

3 MORFOLOGIA DOS MODELOS FEMININOS EM IMAGENS

Dando continuidade à análise das dimensões simbólica e imaginária da representação visual da “mulher moderna”, essa parte da pesquisa se faz pela descrição e apreciação crítica de imagens gráficas e plásticas que configuravam tipos ou modelos sociais femininos. O objetivo dessa seção foi identificar características relativas a esses modelos inscritos na identidade multifacetada da mulher, analisada no capítulo anterior. Buscamos também perceber na morfologia deles os sentidos e as significações que indicavam novas percepções sobre o feminino e sobre a época. Procuramos, entender, por exemplo, por que o modelo andrógino mesmo não sendo socialmente aceito foi, muitas vezes, positivado ou naturalizado nas representações da época. Seriam a androginia e a ambigüidade, meros produtos das novas estéticas?

Entre as duas possibilidades de visualização da “mulher moderna” - enquanto personagem fictícia na literatura ou graficamente representada - acreditamos que a forma mais abrangente para sua compreensão, foi a gráfica. As tipologias da “mulher moderna” foram definidas tanto por estereótipos que reproduziam aspectos do imaginário social sobre o gênero feminino quanto por modelos que escapavam da tipificação estereotipada. Tratamos do tipo feminino como modelo, duplamente, social e virtual, isto é, considerando duas vertentes, as suas dimensões simbólica e imaginária. Mas, não é do nosso interesse classificar os tipos, o que nos move nessa parte do estudo é o aspecto formal (gráfico e plástico) dessas representações.



3.1

As melindrosas: formas femininas da modernidade

A “melindrosa” é uma figurinha essencialmente decorativa. Enfeita a cidade. Gosto de pintá-la! E a “melindrosa” pintada é tudo o que há de mais diabolicamente fascinante.

J. Carlos, *O Jornal*, 1926

No primeiro capítulo, a *melindrosa* foi apresentada como uma nova personagem no cenário moderno da cidade, porém, não se trata de uma personagem completamente fictícia, mas que surge da nova dinâmica sociocultural. *Melindrosas* eram todas as mulheres modernas dos vários centros urbanos do mundo. Existiam *melindrosas* parisienses, *melindrosas* de *Palm-Beach*, *melindrosas* paulistas, *melindrosas* cariocas (figuras 48 a e b), etc. Apesar das diferentes nacionalidades e localidades, essas mulheres possuíam em comum um rol de características do espírito moderno: *graça*, *espontaneidade* e *espírito livre*, que elegemos como as mais significativas; e de características físicas, já que a aparência era cuidadosamente construída de maneira muito semelhante: roupas e acessórios nas formas mais em voga, maquiagem precisamente aplicada e cabelos bem curtos. A *melindrosa* ilustrada não traduz apenas um tipo feminino, pois, ela se metamorfoseava em vários modelos de mulher. A personagem *melindrosa* era e ainda hoje pode ser lida como símbolo da modernidade da época.

Quando em 1920, J. Carlos (1884-1950) criou graficamente a *melindrosa* brasileira, ela, enquanto personagem real, já circulava em múltiplas personalidades pelas ruas do Rio. A *melindrosa* enquanto representação gráfica era uma caricatura da “nova mulher”, mas, uma caricatura que realçava primordialmente as virtudes da “mulher moderna”, tornando-a ainda mais graciosa e conferindo-lhe muito mais liberdade do que ela poderia desfrutar na vida prática. Essa personagem foi também projetada por outros profissionais gráficos, contemporâneos de J. Carlos. Mas, o título de “inventor das

melindrosas” que Álvaro Moreyra conferiu a J. Carlos, justifica-se, principalmente, por este ter trabalhado amplamente e com grande propriedade essas formas graciosas em capas e páginas de revistas ilustradas, como a *Para Todos* e *O Cruzeiro*, ambas examinadas neste estudo.



Figura 48a – Melindrosas de Palm Beach, 1928. *Eu sei tudo*, 1936.



Figura 48b – Melindrosas cariocas, Praia de Copacabana. *Para Todos...* 1926.



Figura 48c – Melindrosa ilustrada por J. Carlos. *Para Todos...*, 1928.

As melindrosas de J. Carlos são formas nas quais estão conjugados a indumentária feminina característica da época, os trejeitos, os aspectos do comportamento, os novos hábitos da mulher e os lugares por onde ela circulava. A melindrosa ilustrada aparece sozinha, “passeando” e ornando páginas, em vinhetas, interagindo graficamente, em especial, com fotografias, ou aparece junto a outros personagens nas charges, como protagonistas ou figurantes em situações representativas da vida prática. Seu rosto se assemelha ao de uma boneca: olhos redondos, boca em formato de coração que vive se abrindo num sorriso bem largo. Muitas das vezes, falta-lhe o nariz - mas nada que comprometa sua “graciosa verdade”. Aliás, as formas incompletas, em alguns casos com efeitos inacabados, são marcas estilísticas de J. Carlos, claramente um criador de formas modernas. Assim, vemos chapéus que não se completam, apoios apenas indicados (**figura 48c**), corpos interrompidos (**figura 40, cap.II**), mãos com dedos subtraídos ou fragmentadas do corpo, pés praticamente ausentes (**figura 56**). Enfim, o característico traço rápido usado para construir ambientes e figuras imaginárias

perfeitamente condizentes à sensação de rapidez da vida moderna. A melindrosa possui corpo esguio. Sua aparência é jovial, suas mãos possuem dedos longos e finos, seus pés são miúdos, e sob saltos finos se definem em sutis pontas, assim como os pés da figura feminina desenhada por Guevara, para o poema *Milonguita* (figura 9, cap. I). O traço que lhe dá forma é simples e exprime rapidez precisa, mas, cuidadosa. Seus gestos são delicados. Não segura objetos, expressando pressão ou força, mas, dando-lhes apoio para repousarem ou brotarem de suas mãos. Na maioria das vezes, as melindrosas de J. Carlos, são como aquilo que denominamos de meninas-moças. Têm corpos miúdos, outras vezes têm silhuetas alongadas, expressam ingenuidade, candura, mas ao mesmo tempo exprimem sensualidade.

Ambigüidade é certamente uma das principais características que marca a morfologia da *melindrosa*, e está expressa na própria fala de J. Carlos, como podemos perceber na epígrafe que inicia este subcapítulo. Na imagem em que aparece uma melindrosa caracterizada de ninfa (figura 49),

numa cena que, supomos, ser uma referência ao teatro, ela protagoniza com a figura do sátiro que aparece entre folhas de videira, um plano pictórico suavemente ambíguo. A imagem é composta por um fundo azul, áreas e traços de contorno em preto, traços em laranja que não só reforçam o contorno, mas, dão efeitos de volume e luminosidade ao desenho, e alguns detalhes em cinza. Traz ainda a presença dessa figura mitológica de caráter devasso que é o sátiro, sempre à espreita, tomando de sobressalto as ninfas. Contudo, se mostra aqui, dócil, encantado pela *ninfa-melindrosa*. Ao mesmo tempo, ela interpreta gestos que repelem e atraem o sátiro. O rosto virado indica rejeição, mas o olhar e o sorriso são convidativos. Do mesmo modo os braços e mãos em posição de pedir afastamento, solicitam o sátiro. Sutilmente, essa ambigüidade também está traçada graficamente em sua indumentária que traz adereços de rosas (ingenuidade e pureza) e de videiras (vinho, o néctar para o prazer espiritual, mas também para o mundano).

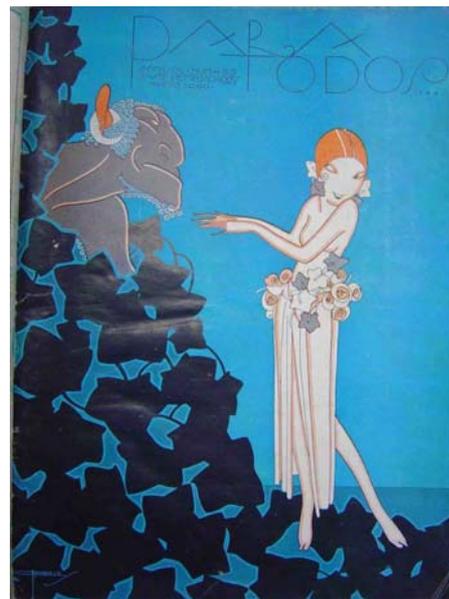


Figura 49 – Capa da *Para Todos...*, 1927.

Em capa da *Para Todos*, de 28 de maio de 1927 (**figura 50a**), a figura da *melindrosa* é representada como se estivesse num musical de desenho animado. Está acompanhada por elementos simbólicos da fauna e da flora tropical brasileira. O dançarino negro de *smoking* dança *Charleston*, o papagaio observa a cena em uma das folhas da bananeira. Juntos com a melindrosa formam uma iconografia divertida da modernidade brasileira. Contudo, nessa época, era ainda comum a representação de personagens masculinos negros com feições semelhantes a macacos, o que ocorria também aos desenhos norte-americanos.

A *melindrosa* era primordialmente uma personagem da alegria e da diversão, por isso, em várias capas, aparece em cenas de festas, de diversão e de lazer. Observa-se, porém, que os ambientes de festa nos quais ela aparece estão longe de representarem a outrora realidade ilustrada na cena de bar, no desenho de Roberto Rodrigues (**figura 8, cap. I**). A explosão de ânimo da *melindrosa* é, sobretudo, explosão de vida, de uma boa vida regida pela vontade de aproveitar tudo o que o tempo, que se fazia novo, trazia de novidades, com tanto desprendimento e intensidade quanto os personagens fluídos de Roberto Rodrigues, entretanto sem a dramaticidade daqueles.

O ritmo de vida da *melindrosa* é vibrante, dinâmico, como se sentia ser a vida moderna, embalada por ritmos musicais cada vez mais acelerados, (polka-maxixe-jazz-charleston,etc) que mesmo quando assim não eram, guardavam movimentos e mudanças de rumo surpreendentes (tango). Quando sua figura era usada para estampar as capas das revistas ilustradas, o design gráfico era realizado de modo a configurar, primordialmente, dois tipos de planos gráficos. Um era extremamente decorado e demonstrava algumas referências das linguagens do teatro e do cinema. Do primeiro eram apropriados: a ambientação cenográfica, as personagens e o gestual; do segundo as sensações de movimento e os enquadramentos. O outro tipo de plano gráfico era representativo das cenas urbanas, quando a rua transformava-se em “palco”. É válido ressaltar que a transformação da rua em “palco” onde a “mulher moderna” resplandecia a *graça*, a *beleza* e a *sofisticação* também era um modo de representação visual nas propagandas. Está magistralmente configurado no anúncio da *Parc Royal* (**figura 19, cap. I**), no qual a via pública é graficamente transformada em grande palco das aparências.

Em capa da *Para Todos* de 1930 (figura 50b), a construção gráfica da imagem é feita por justaposições e encadeamentos, sugerindo movimento. A repetição ou multiplicação das formas e a policromia são características bastante recorrente às capas desenhadas por J. Carlos para esse semanário, durante a década de 1920 e de 1930.



Figura 50a e b – Capa da *Para Todos...*, 1927. Capa da *Para Todos...*, 1930.

A configuração de tantos planos gráficos visualmente festivos não diz respeito apenas ao deslumbramento pelas novas formas, pelos novos ritmos, que se apresentavam à vida de brasileiros, e por existir à disposição de profissionais gráficos novas gamas de cor para a impressão das imagens. Muitas dessas belas capas ilustradas também se referem à ansiedade do mundo por viver uma nova vida. Após um período de intensos conflitos, estamos nos referindo à Primeira Guerra Mundial, dizia-se que o mundo vivia numa espécie de bolha. Essa era a metáfora de um mundo que queria dar vazão às fantasias e aos sonhos, o que ao mesmo tempo vêm a reforçar a fluidez e a efemeridade da vida moderna. Para os norte-americanos esse sentimento era representado pela *the bubble*, para os franceses pelas *années folles*⁴⁶. As grandes bolhas estavam também graficamente representadas em capas da *Para Todos*, ilustradas por J.Carlos. A imagem da

⁴⁶ ARESTIZÁBAL, Irma. *J. Carlos: 100 anos*. FUNART/PUC-RJ, 1984, p.19.

Para Todos de 1929 (figura 51), um outro exemplo da linguagem gráfica moderna, traz uma grande bolha que agrega vários elementos visuais, formas superpostas e interseções de áreas de cor. Mesmo com tantos elementos gráficos, a imagem não é confusa, o equilíbrio da composição é tal que o título da revista nem se destaca excessivamente da imagem, e nem se torna de difícil legibilidade. Todas as formas flutuam, e alguns elementos estão ao mesmo tempo dentro e fora da grande bolha. Aparecem símbolos do jogo, da diversão, do prazer e da velocidade. A bolha é como um Éden mundano, onde as Evas são *melindrosas*, limites são ultrapassados, e arriscar-se tanto pode levar às alegrias quanto às frustrações. Enfim, a vida moderna é representada como um risco permanente, mas assim mesmo, extremamente sedutora.

Nos planos gráficos que sublinhavam peculiaridades da vida urbana, as melindrosas ilustravam o fascínio pelas novas formas femininas e os novos hábitos da mulher. Eram desenhos de passeios pelas ruas, banhos de sol, práticas desportivas e compras, nos quais a melindrosa aparecia sozinha, acompanhada ou sendo seguida por uma legião de admiradores.

As charges são crônicas visuais da vida urbana, pois nelas, o cotidiano assume outras formas, tornando-se visível de modo sintético, caricato, mas com detalhes maximizados por uma lente crítica. Assim como a crônica literária, a charge dá destaque a acontecimentos banais, e pode ser lida/interpretada para além do real prático vivido, pois, transita entre o que existe e o que é imaginado⁴⁷.

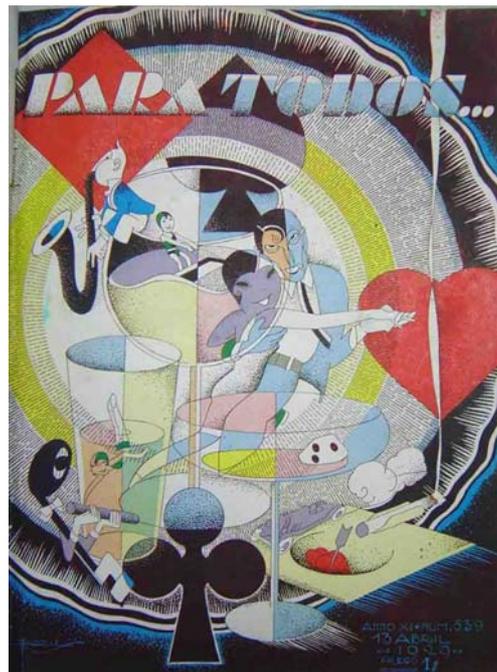


Figura 51 – Capa da *Para Todos...*, 1929.

A aproximação entre a linguagem empregada nas crônicas e as linguagens visuais, parecia já estar disseminada no pensamento de profissionais da imprensa ilustrada, na década de 1920, pois, a revista *A Maçã*, no ano de 1925, divulgava uma seção de fotos de acontecimentos da cidade do Rio de Janeiro, que se intitulava:

⁴⁷ Jorge de Sá, *A Crônica*. 6ª ed., São Paulo: Ática, 1999.

“*Crônica fotográfica*” da cidade. O olhar crítico de J. Carlos é expresso através de seus traços precisos, principalmente, quando suas melindrosas aparecem em situações representativas da vida cotidiana.

A caridade tinha certa freqüência no cotidiano das senhoras e jovens “de sociedade”. Não se tratava de um hábito apenas das que eram católicas ou protestantes, as mulheres de outras religiões também prestavam caridade e serviços comunitários. Porém, algumas ações em prol dos desfavorecidos foram muitas vezes alvo de críticas nas charges de J. Carlos. Por exemplo, assim o eram os instantes em que jovens e senhoras *melindrosas* pediam colaborações, por ocasião de datas festivas do calendário católico ou de datas inventadas, como o “dia da Hortência”. Esses instantes eram também muitas vezes clicados pelos fotógrafos de *Para Todos* e de *O Cruzeiro*. Aliás, na exposição dessas fotografias já era usado o tom irônico, expresso, por exemplo, no comentário de uma das imagens, que enuncia os “sorrisos amarelos” dos que eram abordados.



Figura 52 – *Para Todos...*, 1929.

Na charge de J. Carlos (figura 53), o ponto de humor não é propriamente a atitude da figura da melindrosa, mas o casal de senhores que ela aborda, um homem e uma mulher muito gorda, a *matrona*, desenhados com feições como que

de palhaços (ver detalhes do nariz e da boca). Enquanto o homem se mostra atencioso, a mulher tece comentário ciumento acerca da melindrosa pedinte: “*Seu serviço é ‘botá!’ as ‘fulô’ nas casas do paletot. Mas o que é que a senhora tem com os ‘fiapo’ da golla de ‘seu’ Tiburcio?*”. O tom irônico é reservado para o título da charge “Justo Protesto”. A linguagem moderna está tanto na legenda da charge, isto é, no uso de palavras no modo coloquial, faladas no dia a dia (todas as que estão entre aspas), quanto na imagem, que traz as personagens centrais não no primeiro plano, mas ao fundo. Em primeiro plano estão duas outras personagens: uma *melindrosa* e um homem, que fazem parte da mesma cena, mas que não são o seu centro cômico. Por isso, o recurso do retângulo serve como moldura e enquadramento do foco cômico da cena, onde estão a outra melindrosa e o casal satirizado. Numa outra charge (figura 54), a *melindrosa* é acompanhada de uma figura masculina, que, assim como a *matrona*, era sempre um personagem ridicularizado por J. Carlos, o *coronel*. O círculo que aparece ao fundo nada tem haver com a bolha da figura 51. Nesta imagem ele é apenas elemento gráfico que serve como fundo, definindo o limite dos planos.

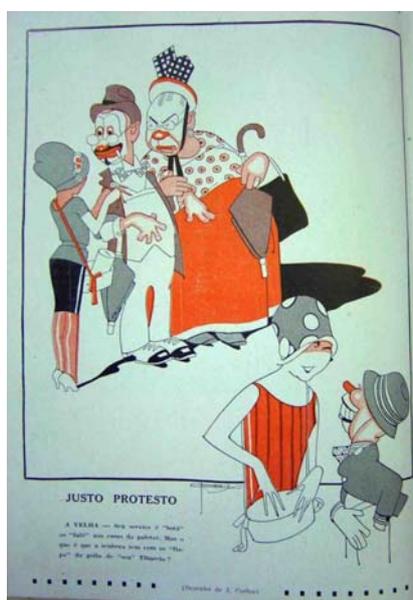


Figura 53 - Para Todos..., 1927.



Figura 54 - Para Todos..., 1927.

A morfologia da melindrosa, então, caracterizada por traços delicados, e configurada por uma forma feminina encantadoramente engraçada e jovial - características que, muitas vezes, também eram compostas pela estampa de bolas

ou listras de sua indumentária - contrasta com a forma dessas últimas personagens. O casal da **figura 53**, além de ter feições semelhantes a de um palhaço, possui indumentária ridícula. Tanto a mulher quanto o homem são desajeitados, possuem mãos largas de dedos curtos, apresentam sinais de obesidade. Essa última característica era também recorrente à figura do *coronel*, que do mesmo modo era graficamente exposto ao ridículo.

Em outra charge, o espaço social representado é a praia. Com o título de “Direitos Recíprocos” (**figura 55**) a charge de J. Carlos enfoca a exposição do corpo feminino nas praias e ainda faz uma brincadeira com o movimento feminista. O subtítulo é “Adônís vê nus”, trocadilho com os nomes de dois deuses, outra referência à mitologia greco-romana. O homem que não tem nada da *beleza* que teria um clássico Adônís, aprecia a faceirice sedutora das *melindrosas*: as representantes de Vênus (a deusa da sedução que nasceu nas águas). A expressão “direitos recíprocos” refere-se à vontade do homem, representado pela figura do Adônís caricato, também usufruir o direito ao deleite, ao prazer que as *melindrosas* estavam ali usufruindo, ou seja, ele reivindica também fazer parte da festa. Mas, estariam as melindrosas de carne e osso realmente satisfeitas com a “festa” da época? A lista de aspirações deveria ser extensa e muito maior do que a lista das mudanças que se referiam ao universo feminino. Havia ainda um longo caminho a ser trilhado, e a exposição dos corpos femininos na praia apenas reforçava a contingência do *status* moderno da mulher.



Figura 55 – *Direitos Recíprocos – Adonis vê nus*, charge de J. Carlos. *Para Todos...*, 1920.



Figura 56 – Um AZ... de Páos

- O senhor seria capaz de atravessar o Atlântico em hydro-avião, seu Epaminondas?
- Em vô horizontal ou vertical?

O cenário Art Decó dos cavalheiros, dos *almofadinhas* e das *melindrosas-cocottes* e uma referência ao vô transatlântico do aeroplano Jahú pilotado por brasileiros. Ao lado, detalhes da imagem que evidenciam o traço sintético de J. Carlos, e mudanças precisas na representação das figuras humanas. *Para Todos...*, 1927.

Contudo, a representação da “mulher moderna” não se dava apenas pelas *melindrosas*. Havia vários modelos femininos a ela atribuídos. Mesmo a *melindrosa*, em muitas das imagens selecionadas, foi configurada sob características morfológicas desses outros modelos. Vejamos, então, como se definia a construção simbólico-imaginária destes tipos em ilustrações, propagandas, imagens fotográficas, e suas recorrências nas artes plásticas.

3.2 Entre Evas e Melindrosas

Alves (2002), em ensaio sobre os tipos de mulher na literatura brasileira, define três modelos femininos: o *anjo*, a *sedutora* e o *demônio*⁴⁸. Na verdade, a autora os define como três tipos de construção de modelos femininos burgueses, e três tipos de comportamento que estabelecem imagens sociais, ou seja, imagens abstratas. Os dois primeiros foram aceitos pela sociedade brasileira, originariamente elaborados em países europeus, nos quais a mulher-anjo era tipificada morfologicamente como loura e a mulher-sedução tinha cabelos escuros. A tipificação morfológica da mulher-demônio inicialmente representava apenas a prostituta, mas, já no fim do século XIX, representava também aquelas que resistiam em se comportarem conforme um dos modelos idealizados e aceitos pela sociedade burguesa.⁴⁹ Por sua vez, as imagens concretas, gráficas ou plásticas, como as que serão analisadas, também partem dos modelos ou tipos femininos abstratos como os exemplos dados pela literatura. Mas pelo processo de criação seus aspectos configuram-se em formas visíveis.

Eva é um modelo hegemônico ocidental atribuído ao gênero feminino. Morfologicamente é um artefato literário construído pela doutrina judaico-cristã, na qual o significado da mulher está moldado no sistemático ultraje do gênero e domínio da forma patriarcal. Nos estertores da Idade Moderna, momento de emancipação e difusão da arte moderna (vanguardas), veio acompanhado de um predicativo. Transformou-se em *Eva moderna*, denominação citada por diversas vezes em artigos das revistas pesquisadas. Não deixou, no entanto, seu sentido original: o de simbolizar a “mulher-esposa”, companheira do homem, e por extensão a “mulher-mãe”. Contudo, adaptou-se à modernidade, passou a expressar uma mulher (esposa e mãe) agradavelmente sedutora, numa dosagem aceita pela sociedade, pois a sedução feminina não deveria ultrapassar os limites castos.

Essa adaptação ameniza o outro lado de seu caráter, aquele que, no sentido bíblico, simboliza a fragilidade espiritual, que resultou na sua expulsão do paraíso.

⁴⁸ Nos utilizamos aqui dessas denominações, mas, optamos por usar o termo “mulher-bacante” a “mulher-demônio”.

⁴⁹ ALVES, I. Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade In: __ *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea*. 2002, pp. 85-98.

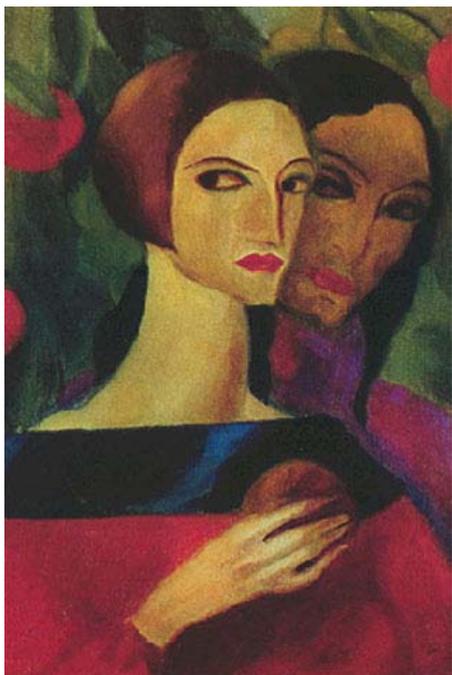


Figura 57 – *Eva*, óleo s/ tela, 51x36cm. Coleção Mirante das Artes, São Paulo, Ismael Nery.



Figura 58 - *Adão e Eva*, Albrecht Dürer, 1504, água-forte, 24,8 x 19,2cm.

Se por muito tempo na História da Arte, as representações de *Eva* a tomaram como figura alegórica, para expressar uma idéia, e fazer referência à mulher de carne e osso, sem, contudo, efetivamente representá-la⁵⁰, nas primeiras décadas do século XX, ela foi configurada sob formas “realistas”. Mesmo que ainda guardasse um certo caráter universalista (não deixara de estar associada à idéia de mulher). Sua imagem tomou características do repertório mundano, representando a mulher real e não propriamente a mulher ideal. Isso, nos chega também a partir da observação da pintura de Ismael Nery (1900-1934), **figura 57**. Nesta imagem a figura feminina que segura a maçã (*Eva*) possui as características físicas da aparência-padrão das mulheres da época (cabelos curtos, silhueta delgada, sobrancelhas bem finas, lábios encarnados) e aparece vestida. Tradicionalmente nas artes plásticas, as *Evas* apareciam sempre despidas, como na célebre gravura de Albrecht Dürer (**figura 58**), numa citação ao Paraíso bíblico. Também era desse modo, que na revista *A Maçã*, aparecia a Eva ilustrada em vinheta que introduzia o editorial. Porém, *Eva*, na pintura de Ismael Nery, está

⁵⁰ Tal construção é também pertinente a Vênus, divindade pagã greco-romana perante o cristianismo, tornada modelo clássico da “mulher-sedução”.

num paraíso mundano. Dele não vemos muito mais do que a copa da macieira, enquanto que na gravura, Dürer reuniu num pequeno espaço várias criaturas para compor o Éden bíblico. O foco em *Eva* e no simbólico ato de pegar a maçã na iminência de consumi-la é maximizado na pintura de Nery e contribui para a individuação da figura feminina. Neste ambiente em cores vibrantes e contrastantes, que reforçam as sensações de sedução e de mistério, está uma segunda figura, ambígua, pois parece um homem travestido de mulher. Procede pensar que se trata de uma retratação do próprio pintor no lugar da serpente. Num paraíso, cujo cenário é extremamente suprimido, Adão é ausente, mas *Eva* é a “mulher moderna” que deseja saborear o fruto da emancipação.



Já apreciamos as principais características da melindrosa, mas, voltaremos a ela para tratar exclusivamente do seu caráter ambíguo, associando-a a três outros tipos femininos: “mulher-ornamento”, “mulher-sedução” e “mulher-bacante” (“mulher-demônio”, na denominação de Alves).

A “mulher-ornamento” é uma derivação da “mulher-anjo”, modelo feminino que ressalta virtudes como virgindade, recato, sensibilidade e fragilidade⁵¹. De todas essas, as duas últimas são as que mais adentram o terreno do abstrato. Definem o gênero feminino até hoje, permanecem sendo os principais divisores de água entre o feminino e o masculino, mesmo com as flexibilizações entre as diferenças homem-mulher⁵². Elas são ainda características que, em geral, moldam a construção simbólica e imaginária do gênero feminino. Nas décadas de 1920 e 1930, elas estavam configuradas, sob diferentes linguagens, em imagens do feminino veiculadas nas revistas ilustradas.

Da linguagem publicitária selecionamos o anúncio d’*A Saúde da Mulher*. Era um medicamento destinado ao público feminino para sanar problemas de mal-estar, como: dores de cabeça e cólicas. O mal-estar costumava ser mencionado nos anúncios apenas por uma única frase: “*Cura Incommodos de Senhora*”. Na palavra “Incommodos” estavam resumidos problemas de sua natureza imperfeita,

⁵¹ Características destacadas por Ívia Alves sobre a “mulher-anjo”. *Op. Cit.*, p. 90.

⁵² Não nos referimos apenas à participação da mulher no mercado de trabalho e em outros campos, mas também à construção da noção de um homem mais sensível e vaidoso.

como os citados, que impediam a mulher de estar bem disposta para aparecer e interagir publicamente, ou seja, estar animadamente bem para a vida social. O problema não eram propriamente os sintomas físicos, mas a não disposição para o aparecimento em público. Por isso, no anúncio, a figura feminina está em convívio social. Com semblante saudável e um sorriso no rosto, ela exhibe plenamente sua *graça* no salão de festas, onde é admirada por cavalheiros que de longe a fitam. A imagem é um exemplar impresso a cores, a mesma propaganda foi divulgada outras vezes em *A Maçã* e na *Para Todos* em preto e branco.

Muito já falamos sobre a presença das mulheres na vida pública. Mas, faltou ressaltar que essa presença tinha em certo nível um cunho decorativo, indiretamente presente, por exemplo, nas propagandas da loja *Schaye* (**figura 7, cap.I**), da *Parc Royal*, na fala de J. Carlos (ver epígrafe na pág. 102), em legendas de imagens fotográficas das senhoras e senhoritas da sociedade, e especificamente mencionado em outro anúncio d'*A Saúde da Mulher* (**figura 59b**). Neste último, quem aparece é a *melindrosa*. Composto pelo desenho e por um texto anedótico, nele existe a assinatura EDC - que desconhecemos, e que não sabemos se a autoria do texto ou do desenho, ou ainda se ambos se referem a ela. Mesmo assim, os traços do desenho são, sem dúvida, de J. Carlos, apesar de Ivan também desenvolver ilustrações com equivalente delicadeza, e de ter ilustrado anúncios d'*A Saúde da Mulher* em *A Maçã*. Por este motivo, não precisaria ocultar de tal maneira a sua autoria. Semelhante ao outro anúncio, esta imagem possui abundância de elementos gráficos, porém com economia cromática. A figura feminina mostra ao leitor uma boneca com saia de amplos babados. As duas constituem visualmente a associação entre mulher e boneca, mencionada no texto da propaganda. Rosto redondo, olhos largos, boca pequena (em formato de coração ou no esboço de um beijo) e cabelos curtos foram os principais artifícios gráficos traçados para associar mulher e boneca. Na imagem somam-se ainda características abstratas que solidificam a associação. A graciosidade de uma boneca ou bibelô, algo delicado e ornamental, é a chave para tal articulação. Porém, esbarramos num problema, que decerto não escaparia a nenhum discurso feminista: a combinação entre ornamento/decoração e mulher fica num limite tênue com a “mulher-objeto”. Apesar de que, a condição de objeto era explícita quando atribuída às “mulheres não-castas”, “impuras”, e à “mulher-bacante”.

Por outro lado, o caráter ornamental estava relacionado ao prestígio social, constava assim nas legendas de apresentação das fotografias de “senhoras de sociedade”. Claro, que no segundo anúncio de *A Saúde da Mulher*, o caráter anedótico da propaganda pode transmitir um certo tom machista, porém, está perfeitamente de acordo com o estilo trocista d’*A Maçã*, revista em que esta propaganda foi publicada.

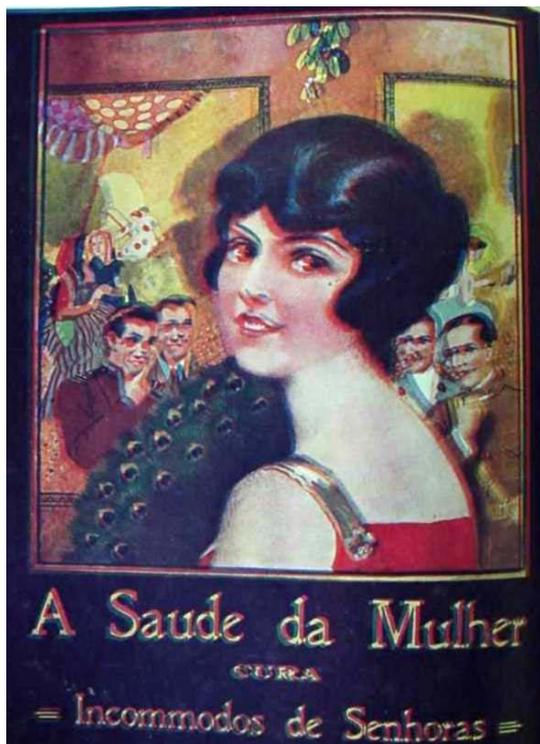


Figura 59 a e b – *A Maçã*, 1922.



Passemos, então, a um outro tipo feminino: a “mulher-sedução”. Nesse exemplo, acreditamos que veremos propriamente os contrastes e ambigüidades que cercam a noção de “mulher moderna”. Como diz Alves, este era um modelo aceito pela sociedade brasileira, observando, no entanto, alguns comedimentos. Segundo Alves, a mulher sedutora é aquela que sabe *“que a beleza resume, para esta sociedade, todas as qualidades da mulher e a utiliza contra a mesma*

sociedade”⁵³. O exemplo citado pela autora é Aurélia de *Senhora*, romance de José de Alencar. Apesar desse exemplo da Literatura ser anterior ao período em que este estudo é focado, a observação é importante para ressaltar que a “mulher-sedução” não era um modelo feminino de ingenuidade.

Esse modelo está representado em capa da revista *Para Todos* (figura 60), na qual aparece uma figura feminina num vestido longo como se estivesse ao vento e com chapéu de abas largas em bege, dois elementos característicos da moda feminina do final da década de 1920, que (res)surgem em contraposição aos vestidos curtos e à *cloche*. Não existem elementos gráficos compondo um fundo, no qual também não foi aplicada nenhuma cor. Toda essa economia de cor e de formas serve para realçar a figura da mulher que, curiosamente, exhibe em uma das mãos um ser, um pequenino homem. Este ao contrário do que a situação lhe pede, pois afinal, está acorrentado, mostra-se feliz, encantado, seduzido, pela sua “dona”. O pequeno homem está no papel de um bichinho de estimação, como, por exemplo, um sagüi.

J. Carlos traçou uma mulher elegantemente vestida que exerce o papel de dominadora. Seduz tão belamente, que consegue ter o homem na palma de sua mão. Seu domínio, no entanto, não se dá de modo agressivo, haja vista a passividade e o contentamento em que se encontra a sua “presa”. Isto só é possível porque a sedução vem não apenas da sua aparência muito bem arranjada, mas de seus gestos delicados. Mais uma vez, vemos dedos traçados com tal forma que expressam delicadeza no toque. Não existe tensão na imagem, apenas uma enorme suavidade que transforma, com efeito, a ridícula situação em que se encontra a figura masculina num pormenor. O título da revista foi deslocado para a borda inferior, garantindo assim uma solução gráfica que valoriza a legibilidade da imagem.

⁵³ Op.Cit, p.90.

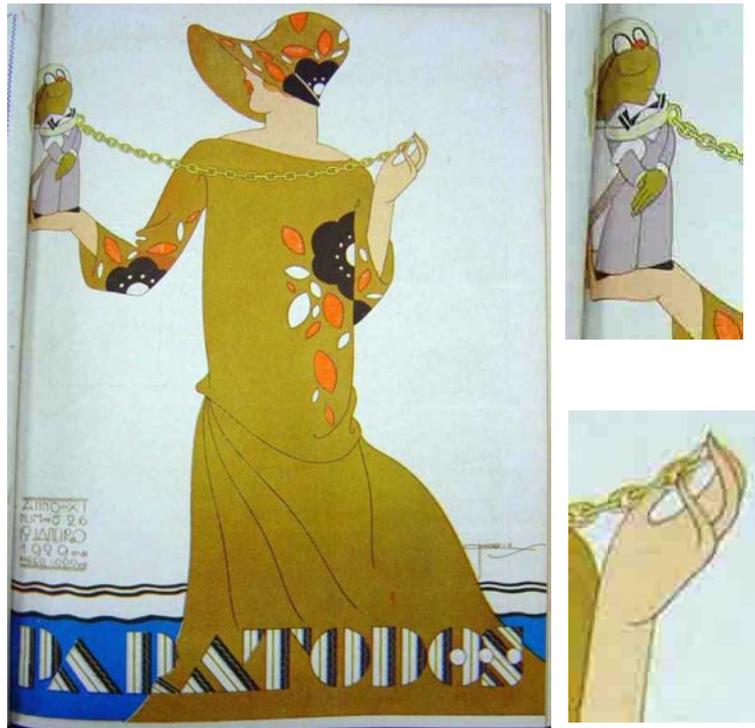


Figura 60 – Capa da *Para Todos...*, 1929. Ao lado, detalhes da imagem.

C

ontudo, aparência e gestos por si só não seduzem. A verdadeira sedução da “mulher moderna” precisava ainda de ingredientes abstratos, mas sensorialmente percebíveis, como que por encanto. Estamos falando da *graça*, que naquela época passou a uma variação mais mundana, o “*it*”. A definição do “*it*”, descrita na revista *Cinearte*, de 1928, e citada por Priore, em seu estudo das transformações da imagem e do corpo feminino⁵⁴, serve para ampliarmos nosso olhar sobre esta última imagem, pois: “*It é um dom de atração, conjuga pequenos defeitos adoráveis [...] uma qualidade passiva, que atrai a atenção e desperta o desejo. A mulher deve possuir o ‘it’ para atrair o homem*”. Portanto o “*it*” não move algum esforço, pois é de modo passivo que a mulher atrai, chama a atenção e seduz. Assim, sob essa “qualidade passiva” está configurada a *melindrosa* adulta de J. Carlos.

O modelo “mulher-sedutora” ou “*femme fatale*” foi bastante difundido nesta época, não só pelas revistas, como também pelo cinema, que, dentre outras coisas, promoveu a naturalização da malícia no imaginário sobre a mulher. A cultura norte americana, como já mencionamos em diversos momentos, tornara-se

⁵⁴ PRIORE, Mary Del. *Corpo a Corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Senac, 2000.

importante referência para os modos de sociabilidade e de estética física feminina, e teve as revistas ilustradas e o cinema como grandes divulgadores. Priore (2000) destaca junto ao “*it*”, outras duas características essenciais que passaram a moldar a sedução feminina a partir da década de 1920: o “*sex-appeal*” e a “*malícia*”. As revistas “mundanas” destinadas ao público em geral, seguiam em vertente diferente das revistas femininas, mas também davam diretrizes de como se tornar uma “mulher moderna”. Se aquelas davam receituários para a mulher ser uma boa-esposa (boa dona-de-casa e boa-mãe), a *Cinearte* e *O Cruzeiro*, com matérias sobre os segredos da sedução e testes que mediam o poder de fascínio, tendo sempre por modelo as atrizes de Hollywood, ensinavam como as mulheres da época podiam se tornar agradavelmente sedutoras e fascinantes.

Ainda da revista *Cinearte*, Priore (2000) destaca a definição do que vinha a ser o “*sex-appeal*”, que ao contrário do “*it*”, é uma noção que parte do físico, portanto, de algo concreto: “*atraente e perfeito, pelas atitudes provocantes, o olhar liquêfeito e perigoso, no andar lento e sensual, nos lábios contornados e convidativos. As que têm [isso] os homens seus escravos são*”. Mesmo no físico feminino, reside algo que escapa à mera descrição ou à definição, está no “olhar liquêfeito e perigoso”, ou seja, o que já fora ressaltado por Baudelaire como característica da modernidade - o contingente, o incerto, um estado fluído, instável. Mas, arbitrariamente, esta eficácia liquefeita da sedução feminina, era muito bem interpretada e tornada visível nas telas de cinema, nas fotografias e demais imagens que construíam uma nova configuração de mulher.

O modelo “mulher-sedução” é muito próximo da “mulher-bacante”, pois dividem códigos, como sensualidade e mistério. A diferença mais efetiva é que a “mulher-bacante” é aquela que não revela apenas sua sensualidade, mas sua sexualidade, o que a faz transgredir os padrões morais. Porém, olhando para as charges divulgadas em *A Maçã*, e em algumas ilustrações de J. Carlos, na *Para Todos*, podemos perceber que quando estes dois modelos tomam formas gráficas, o limite entre eles torna-se ainda mais tênue, ou mesmo, confundem-se. Na dissertação *A Maçã: design no início do século XX*, Aline Haluch⁵⁵ resalta o fato de que Humberto de Campos, sob o codinome de “Conselheiro XX”, promovia na revista a aproximação entre a representação das moças de família e as prostitutas (“mulher-bacante”). Estas, à semelhança das primeiras, eram desenhadas sob

formas delicadas, como mulheres bonitas e sensuais. Podemos entender a aproximação morfológica entre os dois modelos como algo próprio da construção da modernidade, que flexibilizava os limites, tornava-os mais voláteis, mais efêmeros, dificultando identificações mais precisas sobre o próprio ser.

Assim, dessa aproximação morfológica e do compartilhamento de códigos, na figura divertida e ingênua da melindrosa revelam-se não apenas a sensualidade como também a sexualidade feminina. Na imagem cinematográfica, é possível castidade e sexualidade estarem imbricados numa mesma mulher. O mesmo se dá num modelo norte-americano da “mulher moderna”, a *Betty Boop*, que, analogamente, seria uma *melindrosa* com *glamour*, a *graça* simbólica produzida pela linguagem do cinema. A sedução também já estava no limiar do erotismo nas propagandas, basta lembrar da figura feminina de seios desnudos na propaganda do perfume *1001* (figura 29, cap.II).

Contudo, é possível identificar a morfologia do tipo “mulher-bacante” nas revistas ilustradas. Em capa da *Para Todos*, de 15 de dezembro de 1928 (figura 63), a *melindrosa* encarna esse tipo, mas, numa outra versão, se mostra uma mulher exterminadora. Porém, suas vítimas são homens que não motivam piedade. Seu ato cruel contrasta com sua forma delicada. Seus olhos são sedutores, mas denotam perigo. Do mesmo modo, seu sorriso pode ser lido como sinal de sarcasmo. Esta não é a *melindrosa* dos ambientes alegres, divertidos, mas a que frequenta ambientes soturnos, circula pelos marginalizados, porém, continua a possuir o corpo esguio, a aparência jovial, enfim, a delicadeza da forma. Neste modelo são desnudadas partes do corpo específicas como ventre, seios e pernas. Lembrando do que fala Alves, sobre o modelo estrangeiro de “mulher-anjo”, caracterizado pela mulher de cabelos louros, aqui os cabelos e olhos claros constroem a “mulher-bacante” ou “mulher-demônio”. Isto condiz com a realidade brasileira da época, já que muitas das prostitutas da zona portuária eram estrangeiras, como as “polacas”, prostitutas de origem polonesa.

⁵⁵ HALUCH, Aline. *A maçã: manifestações do design no início do século XX*, PUC-Rio, 2002.



Figura 61 e figura 62 – fotografias de atrizes brasileiras: à direita Lya Tora, sensualidade associada à candura; à esquerda, Henriqueta Pereda, sensualidade associada ao erotismo. *Para Todos...*, 1927.

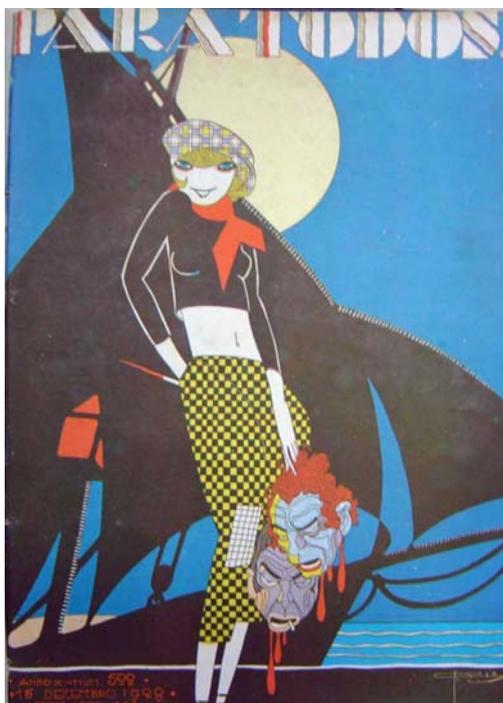


Figura 63- Capa da *Para Todos...*, 1928, desenho de J. Carlos



Figura 64 - Capa d' *A Maçã*, 1922.

As capas d' *A Maçã* trouxeram, muitas das vezes, figuras femininas que apareciam junto à fruta maçã, especialmente nos primeiros anos de produção da revista. Sobre isso, também nos fala Haluch:

[...] tendo como elementos principais a mulher, a maçã, a cor vermelha na maioria das capas, combinada com uma segunda cor, a relação entre homem e mulher – essa mulher geralmente é a 'cocotte', a prostitua de luxo, sempre com roupas ousadas, camisas de dormir, decotes e poses provocantes.⁵⁶

Haluch defende a possibilidade de haver uma relação direta entre mulher e maçã como se ambas fossem frutas “prontas para serem devoradas”. Ainda, segundo a pesquisadora, haveria também a freqüente comparação entre mulher e o diabo. A mulher seria representada como a personificação do pecado, da tentação e do desvio. Analisando uma dessas capas (**figura 64**), que sob a linguagem da charge traz a figura da prostituta, *cocotte* ou “mulher-bacante”, notamos como o desenhista expõe graficamente o feminino em sua intimidade. A relação entre mulher e maçã está no discurso visual e escrito, especificamente, no título: *A maçã... colhida no pé*. Sem lançar mão de artifícios que produzam efeitos de *sofisticação* ou de *elegância*, a imagem da mulher foi configurada em trajés mínimos, pois, ela representa a mulher vulgar, traçada pela informalidade da vestimenta e pelo ato de arrumar-se, um instante transitório. A sensualidade é sugerida em pequenos detalhes que parecem despropositais sem os ser, como a alça da combinação que escorrega de um dos ombros, assim como a meia que escorrega por uma das pernas, os sapatos de salto e bicos finos, e, por fim, a posição do corpo reclinado para que possa dar o laço em dos sapatos. Apesar do apelo sexual da imagem, o que prevalece é a sensualidade feminina.

A respeito, propriamente, da forma gráfica, esta charge traz muito menos da linguagem caricata estilizada, que percebemos, por exemplo, nos desenhos de J. Carlos. A figura feminina é mais naturalista, apresenta poucas distorções. O exagero desproporcional é composto pela relação entre a mulher e a enorme maçã, desenhada em escala desproporcional à humana. Nesta imagem, a forma gráfica feminina pode não ser efetivamente moderna, nos termos de um traçado que prima pela representação pouco fiel ao natural, no entanto, a mesma possui um sentido com caráter moderno, demonstra um novo olhar, próprio da modernidade. O novo

⁵⁶ HALUCH, p.102.

olhar se expressa, primordialmente, pela configuração de uma postura explicitamente sensual da mulher, ainda que a imagem tenha sido idealizada para ocupar um lugar de destaque na publicação, trata-se da ilustração de capa, que como todas as capas de *A Maçã*, se caracteriza por uma linguagem visual moderna marcada pela ousadia, pela irreverência.

Vejamos, então, o que nos reservam algumas imagens que representam a “mulher-anjo”, a mulher casta, de aparência virginal, sugerindo inocência. Já vimos, este tipo representado na *melindrosa*, contudo, ela também apareceu nas imagens fotográficas.



Na revista *Para Todos* de 1919, as imagens fotográficas das senhoras e senhoritas de sociedade, ilustravam diversos textos e tal como ocorre hoje em dia em revistas dessa natureza, em muitos dos casos não tinham com esses qualquer ligação. Elas faziam parte de uma espécie de galeria social, eram como que “janelas” cujo título que lhes abria espaço era: “A Alta Sociedade Brasileira”.

Nesse período que antecede a década de 1920, as fotografias das “senhoras de sociedade” se caracterizaram principalmente pela austeridade, pelos rostos com esboços de sorrisos, ou sorrisos comedidos, pelos cabelos compridos e presos por laços ou em coques, pelos vestidos claros e pelo buquê de flores. As flores eram muito usadas como símbolos da delicadeza e da inocência femininas, provinha dessa associação a “mulher-flor”, que julgamos ser equivalente ao modelo “mulher-anjo”.

Os laços que uniam as imagens da “mulher-anjo”, neste caso, além da alta estirpe social, eram os familiares (fotografias de irmãs, esposas e filhas). Essas mulheres de família vinham sempre envoltas por uma atmosfera casta, ingênua, construída, em certa parte, por meio do uso do espírito romântico como artifício. A atmosfera romântica era principalmente representada pelo fundo da imagem, num cenário arborizado e difuso, como podemos perceber na imagem de *mademoiselle* Cléa Barroso (**figura 65b**). Esta imagem, um belo exemplo do intercâmbio entre as linguagens da pintura e da fotografia, nos mostra uma outra idealização sobre o feminino, quando o foco de atenção recai sobre a sensibilidade da mulher. Segundo Santana (2002), a construção do perfil romântico da mulher determina a perspectiva da “mulher pública”, já que: “*Percebe-se o desnudamento*

da mulher que representava rigorosamente a vida privada e que agora passa a participar da vida pública enquanto desempenho de atividades antes exercidas apenas pelo homem” (Santana, 2002, p.104). Mas, a imagem romantizada da mulher traz ainda consigo o elo com a tradição colonial, caracterizada pela relação homem-terra, “é com o Romantismo que desencadeia o compromisso estreito da inspiração e da criação com a realidade brasileira, em uma análise uma retomada da tradição colonial” (Santana, 2002, p.103). Porém, em 1919, a realidade que se almejava alcançar era essencialmente aquela vivida na cidade. Buscava-se ser cosmopolita, apesar da base econômica ainda ser a produção agrícola, e, sobretudo, da permanência de valores coloniais regendo a sociabilidade. Portanto, as fotografias das mulheres de sociedade da década de 1910 mostram-se, apesar de objetivas, inseridas num contexto tal, que acabam por também ganhar um ar ambíguo, já que conotam a socialização feminina, a mulher pública, civilizada, mas ainda com figurino e, sobretudo, com alma do século XIX.



Figura 65a e b – À esquerda imagem fotográfica impressa em duas cores. À direita, retrato de Cléa Barroso. *Para Todos...*, 1919.

A década de 1920 inaugura formas novas para a representação das mulheres de sociedade. É visível e indubitável a transformação que os retratos

femininos das representantes da “alta sociedade brasileira” passaram a apresentar nessa época, com continuidade na década de 1930. É também evidente que a estética cinematográfica, especificamente, a de Hollywood, foi um dos determinantes para tal transformação. As mudanças na imagem da mulher, nessas outras fotografias, acompanharam o desenvolvimento da própria linguagem fotográfica. Não significa, por exemplo, que os elos com a pintura foram definitivamente rompidos. Mas, nas imagens deste outro período, nota-se um progressivo ganho de propriedade ou de especificidade estética da linguagem fotográfica.

As características principais desses outros retratos são basicamente duas: o luxo e a afetação, ou se desejarmos, a artificialidade das poses⁵⁷. Essas características são visualizadas pela ostentação de *elegância* e de *sofisticação*, cujos códigos visuais estavam no traje, nas peles, nas pérolas, e também nos cabelos curtos, na meticulosa maquiagem e nos gestos propositalmente cênicos (**figura 66**). Nessa nova forma, o ar de inocência de antes foi substituído por uma suave sensualidade, por poses em fundos escuros, por olhares fugidios, vagos, ou penetrantes. Essas imagens não representavam a “mulher anjo”, mas sim a “mulher sedução”. No entanto, não se trata de uma substituição, mas de uma convivência entre modelos díspares. Pois, a “mulher anjo” continuava a representar as mocinhas ou mesmo as mulheres de sociedade. Mas o outro modelo parece ter se tornado a preferência para a divulgação dos retratos femininos nas revistas ilustradas. Antes, ele caracterizava somente as imagens de atrizes de teatro, em formas que demonstravam não apenas sensualidade, mas, em alguns casos, forte teor erótico (**respectivamente figuras 61 e 62**). Mas, as mulheres de sociedade, clicadas por fotógrafos profissionais como Febus e D’Avila, pareciam também querer ser revestidas por uma áurea mundana, ter suas imagens moldadas pelo *glamour*. Isso nos aponta para uma problemática atual que é da identificação e do simulacro, ou seja, não a busca de uma identidade, mas de uma semelhança mais próxima possível do “outro”. No caso o “outro” seria a “mulher moderna” norte-americana ou européia, o que se integra ao contexto maior, em nível nacional, ou seja, ao próprio esforço para a modernização do país. Devemos,

⁵⁷ Os retratos anteriores também eram construídos pela artificialidade das poses, porém neles ainda parecia haver uma preocupação em preservar uma certa formalidade, valorizando a simplicidade e evitando a afetação exagerada nos gestos.

porém, levar em conta que as imagens das atrizes de Hollywood também eram construções de simulacros. O figurino passou a configurar-se sob formas novas, mesmo com as reminiscências do passado, mas muitas destas ainda estariam na alma brasileira, não apenas como reminiscências, mas como presenças efetivas.

Uma mudança importante também se mostrava em relação às imagens das “senhoras de sociedade”. Se antes, elas eram apenas “filhas”, “esposas” ou “viúvas” de alguma ilustre figura masculina da sociedade, nas décadas de 1920 e 1930, elas passaram a ser identificadas também por seus méritos e qualidades. Esses elogios vão desde o simples título de “ornamento da sociedade”, passando pelos prêmios em concursos de beleza e de talentos (teatro, cinema, música, artes plásticas, *beleza*). E ainda por um curioso aspecto – as atitudes – já que, inicialmente, se pode pensar que se trata do difundido espírito feminino caridoso da época. Porém, outras ações eram vistas como dignas de estar na legenda, frisando a identificação da mulher retratada. Exemplo disso é a legenda que acompanha a imagem de Zezé Lara (**figura 67**), cujo feito memorável foi o de dirigir o automóvel onde estavam os tripulantes do Jaú, em 1927. A ação tem um importante cunho simbólico, já que à imagem de Zezé Lara, unem-se dois símbolos recentes da modernidade, o automóvel e o aeroplano (o Jaú), e ainda refere-se ao orgulho brasileiro pelo primeiro vôo transatlântico. Zezé Lara nos chega, então, como uma representante da “mulher moderna” que vivia e participava da modernidade, no que esta trazia de novo, interagiu harmonicamente com os símbolos que naquele momento representavam o progresso.

Não desconsideremos, no entanto, a força visual que tem a própria imagem, na qual se vê uma mulher de olhar firme e frontal que expressa atitude. Ela está vestida com *delicadeza*: o tule, o colar de pérolas e a flor aplicada aos cabelos reforçam esta característica que é uma das principais atribuídas ao gênero feminino.



Figura 66 – *Para Todos...*, 1928.



Figura 67 – *Para Todos...*, 1927.



Figura 68 – *Para Todos...*, 1929.

A *sofisticação* da “mulher de sociedade”, assim como identificamos ao discorrer sobre a dimensão efêmera da identidade moderna feminina, se fazia por

elementos extracorpóreos. Esses elementos podiam também não ter relação direta com o corpo ou com a aparência feminina, mas ajudavam a construir o aspecto moderno da mulher. Que elementos eram estes? Seus objetos de posse ou de estimação. Nesta categoria estão, por exemplo: o veículo automobilístico e o animal de estimação (**figura 68**). Ambos significavam o *status* social da mulher, mas ainda eram extensões da *sofisticação* e da *elegância* desta. Se nos atermos ao exemplo do cachorro, perceberemos que este além de ter *pedigree*, tem um porte alongado e delgado. Portanto, um animal com forma elegante, esteticamente compatível a estas “mulheres modernas”. As duas imagens fotográficas foram diagramadas de modo a ocuparem (na altura) todo o espaço normalmente ocupado pela mancha gráfica, o tipo de letra com o qual foram escritos os nomes das retratadas e o título da seção é um exemplo da linguagem gráfica moderna da época, e especialmente exibiu um estilo que une letras desenhadas com formas alongadas e outras com formas arredondadas, mantendo, porém, o aspecto elegante.



3.3 Formas femininas e aspectos de androginia

Quando na década de 1920, a silhueta feminina tomou as formas características já identificadas, ou seja, se configurou num corpo menos evidente de curvas, com o objetivo de criar um aspecto mais jovial, a certos olhos pareceu, no entanto, que a mulher assemelhava-se a um jovem homem. Para esses olhares, a nova configuração do corpo feminino dava à mulher ares masculinizados. Daí a tendência de chamar de andróginas àquelas que exageravam, e mascaravam seus aspectos femininos, vestindo-se, por exemplo, tal qual homens, com *smoking* ou terno, o que dava motivos para outro chamamento: “mulher-homem”. Essa proeza exigia um comportamento ousado, provocante, a que poucas mulheres, mesmo as europeias, arriscavam-se a exhibir. Mais presente nos anos 20 do que nos anos 30, o modelo do corpo feminino atlético e retilíneo e a moda dos ternos e *smoking*

femininos foram rechaçados na prática, e em vários discursos, inclusive, no discurso visual (ainda que em menor grau), durante este período.

Na realidade, não encontraremos nenhum exemplo de formas andróginas, mesmo existindo aspectos que aproximavam a aparência e traços do comportamento das mulheres aos dos homens, numa linha de pensamento feminista que acreditava que para a conquista de igualdade de direitos entre os sexos, era também necessário

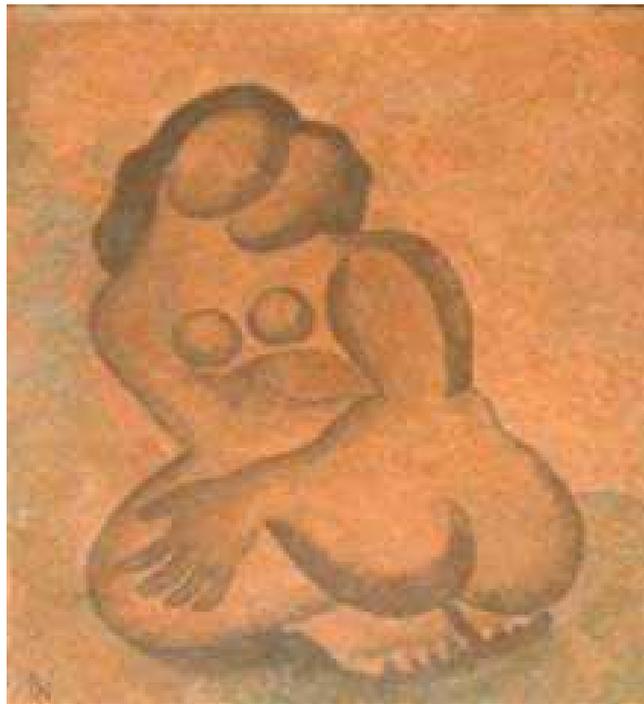


Figura 69 – *Ambigüidade*, aquarela s/ papel (c. 1928), 25,5 x 20 cm, Ismael Nery.

compartilhar de alguns códigos visuais dos homens. A androginia, não é algo que se manifesta apenas nas aparências. Assim sendo, a visão sobre a androginia das “mulheres modernas”, partia do concreto e do abstrato. Em suma, era uma construção simbólica e imaginária sobre as novas formas e o “novo espírito” feminino.

Entretanto, foram nas imagens gráficas e plásticas que a androginia, ou melhor, que os aspectos desta ganhariam formas concretas de representação. Antes, de passarmos a alguns exemplos dessa transposição para o nível do artifício engenhoso, nas ilustrações e nas artes plásticas, entendamos um pouco melhor o termo. A androginia (*andro* – homem, *gine* – mulher), até a década de 1960, era vista pelo modelo psicológico da oposição extrema entre o feminino e o masculino. Portanto, indivíduos andróginos eram considerados não adaptados, psicologicamente anormais. Mas, a partir da década de 1970, surgiram os estudos psicológicos que não viam o masculino e o feminino como extremos opostos, mas, consideravam as semelhanças entre os sexos. Desta forma, viam o masculino

e o feminino podendo constituir um mesmo sujeito⁵⁸. Nessa concepção, o termo significa: “[...] *integração tanto de masculinidade quanto da feminilidade em um mesmo indivíduo. O conceito de androginia psicológica implica em que é possível para um indivíduo ser tanto masculino quanto feminino*”⁵⁹.

Não quer dizer que, por exemplo, a mulher perca seus traços típicos, mas significa que “*ambos os sexos mantêm seus traços típicos mas também incorporam os traços do sexo oposto e seus repertórios de comportamento*”⁶⁰.

Esta teoria não se fixa em estereótipos femininos ou masculinos, nem em diferenças físicas, mas em características de personalidades. Assim sendo, o indivíduo andrógino é ambíguo, e o seu equilíbrio vem dessa ambigüidade. Este é o ponto que nos dirige para a análise das formas andróginas nas imagens plásticas e gráficas, que trazem para o nível da aparência aspectos de androginia.

Ismael Nery nos oferece uma rica produção de formas ambíguas. Em muitas

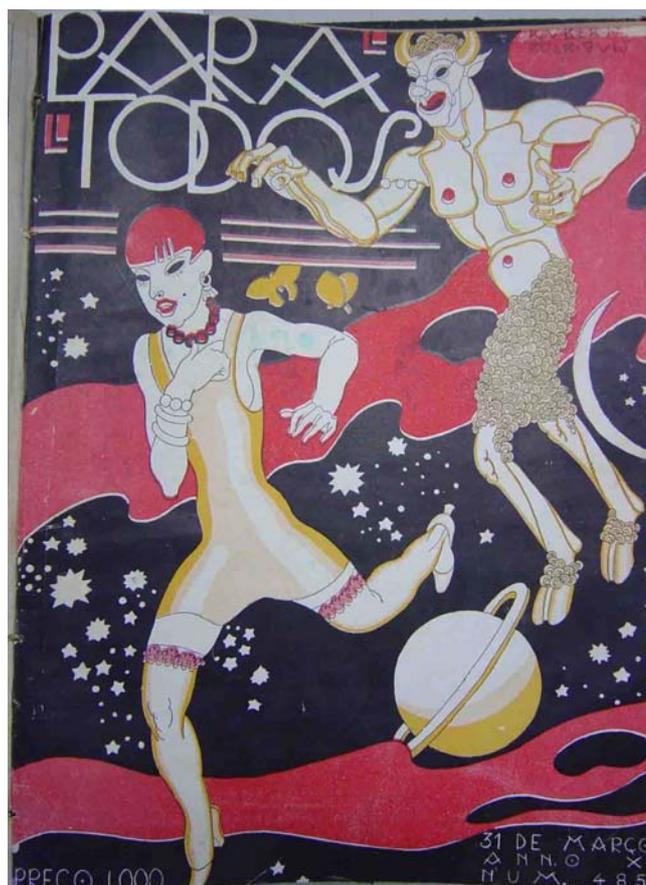


Figura 70 – Capa da *Para Todos...*, desenho de Roberto Rodrigues, 1928.

delas tanto a figura masculina quanto a figura feminina apresentam aspectos de androginia. Num desenho, cujo título é “Ambigüidade”, a fusão dos corpos masculino e feminino durante o encontro amoroso, como se fosse a interpretação plástica do “uma só carne”, é o sentido da ambigüidade. Ainda não temos referência ou aspectos de androginia, pois se trata de dois indivíduos e não de um.

⁵⁸ OLIVEIRA, Lázaro Sanches de. *Masculinidade, Feminilidade, Androginia*. Rio de Janeiro: Achiamé/Vozes, 1983.

⁵⁹ *Idem*, p.25.

⁶⁰ *Idem*, p.26.

Mas, a fusão das formas já é um caminho para chegar até lá. Na capa da *Para Todos* (**figura 70**), criada por Roberto Rodrigues, a androginia é o engano, a dúvida. Imprimindo a sua própria linguagem gráfica, Roberto Rodrigues, no entanto, manteve os aspectos onírico e fantástico das capas produzidas por J. Carlos para esta revista. Ele criou um espaço gráfico cósmico onde, em meio a estrelas, planetas e névoas vermelhas, flutuam duas figuras. Uma delas é um sátiro que persegue um ser ambíguo que veste roupas e acessórios femininos, usa maquiagem, enfim, possui uma aparência que congrega artifícios usados pelo feminino. A sua forma esguia e um pouco musculosa confundem, mas sua postura a correr desesperadamente do fauno que o persegue denuncia o engano. Seu gesto desesperado em nada se assemelha ao afastamento solícito da melindrosa em relação ao sátiro na capa produzida por J. Carlos (**figura 49**), lá se encontra um outro sentido de construção ambígua. A capa criada por Roberto Rodrigues se aproxima mais do aspecto de androginia, pela fusão de características femininas e masculinas numa mesma figura.

Na revista *A Maçã* as figuras femininas ilustravam suas capas e miolo, assim como nas demais revistas pesquisadas. Porém, lembremos que *A Maçã* teve na figura feminina um dos elementos que constituíram sua identidade gráfica, do início ao fim de sua produção. Dentre as ilustrações do miolo, muitas se tornaram padrões, caracterizando graficamente várias seções ao longo de toda a curta vida deste semanário ilustrado. Assim foi o caso das ilustrações de Ivan que, em grande parte, funcionavam como vinhetas. Algumas de suas jovens graciosas vestiam-se como jovens rapazes (**figura 71b**), apresentando pequenas pistas formais de feminilidade (traçadas em detalhes como: uma pinta, um trejeito delicado e uma indumentária descontraída). Sem assinatura, figuravam da mesma forma toureiros (**figura 71a**) em silhuetas evidentemente femininas.



Figura 71 a e b – Formas ambíguas: no traço gráfico a fusão do masculino e do feminino. *A Maçã*.

Mas, as formas com aspectos andróginos num nível gráfico mais sintético eram as criadas por Angelus. Suas ilustrações que também viam quebrando textos, não eram tão assíduas ao projeto gráfico d’*A Maçã* quanto as de Ivan, mas, se diferenciavam por serem muito esguias. Podemos dizer que as ilustrações traçadas por Angelus (**figuras 72 a e b**) são bastante estilizadas, pois, o corpo é demasiadamente alongado, pés e mãos, por vezes, demasiadamente grandes, evidenciando uma sensualidade feminina ao mesmo tempo *graciosa e grotesca*.

Por outro lado, na pintura daqueles que não buscavam mais o naturalismo das formas, porém, a distorção, geometrização, desproporção e abstração dos corpos, como Ismael Nery, as formas com aspectos de androginia, desenhadas de modo sintético, também eram recorrentes. *Mulher ao Luar* (**figura 73**) é um claro exemplo de como as novas maneiras de representação viabilizavam a construção de formas plásticas com fortes aspectos de androginia. Essa figura feminina possui muitas curvas, porém, seu corpo parece inflado. Não se trata de um corpo que conota fragilidade, ao contrário demonstra robustez, comum característica da representação da figura masculina. Seu rosto, apesar da mancha vermelha que indica o *rouge* aplicado às maçãs, não expressa a delicadeza convencional ao rosto feminino. Parece mais que a figura porta uma máscara, que poderia servir tanto ao gênero masculino quanto ao feminino. Portanto, ela denota androginia e fortes aspectos de ambigüidade. Como última observação, o corpo volumoso, contrariamente do que poderia parecer, não nos causa a sensação de peso, pois as áreas de penumbra lhe dão um aspecto transparente. O corpo feminino é aqui

construído como um sólido que não chega a se desmanchar no ar, mas que se rarefaz no espaço pictórico.



Figura 72a e b – Desenhos de Angelus. *A Maçã*.

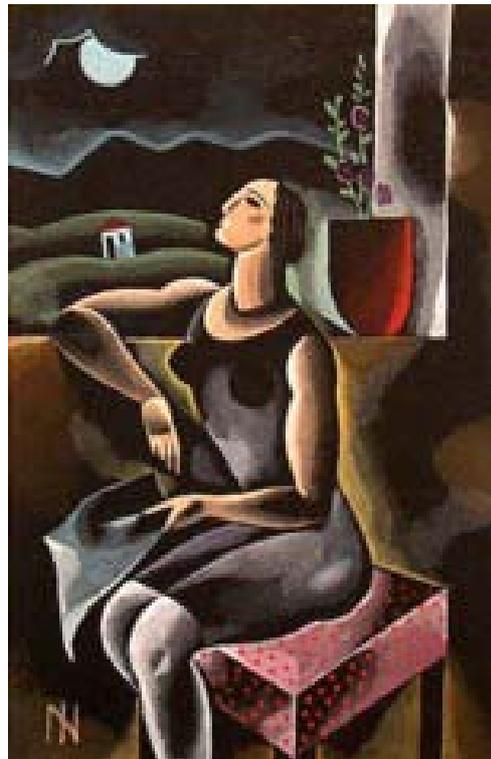


Figura 73 – *Mulher ao Luar*,
aquarela, 23 x 14,5cm, Ismael

3.4

O quase maneirismo no moderno desenho da mulher

A vida é representada em planos diferentes da realidade, move-se simultaneamente em diferentes esferas e é expressada, ora numa forma natural, ora numa forma antinaturalista

HAUSER, *Maneirismo*, 1976, p.431

Maneirismo foi o termo empregado tardiamente para denominar parte da produção artística e literária produzida no século XVI, revista e estudada no século XX como um estilo específico, produzido entre a Renascença e o Barroco, e surgido da crise espiritual da Alta Renascença. Buscar analogias com uma expressão artística tão remota às imagens aqui analisadas pode parecer, à primeira vista, algo forçoso ou absurdamente anacrônico. Porém, não o fazemos com o intuito de evidenciar aspectos semelhantes para em seguida identificar as imagens femininas das décadas de 1920 e 1930 como maneiristas. O objetivo é, no entanto, verificar como aspectos do Maneirismo, que repercutiram na arte moderna, estão presentes em imagens do feminino aqui observadas, mesmo que o cenário, a época e a cultura sejam outras.

O maneirismo é um estilo ambíguo, que une clássico e anti-clássico, aspectos naturalistas e não-naturalistas, racionais e irracionais, nele é empreendida a tensão entre naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, enfim, sua essência repousa nessa tensão, na união de opostos aparentemente inconciliáveis.⁶¹ Construções de sentidos e de noções a partir de opostos à primeira vista inconciliáveis marcam as considerações de Baudelaire sobre a modernidade ou sobre a *beleza*. Por isso, Hauser o aponta como um dos que trouxeram à tona a subcorrente maneirista. Por unir o mutável (efêmero, fluido, contingente) ao imutável (eterno, constante, absoluto), Baudelaire cria compreensões ambíguas

⁶¹ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*; tradução: Magda França, p.21.

que se relacionam ao sentido de erosão da vida e da irrecuperabilidade do passado, ao mesmo tempo em que estabelece a possibilidade de relação ativa com este, trazendo à tona a memória e o não puro conhecimento do passado.⁶²

O efeito maneirista depende do desafio do instutivo, do ingenuamente natural e racional e da ênfase dada ao obscuro, ao problemático, e à natureza ambígua. Segundo Hauser, o gosto pelo paradoxo expressa a própria vida conflitante e a ambivalência de todas as atitudes humanas. Portanto, a análise imagética que aqui traçamos sobre o aspecto da ambigüidade não é algo novo, mas fez-se crucial para a compreensão da noção de “mulher moderna” e da época na qual foi construída.

Uma das maiores contribuições do pensamento maneirista foi a idéia de que o mundo, feito muito mais de incertezas do que de certezas, tornara-se ininteligível. A identidade do ser humano fora abalada e tornara-se vaga e fluída. O eu fluído, mostra que a “*natureza humana é fraca e inconstante, encontra-se em fluxo perpétuo, flutuando entre estados, inclinações e disposições diferentes, em contínua transição de um nível para outro e sua verdadeira natureza não está na permanência, mas na mutação*”⁶³. Se o ser é fluído, sua identidade é indeterminada, inacabada, e instiga representações múltiplas que enfatizam seu aspecto fluído. Seres fluídos não seriam apenas as personagens criadas por Roberto Rodrigues, mas, também a graciosa e divertida *melindrosa*, que se metamorfoseia em vários tipos femininos, podendo, ainda ser dois tipos de uma só vez.

O contexto artístico e literário brasileiro, nas décadas de 1920 e 1930, reunia várias correntes estéticas, tais como Cubismo, *Art Nouveau* e *Art Decó*, Expressionismo, Futurismo, Surrealismo e Dadaísmo, cada qual com sua cota específica de influência e recorrendo a determinados campos de produção, mais do que a outros. Podemos afirmar que nas ilustrações e no projeto gráfico de revistas, o Cubismo, o *Art Nouveau* e o *Art Decó* foram os mais recorrentes. Estes estilos ou movimentos artísticos e suas estéticas, isoladamente ou conjugados, davam às formas visuais as características já tão ressaltadas, como: a figuração não naturalista, a passagem do tempo e a junção do real com o irreal, do racional com o irracional, do mundano com o “ultra-mundano”, e a ênfase da ambigüidade

⁶² Período desenvolvido a partir das considerações de Hauser.

⁶³ Hauser com base em Montaigne, *Op. cit.*, p.46.

das formas e dos sentidos. Nas novas linguagens, nas novas técnicas encontravam-se aspectos maneiristas. Outros aspectos maneiristas formais também são recorrentes como a afetação e o amaneirado do gesto, da pose e da aparência. As recorrências ainda estão na figuração das formas como símbolos decorativos (vide *melindrosa*) ou sem realce do peso ou massa (**figura 8, cap. I e figura 73**).

As imagens que trazem aspectos andróginos denotam também aspectos maneiristas por unir opostos - *feminino e masculino* - sem se ocupar de seus estereótipos. Por outro lado, a configuração sob formas altas e esbeltas, com desproporções ou proporções exageradas, projeta nessas imagens outros aspectos maneiristas. Porém, tendemos a ponderar que o exagero nas proporções proceda na pintura e não nas ilustrações de Angelus, já que estas pertencem a uma linguagem de cunho caricato, na qual as proporções são geralmente desconsideradas. Mesmo assim, as formas criadas por Angelus destoam, como já apontamos, das ilustrações produzidas por Ivan, por serem traçadas com formas alongadas por demais, e, sobretudo, por representarem uma feminilidade amaneirada, ou seja, nelas a representação do feminino se dá pela junção de códigos femininos com outros que lhe são estranhos. Daí a sua natureza ambígua.

O compartilhamento de aspectos vistos nas modernas linguagens plásticas, que são paralelismos com aspectos maneiristas, pode ser percebido ainda nas capas da *Para Todos*. Afinal, a maioria dos exemplos mostrados aqui exhibe um mundo apenas das *melindrosas* que é: uma construção traçada pelo paralelismo entre o natural e o sobrenatural. Cabe fazermos as seguintes perguntas: Nessas imagens projetava-se um mundo de ilusão, no qual a realidade é corrigida, ou alterada, distorcida e submetida a uma ordem artificial? Elas também não manifestariam o entusiasmo pelo artificial, pelo efêmero, assim como percebemos em Baudelaire, ou como também vemos nas críticas de João do Rio? Essas imagens não nos falam de uma ilusão perfeita e de uma realidade imperfeita? Pelo menos, assim pode ser entendido o caráter onírico dessas capas, que, sobretudo, nos mostram o paraíso artificial. Paraíso que não deixa de interagir com duros fatos da realidade (**figura 3**).

Até mesmo a imagem “objetiva” produzida pela fotografia apresenta uma relação com um aspecto maneirista, que não se refere propriamente à forma, mas, à idéia de construção de uma imagem que está entre a fronteira do ser e do

parecer, representando a mulher na experiência da ilusão, seja pelo próprio ofício (atrizes), seja pelo gosto do faz-de-conta (“senhoras de sociedade”).

Seguimos da fluidez do eu para a fluidez do tempo, como já ressaltamos por algumas vezes, a modernidade é também uma nova percepção sobre o tempo, e que esta percepção influencia diretamente as formas e os modos de representação. A percepção sobre o tempo foi também alterada por influências das novas técnicas e novas artes, como o cinema e a fotografia, definindo, então, o espaço e o tempo modernos. O espaço não seria passivo, mas dinâmico. Tornara-se fluido. Passara a modificar-se diante dos olhos do espectador, como num filme. Sua construção ocorre diante de nossos olhos, artifícios como *close-up* e fusões, tornando espaço em tempo, tempo em espaço, na sucessão de acontecimentos, também foram transportados para o projeto dos planos gráficos. Esse fator do tempo alterado contribuiu para a simultaneidade da representação de ações opostas, dos ânimos conflitantes e dos efeitos ópticos contrastantes, da decomposição de vários perfis, dos rostos decompostos, enfim, de diferentes aspectos do mesmo objeto.

Podemos identificar aspectos maneiristas, ou se desejarmos formas amaneiradas em algumas das imagens. Porém, além de vê-los como parte de um outro processo de modernização, podemos percebê-los como manifestações de sintomas semelhantes aos da crise do século XVI, contudo, intensificados pela dinâmica particular do século XX. A ambigüidade percebida no início da Idade Moderna, devido às transformações, às mudanças e à efemeridade dos tempos e às percepções dos indivíduos, ganhou contingência e complexidade compatíveis ao tempo que se fez novo e, ainda, a nossa contemporaneidade.



Portanto, a morfologia simbólica e imaginária dos modelos femininos esteve inscrita num campo de relações no qual as expressões gráficas ou artísticas lançaram mão não apenas das correntes estéticas, mas das noções, valores, experiências, estereótipos ou inversões, configurando o desenho moderno da mulher, ora como representação do próprio gênero feminino, ora como representação do próprio gênero humano, revelando características da dinâmica

sócio-cultural de uma época, que, de certa maneira, foram recorrentes no passado e são recorrentes no hoje.