

As Pérfidas Salomé: a representação
do *pathos* do amor em *Fon-Fon!* e
Para todos... – 1907-1930

Cláudia de Oliveira



*As Pérfidas Salomé*s: a representação
do *pathos* do amor em *Fon-Fon!* e
Para todos... – 1907-1930

Cláudia de Oliveira

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Gilberto Gil Moreira

Fundação Casa de Rui Barbosa

Presidente
José Almino de Aencar

Diretora Executiva
Rosalina Gouveia

Diretora do Centro de Pesquisa
Rachel Valença

Chefe do Setor de História
Antônio Herculano Lopes

Chefe do Setor de Editoração
Afonso Henriques Neto

Oliveira, Cláudia de

As pérfidas Salomé : a representação do pathos do amor em Fon-Fon! e Para todos... – 1907-1930 / Cláudia de Oliveira. – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. 56 p. – (Papéis avulsos ; 53)

ISBN 978-85-7004-286-6

1. Salomé (Personagem bíblico). 2. Mulher. 3. Amor. 4. Gênero. 5. Erotismo. 6. Sexualidade. 7. Modernismo carioca. I. Fundação Casa de Rui Barbosa. II. Título. III. Série.

CDU 869.0 (81)

As *Pérfidas Salomé*s: a representação
do *pathos* do amor em *Fon-Fon!* e
Para todos... – 1907-1930

Cláudia de Oliveira



Salomé como metáfora da “alteridade” feminina

“Branca, esguia, ondulante. Parecia a fumaça de um cigarro. Chegou de repente, andando como se não pousasse no chão, envolta em seda cor de violeta morta, com as mãos nuas, os cabelos curtos, um longo sono em todo o corpo. Pela sala imensa o espanto correu. [...] Deteve-se junto ao piano. [...] Cantou, depois, versos de Verlaine em música de Reynaldo Hahn: La lune blanche Luit dans le bois...”

As lâmpadas estavam esmorecidas. Apenas ao fundo, o vulto se destacava, abandonando de gesto, fino, glacial. O canto punha mãos de neve na carne dos que ouviam. Quando se perderam os últimos sons, ela desapareceu, branca, esguia, ondulante. [...] Um cavalheiro informou: — Essa mulher tem vícios horríveis. Bebe champagne com éter e cheira cocaína. Nunca mais me esqueci dessa mulher...”¹

Álvaro Moreira, no texto acima, fala-nos de uma representação do feminino, na qual a mulher desejável e atraente, aos seus olhos e sentidos, parece transgredir as regras do recato e, até mesmo, romper o domínio do pudor, articulando, em torno de um duplo movimento, de interdição e de transgressão, um novo erotismo.

Assim, seguindo os ecos simbolistas, com suas imagens brumosas e esfumaçadas, noturnas e penumbriadas², Álvaro Moreira apresenta-nos uma mulher que emerge melancólica e trágica, em tom sentimental, envolta em uma nova singulari-

¹ Moreira, Álvaro. *Cocaína...* Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas de Pimente. p. 3.

² Neto, José Almino de Alencar e Silva. “Fui Poeta Menor, Perdoail!”. In: *Ribeiro Couto – Melhores poemas*. Seleção de José Almino. São Paulo: Global, 2002.

dade erótico-poética. A mulher sedutora, que se mostra à multidão, está perdida em devaneios e traz “um longo sono em todo o corpo”. Tal personagem nos desenha um eu lírico que perambula solitário por entre os sonhos provocados pela droga – *champagne* com éter e cocaína – e parece não encontrar um lugar para o seu eu.

Por outro lado, o texto de Álvaro Moreira também parece querer nos apontar uma nova representação de Eros, já que, como o autor mesmo ressalta, nunca mais se esquece daquela mulher. Álvaro Moreira, portanto, nos fala de uma mulher boêmia, que foge às regras “naturais” e esperadas do papel feminino. Descreve sua aparição no salão como uma “bela deusa” que, por estar envolta em fumaça, mistura sonho e realidade, magia real que coloca frente aos olhos do narrador uma imagem vívida, deixando, assim, coisas distantes parecerem presentes. Uma mulher que oferece um semblante de realidade, deixando ver, sentir e ouvir novas emoções que propiciam novas criações poético-amorosas ao narrador, apoiadas, quase que exclusivamente, na imaginação.

Contudo, vivia-se a virada do século XIX para o XX, período no qual a sociedade carioca, mesmo experimentando um intenso processo de urbanização e modernização e, por conseqüência, de transformações na sua estrutura sociocultural, ainda se encontrava vinculada aos hábitos vitorianos, presa, portanto, ao aparato normativo, regulador da sexualidade, circunscrita exclusivamente “ao território exclusivo do quarto dos pais”.³³ Mas, ainda assim, como produto da virada do século, textos como este articulam uma contraposição a idéias e concepções do passado, apresentando-nos novas configurações vinculadas ao presente vivido pelo narrador. Neste caso, um desejo de viver novas experiências erótico-amorosas, as quais nos apontam uma vontade de representar e vivenciar experiências subjetivas próprias ao seu tempo.

Porém, as imagens de mulher que encontramos na arte, na literatura e no jornalismo mundano da época não são necessariamente uma expressão de como elas realmente viviam ou experimentavam suas vidas no período. Textos como este nos apresentam reflexões, ou possibilidades, de uma experiência de moralidade feminina que parece buscar ultrapassar o ideal de feminilidade, então encapsulado na noção de respeitabilidade doméstica. Ou seja, são narrativas que procuram apontar para a existência de um ideal de mulher que foge ao seu papel tradicional de mãe, esposa e filha: noções vinculadas em todos os níveis da vida pública do período – na legislação e na educação,

³³ Branco, Lucía Castello. “Amores pré-modernos”. In: *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

através de novelas e de poemas, bem como em quase toda a iconografia (popular ou não). Neste sentido, o fazer literário e o modo pelo qual eram expressas estas emoções relacionam-se mais às sensações do narrador, do que propriamente às vivências do leitor/espectador, embora busquem encontrar nele – espectador – o elemento fundamental que completaria a obra. Assim, propondo novos temas e atitudes, novas formas de produção literária e artística e, também, uma nova postura do narrador frente a sua criação e a seu público, havia um desejo de uma certa independência do criador, entre os narradores vinculados à estética simbolista.

Chegamos, então, via o projeto estético-literário dos narradores filiados à linguagem simbolista, a uma imaginação, em que o significado do símbolo não é mais absolutamente apresentável e o signo só pode se referir a um sentido, não a um objeto sensível que evoca, através de uma relação natural, algo ausente ou quase impossível de ser percebido. Nesse caso, é uma forma de consciência indireta, em que o objeto ausente é re-(a)presentado à consciência por uma imagem. Em um sentido amplo do termo é a recondução do sensível, do figurado ao significado – mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indivisível.⁴

Em literatura, a inspiração da nova estética partia da criação literária de Charles Baudelaire, em meados do século XIX, sobretudo através de seu jogo imaginativo das associações. A linguagem baudelaireana das “correspondências”, que aparecem em seu poema “As flores do mal” (1857), conformam as características mais fundamentais da criação dos narradores deste grupo literário de *fin-de-siècle*. Fascinados pelo símbolo, descreviam-no como algo que se preenche em um momento de iluminação, que não se repete, porque capta as imagens de um tempo fragmentado em suas lembranças. Para Mallarmé, a produção poética encarnava uma noção sobre a arte, na qual esta deveria existir ao longo ou em paralelo ao real, mais do que propriamente no real. Por isto, o conceito de síntese ocupava um espaço importante no projeto simbolista: combinava elementos encontrados no mundo real ou, até mesmo, emprestado do mundo da arte para a produção de uma realidade diferente e auto-suficiente.⁵

⁴ Dorra, Henry (ed.). *Symbolist art theory: a critical anthology*. London, Berkeley, Los Angeles: University of California Press Berkeley and Los Angeles, University of London, 1994.

⁵ Harrison, Charles; Wood, Paul (org). *Art in theory – 1900-2000: an anthology of changing ideas*. London: Blackwell, 1992.

Desde os tempos de Charles Baudelaire e Théophile Gautier, tanto na França quanto na Inglaterra, a relação entre os grupos simbolistas emergentes, literários e plásticos, fora muito próxima. Entre 1870 e 1880, esta relação se intensifica e uma nova geração de poetas e críticos de arte passam a escrever para pequenos jornais sob a bandeira simbolista, alguns sob a bandeira decadentista. Encontravam-se informalmente em clubes e cafés, como o Les Hydropathes ou o café literário Le Chat Noir, em Paris. Muitos grupos literários formavam-se e dissolviam-se em diferentes clubes noturnos e cafés. E muitos críticos e poetas simbolistas passaram a lançar e dirigir jornais e revistas *avant-garde*, como *La Revue Wagnérienne*, *La Revue Indépendante*, *La Vogue*, *Mercure de France* e *La Revue Blanche* – extremamente importante na história do movimento na França. Em Londres, *The Savoy* e *The Yellow Book* tornaram-se centros intelectuais do movimento. O esteticismo de Oscar Wilde era extremamente cultuado na *The Savoy*, onde o autor contribuía com extrema regularidade e Aubrey Bearsdley era o ilustrador.

Em geral, os grupos simbolistas se unem nos espaços da boemia. A noção de boemia e de comportamento que ela evoca não é nova, mas naquele momento estava relacionada, sobretudo, a uma oposição à sociedade capitalista e aos novos costumes burgueses emergentes. Contudo, embora de difícil definição, os boêmios se colocavam marginalmente à sociedade burguesa, encobrindo, por outro lado, um conjunto grande e diverso de comportamentos e de modos de viver, bem como de grupos, de comunidades e de indivíduos distintos.⁶

Nestes grupos, as mulheres contribuía para um forte mito, que também não era novo, mas que se apresentava, naquele momento, diferentemente, pois se constituía em um dos principais motivos ou temas da literatura simbolista e moderna: uma fala obsessiva em torno de Eros. Como Lucia Castello Branco nos chama a atenção, evocando uma reflexão de Michel Foucault sobre o amor na modernidade, diz: “o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim terem se devotado a falar sobre ele”.⁷ Neste contexto, as mulheres, que poderiam encarnar o papel ou a função de esposa ou amante, lésbica, artista ou mulher independente, evocavam uma idéia em torno do sexo e do erotismo que se apoiava em uma configuração erótico-amorosa extremamente inovadora.

⁶ Wilson, Elizabeth. *Bohemians. The glammers outcast*. London, New York, L. B. Taurus & Co Ltda, 2000.

⁷ Castello Branco, Lucia. “Amores pré-modernos”. Op. cit

Havia uma nova valorização do sexo, bem como uma forma diferente no tratamento da sexualidade. Fosse através do discurso científico em voga, do discurso clínico, mesmo da morbidez sexual dos decadentes ou ainda através das configurações ousadas de um erotismo às claras, ouvindo o prazer sem maiores subterfúgios, havia, sem dúvida, uma nova sensibilidade erótica nas falas do período.

Esta nova sensibilidade parece ter sido emblemática de um conjunto de vivências que a época experimentou com muita intensidade e inquietação. Inquietação que surgira, já nos escritos de Charles Baudelaire, onde a figura da mulher e as imagens sobre a sexualidade, em geral, emergem revestidas em contornos perversos. Entre os grupos simbolistas e decadentistas, esta mulher exerce o papel da *femme domniee*, identificada com a Morte – tal como o poeta a apresenta em *Les fleurs du mal*. A partir de então, o mito do “eterno feminino” parecia se unir à maldade, e a fala em torno de Eros surge envolta em uma certa penumbra perversa, em um tom sentimental cruel, no qual a mulher sedutora e livre, que se mostra na multidão, é a encarnação de um desejo aniquilador que, no entanto, se une a uma idéia de amor envolto em “seda e pelica”.⁸ Neste contexto, uma nova estética do prazer se encarna agora no corpo da mulher que o narrador vê passar.

Assim, as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX parecem ter se rendido aos apelos imaginários desta “mulher fatal”: imagem construída a partir da fascinação pelo cotidiano amoroso do século XVIII, bem como pelas inúmeras imagens das rainhas e princesas cruéis da Antiguidade pagã, como Dalila, Cleópatra, Elena, Circe, Arminda, Salomé, etc. Um desejo que parecia combinar uma construção poética e uma reflexão sobre as ansiedades dos novos tempos em torno de uma nova mulher que, contudo, se apoiava em um imaginário, na qual a mulher moderna, ao mesmo tempo em que era vista como “fatal”, porque combinava idéias e fantasias em torno de imagens que a refletiam como um “paraíso artificial”, “musa inspiradora”, “objeto de desejo” e “campo de sonhos”, personificava, também, o símbolo do pecado e da tentação.⁹

Entre todas as *femmes fatales*, Salomé foi a “tentação diabólica” mais escolhida pelo artista simbolista e decadente de fim-de-século, para representar as suas fantasias em

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ 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.

torno desta perigosa fênix, encarnada na mulher comum, que ele via circular pelas ruas da cidade moderna. A imagem de Salomé por Pierre Bonnard (1865-1930) mostra uma das inúmeras representações desta mulher diabólica, a qual introjeta um ideal e um gosto clássico à nova erótica construída em torno da mulher moderna sedutora. Salomé foi um dos temas prediletos dos boêmios, já que, ao encarnar discussões em torno do amor e da mulher, apresentava também reflexões importantes sobre as sensações vividas pela sociedade da época, como a neurose, a esquizofrenia, a pedofilia, a necrofilia – temas caros ao fim-de-século europeu.

Na versão bíblica, Salomé foi apresentada como agente responsável pela morte do profeta João Batista a pedido de sua mãe, solicitando a Herodes a cabeça do profeta após uma dança para o rei. O Evangelho Segundo São Mateus assim nos narra o mito:

Quando chegou o aniversário de Herodes, a filha de Herodíade dançou diante de todos e agradou o rei. 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 ao pedido da jovem e mandou cortar a cabeça do profeta. Depois a cabeça foi levada em uma bandeja de prata, entregue à jovem e esta levou-a até sua mãe.¹⁰

Esta história abria para a imaginação de escritores e artistas de meados do século XIX inúmeras interpretações. O maior dos Decadentes, Joris-Karl Huysman, a descreveu em seu romance, *As avessas* (1884), como a “dançarina de encantos delirantes”. A versão de Huysman ganha enorme expressão entre o grupo artístico e literário de *fin-de-siècle*, tornando-a, segundo Karl Shorske, a fêmea fálica preferida do período, nas artes e na literatura. Em *As avessas*, a personagem principal, o devasso dândi Jean Floressas des Eissentens, cultuava o perverso e o artificial. Do interior de seu *boudoir*, de sua tebaida de cetim, espaço consagrado à sensualidade e aos seus instintos sexuais, contemplava todas as noites as duas Salomé criadas pelo pintor Gustave Moreau em 1876. (figs. 1 e 2): a aquarela *L'apparition* e o óleo *Salomé*.

Huysman é figura crucial no projeto estético e literário simbolista, já que não se pode pensar o simbolismo literário e plástico sem refletir sobre a noção de Deca-

¹⁰ São Mateus, XIV, 1-12.



Figura 1 – *L'apparition* por Gustave Moreau.



Figura 2 – *Salomé* por Gustave Moreau.

dência, tão importante e poderosa, exemplificada, como dissemos, em *As avessas* e também na novela “Là-bas”, onde o autor explora o satanismo, elemento fundamental nesta estética. O satanismo de “Là-bas” mostra o interesse do artista simbolista e decadente pelo oculto e pelo hermético. E, por Decadência, não estamos apontando para um “mero” retomar da obsessão perversa byroniana e romântica sobre a morte – o culto à morte ou ao sofrimento –, pois, segundo Byron, somente na morte o amor se tornaria mais doce. A noção de Decadência envolvia uma renúncia às idéias de progresso, tanto espiritual quanto material, as quais haviam sustentado as discussões intelectuais desde o século XVIII.

O culto ao dândi – já exposto por Baudelaire – é revivido por estas novas estéticas, produzindo personagens ainda mais exóticas – como o Conde Robert de Montesquieu, que posteriormente teria servido a Huysmans como modelo principal para a construção de “des Esseintes”, o herói de *As avessas*; e, mais tarde, Marcel Proust o aproveitaria na criação do seu Barão de Charlus, em *À la recherche du temps perdu*. Esteticamente, a figura do dândi inspirava-se na imagem enobrecida do inglês Beau Brummell, o maior dos dândis, o primeiro “déspota da elegância” que, muito antes de Oscar Wilde, reinou na Inglaterra do século XVIII. Segundo sua biografia, Brummell fazia da ascese do vestir um ritual diário.

O dândi baudelairiano se inspira esteticamente em uma personagem da sociedade de corte, do século XVIII, contudo, evoca uma ácida crítica à ascensão da sociedade burguesa industrializada, respaldada pela economia liberal, fomentadora da produtividade e do progresso social. Ergue-se em reação à mesmice burguesa que assola a sociedade industrial, crente na ciência e no progresso. Sinaliza, de forma irônica, mordaz, lúdica porém lúcida, a desordem das coisas e coloca em cena, teatraliza o capitalismo e a decadência da sociedade que pensa ter atingido um alto grau de civilização.¹¹

O fato de Decadência, Dandismo e Esnobismo serem definidos como uma recusa chama a atenção para os aspectos negativos do clima emocional simbolista. Neste sentido, podemos entender a dicção simbolista como um modo de dizer não a um conjunto de vivências que eram contemporâneas em si mesmas. Em particular foi uma reação, não só contra o moralismo e o racionalismo, mas também contra o materialismo dos anos de 1880. E, em um sentido mais estrito (literariamente), significou um protesto contra as doutrinas opressivas do naturalismo, representadas, sobretudo, por romancistas como Zola.

Os dândis, portanto, encarnavam um Eu solitário que se encontrava paradoxalmente à margem e dentro da aristocracia ou da alta burguesia européia, exigindo o seu direito à futilidade e ao artifício.¹² O dândi colocava-se contra a massa e a massificação da sociedade burguesa, servindo, neste sentido, de contraponto ao coletivo, teatralizando a decadência da sociedade e o direito à diferença, transformando a sua figura em uma obra de arte móvel.¹³ O gosto pelo belo e a sua preocupação estética relacionavam-se à sua escolha pelo artificial em detrimento do natural, como aparece no *Elogio à maquiagem*, onde Baudelaire dissocia arte e natureza: "... quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?"¹⁴

A escolha pelo artificial em detrimento do natural fora o modo pelo qual pintores, como Gustave Moreau, Odilon Redon e o grupo pré-raphaelita inglês, através de

¹¹ A mais antiga representação do festim de Herodes seria um evangeliário grego do século VI, conservado na British Library, Londres. Cf. "Le peintre Johannes Gallicus à Brunswick et la danse de Salomé", de F. de Mély, in *Revue Archéologique*, 1914, v. 1. p. 349-378.

¹² Sobre esta discussão ver: Catharina, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faculdade de Letras/UFRJ, 2005. p. 90.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 91.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

suas pesquisas plásticas, construíram a sua representação de Salomé, que, por sua vez, traduz uma forte inspiração na arte renascentista.¹⁵ O símbolo na Renascença significa alguma coisa que faz sentido na mente do espectador, sendo, contudo, por ele inteiramente dominado. Neste sentido, a obra é a soma total dos símbolos nela contidos. Nas obras renascentistas observamos a progressão do simbolismo da Antiguidade pagã às obras dos mestres italianos que se preocuparam com a reinterpretação desta imaginária. A celebração e a importância das chaves interpretativas de muitas obras célebres da Renascença estão nos escritos de filósofos neoplatônicos, como Plotinus e, por consequência, na interpretação de seus textos por pensadores renascentistas, como Marsílio Ficino.¹⁶ Segundo Ernst Gombrich¹⁷, Botticelli, em *A primavera* (fig. 3), parece sublinhar a atenção que deve ser dada ao simbolismo do grupo as *Três Graças*: a atitude, as expressões, os vestidos e os ornamentos, bem como para a sua simples presença. Botticelli, enquanto um neoplatonista, interpretava as *Três Graças*



Figura 3 – *A primavera* de Botticelli.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 92.

¹⁶ Lucie-Smith, Edward. *Symbolist art*. London: Thames and Hudson, 1995.

¹⁷ Gombrich, Ernst H. *Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1972, p. 31-81. Ver também Argan, Giulio Carlo. "Botticelli". In: *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 197-204.

como um emblema dos três diferentes aspectos do amor, e as nomeou de acordo com tais emblemas: Castitas é quem cega a ameaça do cupido com sua flecha; Castitas se coloca em oposição à sua irmã, Voluptas, ou Amor Sensual; a Beleza, a terceira irmã, é menos veemente, mas se coloca ao lado de Voluptas. Botticelli e Mantegna foram grandes inspiradores da arte simbolista do final do século XIX.¹⁸

O Neoplatonismo, em seu sentido geral, foi tão importante para os estetas simbolistas como fora para os pensadores, artistas e escritores de Florença. Nos *milieux* simbolistas, os filósofos em voga eram Hegel e Schopenhauer, que tinham um importante componente neoplatônico. Certamente encontramos ecos de Plotinus na definição do Belo em Péladan. A beleza, para Péladan, não só é um dos elementos principais de sua estética, mas encarna uma visão interior, onde o Belo parece ter qualidades supereminentes.¹⁹ E, na Inglaterra, o trabalho de Botticelli foi especialmente admirado por artistas, como Edward Burne-Jones, Aubrey Beardsley e Charles Ricketts.

A arte simbolista do século XIX teve um grande aspecto confessional e misterioso. A sua utilização e o uso do símbolo não fora impessoal, assim como também não o fora para os renascentistas. Ao tomarmos a pintura de Giorgione, *A tempestade* (fig. 4), percebemos como o artista renascentista utiliza a arte como um poder misterioso para mostrar sentidos que não são inteiramente explicitados ou específicos. O espectador completa a obra, com alguns elementos que ele descobre dentro dele mesmo. Do mesmo modo, em Ticiano, na tela *Amor sagrado e profano* – onde há uma dose grande do trabalho de Giorgione – a atmosfera mágica reflete o encantamento do amor.²⁰ Estas sugestões e ambigüidades eram a essência mesma da poesia simbolista, como foi descrita por Stéphane Mallarmé, e foram importantíssimas para a arte simbolista.

Na pintura da Renascença e da Pós-Renascença permanece difícil separar a idéia do símbolo da idéia de alegoria. A originalidade do Simbolismo do século XIX está, justamente, no fato de estes artistas fazerem uma distinção na teoria que esteve durante longo tempo em prática. Os teóricos do Simbolismo reconheceram que o sím-

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 45.

¹⁹ Mantegna influenciou um amplo espectro de artistas franceses e, também, ingleses. Sobre esta discussão ver: Lucie-Smith, Edward. *The symbolist art*. Op. cit. p. 55.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 65.



Figura 4 – *A tempestade* de Giorgione.

bolo poderia encarnar alguma coisa que existe com direito próprio, difundindo uma influência misteriosa em torno de si mesmo, afetando todo o contexto no qual está inserido. Na alegoria tradicional, de outro lado, assume-se que o símbolo significa alguma coisa racional, decidida anteriormente – os objetos simbólicos são entendidos como unidades de linguagem.²¹

Não é acidental que o pintor rococó francês Antonin Watteau (1684-1721) tenha atraído a atenção de certos artistas do *milieu* simbolista, entre eles Aubrey Beardsley e Charles Conder, na Inglaterra e também na França. Os artistas simbolistas reconheceram em Antoine Watteau²² um artista cujas intenções estavam muito próximas das dele. A pintura de Antoine Watteau, que fora praticamente relegada ao esquecimento durante o século XVIII e a primeira metade do XIX, é revalorizada na década de 1850. Suas telas, sobretudo *O embarque para a ilha de Citera* (fig. 5), passaram a ser

²¹ Panofsky, Erwin. *Problems on Titian*. New York: Phaidon, 1969.

²² Dorra, Henry (ed.). *Symbolist art theory: a critical anthology*. Op. cit. p. 34.



Figura 5 – O embarque para a ilha de Citera de Antoine Watteau.

comentadas e analisadas por nomes do quilate de Baudelaire, Nerval, Gautier, Hugo, Verlaine, Michelet, Rodin e Proust, entre outros.²³ Watteau, portanto, já tinha abandonado as alegorias convencionais em favor de um uso do simbolismo mais penetrante, mais poderoso e mais misterioso.

A crítica e a apreciação de Théophile Gautier (1811-72) sobre a tela é considerada um dos mais elegantes artigos escritos pelo autor, sobre a pintura francesa. Embora longo, vale a pena ser reproduzido para que possamos compreender a dimensão e a importância da obra de Watteau no pensamento simbolista, bem como na sua interpretação sobre o feminino:

Embora tenha pintado apenas festas galantes e temas pinçados da comédia italiana, Antoine Watteau é um grande mestre. Criou um aspecto novo da arte e viu a natureza por um prisma particular. Seu desenho, sua cor, seus tipos, seu talento para agenciar os elementos lhe são peculiares. É original. Tem graça, elegância, desenvoltura, e sua arte é séria, embora o gênero possa parecer frívolo. Sua obra é uma festa perpétua. São concertos, bailes, conversas galantes,

²³ Ver: "Nota introdutória", de Viagem à ilha de Citera. In: Elias, Norbert. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 59.

encontros de caça, decamerões nos grandes parques com varandas, estátuas e fontes mitológicas, Mezzetinos fazendo serenatas para Isabelas, colombinas abanando-se com leques e flertando com Leandros, cavaleiros tributários de belas damas sentadas sobre a relva: tudo o que uma imaginação feliz pode criar de mais sorridente e amável. Ao apreciarmos essas telas tão alegres, tão espirituosas, de tonalidades tão precisas, onde distâncias azulejam como os paraísos de Brueghel, ficamos tentados a atribuir ao artista um inalterável bom humor e um radiante deslumbramento pela vida. Seria um engano; Watteau era enfermiço, melancólico, via tudo escuro, tendo o cor-de-rosa apenas na palheta. De Watteau, o Louvre possui apenas uma tela, mas é uma obra-prima do artista: *O embarque para a ilha de Citera*.

De frente para o mar cujo azul difuso confunde-se com o do céu distante, sob copas de árvores de ramos delicados como plumas, ergue-se uma estátua de Vênus, ou melhor, um busto de deusa, que termina num pedestal à maneira de termas e das hermas. Guirlandas de flores encontram-se ali amarradas. Um arco e uma aljava também se fazem presentes. Não longe da deusa, num banco, uma moça abrindo um leque parece hesitar em partir para a ilha de Citera. Um peregrino ajoelhado junto a ela sussurra-lhe ao ouvido galantes argumentos, e um pequeno amor, com um manto nos ombros, a puxa pela manga do vestido. Provavelmente também é membro da comitiva. Ao lado desse grupo, um cavaleiro pega pelas mãos, a fim de ajudá-la a se erguer, uma jovem beldade sentada na relva. Um outro, conduz sua bela, que não resiste e se deixa enlaçar em torno de fino corpete. Em segundo plano, três grupos de apaixonados, opa nas costas, bastões nas mãos, dirigem-se para a barca onde já estão dois grupos de peregrinos esbeltos e coquetemente trajados, com que elementos a mulher que vai entrar na embarcação lida, com um pequeno meneio da mão, com a cauda de seu vestido! Só Watteau para captar esses movimentos femininos. A barca é esculpida, dourada, e existe em sua proa uma quimera alada, com o torso inclinado e retorcendo a cabeça dentro de uma concha canelada. Remadores seminus manobram a embarcação, e pequenos Amores desfraldam a vela. Acima do esquife, em turbilhões de vapores difusos, qual véus prateados, crianças-cupido esvoaçam, rodopiam e brincam, uma delas empunhando um archote. Eis basicamente os contornos da composição e a localização dos personagens. Mas que palavras poderiam exprimir esse colorido enternecido,

vaporoso, ideal, tão bem escolhido para um sonho de juventude e felicidade, embebido na atmosfera azulina e na bruma luminosa das distâncias, aquecido por louras transparências no primeiro plano, verdadeiro como a natureza e reluzente como apoteose de ópera? Rubens e Veronese reconheceriam de bom grado Watteau como um de seus netos. O autor de *O embarque para a ilha de Citera* é com certeza o pintor mais colorista da escola francesa.²⁴

Salomé, na versão plástica de Gustave Moreau, encarnava um destes símbolos mágicos e penetrantes criados por Watteau. Salomé era uma ilusão que perturbava. Moreau parecia ter renovado a graça da “dançarina de encantos delirantes”. A sua graça não era mais a graça antiga: a sedução plástica e a glória material de Vênus. Ela parecia ser o nada que veste a mulher com um ornamento, uma frivolidade, um belo para além do belo físico. Sutil, parece refletir o sorriso da linha, a alma da forma, a fisionomia espiritual da matéria. Nela parecem estar encarnadas as seduções da mulher: o alongar, a displicência, a cadência das poses, o refinamento dos seios, as ondulações, a flexibilidade do corpo feminino, o jogo dos dedos, os caprichos da elegância, a vaidade dos gestos, o meneio dos ombros, todo esse saber que o espelho do século XIX ensinara às mulheres. E, embora Moreau estimule a graça da personagem, libertando-a do repouso e da imobilidade dos anos, tornando-a atuante e buliçosa, parece que ela se agita em um ritmo próprio e que sua dança desequilibrada é conduzida por uma harmonia.

Salomé exhibe-se para o rei envolta em véus e jóias. O cenário se assemelha a uma adaptação, a uma sensação amorosa extremamente desejável, sonhada e fantástica. Nele, surge Salomé radiosa e penumbriada, sol de uma apoteose macabra, sob uma atmosfera densa e sombria. Como uma “delícia noturna” é admirada e o olhar é masculino. As Salomé de Gustave Moreau eram alvas como as deusas clássicas, mas calçavam sandálias com saltos, suas faces eram maquiadas e seus corpos adornados. Sua anatomia unia o ideal da beleza clássica feminina à mulher moderna. Seu corpo de serpente funcionava como metáfora da beleza, encarnando o fascínio do artista simbolista e decadente pelos corpos ondulantes e olhos magnetizantes. Como serpentes apareciam deformadas mas graciosas, fascinavam mas repeliam. Encarnavam o medo e a sedução masculina por uma mulher sedutora, fascinante, cujo corpo estava exposto aos olhos do narrador e aos desejos masculinos. Assim o retrato da dançarina

²⁴ Elias, Norbert. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Op. cit. p. 69.

entrava no imaginário do fim-de-século. Salomé encarnava a mulher sensual, desejosa e pérfida. Salomé parecia evocar a mulher boêmia, livre, sedutora que emerge com a modernidade.

Salomé se torna ícone da mulher moderna na versão de Oscar Wilde que, inspirado nas imagens de Moreau e no romance *As avessas* de Huysmans cria a sua própria imagem da sedutora dançarina. A Salomé de Wilde pedia a Herodes a cabeça de João Batista em uma bandeja de prata para satisfazer um desejo seu. Ela admirava a beleza física do profeta, dizendo: “teu corpo é branco como as flores de lis”²⁵. Era consciente de seu desejo e agia no sentido de possuir o seu objeto fetichizado: “É a tua boca que eu desejo (...) deixa-me beijá-la”²⁶. 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 bejei a tua boca Iokanaan, eu bejei a tua boca. Havia um sabor amargo em teus lábios. Era o sabor do sangue?... Não; mas



Figura 6 – *A dança do ventre* de Aubrey Beardsley.



Figura 7 – *João e Salomé* de Aubrey Beardsley.

talvez fosse o sabor do amor... Dizem que o amor tem um sabor amargo... Mas o

²⁵ “Thy body is white like the lilies...”. Wilde, Oscar. *Salome*. London: Creation Books, 1999. p. 63.

²⁶ “It is thy mouth I desire, Iokanaan... Let me kiss the mouth”. Idem, *ibidem*, p. 64.

que importa? Que importa? Eu beijei a tua boca, Iokanaan, eu beijei a tua boca”.²⁷ As imagens que Aubrey Beardsley (figs. 6 e 7) fez para ilustrar a Salomé de Oscar Wilde – *A dança do ventre e João e Salomé* – mostram-nos uma mulher hipersensualizada, cuja aparência é diabólica; sua coroa está ornada com chifres e seu vestido decorado com aves noturnas, seus seios estão à mostra e as flores que a cercam estão secas, seus olhos penetrantes miram o profeta, que parece se intimidar com a força de seu desejo.

A obra de Oscar Wilde gerou tantos escândalos que, mesmo escrita em 1892, só foi encenada em 1896. Sarah Bernhard, para quem Wilde escreveu o papel, jamais o encenou, tamanha a força simbólica da personagem. A Salomé de Wilde chocava, especialmente, porque 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, portanto, a Salomé de Oscar Wilde à sodomia, à ninfomania e à histeria neurótica da época.

Salomé torna-se, assim, 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 ensangüentada sobre a bandeja de prata. A juventude e a beleza servem, neste contexto, para elevar objetos funestos, a inocência compraz-se no assassinato, graça e encanto tornam-se instrumentos de morte. Assim, quanto mais jovem apresentava-se Salomé, mais impressionante se tornava a sua imagem.

Salomé, como podemos perceber, é a imagem feminina correspondente ao dândi. Para este tipo de mulher nada mais execrável que a “natureza”, assim como fora exposto por Charles Baudelaire. Pois, segundo o poeta, a mulher comum, enquanto uma representante clássica dessa natureza reprodutora e servil, é o antidândi. “A mulher é o oposto do dândi”, diz Baudelaire. “Deve causar repulsa. A mulher tem fome e quer comer. Sede e quer beber. No cio, quer ser comida. Que glória! A mulher é natural, isso é abominável. Por isso ela é sempre vulgar, ou seja, o contrário do dândi”. Assim, exatamente por romper com a sua função “natural”, as prostitutas, as mulheres maquiadas e adornadas, as lésbicas, as artistas, as mulheres que buscavam

²⁷ “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, *ibidem*, p. 64.

liberdade de atitudes, mesmo que de modo ambíguo, passam a ter espaço privilegiado, não só na literatura de Baudelaire como nas obras dos escritores simbolistas, decadentistas, modernos, a partir da segunda metade do século XIX.

É neste contexto de mudanças socioculturais em relação à mulher e ao seu papel social que artistas e modelos, do final do século XIX, como Irène Zurkinden e Jacqueline Barsutti, acreditavam que as mulheres boêmias e consideradas “fatais” eram responsáveis por uma atmosfera de liberdade, na época. Mulheres como elas, assim como o foram escritoras como George Sand e Caroline Marboury – que também se vestia de maneira andrógina –, consideravam que a mulher moderna emergente, boêmia, ajudava a criar uma nova “era”, na qual não deveria existir espaço para a hipocrisia das relações amorosas burguesas, porque, de fato, a questão erótico-sexual, para elas, não passava por uma relação de casamento.²⁸

De fato, podemos remontar este mito feminino contribuidor para a emergência da musa boêmia romântica, inspiradora de novas falas em torno de Eros, à estética e à cultura romântica, as quais voltavam-se à valorização da subjetividade, orientando ações a partir de sentimentos e da interioridade. Ou seja, um ponto de vista em relação à realidade permeado pelas idéias de intimidade, sensibilidade, desejo e prazer. Pois o Romantismo, como tendência da cultura moderna em direção ao individualismo e ao reconhecimento da subjetividade humana, contém um conjunto de atitudes, valores e comportamentos que caracterizam uma mentalidade própria da modernidade e que se constitui de forma consistente a partir do Renascimento.²⁹ Uma das manifestações mais emblemáticas é a obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, em que herói e heroína, apaixonados, experimentam a impossibilidade de viverem de acordo com seus sentimentos, em nome dos quais sucumbem tragicamente. Contudo, embora saibamos que os grandes romances nos falam sobre os obstáculos à realização humana, *Romeu e Julieta* inova, na medida em que a narrativa dos heróis se desenvolve como consequência de seus sentimentos e não pela Providência Divina, Destino ou, mesmo, pela História.³⁰ A paixão romântica é o momento culminante pelo qual herói e heroína se dão conta de sua individualidade e de sua originalidade.

²⁸ Wilson, Elizabeth. *Bohemians. The glammers outcast*. Op. cit. p. 67.

²⁹ Costa, Cristina. *Um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac, 2002. p. 80.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 82.

Julietta: ... Romeu, despoja-te de teu nome e, em troca de teu nome, que não faz parte de ti, toma-me toda inteira.

Romeu: ... Tomo-te a palavra. Chama-me somente “amor” e serei de novo batizado. Daqui para frente jamais serei Romeu.³¹

O individualismo e a subjetividade recém-descobertos são os ingredientes dessa nova condição da existência humana que obriga a rejeição de tudo que se opunha a esse mundo interior, que se manifesta por meio da paixão, do fervor, das crenças e da força com que podemos nos identificar. O Romantismo se evidencia como modelo estético e como estilo de vida, valorizando a fantasia e o sonho contra o racionalismo limitante. Faz parte desta exacerbação de sentimentos, como a volúpia, a exploração da sensibilidade e da sensualidade. Assim, ser romântico não é apenas, como em *Romeu e Julieta*, sentir e viver seu sentimento até a morte, mas comportar-se como quem vai fazê-lo.³²

Dois categorias se identificam de imediato com essa nova maneira de ser e de se comportar: os artistas e as mulheres. Assim emerge toda uma literatura e uma iconografia romântica destinada a substituir a educação de caráter cientificista. No século XIX, artistas e mulheres se notabilizam como românticos por excelência, integrando todo um movimento que se opunha ao masculino, ao racional e ao autoritário, à ciência e ao poder. As “Histórias de amor” privilegiam o “pathos erotikon”.

O Romantismo propicia a vivência da boemia que, para as mulheres, parecia oferecer uma enorme liberdade às restrições da sociedade dita “respeitável”, possibilitando um modo de vida mais autêntico e natural – no sentido de que o sexo era vivido como uma sensação primeva, desvinculada dos laços burocráticos dos casamentos burgueses. Isto não significa dizer que homens e mulheres dos *millieux* boêmios vivessem a boemia do mesmo modo, ou mesmo que a liberdade fosse igual para ambos os sexos. Como sabemos, não foi assim. Esta diferença de caminhos e de atitudes fez, naturalmente, com que a busca por autenticidade, pelo universo feminino boêmio, fosse ainda mais problemática do que o fora para os homens. Contudo, não podemos deixar de sublinhar que, desde o final do século XIX até o final do XX, a condição da mulher mudou muito mais do que a do homem.

No entanto, a partir da década de 1830, na Europa, gerações de mulheres boêmias começaram a rejeitar a proteção tradicional da família e buscaram diferentes

³¹ Shakespeare, William. *Romeu e Julieta*. São Paulo, 1979. p. 42. Citado por Costa, Cristina. Op. cit. p. 90.

³² Idem, *ibidem*, p. 91.

papéis para si. Parecia que, através da boemia, abria-se um caminho alternativo às suas funções domésticas e sociais tradicionais. Pois, se pensarmos que, até meados do século XIX, as mulheres estavam sob a tutela masculina, já que não tinham direitos legais, não tinham liberdade para entrar nas profissões desejadas e não tinham, sequer, a liberdade de aparecer sozinhas na vida pública, a boemia surgia como um potencial de liberdade imenso, jamais vivido pelas mulheres, até então.³³

A perda da “respeitabilidade” feminina era vista como um desastre, do qual não havia retorno. O homem burguês, por outro lado, podia se unir à sociedade educada e se assentar na profissão burguesa, tornando-se um homem respeitável – até mesmo transformar-se em um artista ou escritor considerado. Para as mulheres, contudo, a questão era muito mais complexa. A mulher que perdesse sua “respeitabilidade” era considerada inteiramente *declassée*.

Por outro lado, é surpreendente que as mais conhecidas mulheres boêmias fossem provenientes da classe alta ou de famílias abastadas. Dado que havia inúmeros obstáculos às mulheres que buscavam uma vida alternativa – sobretudo como artistas, fossem elas pintoras, escritoras, poetisas, dançarinas, coristas, atrizes de teatro ou performáticas com cobras, facas, etc. –, requeriam-se destas mulheres, que “deserdavam” da vida familiar e buscavam se estabelecer na sociedade, enormes exigências. Era extremamente difícil e, em alguns momentos, quase impossível se manterem independentes financeiramente. Mas estas impossibilidades pareciam torná-las ainda mais rebeldes. Neste contexto, a boemia oferecia-lhes uma base, uma alternativa social, tornando aceitável a “irregularidade” de suas vidas e, também, oferecendo uma posição nos círculos sociais.

As supostas “vantagens” para as mulheres, sobretudo as provenientes das classes médias, ao entrarem nestes círculos boêmios a partir de um envolvimento sexual e amoroso com um artista ou escritor boêmio, poderiam significar, de certo modo, uma ascensão social. Ou seja, uma entrada segura em um universo considerado glamoroso e excitante, como o mundo das artes. Contudo, era difícil para a mulher de classe média cortar os laços com a família e com as convenções sociais e, definitivamente, penetrar nestes meios.

Ainda assim, a partir de finais do século XIX e início do XX, estas compreensões entre o que era uma “mulher respeitável” e uma mulher boêmia, vista como

³³ Wilson, Elizabeth. *Bohemians. The glammers outcast*. Op. cit., p. 67.

“fatal”, já não eram tão claras e não estavam tão separadas como haviam estado anteriormente. Muito embora a visão dominante ainda fosse aquela, na qual os sexos eram diferentes por natureza, negando a criatividade feminina, posicionando-a no universo convencional, ou seja, no *ethos* familiar, muitas mulheres já haviam conseguido tornar possível uma vida mais livre, caminhar pelas ruas desacompanhadas e, sobretudo, exercer suas atividades profissionais, como a artística ou literária, por exemplo.

Contudo, declarações como “a mulher deve ser mais inteligente que o homem se ela deseja se tornar famosa, pois a opinião pública, em geral, sente-se inteiramente amedrontada com *Blue Stockings* e mulheres com desejos estranhos” nos sugerem que o novo e desejado papel da mulher parecia ser incompatível com a noção de identidade feminina à época. Nos meios boêmios, artísticos e literários, as opiniões masculinas sobre a nova posição da mulher não eram uníssonas. Théophile Gautier, por exemplo, era inteiramente favorável às ambições literárias da mulher. Em sua crítica à peça satírica *The Blue Stocking*, representada em 1842, o autor perguntava por que era tão terrível aceitar uma mulher escritora. Dizia ele: “Ou nós proibimos as mulheres de aprender a ler e a escrever, trancando-as em haréns, como fazem os turcos, ou devemos, de uma vez por todas, permitir que elas participem da vida universal, onde elas possam pensar, refletir e expressar as suas idéias, exatamente como fazemos nós”.³⁴ Já Alphonse Karr reclamava da morte daquilo que ele considerava uma “verdadeira mulher”, pois, para ele, as mulheres modernas haviam perdido o mistério romântico e se desejavam extremamente práticas e realistas.

Muitas destas mulheres boêmias se tornavam figuras míticas e emblemáticas desde Camille Claudel a Sonia Delaunay, Frida Kahlo, Vita Sackville-West, Tarsila do Amaral e Pagu – para citar algumas poucas. Todas serviam de modelo para estas construções literárias como Salomé. Assim eram celebradas nas criações plásticas e literárias ou em quadros de figuras míticas femininas diabólicas. Arsène Houssaye romantizava estas mulheres que optavam por uma vida mais livre das convenções sociais, associando-as com a aventura, com um romantismo despreocupado. Estas mulheres românticas e “aventureiras” eram reconhecidas, muitas vezes, como tendo um certo “ar vaporoso”, olhos misteriosos, inquietos e investigativos, cabelos desar-

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 70.

rumados. A paixão as tornava pálidas – paixão por poesia, por um ideal, por um amor. Por outro lado, eram também percebidas como cobiçadas e cobiçosas, com maneiras flertivas e afetadas. E, em um nível ainda mais abstrato, estas mulheres podiam personificar a sexualização da vida urbana em conjunto com uma idéia de aventura erótica livre de responsabilidades.

Neste sentido, esta nova atitude das mulheres – a modernização de sua concepção feminina – implicava uma mudança de vida em todos os aspectos, visando uma nova sociedade. Este movimento se expande pela Europa e, também, para fora dela, tornando-se conhecido como uma revolução erótica que propunha uma subversão aos ideais de amor, casamento e *ethos* familiar provenientes dos ideais da burguesia emergente. Neste aspecto, os boêmios, mais do que buscar manter o jogo duplo entre os sexos, buscavam revolucionar estes códigos sexuais convencionais, utilizando esta atitude quase como uma arma contra os valores burgueses.

Neste contexto, podemos perceber que a construção do mito Salomé – que injeta uma imagem da mulher como pérfida, decadente e fatal – cristaliza inúmeros conflitos próprios à sua época, os quais podem ser condensados, sobretudo, nos dramas modernos entre o masculino e o feminino, encarnados em uma concepção em torno do feminino que visualizava a passagem de uma mulher idealizada para uma mulher “real” e carnalizada, que desponta com a modernização da cidade.

“Espelho, espelho meu, existe alguém mais bonita do que eu?”:
Salomé e a estética do corpo moderno em Fon-Fon! e Para todos...

Esta sensibilidade *fin-de-siècle* começa a ser compartilhada por certos grupos intelectuais, artísticos e literários no Brasil quase que simultaneamente à sua emergência na Europa, sobretudo na França. Foi uma experiência de sensibilidade tão inédita e, neste sentido, moderna, que, como nos chama a atenção Machado de Assis em seu ensaio *Nova geração* (1879), esta inspiração baudelaireana já se fazia presente entre um certo grupo de poetas brasileiros desde a década de 1870, indicando, deste modo, o aflorar de uma nova dicção que se diferenciava da “poesia realista ou científica”, então em vigência, referindo-se à nova inspiração como “poesia moderna”. O simbolista Nestor Vitor conta que em torno de 1888, quando o Parnasianismo dominava o verso e o naturalismo a prosa, entre os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo surgia

um idealismo de caráter místico ou sagrado do texto. “Entre alguns acadêmicos”, diz Nestor Vítor, “começava-se a ler Baudelaire. Emiliano Pernetta, que lá estudava, foi dos primeiros a manusear em atmosfera de mistério, entre os companheiros íntimos, quase como quem lê páginas proibidas, *As flores do mal*”.³⁵ E, em relação à imagem literária em torno de Salomé, Onestalto Pennafort, diz em *O festim, a dança e a degolação*, que “... como os da nossa geração e alguns da anterior, fomos uns perpetradores de Salomé, depois da leitura de Wilde”.³⁶

Percebe-se, através desta nova sensibilidade, vivenciada sobretudo pelos intelectuais boêmios cariocas de fim-de-século, que uma nova construção erótica emergia com o cotidiano urbano moderno, caracterizando um certo jogo de sedução, próprio a uma percepção baudelairiana da mulher que, segundo Antonio Candido, parecia “evocar uma fragilidade da carne”.³⁷ Uma narrativa que se encaixava em uma fala obsessiva em torno de um sentido Eros/Morte.³⁸

Gonzaga Duque³⁹, por exemplo, dizia que para o amor romântico não era possível realizar “coisa prestável” sem amar as mulheres, bem como a sua voluptuosidade e beleza.⁴⁰ No entanto, o mesmo Gonzaga Duque, referindo-se às mulheres modernas criadas pelo pintor simbolista francês Félicien Rops, dizia que as suas “filhas das capitais eram tipos degenerados (...) mulheres cujo exotismo de fin-de-siècle representava nas ilustrações e na literatura decadente”.⁴¹ Ao mesmo tempo em que Gonzaga Duque aponta-nos 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.

³⁵ Carollo, Cassiana. *Decadentismo e Simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro: LTC, 1980.

³⁶ Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Fapesp/Aluminuras, 2002.

³⁷ Candido, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Série Temas, V. 1. Estudos Literários. São Paulo: Ática, 1987.

³⁸ Branco, Lucia Castello. “Amores pré-modernos”. Op. cit. p. 125.

³⁹ Gonzaga Duque (Luiz Gonzaga Duque Estrada). *Graves e frívolos* (por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa / Sette Letras, 1997.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 23.

⁴¹ Idem, *ibidem*.

Para a geração de literatos e artistas do início do século XX, inspirada em Baudelaire, o amor e a sexualidade foram extremamente acentuados nas suas produções.⁴² Na compreensão de Antonio Candido, a sexualidade acentuada representou para esta geração uma forma de rebeldia, já que:

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.⁴³

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.⁴⁴

Walter Benjamin interpretava esta representação da mulher em Baudelaire como o “triunfo da alegoria: a vida que significa a morte”.⁴⁵ Para Antonio Candido, esta percepção baudelairiana suscitou nos jovens poetas brasileiros uma idealização da mulher

⁴² Candido, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. Op. cit. p. 24.

⁴³ Idem, p. 26.

⁴⁴ Baudelaire, Charles. *The painter of modern life and other essays*. Translated by Jonathan Mayne, London, Phaidon Press, 1964, p. 64.

⁴⁵ Benjamin, Walter. “Parque Central”. In: *Sociologia. Walter Benjamin*. Organizador Flávio R. Kothe. Coordenador, Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1991, p. 135.

que conduzia a uma certa “agressão, aspereza e ódio”.⁴⁶ 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.⁴⁷

A revista *Fon-Fon!*, editada pela primeira vez em 1907, passou a compor um grupo de publicações que fazia a crônica do cotidiano urbano carioca no início do século XX, e reuniu intelectuais que se filiaram a esta tradição de fim-de-século, inspirada na arte e na literatura de Charles Baudelaire. *Fon-Fon!* teve, como editores, os simbolistas Gonzaga Duque, Mário Pederneiras e Lima Campos, que desde a década de 1880 participavam da criação de revistas simbolistas, as quais, inspiradas nas francesas, uniam informações mundanas às de cunho literário. *Fon-Fon!* passou a integrar uma tradição de revista, cuja narrativa endereçava-se, quase que exclusivamente, ao sexo feminino. Mundana e extremamente ilustrada – com fotografias, desenhos e propagandas –, conjugava o comentário sobre a cena social na capital às informações literárias. Em *Fon-Fon!* colaboraram intelectuais e artistas simbolistas da primeira geração, como Medeiros de Albuquerque, Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Kalixto e Olegário Mariano; e aqueles que se uniram ao grupo posteriormente, como Álvaro Moreira, Felipe d’Oliveira, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Homero Prates, Humberto de Campos, Manoel Bandeira, Cecília Meirelles, Nelson Rodrigues, Di Cavalcanti, Goeldi e J. Carlos, dentre vários outros. Os últimos contribuíram também para a revista *Para todos...* que inicia sua publicação a partir de 1919. *Fon-Fon!* tornou-se, portanto, modelo a ser seguido por *Para todos...*, dirigida por Álvaro Moreira e J. Carlos.

O grupo organizado em torno destas duas publicações articula o que Mônica Pimenta Velloso qualifica como os grupos boêmios que emergiram entre a intelectualidade carioca, na passagem do século XIX para o XX. A autora, em sua análise sobre a boemia carioca, nos fala que estes grupos constituíam um *petit monde*, composto por capelas e clãs, e estavam organizados em torno da “República das Letras”, agrupados em revistas – mundanas e literárias –, cafés, conferências e salões de humor. Este universo social era conciso e unido, transitava pelos mais variados campos

⁴⁶ Candido, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. Op. cit., p. 28.

⁴⁷ Branco, Lucia Castello. “Amores pré-modernos”. Op. cit., p. 124.

de atividade, passando pelo mundo das artes, da literatura, da cultura popular, da música, do cinema e da publicidade.⁴⁸

A ampla maioria estava excluída do mundo da política, já que havia lutado pela Abolição e pela República, acreditando no advento de uma nova sociedade, de base mais democrática, a qual, contudo, não ocorrera. A República, ao contrário do que esperavam, inaugurara uma desolação. O exército derruba a Monarquia e estabelece um Governo Republicano, no qual o liberalismo e a democracia não passaram de uma retórica. As instituições republicanas, de fato, serviram para ocultar os horrores e a miséria da nova Nação apresentados, de modo tão brilhante quanto chocante, por Euclides da Cunha em sua obra *Os sertões*. A República criada pelos militares, ao transformar a filosofia positivista em ideologia oficial, não fez dela sequer uma ideologia interessada no progresso industrial e social, como ocorrera na Europa, mas um modelo político que privilegiou os interesses das oligarquias, as quais, por seu turno, a abraçam com entusiasmo. Comte e Spencer tomaram o lugar da liberdade e da razão, e no lugar destas últimas foram entronizados a ciência e o progresso.

Neste contexto, a boemia carioca, que tinha como maior propósito ser moderna, porta-voz da atualidade e da vanguarda cultural, enfatizava sobretudo a maleabilidade, o individualismo e as relações pessoais. Mas, especialmente, como ressalta Mônica Velloso, buscou imprimir em suas obras e no seu cotidiano uma visão e uma vivência anárquicas, privilegiando a irreverência, as idéias pelo avesso, a desordem, tendo como ponto de referência o Rio de Janeiro.⁴⁹

Em ambas as publicações percebemos como estas idéias em torno de uma vivência moderna, adequada à atualidade de seu tempo, estiveram presentes nos seus comentários sobre a cena social carioca, bem como no modo pelo qual estes intelectuais viveram estas novas sensibilidades. Dentre elas, a nova percepção sobre a mulher moderna, em busca de sua independência, faz-se notar em imagens e em textos. Imagens impregnadas desta relação de aproximação, sedução e medo provocados pelos estímulos de uma feminilidade moderna, introjetados nos ideais da mulher-fatal, como Salomé. Assim nos conta Benedito Lopes, no poema “Suave castigo” o seu amor por uma beleza moderna que despedaçara o seu coração:

⁴⁸ Velloso, Mônica Pimenta. *O Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 43.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 34.

Eu que te quis tanto,
Por entre flores e suaves alegrias
E com usura;
Sinto que é a causa de um pranto,
Toda a mágoa de meus dias

Não és razoável,
Com um olhar discreto e mudo
E gestos leves,
Pedes o impossível, pedes demais;
E na crença de que tudo
É vulnerável,
E as horas sempre iguais,
Pedes muito o que pedir não deves.
Eu que tanto te quis,
Sem convenções e sem receio
Só para os meus beijos, pecadora linda!
Sinto agora que te odeio... que odeio
A tua carne e teu encanto
E sinto que, depois de ter-te odiado tanto,

Sou infeliz
Por que te quero mais.

Que papel, espaço e função teriam tido as mulheres no interior destes grupos boêmios cariocas, bem como de que modo teriam elas sido representadas por este grupo em suas obras? Retomando o trabalho de Mônica Velloso, a autora nos aponta uma singularidade na construção da cultura boêmia carioca: a existência de figuras como Suzana Castera – cujo nome artístico era Tina Tati – e Maria de Bragança Mello, sinalizando, também, a importante participação de *salonières*, como Laurinda Santos Lobo, na construção deste microcosmos social, em finais do XIX e início do XX. Segundo a autora, Suzana Castera emprestava seu nome a uma das personagens centrais das narrativas humorísticas do grupo.

Assim, a personagem acaba sendo associada carnavalescamente às origens da própria nacionalidade brasileira. Vários são os episódios em que Suzana se faz presente, contracenando com vultos de nossa história pátria. Bastos Tigre, por exemplo, narra o encontro da viúva com Caramuru, que por ela se apaixona.⁵⁰

Suzana aparecia também como uma das figuras mais populares e lendárias da cidade, graças ao seu famoso *rendez-vous*, onde se reuniam nomes importantes do universo da política, das finanças e da intelectualidade da época. Por outro lado, Suzana era também uma freqüentadora assídua da Colombo. Conta Mônica Velloso, citando Luis Edmundo (1957), que, no enterro da mãe de Suzana, teria comparecido quase toda a elite política nacional, incluindo senadores, magistrados e até o próprio presidente da República. “Os papéis desempenhados por Suzana eram os mais variados: musa inspiradora das sátiras humorísticas, defensora dos ideais abolicionistas, freqüentadora de cafés e rodas boêmias e proprietária de um dos salões mundanos mais badalados da cidade.”⁵¹ Suzana se torna, portanto, uma referência nas narrativas da época.

Já Maria de Bragança e Mello, embora menos conhecida que Suzana, era extremamente conhecida na roda boêmia. Descendente da família Imperial, era bem mais jovem que Suzana e, também, uma freqüentadora assídua da roda dos literatos da Colombo.⁵² Destoando dos padrões de comportamento da época, Maria de Bragança fumava, bebia e participava das discussões intelectuais. Era defensora do nudismo, cultivava as ciências ocultas e praticava a grafologia – atividade cara à época. Era tida como figura arrojada e de atitudes inovadoras. Se as mulheres de vida “arrojada” serviram como musas inspiradoras para os boêmios europeus, também no Brasil o percurso não difere porque é parte de um universo de referências que é quase simultâneo, dando prosseguimento a este conjunto de atitudes românticas de valorização ao sentimento e à subjetividade ligada aos grandes ideais.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 54.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 55.

⁵² Idem, *ibidem*.

Contudo, um romantismo humanista estivera presente no Brasil desde o Barroco, com suas demonstrações de fé, onde, então, encontramos um conjunto de mulheres representadas nos tetos das igrejas barrocas, nas vocações ao culto mariano, através do qual o homem exprimia seus anseios por uma vida mais estável, na qual pudesse contar com uma família, uma origem conhecida e legítima. Romantismo que, de certa forma, caracteriza a cultura brasileira, tendo sido estimulado também pela cultura doméstica da colônia, pela vivência rural das populações, cheia de misticismos, saudades e melancolias, de ausências e esperas, de desejos por um porvir.

No século XIX, as mulheres aparecem encarnadas em imagens de matronas, senhoras de terra: senhoras da unidade agrária e patriarcal. Mulheres voltadas para as suas funções domésticas e com responsabilidades estritamente assumidas nesta ordem. Seus retratos têm um padrão severo e rígido que correspondem à sua vida cotidiana e atribuições.

O romantismo, então, se faz presente nas cenas de costumes, cuja temática permite ampla liberdade ao artista. Tais cenas introduzem uma nova figura feminina: a mulher sensual e sensível, de vida cotidiana, plena de sentimentos e secretos prazeres. Romantismo que se torna ainda mais presente no anseio modernista de valorização do nacional e nos retratos femininos – de Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Ismael Nery, Candido Portinari, Túlio Magnaine, Alfredo Andersen. Assim como foram românticas as procissões camponesas de Pancetti e as sensuais mulatas de Di Cavalcanti.

Este romantismo, de certo modo, permite o cultivo de um agir e de um pensar essencialmente femininos. As mulheres românticas que povoam as telas dos pintores e da literatura de passagem do século XIX para o XX são mulheres que aprendem a arte da sedução e da dissimulação. Capitu, heroína de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, possui “olhos de ressaca”. Olhos de “cigana oblíqua e dissimulada”, como dizia seu criador.⁵³

Com a emergência da sociedade urbana e industrial, as famílias trocam o campo pelas cidades. Nesse novo cenário, as relações matrimoniais se transformam. É o fim dos casamentos arranjados segundo os interesses da família. Os jovens podem escolher entre diversos candidatos de sua classe social. O casamento passa a ter um papel importante na ascensão social e, em especial, para as mulheres que, em meio a esses

⁵³ Assis, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Brasiliense, 1950.

deslocamentos, se vêem impossibilitadas de atuar de forma efetiva nas novas relações financeiras e comerciais. Os casamentos, entretanto, não são mais decididos pela família, que tem cada vez menos importância nesses enlaces. Contudo, é preciso mencionar que as próprias famílias começavam a ver em suas filhas bem educadas um trunfo para a ascensão social, e assim estimulavam sua ambição aos casamentos ricos. Nesse cenário de relações pessoais, é compreensível que as mulheres tenham adotado um estilo de vida e imagem diferentes daqueles homens, realçando a sua feminilidade e sensualidade, tornando-se capazes de despertar as mais fortes paixões. A mulher adota outro modelo: a imagem romântica, graciosa e sensual que já estivera presente no imaginário de homens e mulheres do século XIX, mas que jamais pudera ser vivenciada como estilo de vida, dada a sua incompatibilidade com as relações sociais vigentes, naquele momento parecia tornar-se possível.⁵⁴

É neste contexto que a pintura no Brasil, a partir do século XX, passa a explorar a alma feminina. *Retrato de senhora*, de Ernesto Fiore, mostra uma mulher urbana com roupa ajustada na cintura, pequeno chapéu na cabeça, vestindo apressadamente as luvas para sair. Apresenta-nos, portanto, uma mulher do seu tempo, imersa na cultura urbana moderna.

Nesta nova geração de artistas encontramos uma das primeiras mulheres pintoras a imprimir uma estratégia artística para representar o feminino – sua alma e seu corpo: Georgina de Albuquerque. No nu *Manhã de sol (s/d)*, a pintora mostra-nos uma imagem de mulher como uma eterna fantasia, como os nus de Renoir. A mulher é representada ao ar livre, mostrando, então, um feminino livre dos costumes modernos. Sem os artifícios da *coquetterie*, sua barriga é redonda, e seus seios protuberantes apresentam a superfície de seu corpo em reflexos de luz e tons. Como uma ninfa da floresta parece emergir da Arcádia, onde a mulher tem o seu lugar no mundo da água e das folhagens, evocando texturas, onde a carne, a vegetação e os cabelos oferecem uma beleza natural, sem os artifícios da cultura. Do mesmo modo em *Dia de verão* (1920), Georgina mostra-nos uma mulher também envolta em folhagens e flores, sendo tocada por uma brisa matinal. Estas mulheres de Georgina nos lembram os temas da Magia das Flores e das Sensações Primaveraes – tão caros ao início do século.

Fora do mundo das artes plásticas, há a emergência no início do século XX de um conjunto de mulheres que passa a atuar na vida social urbana, como atrizes ou

⁵⁴ Costa, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Op. cit., p. 101.

performáticas, como coristas, como compositoras, como líderes operárias, como *salonières*, como escritoras defensoras dos direitos da mulher, atuando em revistas literárias femininas – ou não –, bem como em jornais de grande circulação. Fizesse parte ou não destes universos sociais mais liberais, grande parte destas mulheres – de modos distintos e particulares – começa a nos apresentar diferentes “retratos” do universo feminino moderno, avançando na construção de uma atmosfera de liberdade, assim como fizeram as mulheres européias no século XIX. E, se não viveram o *millieu* boêmio como as européias, rejeitando abertamente suas funções domésticas e sociais tradicionais, viveram a luta pelos direitos da mulher à sua maneira, levando em conta as peculiaridades locais. Pois, se a perda da “respeitabilidade” feminina era um desastre para a mulher européia, sendo ela considerada inteiramente *declassée*, aqui a perda da “respeitabilidade” era incontornável. Uma jovem de classe média deserdar de sua vida familiar burguesa, como fizera a mineira Dora Vivacqua, para se transformar na performática e naturista Luz del Fuego, nos anos de 1940, era inteiramente impensável – no caso de Luz, a incompreensão social e familiar por suas escolhas levou-a a ser internada várias vezes na Casa de Saúde Dr. Eiras.

Curiosamente, neste mosaico de vozes e imagens femininas do início do século, encontramos, como nos chama a atenção Lucia Castello Branco, em “Amores pré-modernos”, uma nova dicção erótica que pretendia ir ao encontro dos desejos deste conjunto novo de sensibilidades expostas pela mulher no início do século. Este erotismo seria veiculado por Gilka Machado que, pela primeira vez, ousou expor uma verdadeira estética feminina do prazer e do corpo e, não só, do espírito.

Gilka Machado privilegia o tato entre todos os sentidos para falar de suas emoções eróticas. Há, portanto, em sua fala uma atração pelo toque, por tudo quanto é sedoso, como os pêlos, os veludos, as camurças, a pelica, ou seja, elementos que conferem às suas sensações um tom tipicamente feminino, reforçando um discurso erótico proveniente do feminino. Gilka se detém pormenorizadamente no corpo, elege fetiches, erotiza superfícies, produzindo uma poesia extremamente sensual que, ao mesmo tempo em que articula veludos e pelicas, traz à cena a relação Eros/morte, surgida sob o signo do enlace sensual, como um estado máximo de abandono e prazer. O seu amante, ou companheiro de suas jornadas sexuais, é “inefável delícia”. É, portanto, através deste discurso que não só Gilka, mas os narradores de *Fon-Fon!* e *Para todos...* vão experimentar e falar sobre este novo erotismo, mesmo que de modo ambíguo.

Fon-Fon! e Para todos... nos apresentam este caleidoscópio de mulheres que compunha o universo feminino urbano no início do século XX. Apresentam-nos atrizes e vedetes, mocinhas casadoras, escritoras e poetisas, dançarinas, melindrosas destruidoras de corações, mulheres fatais e “senhoras de respeito”, ou seja, apresentam-nos imagens de mulheres que buscaram transitar livremente entre o universo feminino e o masculino, mulheres que fizeram das ruas da cidade moderna o campo de atuação para as suas vivências mais deliciosamente pecadoras. Porque esta vivência nas ruas da cidade moderna tornou-se extremamente volátil e diversificada no início do século XX. Assim, se a cidade passou a oferecer aos homens a sedução, o perigo e o prazer de desfrutar deste novo espaço urbano, também ofereceu à mulher uma liberdade que parecia lhe possibilitar um enorme prazer. Sobretudo, o prazer escópico moderno, onde a troca de olhares e o jogo de 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”, despertador do *frisson* que acompanhava a incerteza que cercava a sua nova identidade. Assim, embora os espaços de ocupação da cidade, por ambos os sexos, fossem distintos, creio que isso não nos permite concluir que a cidade moderna, no início do século XX, fosse um espaço monolítico de classes e de gênero. Este conjunto de mulheres apresentado nestas publicações, no início do século XX, vivenciou sua nova subjetividade, não só como objeto mas como sujeito ativo na construção de um novo mito que envolveu a imagem da mulher moderna. Mito que tendeu a posicioná-la como um ser transgressor, por isso mesmo perigoso e desconhecido, portanto, provocador de medos e de ansiedades.

Contudo, a mulher parece ter ocupado uma posição um tanto paradoxal nestas publicações, assim como parecia ocupar na sociedade carioca de início do século XX. Porque, tanto como ideal quanto como ícone, a sua imagem parecia ser construída simbolicamente para representar, de modo contraditório, a antítese da modernidade carioca. Sinônimo de tradição e de “natureza”, ela evocava um ideal elevado e um não-indivíduo social. Em contrapartida, sua constante tentativa de exclusão da vida pública levou-a a desafiar este ideal, através da adoção de novas atitudes e práticas sociais, que acabaram por se converter em elementos construtores de um imaginário masculino que se debatia entre dois pólos: de um lado, um conjunto de idealizações masculinas sobre o feminino, e, de outro, a afirmação de sua inserção na sociedade burguesa moderna, que emergia no início do século XX.

Estas fantasias de desejo e de perversão foram amplamente descritas pelo narrador 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 um imaginário cuja fonte inspiradora apoiava-se na tradição romântica; de outro, uma nova mulher, “real”, carnalizada, que começa a ganhar as ruas, o mercado de trabalho e a se expor: uma mulher que, aos olhos do narrador, progressivamente se transforma em “mercadoria” disponível com a urbanização e com a massificação da sociedade. Esta nova mulher 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.⁵⁵ Paradoxalmente, a imagem da mulher moderna não era somente uma desfiguração do “corpo sublime”, mas também palco de um novo estilo, de uma imagem que provocava os novos estímulos da modernidade.⁵⁶ O corpo feminino se “desnudava”, se massificava e se tornava lugar do olhar masculino.

A imagem da nova mulher aparecia 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. Eram imagens que evocavam uma fala do amor que remetia para um certo 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 nova ótica, que transcendia suas velhas atribuições.⁵⁷

O espetáculo de sua nova sensualidade parecia intimidar e ameaçar o seu admirador. Imagens e textos pareciam evocar Eros e Thanatos na luta por uma Vênus desconhecida, “modelada em carne” ou em pedra. Eram imagens que a apresentavam como fútil, vaidosa, autocentrada e manipuladora, despertando no masculino uma descrença neste amor moderno. Assim, o seu encontro com sua amada parecia suscitar mais uma idéia de “Disjunção”, como revela Felipe D’Oliveira, em seu poema na *Para todos...* de 1928:

⁵⁵ 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.

⁵⁶ Simmel, Georg. *On women, sexuality and love*. Translated by Guy Oakes. New Haven/London: Yale University Press.

⁵⁷ Toscano, Moema. “Cem anos de cinema: um espaço para a mulher”. Op. cit. p. 102.

Quando / depois de olhar-me / sublime / tu disseste / que a paisagem famosa em torno / se anulava para teus olhos por causa da minha / imagem gravada neles / tu já tinhas falado / dos meus lábios grossos / das minhas mãos sobre a tua pele / dos meus dedos sábios que a tua pele 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 ocasional / era a face oposta da mesma realidade também minha / que nada era exatamente mentira / mas que a ser verdade / era mais o avesso da mentira / como o avesso de uma tapeçaria.⁵⁸

Um erotismo ousado permeava este imaginário masculino moderno na construção da nova mulher nas revistas ilustradas: uma imagem que transformava “a carioca moderna” em termo genérico, que descrevia uma forma particular de feminilidade urbana, 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 representava a novidade, o estilo e também o medo e a insegurança.

No olhar do narrador, as novas avenidas pareciam ter sido feitas para ela, porque era 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...”.⁵⁹ Assim, as revistas iniciam uma exploração da imagem da mulher, dividida entre o narrador, 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

⁵⁸ Poema “Disjunção”, Felipe D’Oliveira. *Para todos...*, Ano X, no 516, 22/12/1928.

⁵⁹ 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.

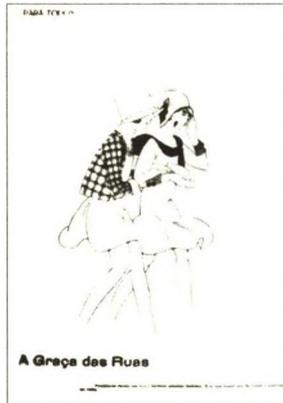


Figura 8 – *A graça das ruas* de J. Carlos.

mostra a ilustração de J. Carlos *A graça das ruas* (fig. 8) na *Para todos...* de 1927, em que duas melindrosas parecem comentar indignadas a perseguição na avenida por um cavalheiro desconhecido.

Constroem uma narrativa *mise-en-scène* que se converte 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, tal como elaborava Gilka Machado. “Loura, de um louro quente e que provoca vertigem, a pele setinosa e doce, queimada como a de um fruto raro, olhos escuros e profundos, intensos, ela me encanta sempre a vista e a alma, quando passa por mim...”⁶⁰ 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...”⁶¹ A pele de lontra, as fragrâncias, a harmonia das cores são “elementos imponderáveis, como a substância da sedução que ora se manifesta no perfume e no aroma da mulher desejada; a pele de lontra evocando o seu poder sedutor e sugerindo um prazer tátil”. A mulher, nestas descrições, aparecia quente, apaixonada, íntima e perfumada. Há uma

⁶⁰ *Fon-Fon!*, Ano XVI, no 27, 09/1922.

⁶¹ *Para Todos...*, Ano X, no 43, 03/03/1920.

idéia de amor que transcende até a sexualidade, através de sentidos que sugerem o íntimo, o suave e o deslizante.

As fotografias difundiam e reforçavam a imagem desta mulher moderna que começa 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 se servem de modelos na arte em auto-apresentação em público, como sugerem os fragmentos de *Para todos...* em 1928: um retrato que difundia uma identidade e uma beleza feminina, enfatizando uma construção em torno do feminino, apresentando a mulher como participante ativa da história da modernidade carioca.

As mulheres pareciam querer se mostrar sedutoras aos olhos do narrador, 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



Figura 9

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 levam-

tavam 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*, como as “tarântulas”, as Salomé e as Cleópatras. Onde ela estava, uma multidão de homens a cercava e uma câmera fotográfica a procurava: *Cherchez la femme!* era a idéia, como mostra a capa de *Fon-Fon!* em 1908 (fig. 9). O corpo feminino se tornava o foco das lentes do fotógrafo, da pena do cronista e do desejo masculino. As mulheres, por seu turno, brincavam com o seu novo papel de sedutoras, enquanto o fotógrafo e o narrador 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 aí 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*.⁶²

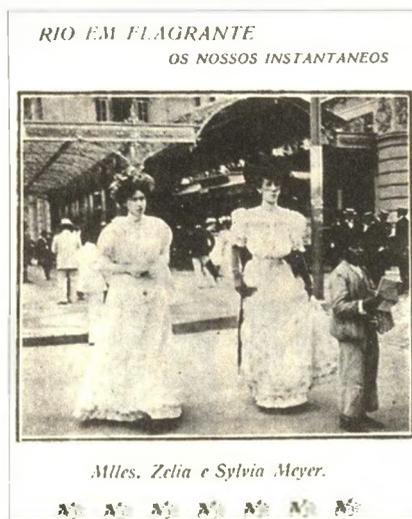


Figura 10

Por outro lado, moças “inocentes” e “de respeito” não podiam andar pelas ruas da cidade atraindo a atenção sobre si. Moças e mulheres “de respeito” também não

⁶² *Fon-Fon!*, 05/1908.

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. 10). 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 a 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. Bebê Lima Castro, considerada uma das belezas do *grand-monde* carioca do início do século XX, no *Fon-Fon!* de maio de 1907 (fig. 11), chama a atenção para certos jogos que despertavam estas fantasias masculinas. D. Bebê era uma



Figura 11

destas “moças que gozavam todas as delícias mais suaves da vida *snobica*, moderna e trepidante”.⁶³ Bebê encarnava, na fantasia do narrador, uma beleza clássica: sua pele era

⁶³ Carmem Dolores. “A Semana – 03/06/1906”. Op. cit. p. 55.

alva e seus cabelos, 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. 12), um grupo de mulheres modernas circula 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 se movem em várias direções e se fixam 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 utili-



Figura 12

zados 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

ênfatizando um modelo acadêmico de representação da mulher. Uma idéia do modelo renascentista como forma de beleza, associando a representação do feminino moderno à elegância e à suavidade das “Três Graças” – Castitas, Voluptas e Beleza.

O que se apresenta nesta narrativa visual são homens e mulheres que criam uma nova erótica apoiada no olhar. Mulheres que fomentam 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.

Em “A ‘cidade-voyeur’: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas”⁶⁴, Mônica Pimenta Velloso, ao analisar a construção da imagem do Rio de Janeiro e de São Paulo entre intelectuais paulistas e cariocas, no começo do século XX, abre seu texto com uma metáfora de Cassiano Ricardo bastante indicativa de uma imagem romântica que o Rio de Janeiro parecia ter desde sempre despertado. Diz o poeta: “O Rio de Janeiro é cidade contemplativa, cercada de montanhas, olhando o mar”.⁶⁵

Tal afirmação, segundo a autora, faz uma alusão aos “devaneios da alma carioca”, pois enquanto habitante do litoral, o carioca “nasceu para voar”. Metáforas como esta marcam as características e os sentimento mais profundos e fundamentais do carioca. Assim, “sofrendo” de um “Sebastianismo” irremediável e quase atávico, e de um afrodisismo paradisíaco, o carioca parecia encarnar, em certo sentido, a imagem de Vênus: nascera de uma relação de amor entre o vento e o mar, e languidamente emergira de suas brancas espumas. O mar impactava de tal maneira a alma do carioca que o tornou um ser contemplativo e sensual – tal como a deusa. O erotismo e a sensualidade de Vênus parecem evocar a sua personagem lírica. Personagem, que, naturalmente, traduz um culto à natureza que o torna, deste modo, um Ser romântico e escravo das paixões.

⁶⁴ Velloso, Mônica Pimenta. “A ‘cidade-voyeur’: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas”. In: *Revista do Rio de Janeiro*, Niterói, vol. 1, no 4, set/ dez 1986.

⁶⁵ Citado por Mônica Pimenta Velloso. Op. cit., p. 2.

Se a alma romântica do carioca o torna um escravo das paixões, a mulher é, por definição, a musa, é Vênus. Aquela com quem ele compartilhará as suas mais tórridas emoções e as suas mais desastrosas desventuras. A mulher carioca torna-se para o narrador, nas palavras do parnasiano Leal de Souza, “linda – nascida ou não, no Rio de Janeiro – é um tipo original e singular, e parece ter sido afeiçoada por eflúvio constituído de flutuantes névoas oceânicas e capitosas essências florais casadas aos vagos pensamentos errantes, para integrar o voluptuoso langor primaveral da Guanabara”.⁶⁶

Na sua sensualidade, o carioca é um dândi, e a carioca, uma melindrosa. Ambos parecem envoltos em “bovarismo”: freqüentam a Colombo, o Café Nice, fazem o *footing*, praticam o *flirt* e observam atentos as idéias e as modas estrangeiras. A melindrosa, na imagem construída pelas próprias revistas ilustradas – tanto nos inúmeros e famosos desenhos de seu criador, J. Carlos, como nos textos caracterizadores de sua imagem – mistura este “bovarismo” a uma poderosa imagem da sedução.

Contudo, se ela é a encarnação mesma desta Vênus urbana, burguesa, moderna, a modernidade de sua imagem é construída, a partir de um conjunto de imagens plásticas e literárias prévias, as quais pertencem a uma tradição, pois, mesmo “casquilhando nos salões cariocas”, com sua “dicção afrancesada”, elegante nos seus figurinos de Hulton ou de Savary, de Paris, sempre “maquillé”, dançando o tango e o “Shimmy”, torcendo nos *clubs de football*, discutindo Wallace Reid, Harold Loyd ou a beleza compungida de Ruth Clifford, ela é, antes de tudo, “uma graciosa figurinha à Watteau, leve, saltitante e irrequieta”.⁶⁷ Por isso é o tipo ideal de melindrar. “É um símbolo.” Segundo o narrador: “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’ põe mais escarlata e o seu chapeuzinho egípciano rodeado de miosótis e de bluets. É um encanto”.⁶⁸

A sua imagem surge diáfana e dionisíaca, sereia das praias, aquela que cultiva o corpo e o exhibe semidespido. É mundana e frívola, feiticeira maldosa, mas inteiramente desejante. É, portanto, parte deste universo fantástico criado pelo narrador

⁶⁶ Souza, Leal. “A mulher na poesia brasileira” – Conferência realizada no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, em 4 de outubro de 1913. In: *O ideal feminino dos poetas*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Lute Ribeiro A. Maurillo, 1911, p. 14.

⁶⁷ *Fon-Fon!*, Ano VIII, no 3, 21/01/1922.

⁶⁸ *Ibidem*.

Decadente, cujo cenário é construído por um luxuoso afrancesamento que fornece, por seu turno, uma cenografia que propicia a emergência do dândi, que cultua corifeus, como Garielle D'Annunzio e Oscar Wilde, e um conjunto de personagens, fruto da sensibilidade literária do grupo e do período, tais como milionários *blasés* e mulheres fatais. Neste universo fantástico, o tema do “eterno feminino” encarna-se na imagem da mulher moderna, que se deseja liberta dos preconceitos da vida burguesa e do *ethos* familiar, em detrimento de uma vivência que parecia privilegiar o prazer. É neste contexto que a cidade moderna se apresenta para ela como um lugar de aventura, do prazer, mas também do risco. Na visão do narrador esta mulher urbana parecia traduzir o delírio de sua existência, mas, por outro lado, o medo e a insegurança de sua nova personalidade.

Em 1919, o narrador de *Fon-Fon!* a descrevia no seguinte contexto: conta ele que reproduzira uma carta que certa senhorita havia deixado, sem querer, cair em um bonde, no percurso entre Botafogo e o Centro. Esta “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, é ele querer que eu siga a tabela. Se eu vou neste protecionismo de amor, hein? Como sabes, ele pretende casar-se e... levar-me para o Sul, onde vai muito em breve, em comissão do Governo. Deixar eu, o Rio? Não! Nunca! Se ele é o melhor bocado da minha vida, tornando-se no Decálogo dos meus sonhos, o primeiro mandamento.⁶⁹

Textos como este parecem querer nos sinalizar um desejo feminino, no qual a mulher, na visão do narrador, procura uma alternativa ao seu papel tradicional. Este desejo, no entanto, parecia despertar no masculino um conjunto de sentimentos ambíguos que misturavam prazer e descontentamento: “Para ela, nunca amar. Ser amada é o bastante. Viver colecionando madrigais. Enganar. Isso é superelegante...

⁶⁹ *Fon-Fon!*, Ano VIII, no 3, 21/01/1922.

Fazer o *flirt* apenas. Nada mais”.⁷⁰ A carioca se transformava em uma “Eva moderna” que parecia escapar da intervenção divina, tornando-se um produto construído pelas vivências da modernidade.

Tais narrativas se apresentam, portanto, como registros de sensações e percepções que parecem querer traduzir o universo ornamentado e superficial que caracteriza o mundo das mulheres fatais. Seus corpos elegantes, cobertos com modelos de “Savary” e de “Hulton” e sua face “maquillé” parecem querer reconstruir imagens de sedução erótica, onde a mulher aparece coberta de atrativos que ressoam como objetos de conquista. Relembrem a cena de Maria, personagem de *Canaã*, que é descrita adormecida na floresta com o corpo coberto de pirilampos acessos. Corpo que se assemelha aos das misteriosas mulheres revestidas de pedrarias, como as Salomé retratadas por Gustave Moreau.⁷¹

Nas publicações, como *Fon-Fon!* e *Para todos...* estas imagens femininas se misturam aos temas florais do *Art Nouveau* com seu turbilhão de lianas entre-cruzadas que se misturam à dança de Sílides e Ondinas, comunicando a esses seres etéreos “redondezas eróticas” que se exaltam na linha serpentina e sinuosa. São imagens que também se apresentam como representações de um naturismo erótico que passa pela temática da



Figura 13

⁷⁰ Olegário Mariano, sob o pseudônimo de João da Avenida, na coluna “Ba-ta-clan”, *Para todos...*, Ano VIII, no 162, 02/04/1925.

⁷¹ Paes, José Paulo. “O Art Nouveau na literatura brasileira”. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

dança e da vertigem, da embriaguez da vida, das sensações primaveris, da magia das flores e do entorpecimento.⁷²

A temática da dança e da vertigem, que se relaciona diretamente com o bailado de Salomé, parece sugerir o rodopio destemperado das melindrosas. É assim que ela, Salomé, melindrosa, moderna surge “vestida de oiro-luz”, e como “ébria perversão”, em poema de Ernani Rosas.⁷³ É nesta perspectiva que o tema do “eterno feminino” parece se libertar do estigma da inferioridade e, progressivamente, encarnar-se na mulher dominadora, nas melindrosas pérfidas e sensuais que o narrador via desfilar pela cidade moderna – tal como nos apresenta J. Carlos na capa de *Para todos...* em 1929 (fig. 13), onde a mulher aparece ornada na geometria de seu vestido em losangos, tais como os desenhados por Sonia Delaunay, e, com seus anéis de turquesa e sua pulseira coral, desperta no narrador o desejo e a fantasia de se tornar “o seu gatinho de estimação”.

O tema da embriaguez da vida emerge em descrições onde o olhar erótico masculino mira ambientes requintados, quartos íntimos, uma certa representação da intimidade que sugere um erotismo apresentado em um cenário clássico, como “o *boudoir* de madame em sua residência elegantíssima de Botafogo”, onde o narrador imaginava-a “chegando da rua, cansada” e a vê “despir-se e recostar-se negligente-mente no divã de palha inglesa...”.⁷⁴ Descrições como esta sugerem a intimidade de um nu feminino permitido ser visualizado somente na imaginação, ou na linguagem poética da 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 chinês... nu”⁷⁵ – são imagens de um corpo teatralizado e idealizado, deixando perceber uma idéia de fetiche que fixa no objeto, no “pé chinês... nu”.

O tema da embriaguez da vida surge em fragmentos como este de Álvaro Moreira, na *Para todos...*, de 1927, onde ele diz: “— Amo-te. O teu corpo é a forma visível de minha alma. Parece que todas as mãos dos quadros de Carrière estão pousadas sobre

⁷² Idem, *ibidem*.

⁷³ Idem, *ibidem*.

⁷⁴ *Fon-Fon!*, Ano III, no 10, 7/3/1909.

⁷⁵ *Fon-Fon!*, Ano I, no 15, 8/4/1907.

o teu corpo. És como uma noite de insônia...”.⁷⁶ Tal dicção parece casar-se à poesia erótica de Gilka Machado, onde a poeta diz: “Eis-me lânguida e nua, para a volúpia tua”.⁷⁷ Do mesmo modo, o tema das sensações primaveris e da magia das flores, que são exemplos constantes da poesia do início do século, compõem a dicção poética das revistas, aparecendo, obviamente, relacionadas ao feminino: as mulheres aparecem como “Violetas”, “Sempre-Vivas” e “Rosas” – assim, tal como metaforicamente Gilka Machado a havia imaginado: “seja qual for a cor, por sobre o hastil de cada rosa, vive a mulher, nos jardins flor tornada: – símbolo da volúpia a excitar o desejo”.⁷⁸

Cada uma destas imagens, sejam elas poéticas ou plásticas, nos remete imediatamente para o papel que a mulher desempenhava na arte, na literatura e na crônica jornalística. Contudo, tais imagens são, como temos analisado, projeções da mulher comum que ele, narrador, vê passar pelas ruas.

Neste sentido, acredito que devemos nos deter um pouco mais no modo como o corpo feminino se apresenta, na representação plástica, literária e jornalística, ocupando, assim, um lugar central nestas novas falas sobre o feminino e sobre Eros. Seguindo este fio de reflexão, creio que podemos pensar a imagem da mulher como uma obra que expressa um prolongamento de sensações, completando, desta forma, a noção de que a obra só se completa com a experiência subjetiva que se estabelece com o espectador. É da pele desta mulher-modelo que o narrador extrai as suas inspirações, fantasias e sonhos impressos no prazer e na dor. Constituindo-se, assim, a criação plástica, literária e jornalística sobre o feminino um ato amoroso, mais do que uma simples representação objetificada do desejo erótico. Podemos, talvez, concluir que a imagem elaborada constrói um novo corpo para o autor, uma nova pele, uma espécie de duplo que contém e se nutre de suas energias mais essenciais e das sensações mais físicas na sua idéia em torno do amor moderno. Neste sentido o corpo feminino é inteiramente metafórico.

Podemos, assim, nos perguntar: é a sedução da mulher-modelo sobre o artista ou é apenas a representação de um narrador seduzido? A própria relação de proximidade entre o objeto de desejo e o sujeito desejante, ou do artista-narrador e sua modelo, o local onde se instauram a sedução, o amor.

⁷⁶ *Para todos...* Ano XII, no 43, 03/03/1927.

⁷⁷ Machado, Gilka da Costa Mello. “Sono”. In: *Cristais partidos*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1915.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 45.

Na relação entre o feminino e o masculino, os raios do olhar do “criador” parece alcançar o objeto amoroso, e ele, então, o projeta em linhas e formas, cores e texturas, em discursos diretos e inovadores para o período. O que se percebe no conjunto de textos e ilustrações sobre as cariocas modernas nas revistas ilustradas é a construção de uma erótica do cotidiano urbano moderno, que caracteriza um certo jogo de sedução próprio a uma percepção sobre a mulher que, segundo Antonio Candido, parecia “evocar uma fragilidade da carne”. Assim, ao mesmo tempo em que nos oferece uma narrativa que se encaixa em uma fala obsessiva em torno de um sentido Eros/Morte, apresenta-nos, também, a mulher moderna como a evocação mesma de um objeto belo, refinado, gracioso e decorativo, mas extremamente malicioso e, por isso mesmo, perigoso, porque desconhecido.

Coleções de ilustrações e imagens destacavam a figura feminina como um novo signo visual, que desperta para um desejo que se condensa em uma silhueta encarnada na figura da amada, da amante que ele sente e o faz vibrar nas noites de luar, que penetra seu corpo e o faz se deliciar. Ou, ainda, na imagem do amante que provoca em Gilka Machado um prazer “insensato”, que deseja “— pela vista comer-te o pêsego dos lábios / e o pêsego comer apenas pelo tato”.⁷⁹

O desejo para ambos os sexos se condensa sobretudo no olhar, nesta cultura escópica moderna, onde os olhos ocupam um lugar privilegiado na construção do discurso de Eros. Em “Poema de amor”, Gilka Machado diz:

(...) o teu olhar / luzente, lindo / ora descendo, ora subindo / a fitar..., o teu olhar manso, indolente, / dá-me a impressão de uma serpente, pelo meu corpo a se enroscar. / São muito, muito mais macios / do que os teus dedos, os teus olhares / longos, esguios... / por me fitares, / eu sinto, a todos os instantes, / que os teus olhos / são como dedos: acariciantes.⁸⁰

É na rua da cidade, onde o narrador se intoxica com as suas novas sensações. A rua torna-se espaço para o acidental, campo da causalidade e da volição constante. É lá, portanto, onde ele esbarra em uma mulher enigmática e se deslumbra com seu olhar “desvairado de tempestade nos olhos e toda uma cena de Dumas Filho nos

⁷⁹ Machado, Gilka da Costa Mello. “Particularidades”. In: *Estados de alma*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1917.

⁸⁰ Idem. “Poema de Amor”. In: *Cristais partidos*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1915.

nervos”. O tema do encontro com a mulher pode também indicar um momento de paixão frustrada: “A corrente humana arrebatava a mulher e a leva para longe do poeta. (...) Os olhares do poeta, como deve confessar à sua dama, ‘afastam-se úmidos de desejo antes de ousarem mergulhar nos teus’”.⁸¹ O desejo relaciona-se à energia libidinal, à subjetividade e à cidade e encarna-se na mulher, na carioca: “na loura, de um louro quente e que provoca vertigens”; na “cabocla bonita de pele morena, cabelos negros, olhos grandes e vivos, e corpo escultural”; “na mulata catita”; na “figurinha de Watteau, leve, que casquilha em todas as reuniões elegantes”. São visões construídas por olhares rápidos, descritivos e ocupam grande espaço na narrativa. Em geral são mulheres de olhos extraordinários. O narrador persegue mulheres de olhos “profundos e intensos”.⁸² Olhos que lembram os de Salomé de Moreau. Em geral elas são como “figuras de vitral gótico”; outras vezes são “tarântulas”, ou “bonequinhas de Saxe”, ou ingênuas como as dos “quadrinhos de Watteau” que se “materializam esplendidamente numa figura mortal e imaginária...”.⁸³ Estas imagens fazem parte do imaginário de *fin-de-siècle*. A *femme-fatale*, como estamos analisando, é uma metáfora poética desta nova mulher. Salomé une a brancura da deusa grega e a beleza da mulher da Antiguidade na metáfora da mulher moderna na era do *voyeurismo*. Assim, as relações com o passado dão uma nova vida à tradição clássica. Buscam novos modos e caminhos para expressar os velhos objetos.

O desejo é agente da subjetividade. Sob o desejo, o “real” se torna fragmentado, instável, campo labiríntico, um território *bric-à-brac*. Processos da psiquê derivam energia e modos de representação da mulher, que é espelho privilegiado da subjetividade. O desejo se condensa em torno de um olhar, de uma silhueta, flutua como uma aura em torno do corpo. Um corpo divinizado, poético e criador.

Por outro lado, é através desse corpo feminino, do corpo da mulher desejável que ela, mulher desejante, sabe provocar um certo reino das aparências, uma superfície na qual o olhar masculino tenta penetrar, escorregar. Portanto, é sobre a pele suave de seu corpo que o narrador vê habitar o erotismo. Contudo, ela que se oferece ao olhar,

⁸¹ Benjamin, Walter. “Paris do Segundo Império”. In: *Sociologia*. Walter Benjamin. Organizador Flávio R. Kothe. Coordenador Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1991. p. 43.

⁸² *Fon-Fon!*, Ano X, no 27, 02/09/1920.

⁸³ Expressões utilizadas pelos cronistas em *Fon-Fon!* e *Para todos...* para descrever a mulher moderna.

que se projeta para o masculino, é pura incerteza, não oferece garantias ao amor: “vive colecionando madrigais”.

A imagem da mulher parece, então, ser duplicada pelo artifício da pose que ela faz, duplicada pelo olhar do narrador e pelo corpo que seduz. Sedução que se traduz em sensações. Contudo, a mulher que posa é devoradora, desafia aquele que a vê, atrai o seu olhar e, então, o dirige para o contorno de seu corpo. Assim, ela ultrapassa o seu papel de mero objeto sexual e estimula uma energia que parece pairar sobre si, sobre a superfície de suas aparências. A relação daquele que olha e daquele que vê projeta um olhar que ultrapassa a ordem instrumental. Aquela, que se dá a ver, não é apenas uma ferramenta, mas um meio de acesso privilegiado para algo inacessível. Neste sentido, é território particular de afinidades essenciais, de alucinações, de amorizações.

Sabemos, no entanto, que esta forma de exposição do desejo relaciona-se diretamente com uma certa economia particular do olhar que opera com um regime de representação que expressa uma certa forma visual. Que forma é esta? Primeiramente, como vimos, apóia-se em uma cultura do olhar, própria da modernidade. Olhar de cobiça, de desejo e que explicita uma idéia do ver como possuir à distância. Assim, parece-nos que, para ambos os sexos, do mesmo modo que Jean Floressas de Eissentens contemplava do interior de sua tebaida, em sonhos pérfidos e eróticos, as Salomé de Moreau, as imagens-signo dos cariocas modernos apresentam-se como formas-fetichismo geradas por uma economia do olhar que produz uma forma erótica significativa.

O realismo como um modo de significação (e também como estilo pictórico) torna-se uma forma dominante na cultura burguesa, sendo introjetada pela pintura e sobretudo pela fotografia. A fotografia é uma forma de imagem que oferece um prazer particular, na medida em que sustenta ilusões, tais como um sentido de imediatismo e de realidade, despertando para um conjunto de fantasias que parece ser satisfeito por meios que asseguram, de certo modo, a credibilidade da cena imaginada. Portanto, são imagens que evocam um culto e detêm, deste modo, uma qualidade icônica. São imagens que contêm uma combinação particular: fisicalidade e olhar à distância. Mas que papel têm essas imagens no jogo do prazer visual?

Primeiramente, é importante afirmar que imagens como estas, nas ilustrações, não são retratos mas fragmentos de corpos. Muitas vezes são figuras parciais, apresentadas confinadas em um espaço, através do qual temos acesso visual somente

a certas partes do corpo, como a cabeça, o pescoço, os ombros, as mãos. Não há nenhuma indicação de cenário, tampouco um fundo no qual a figura se apóie. Os inúmeros instantâneos de rua não nos indicam uma inserção das figuras em um contexto qualquer. Há, portanto, fisicalidade e distância. Todas são faces em representação que seguem um padrão de linhas, de formatos e de simetria.

Como faces icônicas, parecem ser como os ícones religiosos da arte que exercem o poder do olhar sobre o espectador. Contudo, também podemos nos remeter a uma longa tradição do olhar no imaginário da arte e da poesia amorosa, onde o olhar da amada emitido ao amante é central no instigamento do amor. Do mesmo modo, neste contexto, todas as cenas descritivas de olhares, os olhares emitidos – do amado sobre a amante e da amante sobre o amado – parecem despertar um enorme prazer que envolve sempre a fantasia do ver como possuir à distância – um olhar sobre o outro.

Neste conjunto de imagens há uma troca de olhares, onde o desejo é pictoricamente articulado. A imagem da amada é aquela que deseja ser inteiramente possuída e possuidora. Assim fetichismo e escopofilia constroem a imagem do amor e do desejo moderno nestas publicações. Escopofilia fetichista pode existir fora do tempo linear como um instante erótico, localizado somente no olhar ou na fantasia. Sua significação é paralísada, porque o olhar do espectador é fixado sobre o fetiche.⁸⁴

Neste caso, a sedução pode ser fatal e, portanto, indefinível. Assim, desejar defini-la seria matar a fascinação, resultaria no desencanto total: uma realidade plana e sem relevo. Arte e sedução escapam ao discurso e, por isso mesmo, o encantamento se renova, assim como a perda, pois ao se voltar para aquela ou aquele que lhe suscita o desejo o narrador volta-se para uma presença ausente; neste sentido, o modelo, além de sua realidade tangível, corporal, ponderável, também é construído de vazio e de ilusão: abole o real. Assim, podemos entendê-lo como simulacro, inteiramente fetiche, espelho. “Os olhares do artista/narrador e do modelo se confundem no encanto discreto de um orgasmo silencioso.”⁸⁵

O olhar que deseja dar forma revela, por outro lado, a obscuridade e a opacidade do modelo. Neste contexto, a energia amorosa é acumulada, contida, desviada. Há, então, uma troca de rituais infinitos e, como na sedução amorosa, se

⁸⁴ MacDonald, Helen. *Erotic ambiguities: the female nude in art*. London/New York: Routledge, 2001.

⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 99.

hipnotizam. O modelo multiplica os artifícios ou atitudes fetichistas. Contudo, esta incansável busca pelo modelo, pela fantasia aponta a busca da perfeição e da adequação a uma imagem mental, um fantasma perante o qual a realidade parece sempre estar em descompasso.

Assim, esta profusão de imagens de troca entre o feminino e o masculino – na pintura, na literatura, na crônica jornalística e na fotografia – sugere uma intersubjetividade entre a mulher e o narrador que se estabelece através da repetição, e funciona como insistência, como um processo constante de criação de uma série de imagens que se apresenta como uma tela visual sobre a qual são projetadas as fantasias mais delirantes, consubstanciando novas falas e expressões eróticas. Fantasias que vinculavam a mulher, seu corpo e sua sensualidade à construção de uma iconografia popular que a apresenta como um fruto, agora, disponível ao masculino.

Assim:

Com uma carícia assustada, ela apertava ao peito o pequeno vidro, tão pequeno que parecia um brinquedo. E sorria na boca. E tinha nos olhos a alegria triste de quem vai repetir um prazer. (...)

Ela apertou mais contra o peito o vidro pequeno. Respondeu como se não falasse para mim:

— Você mesmo me ensinou que o que estraga a vida é o estado normal... E você não sabe o prazer que isto dá...

Derramou o pó branco na saia, entre os joelhos. Com a unha do dedo fino apanhou um pouco. Foi sorvendo, longamente, longamente... Amparou a cabeça, devagar, num braço. Murmurou:

— Tão bom! É como se eu estivesse longe... e me lembrasse de mim mesma... É como se eu fosse em música... como se eu fosse a minha saudade... A vida... a bela adormecida no bosque... o príncipe... um dia... um dia... o príncipe... tão bom!...

E eu pedi:

— Põe um pouco aqui, na minha mão...⁸⁶

⁸⁶ Moreira, Álvaro. *Cocaina*. ... Op. cit. p. 101

Observamos, portanto, que a construção do mito de Salomé – que introjeta uma imagem da mulher como pérfida, decadente e fatal –, de fato, cristaliza uma nova forma de encontro entre o masculino e o feminino na passagem de uma mulher idealizada para uma mulher “real” e carnalizada, que desponta com a modernização da cidade.