

XXIX Encontro annual da ANPOCS

25 a 29 de outubro de 2005

GT: Pensamento Social Brasileiro

As Pérfidas Salomé:

o ideal feminino simbolista e a representação da mulher  
urbana nas ilustradas *Fon-Fon!* e *Para Todos* – 1900-1930

Cláudia de Oliveira

*As Pérfidas Salomé: o ideal feminino simbolista e a representação da mulher urbana nas ilustradas Fon-Fon! e Para Todos – 1900-1930*

*As Pérfidas Salomé* analisa uma certa representação moderna do feminino: o discurso em torno da natureza e do papel da mulher apresentada na produção iconográfica e textual das revistas ilustradas *Fon-Fon!* e *Para Todos*, as quais foram editadas por intelectuais vinculados à tradição literária simbolista, no Rio de Janeiro, nas três primeiras décadas do século XX. Neste sentido, este texto procura oferecer um prisma alternativo através do qual podemos detectar um sentido moderno e singular sobre o papel das subjetividades e das diferenças sexuais apresentadas por uma das mídias da época, ainda que seu olhar, em a arte e em literatura, estivesse preso a estereótipos e categorias de gênero. A análise parte de uma reflexão sobre a representação do feminino, tomando como pontos de referência os padrões estabelecidos pela cultura urbana moderna burguesa que emerge com a modernização da cidade. Assim, centra-se na iconografia popular de massa e na crônica jornalística, para discutir a mulher como um dos sujeitos fundamentais na história da modernidade, apresentada por esses intelectuais.

Ressaltamos, todavia que, mais que travar um debate exclusivamente sobre gênero, pretende-se posicionar a questão da representação do feminino, no início do século XX, em uma discussão mais ampla e complexa que envolve a relação entre o papel desenvolvido pelos vários sujeitos sociais que conformaram a modernidade carioca e a representação do espaço urbano moderno neste conjunto de publicações. Parte-se, portanto, de uma percepção literária simbolista para compreender a representação da cidade e da mulher, ou seja: um olhar lírico e melancólico, no qual a pólis era vista e sentida como centro produtor de arte e de cultura, como símbolo do Brasil moderno, e a mulher como sujeito fundamental da modernização urbana. Cidade e mulher eram percebidas como formas culturais simbolizadoras de um cotidiano urbano ‘civilizado’ e, neste sentido, exibidoras de uma beleza própria à modernidade<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and others essays*. Translated by Jonathan Mayne. London: Phaidon Press, 1964, p. 55.

Flávio, pseudônimo de Mário Pederneiras, em crônica intitulada *A Mulher e a Rua* na revista *Fon-Fon* em 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”.<sup>2</sup>

O Rio de Janeiro enquanto cidade-capital modernizada torna-se espaço possibilitador para a emergência de uma nova mulher. Neste contexto, as reflexões em torno de uma imagem sobre a ‘cidade-capital elegante’ unida à idéia da mulher moderna e sedutora, apontavam para um conjunto de concepções em torno do feminino que promoviam uma imagem da cidade como uma ‘bela mulher’ - ambas eram frutos 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 *mise-en-scène*, pois conjugavam uma idéia de feminilidade inerentemente teatral: o auto adorno feminino e o *décor*.<sup>3</sup> 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 da cidade adornada, e ambas evocavam sentidos sexualizados.

Em 1863, o poeta e crítico literário francês Charles Baudelaire publicava no jornal *Le Figaro* um artigo intitulado *O Pintor da Vida Moderna*. Neste

---

<sup>2</sup> *Fon-Fon!*, Ano I-Num-6, 15/04/1914.

<sup>3</sup> 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.

texto, o autor mapeava a relação de classes e de gênero na Paris renovada por Haussmann. O pintor da vida moderna se encarnava na figura do flâneur que se transformava no artista moderno, oferecendo, deste modo, um mapeamento da cidade, na medida em que o texto vai marcando os lugares através dos quais o artista flâneur circulava. Neste sentido, o artigo acaba por tornar-se um pretexto para Baudelaire tecer uma elaborada imagem idealizada do artista, que se apresenta como um apaixonado pelas multidões, e sendo ele um incógnito é, por isso mesmo, um homem do mundo, simbolizando, sobretudo, o privilégio de mover-se através das arenas públicas da cidade, observando mas não interagindo, consumindo locais através do controle de seu olhar. Este, por sua vez, é o olhar da modernidade que é tão cobiçoso quanto erótico.<sup>4</sup> Assim, o texto é estruturado por uma oposição entre a casa - domínio interior e espaço do conhecido - e a rua – ou seja, o exterior, o espaço da liberdade, da possibilidade de olhar sem ser visto, consumando, assim, a liberdade imaginada pelo voyeur. Neste contexto, o artista-flâneur vai se articulando com duas formações ideológicas importantes da sociedade moderna burguesa: o mundo privado e o mundo público, permitindo a ele, como homem, uma liberdade duplicada, já que no espaço público, ele não só se coloca como um observador destacado, como sua posse e poder sobre este espaço não é questionada, conformando, deste modo, a base na hierarquia dos sexos.

A tradição simbolista carioca, como sabemos, compartilhou esta concepção romântica, baudelaireana sobre a mulher e a cidade, e foi a partir desta concepção que ambas – cidade e mulher - foram representadas em imagens que celebravam o novo. Todavia, tais imagens evocavam também uma idéia conflitante que se fazia encarnar na imagem da perda por algo que ia deixando de existir com a modernidade. Esta percepção romântica não só dizia respeito a toda uma tendência da cultura moderna em direção ao individualismo e ao reconhecimento da subjetividade humana, como também aludia a um conjunto de atitudes, de valores e de comportamentos que caracterizam uma mentalidade própria da modernidade. O individualismo e a subjetividade

---

<sup>4</sup> Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life*. Op. Cit. P. 55

tornaram-se os ingredientes fundamentais dessa nova mentalidade que obrigava à rejeição a tudo que se opunha ao mundo interior, e que se manifestava por meio da paixão e do fervor. Assim, este romantismo-baudelairiano surgia como modelo estético e como estilo de vida, numa valorização da fantasia e do sonho colocando-se em oposição ao limitante racionalismo do mundo moderno.

Duas categorias sociais se identificaram de imediato com essa nova maneira de ser e de se comportar: as mulheres e os artistas. Ambos se notabilizaram como personagens e agentes românticos por excelência e, de modos distintos, iam integrando um movimento que se opunha ao mundo racional e autoritário da ciência e do poder. Essa imaginária neo-romântica *fin-de-siècle*, que aflora na ‘percepção simbolista’, apresenta-nos uma mulher que vai deixando de encarnar exclusivamente a imagem da ‘esposa-mãe’, para tornar-se produto de uma fascinação erótica masculina moderna, passando, desse modo, a tema das poéticas românticas.

Realmente, nestas construções poéticas a mulher iam surgindo como um sinal, uma ficção, que caracterizava apenas um conjunto de sentidos e de fantasias. Como sabemos, feminilidade não é uma condição ‘natural’ e exclusiva dos seres femininos. Mas é sim uma variável ideológica e histórica construída de sentidos para significar alguma coisa que se nomeia MULHER e que é produzida diferentemente pelos vários grupos sociais, através de suas redes de fantasias. Mulher, neste contexto, é tanto um ídolo como nada mais que do uma simples palavra.

Nessa linha de análise, quando lemos o capítulo de Baudelaire intitulado, “mulher e Prostitutas”, no Pintor da Vida Moderna, onde o artista-flâneur parece surgir espontaneamente devemos reconhecer que o texto contrói uma certa noção de mulher que esteve presente na ficção sobre os espaços urbanos, os quais são espaços de modernidade. Na narrativa, o artista-flâneur inicia sua jornada pelo auditório de um teatro elegante da Paris moderna, onde ele vê jovens mulheres da sociedade, famílias do *Grand Monde* indo de um lado a outro, esposas enlaçadas aos seus maridos e belas mocinhas sorridentes. Todos estão em laser. Então, como um Ser invisível, ele se move para um mundo social

inferior. Neste mundo encontra esbeltas bailarinas, que aparecem admiradas por homens burgueses. A caminhada continua e, na porta de um café, ele nos faz encontrar um *gentleman*. Dentro do café está a sua amante, que, para Baudelaire, não tem nada em sua atitude ou indumentária que a faça diferenciar-se de uma grande dama, a não ser a sua distinção de classe social. Assim entramos pela porta de traz do Valentino, do Prado ou do Cassino, onde encontramos um fundo extremamente iluminado, e nele nos é projetado a imagem de uma bela mulher. Quem é ela? Uma cortesã: a imagem perfeita da ferocidade que habita o coração da civilização moderna.

Esta 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.<sup>5</sup> Confeitarias, avenidas, bondes, cinematógrafos, teatros e aqui, no Rio de Janeiro, a praia e outros espaços públicos exibiam mulheres belas e ‘disponíveis’ ao olhar masculino. Na imaginação do homem de fins do século XIX e início do XX, 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.<sup>6</sup> Esta nova imagem da mulher ganha espaço na imaginação do cronista, que passa a descrevê-la como um objeto erótico, fetichizado e sedutor.

Esta 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 completa noção de bovarismo.<sup>7</sup> O que vai se percebendo no conjunto de imagens fotográficas, de textos e de ilustrações sobre as cariocas modernas nas

---

<sup>5</sup> 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. p. 371.

<sup>6</sup> Idem, *Ibidem*. p. 368.

<sup>7</sup> 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. p. 90.

revistas ilustradas é a construção de uma erótica do cotidiano urbano moderno, que caracteriza um certo jogo de sedução próprio à uma percepção romântica, baudelairiana, sobre a mulher que, segundo Antonio Candido, parecia “*evocar uma fragilidade da carne*”<sup>8</sup> mas, de outro lado, conformava-se também em matris ideológica burguesa que constrói um discurso que apresenta-nos uma cidade dividida em espaços sociais de classe e de gênero. Assim, ao mesmo tempo em que nos oferece uma narrativa que encaixava-se em uma fala obsessiva em torno de um sentido Eros/Morte<sup>9</sup> - ou seja, apresenta-nos a bela mulher moderna como a evocação mesma de um objeto refinado, gracioso, decorativo mas extremamente malicioso – apresenta-nos também um uma cidade construída por territórios culturais distintos, com fronteiras definidas, as quais dividem esferas e espaços sociais dominados por diferenças de gêneros.

Gonzaga Duque<sup>10</sup> dizia que para o amor romântico não era possível realizar “coisa prestável” sem amar as mulheres, bem como a sua voluptuosidade e beleza.<sup>11</sup> No entanto, o mesmo Gonzaga Duque, referindo-se as mulheres modernas criadas pelo pintor 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*”.<sup>12</sup> 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 esta geração de literatos e artistas do início do século XX, inspirada em Baudelaire, o amor e a sexualidade foram extremamente acentuados nas suas

---

<sup>8</sup> Cândido, Antônio. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A Educação pela Noite e outros Ensaio*s. Série Temas, V.1. Estudos Literários. São Paulo: Editora Ática, 1987.

<sup>7</sup> Branco, Lucia Castello. “Amores Pré-Modernos”. In: *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p.125.

<sup>9</sup> Gonzaga Duque (Luiz Gonzaga Duque Estrada). *Graves e frívolos (por assuntos de arte)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa / Sette Letras, 1997.

<sup>10</sup> Idem. Ibidem. p. 23.

<sup>11</sup> Idem. p. 23.

produções.<sup>13</sup> Na compreensão de Antonio Candido, a sexualidade acentuada representou para esta geração de literatos uma forma de rebeldia. Diz ele:

*“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”.*<sup>14</sup>

Walter Benjamin interpretava esta representação da mulher em Baudelaire, como o *“triunfo da alegoria: a vida que significa a morte”*.<sup>15</sup> Para Antonio Candido, esta percepção baudelaيرية suscitou nos jovens poetas brasileiros uma idealização sobre a mulher que conduziu a uma certa *“agressão, aspereza e ódio.”*<sup>16</sup> Há, portanto, nesta idealização em torno da mulher e do amor uma idéia de prazer na dor, de sensualidade mórbida e, sobretudo, de exposição do corpo como espetáculo.<sup>17</sup>

A mulher moderna simbolizava para os cronistas 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 carmim”*, as *“Salomé que olhavam à sombra do bistré”*, as *“tânagras modeladas em carne viva”*.<sup>18</sup> 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

---

<sup>12</sup> Cândido, Antônio. “Os primeiros baudelaירים”. Op. cit. p. 24.

<sup>13</sup> Idem. p. 26.

<sup>14</sup> Benjamin, Walter. “Parque Central”. In: Sociologia. *Walter Benjamin*. Organizador Flávio R. Kothe. Coordenador, Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1991. p. 135.

<sup>15</sup> Cândido, Antônio. “Os primeiros baudelaירים”. Op. cit. p. 28.

<sup>16</sup> Branco, Lucia Castello. “Amores Pré-Modernos”. Op. cit. p. 124.

<sup>17</sup> Expressões utilizadas pelos cronistas em suas revistas para se referir a mulher moderna.



gregas, as belas mulheres da Antigüidade, “*cujos lábios é fonte, onde em beijos (...) mato meus cansados desejos*”, escrevia Teófilo Dias.<sup>19</sup> 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-Moureau, de Puvis de Chavanne, na música de Maller, de Schoenberg, de Strauss e de Debussy, nos desenhos de Alphonse Mucha e de Aubrey Beardsley e nas imagens da mulher em *Fon-Fon* 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*”.<sup>20</sup>

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, que 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 após uma dança para o rei.

Assim nos conta a narrativa do Evangelho Segundo São Mateus:

*“Quando chegou o aniversário de Herodes, a filha de Herodíade dançou diante de todos e agradou a Herodes. Então Herodes prometeu com juramento que lhe daria tudo o que ela pedisse. Pressionada pela mãe, disse: Eu desejo a cabeça de João Baptista em uma bandeja de prata. O rei ficou triste, mas por causa do juramento na frente dos convidados ordenou que atendessem o pedido da jovem e mandou cortar a cabeça do profeta. Depois a cabeça foi levada em uma*

---

<sup>18</sup> Dias, Teófilo. “Sulamita”. In: Cândido, Antônio. Op. cit. p. 34.

<sup>20</sup> 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. p. 98

*bandeja de prata, entregue à jovem e esta levou-a até sua mãe.”*<sup>21</sup>

Esta história abria para a imaginação de escritores e artistas de meados do século XIX inúmeras interpretações. Esta fantasia masculina em torno da “dançarina de encantos delirantes”<sup>22</sup>, utilizando as palavras com que Huysman a descreveu em seu romance, *Às Avessas* (1884), ganha notoriedade no *fin-de-siècle*. E, segundo Karl Shorske, Salomé foi a fêmea fálica preferida desta época<sup>23</sup>.

Nas artes plásticas, pintores de Ticiano a Munch dão-lhes traços de sua própria amante ou esposa. A cena bíblica torna-se então suporte de uma homenagem ambígua: pois, pintando o artista simetricamente o seu retrato, com sua cabeça decepada sobre uma bandeja, sugere-nos que utiliza-se desse metáfora como uma forma de dizer que estas mulheres fizeram-lhes perder a cabeça. A bailarina vai tornando-se então tema eminentemente plástico a partir do Renascimento, especificamente no século XVI, com as telas de Bernardino Luini (Figs.1 e 2), aluno de Da Vinci. Luini, cria várias imagens de Salomé, apresentando-nas como as belas Madonas religiosas, as quais afastam os seus olhos do espectador, negando-lhes participarem de seus sonhos e devaneios. Mas as Salomé de Luini também nos apresentam esse mesmo sorriso imaterial, luminoso e enigmático que serviu de referência literária e artística para a representação da beleza absoluta, isto é a beleza que atrai mas também repele.

No século XIX, Salomé torna-se ícone de um mundo às avessas, onde o escândalo feminino surge na sua forma mais cruel, inteiramente sacrílega, já que contém esta fantasia em torno da dança e da cabeça ensanguentada sobre a bandeja de prata (Fig.3). A juventude e a beleza servem neste contexto para elevar objetos funestos, a inocência compraz-se no assassinato, graça e encanto

---

<sup>21</sup> Evangelho Segundo São Mateus, XIV, 1-12.

<sup>22</sup> Huysman, J. K. *Às Avessas*. José Paulo Paes (trad.). São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.52.

<sup>23</sup> Shorske, Carl E. *Viena fin-de-siècle*. Política e cultura. Denise Bottman (trad.). São Paulo: Editora Unicamp/Cia das Letras, 1988, p.42.

tornam-se instrumentos de morte. Assim quanto mais fresca e jovem apresentasse Salomé, mais impressionante se torna a imagem.

Salomé exhibe-se para o rei envolta em véus e joias. Salomé é olhada e o olhar é masculino. Assim o retrato de Salomé entra na imaginária deste *fin-de-siècle*. Sua entrada no mundo das artes do século XIX deu-se com a tela que Henri Regnauld expôs no Salão parisiense em 1870 (Fig.4). Sua Salomé se apresentava como uma cigana, e embora sua bandeja esteja vazia, seu leve sorriso parece-nos indicar sua intenção. Esta tela iniciava, assim, a série que a época conheceu pelas mãos de vários artistas. Foi neste contexto que o salão de 1876 celebrava mais uma vez o motivo da bela Salomé na aquarela (Figs. 5 e 6) *L'Apparition* e no óleo *Salomé*, ambas de Gustave Moreau, que dedicou mais de setenta quadros e desenhos ao tema, tornando-a uma pintura de tema literário. As criações de Moreau tiveram um enorme impacto, sobretudo no meio artístico decadente<sup>24</sup>, pois a sua Salomé encarnava a mulher perversa 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 maquiada e seu corpo adornado. As imagens criadas por Moreau apareciam descritas no romance de Huysman, e o seu herói-esteta, *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.<sup>25</sup> As décadas seguintes conheceriam a princesa da Judéia nos murais de Pierre Puvis de Chavannes e nos desenhos de Aubrey Beardsley; na versão de Gustave Klimt e nas poéticas de Catulle Mendès e de Gustave Apollinaire.<sup>26</sup> Assim, se a época

---

<sup>24</sup> Dora, Henry (org.). *Symbolist Art Theory. A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1999.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> É difícil determinar nesta rede de inspirações quem deve a quem, na medida em que nos deparamos com uma densa rede de relações entre diversos artistas e escritores. Sabe-se, por exemplo, que Moreau se inspirou no quadro de Regnauld para criar os desenhos que, logo depois, se tornariam a grande fonte de Huysman no romance *À Rebours*;

escolheu o tema Salomé, como Dalila, Circe ou Cleópatra significa, certamente, a misoginia do século, mas também podemos ler como um reivindicar contra a modernidade científica da pintura impressionista, em nome de uma outra pintura, a do sonho, do passado imaginário.

Mas, Salomé se torna ícone da mulher moderna na versão de Oscar Wilde. A Salomé de 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*”<sup>27</sup>, dizia ela. 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*”.<sup>28</sup> 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 Iokanaan, 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, Iokanaan, eu beijei a tua boca”.*<sup>29</sup>

Este verso inspirou Aubrey Beardsley a criar Salomé suspensas numa página branca, descentradas e japomizadas (Figs. 7 e 8). A Salomé de Wilde falava francês e era hipersensualizada. A obra gerou repetidos escândalos e, mesmo escrita em 1892 só foi encenada em 1896. Sarah Bernard, para quem Wilde escreveu o papel, nunca pode encená-la tamanha a força dramática da

---

este, por sua vez, desempenhou papel decisivo na concepção de Salomé de Oscar Wilde, publicada em 1893. Também o conto “Heródias”<sup>26</sup>, escrito por Flaubert em 1877, abre uma outra vertente da recriação do episódio bíblico, impondo uma versão mais clássica e mais trágica, à qual se alinha a poema escrito por Mallarmé, publicado posteriormente. E, vale lembrar ainda as versões poéticas de Catulle Mendès e de Gustave Apollinaire. Mas, para além dos gêneros, dos estilos e mesmo das autorias, Salomé foi tema que persistiu no imaginário da época..

<sup>27</sup> Thy body is white like the lilies...”. Wilde, Oscar. *Salome*. London: Creation Books, 1999. p. 63.

<sup>28</sup> “It is thy mouth I desire, Jokanaan...Let me kiss the mouth”. Idem, *Ibidem*. p. 64.

<sup>29</sup> Ah! I have kissed thy mouth, Iokanaan, I have kissed thy mouth. There was a bitter taste on thy lips. Was it the taste of blood?... Nay; but perchance it was the taste of love... They say that love hath a bitter taste... But what matter? What matter? I have Kissed thy mouth, Iokanaan. I have kissed thy mouth. Idem. p. 64.

personagem, Wilde dava palavra a sua Salomé, ao fazer isto, dava palavra ao desejo feminino. Wilde fazia da cena do beijo na cabeça morta o ponto central do drama, e o teatro conferia ao gesto necrófilo uma terrível materialidade. Associava-se a Salomé de Wilde a sdomia, a ninfomania e a histeria nevrótica da época.

Nas artes plásticas brasileiras encontramos as Salomé de Rodolpho de Amoêdo, de Oscar Pereira da Silva, de Sotero Cosme e de Vitor Meirelles. E, numa nota ao seu livro *O festim, a dança e a degolação*, Onestalto Pennafort diz: “Como os da nossa geração e alguns da anterior, fomos um perpetrador de Salomé, depois da Leitura de Wilde”<sup>30</sup>. Tal persistência nos possibilita concluir que as histórias da perversa bailarina que fascinou o *fin-de-siècle* constituíram, no seu conjunto, um mito; mais que uma personagem literária ou iconográfica, Salomé foi figura emblemática de uma sensibilidade que a época viveu com intensidade e inquietação<sup>31</sup>.

Assim, desde Baudelaire, essa figura de mulher vai aparecendo nos seus contornos mais perversos, como testemunha a *femme domnée*, identificada com a Morte, tal como fora apresentada em *Les Fleurs du mal*. A partir de então o mito do eterno feminino se uniu irremediavelmente à maldade; e as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX se renderam aos apelos imaginários da mulher fatal deixando-se fascinar pelas histórias das grandes cortesãs e das rainhas cruéis: Dalilas, Cleópatras, Evas, Elenas, Circes, Armindas proliferaram nas artes plásticas e na literatura.

*Femme fatale* como Salomé e Cleópatra foram vividas intensamente no teatro, no cinema e no balé durante as primeiras décadas do século XX. A

---

<sup>30</sup> Pennafort, Onestalto de. *O festim, a dança e a degolação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970, p. 35.

<sup>31</sup> Mário Praz propõe algumas chaves de interpretação desse mito. Segundo ele, a primeira metade do século XIX, no período inicial do romantismo, a figura da mulher fatal, ainda que recorrente, disputava com desvantagem popularidade do herói byroniano, a depto da fórmula le bonheur das le crime que Barbey d’Aurevilly celebrou mais tarde. O libertino oitocentista, desprezando as convenções da burguesia que lutava para impor seus valores, insistia em preservar a herança dos devassos do século anterior, num elogio a Casanova e a Sade. Era na figura masculina que se evidenciavam as marcas da desordem moral e do excesso licencioso, fossem bandidos, vampiros ou libertinos, eram os homens a encarnar o tipo fatal. A metade do século porém veio a colocar em cena personagens como Carmem (Mérimée), Cecily (Eugène Sue), Salambô (Flaubert) ou Conchita (Pierre Louÿs) que, uma a outra, foram construindo sua reputação de sedutoras diabólicas, destronando a voga do herói byroniano. Praz, Mário. *La Carne, la morte, e il diavolo nella letteratura*. Florença: Società Editrice “La Cultura”, 1930.

revista *Para Todos...* em 1925 reproduzia, na linguagem do recorte, imagens da bailarina russa Ana Pavlova encarnando-as na Ópera de Paris (figs. 9 e 10), com seu corpo de serpente, seu olhar sedutor e convidativo. Essas fantasias de desejo e de perversão foram amplamente descritas pelo cronista na construção do retrato dessa 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 mulher, para o cronista, parecia ter perdido a sua aura, a sua religiosidade, sua presença de culto, sua absoluta unidade, seu corpo feminino como um anúncio da beleza celeste.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> O corpo feminino se ‘desnudava’, se massificava e se tornava lugar do olhar masculino.

A mulher aparecia na imaginação do cronista e do fotógrafo como um espelho da cidade moderna. Ambas representavam uma feminilidade objetificada, mercantilizada, 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 de amores incertos. Eram imagens que exibiam uma visão da mulher sob uma nova ótica, que transcendia suas velhas atribuições.<sup>34</sup>

O espetáculo de sua sensualidade parecia intimidar e ameaçar o seu admirador: o cronista. Imagens e textos pareciam evocar Eros e Tanatos na luta por uma Vênus desconhecida, agora ‘modelada em carne’. O cronista a

---

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> Simmel, Georg. *On Women, Sexuality and Love*. Translated by Guy Oakes. New Haven/London: Yale University Press.

<sup>34</sup> Toscano, Moema. “Cem Anos de Cinema: um Espaço para a Mulher”. Op. cit. p. 102.

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, quando diz (fig. 11):

*“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  
viesses 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.”*<sup>35</sup>

Um erotismo ousado ia permeando essa imaginária masculina moderna na construção da nova mulher carioca nas publicações: 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.

---

<sup>35</sup> Poema *Disjunção*, Felipe D’Oliveira. *Para Todos...*, Ano X-Num 516, 22/12/1928.

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...*”.<sup>36</sup> 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. 12) 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. 13: “*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 voyeur imaginava-a “*chegando da rua, cansada*” e a via “*despir-se, e recostar-se negligentemente no divã de palha inglesa...*”.<sup>37</sup> Descrições como esta sugerem a intimidade de um nu feminino permitido ser visualizado somente na imaginação, mas também nos aponta para uma demarcação entre as fronteiras do público e do privado, e ainda, entre o mundo da fantasia masculina e o mundo das representações femininas.

Assim, espaço pictórico e literário são representados de acordo com o modo pelo qual são vividos e sentidos. A sugestão de um nu artístico

---

<sup>36</sup> 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. p. 26.

<sup>37</sup> *Fon-Fon!*, AnoIII-Num. 10,7/3/1909.



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*”<sup>38</sup>) – 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 corpo estético e sexualizado, em 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....”*<sup>39</sup>

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 perfumes inexplicáveis, toda essa harmonia de cores....*”<sup>40</sup> A pele de lontra, a harmonia das cores pareciam evocar “elementos imponderáveis, como a substância da sedução que ora se manifestava no perfume”<sup>41</sup>, ora era desperto pelo aroma da mulher sofisticada; a pele de lontra simbolizando o seu poder sedutor e sugerindo um prazer tátil. A mulher, nessas 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*

---

<sup>38</sup> *Fon-Fon!*, Ano I-Num. 15, 8/4/1907.

<sup>39</sup> *Fon-Fon!* Ano XVI-N.27, 09/1922.

<sup>40</sup> *Para Todos...*, Ano X-Num. 43, 03/03/1920.

<sup>41</sup> Cândido, Antônio. “Os primeiros baudelairianos”. Op. cit. p. 34.

*Todos...* em 1929 (fig. 14), apresenta uma dessas 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 Seres e superfícies e apresenta uma idéia de prazer tátil, carnal. Assim, em uma combinação de toques, texturas e sinais, os objetos são colocados de acordo com hierarquias subjetivas, de valor para quem as produz. Os espaços fenomenológicos são construídos por uma visão que apresenta chaves que se referem a outras sensações e relações entre o corpo e o mundo dos objetos. Neste aspecto, os espaços do feminino apresentados operam não somente no nível do que é representado. Os espaços do feminino são aqueles a partir dos quais a feminilidade é vivida como uma prática social que somente lhes é oferecida no mundo da sua imaginação.

Assim, os cronistas iam evocando o mito da mulhe fatal, e preenchendo as páginas de suas revistas com imagens e textos que descreviam as mulheres do cotidiano como Salomé, Dalilas ou ‘tarátolas’. Esta imagem erótica que permeava a fantasia do cronista e que se unia a presença física da mulher nas ruas da cidade, por outro lado, dava prosseguimento a um esterótipo cultural sobre o feminino que, ao longo da história, sempre tendera a projetar a mulher, entre duas polaridades: ora como virgem, mãe ou musa, ora como prostituta ou bruxa. Estas Polaridades acabaram por tornarem-se ‘imagens estereotipadas’, que nos remetem para uma cultura dominada por homens que, de certo modo, sempre controlou o que deveria ser simbolizado como desejável e o que deveria ser reprimido e civilizado.

No entanto, o conjunto iconográfico e textual dessas publicações também nos oferece uma outra leitura da mulher moderna. Esta leitura aproxima as cariocas modernas da Salomé de Wilde, pois de fato, as ruas da cidade moderna pareciam ter se transformado, não só em espaços no qual o feminino e o masculino se cruzavam e se confrontavam, mas também converteram-se em arenas, onde uma certa troca intensa de olhares parecia ser incentivada pelas próprias mulheres através de um intenso jogo escópico. Pois, a rua e os espaços

públicos por onde ela passou a transitar e a se exhibir passaram a oferecer uma liberdade ocular que parecia possibilitar as mulheres um enorme prazer, onde a troca de olhares e o jogo da sedução eram constantes e poderosos<sup>42</sup>. As imagens sobre a multidão feminina na cidade moderna apresentam um espaço urbano no qual as mulheres pareciam 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 suficientes 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 que nos apresentarem corpos objetificados, mostram mulheres que envolviam os cronistas e os fotógrafos em uma sugestiva troca de olhares. Neste sentido, 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.<sup>43</sup>

Rachel Soihet<sup>44</sup> chama atenção para algumas questões de natureza teórica, nascidas no interior dos estudos de Gênero, que tendem a persistir nesta divisão de campos de ação entre feminino e masculino. Alguns estudos, segundo a autora, centram-se na esfera pública, enquanto outros centram-se na esfera privada e na vida cotidiana das mulheres. Um certo grupo direciona suas análises sobre o espaço público no início do século XX, partindo do pressuposto de que este era ocupado majoritariamente pelos homens. Já as mulheres, recolhiam-se à instância privada, cumprindo seu papel de esposa-mãe, pois como ‘senhoras de bem’, ocupavam-se das obrigações familiares, não ultrapassando os limites entre o público e o privado, delimitando sua área de

---

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

43 Idem.

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

atuação ao ambiente doméstico. Assim, o ambiente externo, quando ocupado pela presença feminina, seria constituído por mulheres pobres ou de ‘reputação questionável’. Nessas análises o espaço urbano se apresenta monolítico, dividido em dois polos de circulação que não se comunicam. O primeiro se constituiria em espaço de dependência, em que a ausência de autonomia seria imperativa, e o segundo relacionaria-se com o individual, portanto, com o lugar de vivências particulares. A família com suas relações cotidianas, como laços de amizade e a convivência doméstica, caracterizariam a esfera privada, espaço predominantemente feminino.

No entanto, tomando o conjunto de imagens sobre o espaço urbano carioca, no início do século XX, nestas publicações, esta divisão monolítica nos parece empobrecedora e até mesmo não pertinente. Porque, a nosso ver a divisão do território urbano no início do século XX era complexa, sendo esses territórios ocupados por distintas classes, grupos e sujeitos sociais. Em se tratando da mulher urbana burguesa, parece bastante intrincado, para não dizer arriscado, definir qual era o verdadeiro espaço de sua atuação. Ficando os conceitos tradicionais de definição das esferas pública e privada, apresentadas acima, insuficientes para se pensar a questão.

Se em muitas imagens, os espaços da modernidade parecem privilegiados ao mundo masculino, podemos perceber claramente que o *milleux* burguês, ilustrado por estas publicações, indicam não só que a mulher era parte fundamental neste meio, como este *milleux* construía uma determinada imagem de mulher. Ou seja, havia uma idéia de sexualidade que simbolizava e encarnava um certo habitus de classe social: ao habitus da burguesia.

Por outro lado, embora existisse uma certa ‘invisibilidade’ da mulher nesta literatura da modernidade, aparecendo a figura masculina do flâneur como a personagem central dos tempos modernos, de fato, o que vemos no conjunto de imagens e textos dessas publicações são mulheres que parecem desempenhar o papel de *flâneuses*<sup>45</sup> – quando, por exemplo, saem às ruas para fazer compras, frequentar os novos espaços de entretenimento. Desse modo, a idéia de flânar

---

<sup>45</sup> Wolf, Janet. *Feminine Sentences*. Cambridge: Polity, 1991

pela cidade parece ser compartilhada também pelas mulheres e, diferente do ‘ideal feminino’ que posiciona a mulher burguesa na esfera privada – lar e família -, a mulher carioca no início do século XX pode ser vista como ‘une passant’, tal como Charles Baudelaire definiu a mulher parisiense em meados do século XIX. Nesse sentido, acreditamos que a multidão de mulheres anônimas representadas por esse conjunto de publicações nos leva a ter que repensar a ocupação do espaço público.

Estas publicações nos mostram imagens de mulheres que adotam um estilo de vida e uma imagem diferente em relação aos homens, realçando sua feminilidade e sensualidade, tornando-se capazes de despertar as mais fortes paixões. A mulher nesta iconografia adota um outro modelo, trazendo na representação visual tanto as dimensões psíquicas quanto experiências históricas e culturais. Mas, de todo modo, a mulher moderna não havia ainda encontrado uma forma pictórica definida, que correspondesse aos seus anseios, desejos: ao seu novo papel social.

As fotografias (fig.15: “*Instantâneos na Avenida*”) difundiam e reforçavam a imagem dessa 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. 16) 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<sup>46</sup>, mas também como afirmação de sua presença na cidade como sujeito dos novos tempos . As inúmeras fotografias

---

<sup>46</sup> Simmel, Georg. *On Women, Sexuality and Love*. Op. cit.

mostram claramente as mais diversas formas e táticas utilizadas pelas mulheres, as quais lhes permitiam reempregar os signos de dominação, marcando, deste modo uma certa resistência aos padrões.<sup>47</sup>

Porque na cultura da rua 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 da sociedade falsamente puritana. Havia uma ondulação na sua silhueta, um fluir no seu caminhar, uma troca de olhares enigmáticos, bocas vermelhas e 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 câmara fotográfica a procurava: ***Cherche la femme!*** - nos mostra a capa de *Fon-Fon!* em 1908 (fig. 17). O corpo feminino se tornava o foco das lentes do fotógrafo, da pena do cronista, do desejo e do olhar masculino. Mas, 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. O que vai se apresentando nesta narrativa visual são homens e mulheres que criam uma nova erótica que se apóia no olhar cobiçoso. 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

---

<sup>47</sup> Michel de Certeau. “Practices of Space”. In: Blonsky, Marshall (ed.). *On Signs*. Oxford, Basil Blackwell, 1985.

mulher romântica idealizada: a passagem das ninfas e das ‘bonequinhas de Watteau’ para a mulher do cotidiano urbano.

E, se por um lado, moças ‘inocentes’ e ‘de respeito’ não podiam andar pelas ruas da cidade atraindo atenção sobre si, já que deveriam seguir regras estritas no caminhar, como mostram as imagens das senhoritas Zelia e Sylvia Meyer, no *Fon-Fon!* de 1908 (fig. 18). Pois, como moças elegantes, ‘decentes’ e ‘discretas’ seus passos, como sugere a imagem, eram firmes e rápidos e seus olhos desviados da câmara do fotógrafo, para não serem vistas como desejosas de participar da liberdade ocular da cidade moderna, buscavam, assim, não deixar 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. 19), 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*”.<sup>48</sup> 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. 20), um grupo de mulheres modernas circulam pelo Jockey Clube do Rio de Janeiro em meio a

---

<sup>48</sup> Carmem Dolores. “A Semana – 03/06/1906”. Op. cit. p. 55.

um intenso diálogo escópico, cristalizando 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*” (fig. 21). 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.

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”*.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> *Fon-Fon!*, AnoV-Num 15, 06/05/1912.



Textos como esse oferecem uma imagem da cidade no início do século XX como um espaço dividido por homens e por mulheres burguesas e também 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. 22) apresenta essa 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. 23), 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 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. 24). 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.

Mas, 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 do *Fon-Fon!* 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?”*.<sup>50</sup>

Na imaginação do cronista, para a mulher moderna “... *nunca amar. Ser amada, é o bastante. Viver colecionando madrigaes. Enganar. Isso é super-elegante... Fazer o flirt apenas. Nada mais*”.<sup>51</sup> A carioca moderna se transformava em uma ‘Eva’ que parecia escapar da intervenção divina, e tornava-se um produto mecânico manufaturado pelo cronista e pela própria mulher.

As fotografias de **Bugrinha** (fig. 25) e de **Alda Garrido** (fig. 26) 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 cabellos malucos que sabe pensar*”, na *Para*

---

<sup>50</sup> *Selecta*, Ano VIII-Num.3, 21/01/1922.

<sup>51</sup> Olegário Mariano, sob o pseudônimo de João da Avenida, na coluna Ba-ta-clan da revista *Para Todos...* *Para Todos...*, Ano VIII-Num.162, 02/04/1925.

*Todos...* de 1925<sup>52</sup>, 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 seus 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 Salomé, simbolistas e decadentes *femmes fatale*, nos anos 20 se transformam em mulheres que parecem encarnar os desenhos déco de Di Cavalcanti, (fig. 27) 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. Haviam 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.

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

---

<sup>53</sup>*Para Todos...*, Ano VIII-Num.162, 02/04/1925.

1928 (fig. 28). Em “*O sonho contente da mulher dos olhos azues bêbedos de papoulas...*”, com texto do cronista Luis Letio, que diz: “*a mulher trazia no olhar azul o delírio da felicidade dos horizontes melancolicos*”.<sup>53</sup> 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*”.<sup>54</sup>

Concluindo, 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 incluiu 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.

FIM

---

<sup>54</sup> *Para Todos...*, AnoX-Num516, 22/12/1928.

<sup>55</sup> *Todos...*, AnoXI-Num542, 05/06/1929.