uma iconografia popular que vinculava a imagem do produto à imagem da mulher.

A vendedora *sexy* do **“Po de Arroz Milonguíta”** (fig. 16), que lança para o espelho oval um olhar flertivo, não só encarna a imagem sugestiva da mulher sedutora envolta na sua pele de lontra e ornada em colar de pérolas, com seus cabelos à *chanel* e a pinta negra desenhada à *crayon* em seu rosto, como justapõe a imagem do produto à sexualidade da mulher. A bonita vendedora de produtos era encarnada também na esposa jovial, coquete e narciza, a espera do marido, como sugere a propaganda do **“Crème Mulher Bella”**, na *Para Todos...* de 1925 (fig. 17).

Do mesmo modo, a vendedora de “mobiários chics, tapeçarias finas e Decorações Modernas da Casa Nunes” (fig. 18) encarna a imagem da jovem mulher, com suas belas pernas cobertas em meias de seda preta. Estas figuras de mulheres se adornando, posando para a aclamação pública de seu charme físico, enfatizam a relação entre a mercadoria e uma fantasia em torno da imagem da mulher como produto, reforçando assim uma idéia do feminino disponível ao desejo masculino.

Se o Rio de Janeiro moderno para a mulher representava o lugar da aventura, do prazer e também do risco, na visão do cronista parecia traduzir o delírio de sua existência. Em 1929, o cronista de *Selecta* reproduzia uma carta que, segundo ele, havia sido deixada em um bonde, no percurso entre Botafogo e o Centro. Uma “senhorita elegante, feitio de melindrosa” deixara sem perceber cair no estribo do motor um envelope azul. Ele sem conter sua curiosidade, após inúmeras conjecturas decide ler o conteúdo da missiva, e “dar ao local vazio de sua coluna, a matéria que faltava”. Helena, a protagonista da carta endereçada a uma amiga, contava os “arrufos constantes e freqüentes com Ricardo”, e dizia que o que mais a aborrecia *“neste comissariado de amor, elle querer que eu siga a tabella. Si eu vou neste proteccionismo de amor, heim? Como sabes, elle pretende casar-se e... levar-me para o Sul, onde vai muito em breve, em comissão do Governo. Deixar eu, o Rio ? Não! Nunca! Si elle é o melhor bocado da minha vida, tornando-se no Decálogo dos meus sonhos, o primeiro mandamento?”*. Na imaginação do cronista, a mulher moderna parecia ter uma visão contrária a do casamento como momento culminante do amor, quebrando, desta forma, com uma visão romântica – do amor e do casamento – na sociedade urbano-industrial: *“... nunca amar. Ser amada, é o bastante. Viver colecionando madrigaes. Enganar. Isso é super-elegante... Fazer o flirt apenas. Nada mais”*. A carioca moderna se transformava em uma ‘Eva moderna’ que parecia escapar da intervenção divina, e tornava-se um produto mecânico manufaturado pelo cronista e pela própria mulher.

A melindrosa de J. Carlos encarnou – no desenho – esta mulher ‘envolta em bovarismo’ que ganha as ruas e coloca em prática a nova condição feminina. A imagem em recorte na *Para Todos...* de 1926 (fig. 19) exhibe um retrato da graciosa e sofisticada melindrosa com seu cabelo à *garçonne*. Como uma mulher de seu tempo, ela não só atraía os olhares do público masculino, como parecia exercer, por prazer, o seu poder feminino de ter o homem a seus pés. Por outro lado, esta inteiramente escravizada por uma cultura feminina dependente do consumo e da mercadoria. Segundo o cronista a melindrosa era:

“graciosa figurinha a Watteau, leve, saltitante, a irrequieta que casquilha nos salões cariocas. Ba-ta-clan pela dicção afrancesada (...); pela elegância dos figurinos de Hulton ou de Savary, de Paris; ‘maquillé’, dansando o tango e o ‘Shimmy’, ‘torcendo’ nos clubs de foot-ball; discutindo Wallace Reid; Harold Loyd ou a beleza compungida de Ruth Clifford. Encarna o tipo ideal de melindrar. Está em todas as reuniões elegantes. É quase um symbolo. Gosto de vê-la rodopiar ao som destemperado dos ‘Jazz Bands’, com seu arzinho de boneca, a boca em forma de coração, que o ‘rouge’ poe mais escarlate e o seu chapeuzinho egypciano rodeado de myosotes e de bluets. É um encanto”.

O fenômeno do aparecimento das estrelas do cinema – das *professional beauties* – auxiliaram na construção da nova teatralidade feminina e, também, no seu desejo de liberdade. Por outro lado, suas imagens no cinema reafirmavam, muitas vezes, as idéias em torno do ‘eterno feminino’, apresentando-as nas telas como objetos de paixão e de perdição. No entanto, o próprio uso do cabelo curto e tingido, da maquiagem visível, fumar cigarros em público, auxiliavam a construção da mulher como objeto de desejo, ao mesmo tempo em que contribuíam também para a idéia de liberdade feminina. Atrizes como Greta Garbo e Marlene Dietrich, ao mesmo tempo em que encarnaram a alegoria da ‘eterna Vênus’, eram vistas também como mulheres liberadas. As belezas do cinema construíam imagens que eram fruto da arte de consumo mas, por outro lado, carregavam aspectos do passado. Evocavam Vênus e justapunham a sua sensualidade à imagem construída, plastificada, da cultura de massa, transgredindo a imagem da mulher ideal.

As fotografias de **Bugrinha** (fig. 20) e de **Alda Garrido** (fig. 21) parecem transgredir os códigos de feminilidade e de masculinidade da época. Bugrinha, a “cançonista Brasileira” exibida por *Fon-Fon!*, em 1907, faz uma brincadeira entre masculino e feminino, e sugere uma inversão de identidades. A “cançonista” vestida com uma indumentária masculina, mesmo calçando delicado par de sapatos, reforça uma certa idéia de masculinidade, quando mostra seu tornozelo coberto por uma meia masculina. Por outro lado, Bugrinha apenas sugere segurar um cigarro. Já a atriz Alda Garrido, referida por Álvaro Moreyra como “*cabeça de cabelos malucos que sabe pensar*”, na *Para Todos...* de 1925, se apresenta com um cigarro nos lábios controlando a apresentação de sua face. O cigarro no canto de sua boca possibilita várias interpretações mas, sobretudo, une o ideal da *femme fatal* à idéia de liberdade da mulher. Como Bugrinha, Alda faz um escárnio às imagens que exibem as mulheres como objetos sedutores. A fumaça do cigarro sugere um ar de sensualidade e também de provocação. Por outro lado, o cigarro no canto da boca remete para um certo ar lésbico. As imagens de Bugrinha e Alda apontam para uma transformação na visualização do feminino e invertem as regras do jogo do desejo. Fazem de suas imagens encarnações do discurso feminista da época, construindo imagens transgressoras, que se contrapõe à beleza feminina idealizada. O que se

apresenta é uma narrativa visual na qual as várias imagens em torno da construção da mulher no início do século XX vão popularizando e confirmando a emergência de uma nova mulher. Uma mulher que opera com a idealização do desejo. É fascinação e força desestabilizante: uma Vênus que oscila entre reafirmação e alarme em relação a nova mulher.

As pérfidas Salomés, simbolistas e decadentes *femmes fatale*, nos anos 20 se transformam em mulheres que parecem encarnar os desenhos dêco de Di Cavalcanti, (fig. 22) na *Para Todos...* de 1927: seus olhos alongados parecem evocar uma mulher lânguida; sua sexualidade lembra as belas mulheres de Tamara de Lempicka. Na imaginação do cronista, as mulheres saídas do ambiente das *fête Galantes* de Watteau e da poesia de Verlaine, de “corpos róseos”, “sensuais e nevróticas” haviam se transformado na Vênus moderna mergulhada no absinto, escondida na penumbra dos sonhos do haxixe e do ópio, confundidas com a fumaça do cigarro, e brancas como o pó mágico da cocaína. Havia se transformado em objetos que energizavam a sociedade *modern style* e que, de certo modo, possibilitavam a fuga de um mundo carente de poesia. A mulher moderna por tentar transgredir parecia ter que sofrer punição sendo representada como aditas ao vício.

A carioca moderna, na imaginação do poeta, se confundia às imagens de mulheres drogadas e decadentes que freqüentavam *garçoniers*, casinos e dancings, como a imagem do ilustrador Roberto Rodrigues, na *Para Todos...* de 1928 (fig. 23). Em “**O sonho contente da mulher dos olhos azues bêbedos de papoulas...**”, do cronista Luis Letio, “*a mulher trazia no olhar azul o delírio da felicidade dos horizontes melancólicos*”. Eram lânguidas e sombrias, como eram sombrias a percepção masculina sobre a mulher urbana moderna. Na imaginação do cronista, ela era “uma carícia assustada” que apertava contra “*o peito o pequeno vidro, tão pequeno que parecia um brinquedo. E sorria na bocca. E tinha nos olhos a alegria triste*”.

O potencial libertador da cidade renovada e moderna se abriu para todos os tipos de mulheres nas primeiras décadas do século, as quais descobriram e marcaram os seus caminhos nos mais diversos espaços da cidade. As imagens fotográficas sinalizam na direção de uma transformação na consciência das mulheres urbanas no início do século XX, que ocorreu como resultado da modernização do espaço urbano e das mentalidades, e que proporcionou às mulheres novas possibilidades de exposição e inserção social. Esta transformação ocorreu em vários níveis e inclui ações, desde flunar pelas ruas, usar cosméticos, fumar em público, separar-se do companheiro não mais desejado; como lutar por seus direitos, incluindo o direito de desfrutar do espaço urbano renovado como o homem, bem como o direito de poder olhar e ser olhada. Estas mulheres não devem ser imaginadas como vítimas de olhares vorazes masculinos, mas como mulheres que passaram a exibir o prazer de participar da economia ocular da cidade moderna: eram mulheres que olhavam e que retornavam o olhar àqueles que por elas passavam.

Bibliografia

Benjamin, Walter. "Parque Central". In: Sociologia. *Walter Benjamin*. Organizador Flávio R. Kothe. Coordenador, Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1991.

Branco, Lucia Castello. "Amores Pré-Modernos". In: *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

Baudelaire, Charles. *The painter of modern life and other essays*. Translated by Jonathan Mayne, London: Phaidon Press, 1964.

Bugi-Glucsmann, Christine. "Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern". Gallagher, Catherine e Laquer, Thomas (eds.). *The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1987.

Cândido, Antônio. "Os primeiros baudelairianos". In: *A Educação pela Noite e outros Ensaios*. Série Temas, V.1. Estudos Literários. São Paulo: Editora Ática, 1987.

Carmem Dolores. "A Semana, 26, 02, 1905". *Crônicas, 1905-1910*. Eliane Vasconcellos (organização e introdução). Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

Certeau, Michel de. "Practices of Space". In: Blonsky, Marshall (ed.). *On Signs*. Oxford, Basil Blackwell, 1985.

Dora, Henry (org.). *Symbolist Art Theory. A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Gonzaga Duque (Luiz Gonzaga Duque Estrada). *Graves e frívolos (por assuntos de arte)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa / Sette Letras, 1997.

Gromberg, Tag. "Deco Venus". In: Arscott, Caroline e Scott, Katie (org.). *Manifestations of Venus: Art and Sexuality*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2000.

Gutiérrez, Rachel. "O Amor sublime e os 'Perigos' da Paixão". In: *Feminino / Masculino no imaginário de diferentes épocas*. Jacobina, Eloá e Kühner Maria Helena (org.). Rio de Janeiro: 1998.

Maluf, Marina e Mott, Maria Lúcia. "Recônditos do Mundo Feminino". In: *História da Vida Privada no Brasil*. Volume II. Coordenação geral Fernando A. Novais. Organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Nead, Lynda. *Victorian Babylon. People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*. New Haven/London, Yale University Press, 2000

Simmel, Georg. *On Women, Sexuality and Love*. Translated by Guy Oakes. New Haven/London: Yale University Press.

Soihet, Rachel. *Condição Feminina e Forma de Violência. Mulheres Pobres e Ordem Urbana. 1890-1920*. Rio de Janeiro: Ed., Forense, 1989.

Toscano, Moema. “Cem Anos de Cinema: um Espaço para a Mulher”. In *Feminino / Masculino no imaginário de diferentes épocas*. Jacobina, Eloá e Kühner Maria Helena (org.). Rio de Janeiro: 1998

Wilde, Oscar. *Salome*. London: Creation Books, 1999.

Wolff, Janet. *The Invisible Flâneuse: Women and Literature of Modernity, Theory, Culture and Society*. London and New York: Routledge, 1985.

Notas

ⁱ A imagem de Vênus está sendo tomada neste contexto não só como uma representação da Deusa do Amor, evocando, portanto, a imagem da 'bela mulher sedutora', mas também como representação que une estética – artística e literária do grupo – e libido. Junção que contém um código amoroso, ou erótica da época.