

Rio femme – mulher Rio:

*a representação do amor e da sexualidade nas revistas
ilustradas cariocas Fon-Fon! e Para Todos... (1900-1930)*



Capa da revista Fon-Fon! 6 maio 1916 (detalhe).

Cláudia de Oliveira

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora do Setor de História da Fundação Casa de Rui Barbosa, do Rio de Janeiro, e professora do Instituto de Humanidades da Universidade Cândido Mendes (Ucam), do Rio de Janeiro. olive.clau@gmail.com

Rio *femme* – mulher Rio: a representação do amor e da sexualidade nas revistas ilustradas cariocas *Fon-Fon!* e *Para Todos...* (1900-1930)

Cláudia de Oliveira

¹ BAUDELAIRE, Charles. *The painter of modern life and other essays*. London: Phaidon Press, 1964, p. 42.

² A revista ilustrada *Fon-Fon!* foi criada em janeiro de 1907 e fazia a crônica do cotidiano urbano carioca no início do século XX. *Fon-Fon!* reunia intelectuais que se filiaram a uma tradição de fim-de-século que privilegiava a imaginação em detrimento de uma compreensão realista, cientificista e positivista dominante no universo das letras e das artes no Brasil desde a década de 1880. Inspirados no poeta e crítico de arte francês Charles Baudelaire, que influenciara as teorias estéticas e literárias decadentistas e simbolistas francesas de 1850 até 1900, os cronistas de *Fon-Fon!* se uniram em torno do que consideravam uma “arte-souinho”, identificada como radicalismo, antioficialismo, anti-burguesia, reveladora do poeta maldito e evocadora de uma consciência trágica da modernidade, incomum na literatura brasileira. Seus editores foram os poetas simbolistas Gonzaga Duque, Mário Pederneiras e Lima Campos. *Fon-Fon!* era uma revista mundana e extremamente ilustrada — com fotografias, desenhos e propagandas —, conjugando o comentário sobre a cena social na capital às informações literárias. Em *Fon-Fon!* colaboraram intelectuais e artistas simbolistas como Medeiros de Albuquerque, Emílio de Menezes, Bastos Tigre, Kalixto e Olegário Mariano; e modernistas que se uniram ao grupo posteriormente, como Álvaro Moreyra, 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. Esses colaboradores contribuíram também para a *Para Todos...*, que iniciou publicação em 1919. *Fon-Fon!* se tornou, portanto, modelo a ser seguido por *Para Todos...* e era dirigida pelo escritor, poeta e jornalista Álvaro Moreyra e pelo caricaturista J. Carlos.

RESUMO

O artigo se propõe refletir sobre um conjunto de representações em torno da relação entre a cidade e a mulher burguesa carioca que despontou com a modernização do espaço urbano, no início do século XX. Nesse contexto, evocamos uma mulher que emergiu quase que em justaposição à cidade moderna e se confrontou com a ascensão da cultura de consumo que surgiu com essa mesma modernidade. Para tanto, toma como objeto de análise duas revistas ilustradas editadas no Rio de Janeiro (*Fon-Fon!* e *Para Todos...*) e privilegia as representações construídas em torno da temática do amor e da sexualidade no período compreendido entre 1900 e 1930.

PALAVRAS-CHAVE: cidade; gênero; modernidade.

ABSTRACT

This article deals with a set of representations revolving around the city of Rio de Janeiro and the “carioca” bourgeois woman, which came forth in early 20th century in the wake of urban modernization. In that context, we evoke the female figure that faced the rise of consumerism in conjunction with modernity. While focusing on two illustrated magazines published in Rio de Janeiro (*Fon-Fon!* and *Para Todos...*), I am mainly concerned with the representations built around the issues of love and sexuality throughout the period spanning from 1900 and 1930.

KEYWORDS: city; gender; modernity.



Os caminhos apontados pelo poeta francês Charles Baudelaire¹ para viver a Paris moderna podem ser identificados na construção narrativa das revistas ilustradas cariocas *Fon-Fon!* e *Para Todos...*² a partir de certa percepção e de um olhar atento sobre a cidade após suas reformas urbanas³. A compreensão baudelairiana sobre a modernidade, encarnada no fenômeno urbano do breve e do fugaz, do passageiro e do transitório, não só se conforma em *locus* clássico de determinada expressão do Eu em incursões imaginárias pela cidade, como é tomada como ponto de partida pelo grupo de cronistas na representação da modernidade carioca, constituindo-se, desse modo, em um dos traços característicos da narrativa textual e visual em suas revistas ilustradas. Tais incursões do cronista pela cidade modernizada sugerem uma forma literária que caracteriza, nas palavras de Flora Süssekind, um “relato de viagem”⁴ que tem uma contrapartida pictórica. A cidade vai se abrindo ao cronista em paisagens que despertam para uma vivência que se distin-

gue por uma relação de euforia e de estranhamento em relação ao espaço urbano “reformado”.

O moderno vai se manifestando no discurso dos cronistas e nas imagens fotográficas através de certa visão sobre a cidade, cuja compreensão perpassa uma estética da boêmia e também de “relato de viagem”: ambas são tomadas na confecção de criações textuais e imagéticas que deixam transparecer o perambular do cronista e do fotógrafo pelo novo espaço urbano. As viagens que realizam pela cidade moderna exibem uma natureza construída pelas mãos do homem e emoldurada pela exuberante paisagem física e natural da cidade. Marcos históricos e geográficos vão se cruzando à flora e à fauna local, e vão se constituindo nos jardins amenos criados pela modernização do espaço urbano. É a partir desse olhar que o universo urbano é construído nas revistas ilustradas para que o herói moderno encontre seu campo de ação. É exatamente do *pathos* da camada social boêmia e romântica que a narrativa das revistas extrai sua força e apresenta os novos tempos. É nesse universo que o olhar do cronista e do fotógrafo sobre a cidade se torna componente imprescindível para a compreensão de determinada percepção sobre a cidade que acaba por evidenciar-se na narrativa das revistas.

Além de pressagiar a cidade moderna, cronistas e fotógrafos reconhecem no estilo de vida que dela rebenta um lado épico e tão fecundo que permitiria a ambos dele se alimentar. Daí decorre a concepção do grupo, de artista e de literato moderno: o herói da modernidade, capaz de perceber a sua beleza particular, encontrando nas existências da grande cidade as provas do heroísmo contemporâneo. Envoltos nessa atmosfera do novo, o artista-herói, pelos cronistas conclamado, é o *flâneur* que transita pelo universo moderno, colhendo suas fugazes belezas, as quais serão transformadas em narrativa metafórica — textual e visual — que permite o estabelecimento de um vínculo com a tradição e a continuidade. Extrai do transitório o que nele há de eterno. Escreve “O *flâneur*” na coluna “Na calçada” no *Fon-Fon!* de 1907:

*Que exercício o meu. Ver as ocupações diárias, flunar pelas ruas e ver a variedade de profissões, a vida íntima e doméstica que personaliza os indivíduos [...] cada indivíduo me preenche com o material de uma novela complexa [...] eu reconstituo todas estas vidas dispersas [...] reconstituo todos os caminhos pelos quais passo [...] assim eu vou me movendo, pensando e agindo neste teatro de personagens autômatos.*⁵

Rio: “cidade-mulher” ou o jardim de Vênus

“Rio *femme* – mulher Rio” encarna uma idéia que relaciona todo um imaginário em torno da relação da cidade moderna e a representação do elemento feminino pelos cronistas de *Fon-Fon!* e *Para Todos...*, nas três primeiras décadas do século XX: a topografia dos morros da cidade, os quais se assemelham às formas arredondadas do corpo feminino — imagem apresentada em qualquer cartão-postal —, a languidez das ondas de suas praias que quebram e escorrem pela areia como uma Vênus dou-rada pelo sol, convidando o espectador a compartilhar de seu calor e beleza; mas “Rio *Femme*” evoca também um conceito que toma a mulher carioca como representante de uma feminilidade intimamente relacionada a imagens de prazer, de desejo e de sedução. Nesse contexto, as

³ As transformações na paisagem física e social do Rio de Janeiro, após as reformas urbanas realizadas pelo prefeito Pereira Passos entre 1902 e 1906, fizeram da cidade um dos maiores e mais importantes símbolos visuais da ordem política, econômica e cultural que se instaurou com a República no final do século XIX. A nova paisagem física da cidade passou a representar a pulsão da vida moderna. Tais transformações logo foram se tornando lugar comum no discurso jornalístico da época. A narrativa jornalística que emergiu paralelamente às reformas urbanas do Rio de Janeiro parecia descrever a emergência de um novo tempo e um novo indivíduo. Tornava-se uma narrativa impregnada de uma visualidade cujas imagens encarnavam o olhar de um sujeito melancólico e sentimental, que parecia apreender a paisagem cotidiana de modo singular e subjetivo. Cronistas e fotógrafos iam descobrindo uma paisagem que despertava sedução e também melancolia, excitação e sentimentalidade.

⁴ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 27.

⁵ *Fon-Fon!*, ano 1, n. 6, 18 maio 1907.

formas femininas, despertadoras do desejo masculino, parecem também encarnar a geografia da cidade. Assim, a topografia da urbe e suas mulheres parecem, juntas, emanar idéias de sedução e prazer. Analogias como essas naturalizam a relação entre mulher, natureza e cidade, auxiliando na criação mítica em torno de construções jornalísticas e literárias, poéticas e musicais, como a canção “Cidade maravilhosa”. As regiões sinuosas do corpo feminino, como seus contornos e curvas, identificam a mulher com a geografia física da cidade, sugerindo uma paisagem mítica que parece querer unir a topografia da cidade às mulheres que nela habitam.

Cidade e mulher como que exprimem a deusa clássica do amor: Vênus, convidando amantes e enamorados a compartilhar de seus momentos de prazer lúdico. Ambas evocam, à primeira vista, o Jardim de Vênus. Nessas metáforas, imagéticas ou literárias, o corpo feminino é transformado em *topos* visual ou literário, servindo para nos alertar para o uso figurativo em torno da erotização da mulher apresentada nessas publicações. A sexualidade feminina, na psique masculina, é transposta para a geografia física da cidade, e sua paisagem passa a ter uma significação mítica, metafórica, simbólica.

“Rio *femme* – mulher Rio” também se constitui em conceito que une duas idéias historicamente contraditórias: cidade e mulher. Como sabemos, o espaço urbano sempre foi local voltado para o universo masculino, para as ações do homem. Desde a *polis* grega, o espaço público é por definição masculino: a participação na ágora, ou seja, na vida pública, sempre foi um exercício masculino e nunca feminino. A mulher, pelo contrário, — com algumas exceções, naturalmente — se voltava para o mundo privado, doméstico, como senhora e dona do lar, e sua imagem, permanentemente relacionada à essência das forças da natureza, como potência fertilizadora e procriadora. Assim, parece-nos que, historicamente, o elemento masculino sempre foi símbolo do universo urbano, tomado como sinônimo, de cultura, enquanto a mulher era encarada como símbolo das forças da natureza.

Temos, então, a elaboração de representações ao longo da história de uma masculinidade poderosa e dominante que vai se justapondo a uma feminilidade frágil e dominada. Nesse binômio de representações, a mulher encarna a natureza e o homem, a cultura. Cria-se entre a potência feminina e a masculina uma “luta” que expressa uma situação de caráter mais amplo, ou seja, o próprio processo civilizador, no qual ao homem coube o domínio da natureza, dispondo-a a seu favor, segundo as suas necessidades. Nesse contexto parece ter sido também da alçada do homem o controle da potência que emana as forças da natureza: a mulher. Contudo, com o desenrolar da modernidade, as definições de gênero, de espaço e de controle (mulher = casa e homem = rua) transformaram-se progressivamente. O espaço público, anteriormente submetido à autoridade passou a ser compartilhado com o elemento feminino, já que, na modernidade, as mulheres se tornaram elementos integrantes do universo urbano, participando ativamente da economia urbana como sujeitos da modernidade.

Flávio, pseudônimo de Mário Pederneiras, em crônica intitulada “A mulher e a rua” escreve na revista *Fon-Fon!* de 1914:



[...] agora até as mulheres estão mais lindas. Outras devem ser as causas desta espécie de renascimento do nosso mundo feminino. Para mim, a mulher carioca de hoje, sofre, como a Cidade, os efeitos da civilização [...]. Ora se a cidade e o homem ganharam com a civilização era natural que a mulher também aproveitasse desse delírio de renovações. E a aproveitou em beleza e elegância.⁶

Cidade moderna, mulheres modernas

Pederneiras, ao relacionar a mulher carioca ao Rio de Janeiro, chama-nos a atenção para a cidade-capital modernizada como um espaço que possibilita a emergência de uma nova mulher, encarnação mesma da cidade: bela, jovem, moderna. Cidade e mulher são fruto de uma mesma natureza pródiga. Essa natureza pródiga, unida a uma natureza controlada, torna-se civilizada. Daí que, as reflexões em torno de uma imagem sobre a “cidade-capital elegante”, unida à idéia de mulher moderna e sedutora, apontavam para um conjunto de idéias em torno do feminino que promoviam uma imagem da cidade como uma “bela mulher”. Ambas eram fruto da beleza da civilização moderna. Essa imagem de “cidade-mulher” se apoiava em um discurso que tinha suas raízes em uma percepção *fin-de-siècle* sobre o feminino e sobre a cidade, na qual ambas representavam objetos que despertavam sentidos. Cidade e mulher eram sexualizadas e adornadas porque pareciam ser as estrelas que brilhavam com a modernidade.

Enquanto tais eram parte de uma mesma *mise-en-scène*, conjugavam uma idéia de feminilidade inerentemente teatral: o auto-adornamento feminino e o *décor*⁷. Havia uma graça feminina que parecia ser construída para a admiração do público masculino. A imagem da mulher desejável se justapunha à imagem da cidade maravilhosa, e ambas despertavam desejos. Assim, escreve o cronista: “O modernismo elegante das cariocas de hoje, em trottoir pela Avenida, de saia curta, de fazenda clara, a caminho das compras, do chá na Cavê ou das indiscrições... da porta da ‘Gazeta’, todo esse mundo diário que por aqui rola e se expande, põe qualquer coisa de pitoresco neste trecho da vida, que calmamente observo da janela”.⁸

Uma nova imagem da mulher vai sendo construída com o seu progressivo deslocamento do ambiente doméstico para o espaço público⁹. Confeitarias, avenidas, bondes e outros espaços exibiam mulheres belas e, nesse momento, “disponíveis” ao olhar masculino. Na imaginação do homem do início do século, a carnalidade dessas figuras femininas fazia com que elas surgissem, aos seus olhos, como deusas conquistadoras que passavam a ocupar um novo lugar na sociedade masculina¹⁰. Essa nova imagem da mulher ganhou espaço na imaginação do cronista, que passou a descrevê-la como um objeto erótico, fetichizado, e sedutor.

Por outro lado, a *man-made nature* apresentada pelas revistas ilustradas exibia uma natureza urbana excêntrica. Na crônica “O Rio moderno”, o cronista dizia que o Rio de Janeiro havia se “transformado na cidade mais maravilhosa da América do Sul. A fisionomia da cidade animou-se e toda a população, prazenteira, saiu as ruas, enchendo jardins, animando os cursos pelas extensas Avenidas, correndo ao footing no Flamengo, as casas de chá, os teatros, os cinemas...”¹¹. O prazer do desfile ostentatório nas áreas renovadas da cidade se tornou um dos

⁶ *Fon-Fon!*, ano I, n. 6, 15 abr. 1914.

⁷ Ver GROMBERG, Tag. “Deco Venus”. In: ARSCOTT, Caroline e SCOTT, Katie (org.). *Manifestations of Venus: art and sexuality*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2000, p. 135.

⁸ *Fon-Fon!*, ano II, n. 5, 4 maio 1907.

⁹ Cf. MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 371.

¹⁰ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 368.

¹¹ *Para Todos...*, ano XI, n. 530, 15 fev. 1929.

¹² Cf. SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 117.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 118.

¹⁴ *Para Todos...*, ano X, n. 380, 18 out. 1926.

¹⁵ Ver BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 218.

pontos altos da vida urbana moderna carioca. Nessas *promenades* emergia um olhar especial, *voyeur* e romântico. Havia um olhar novo nas populações da cidade moderna: um olhar constante e silencioso que tipificava os indivíduos e as suas relações impessoais; um olhar símbolo do fetiche, do exibicionismo e do voyeurismo.¹²

As avenidas, cinematógrafos, cafés e até mesmo as praias e os banhos de mar permitiam certo toque e olhar ilícitos entre homens e mulheres. Eram toques e olhares que aconteciam entre estranhos que passaram a dividir o mesmo espaço urbano, e não mais entre amantes ou enamorados na sua intimidade. Na cidade moderna, o erotismo se converteu em sinônimo de fruição, de prazer, de sedução e de fetiche. Uma cultura silenciosa passou a dominar a cidade, integrando-se à individualidade moderna.

Mais que simplesmente focalizar em uma representação despreziosa dos indivíduos, percebemos que as imagens e textos descritivos do cotidiano, do lazer e da sociabilidade nas revistas ilustradas se centravam no embate entre o corpo, os olhos e o espaço urbano. Essa representação exibia uma imagem da cidade que se mesclava com a imagem de um novo corpo: um “corpo manequim”¹³, cujos olhos estavam em constante movimento — corpo de uma criatura que é ao mesmo tempo artifício, decoração e ornamento, e que desliza pelos novos espaços urbanizados, sugerindo controle de si e do espaço físico. Os “corpos manequins” eram excitados e transmitiam uma vivacidade febril. Seus olhos velozmente procuravam por alguém, por alguma coisa, por algum lugar, pois, “as criaturas novas, acostumadas ao sol, aos movimentos livres, desprezam as alcovas cismarentas, querem rumor, luz, exaltação [...] Trazem uma surpresa maior, agradam, divertem. Vivem para fora”, escrevia Álvaro Moreyra.¹⁴

Em sua produção iconográfica, as revistas ilustradas apresentam uma imagem da mulher apoiada em uma representação do corpo como objeto de deleite e de desfrute de um olhar erótico. Coleções de fotografias mostram uma estética em imagens narcisistas de mulheres e homens inseparáveis de suas “nevroses”. Rumores, luzes, exaltação fazem do ambiente moderno, dos espaços públicos renovados, locais onde a vida pessoal e a vida pública parecem fluir em conjunto, fazendo-se uma¹⁵. Tudo e todos parecem ser parte de uma cobiça voyeurística — um certo olhar impossível, um amor à primeira vista, um primeiro lance.

Fon-Fon! e *Para Todos...* nos descortinam um caleidoscópio de mulheres que compunham o Rio de Janeiro moderno no início do século. Expõem imagens de mulheres que buscavam transitar livremente entre os espaços feminino e masculino. Mulheres que fizeram, da rua moderna, campo de volição para as suas vivências mais deliciosamente pecadoras, porque essa vivência urbana se tornou extremamente volátil e diversificada com a modernização do espaço urbano. Então, se a cidade passou a oferecer aos homens a sedução, o perigo e o prazer de desfrutar da cidade moderna, também ofereceu à mulher uma liberdade que parecia lhe possibilitar um enorme prazer, sobretudo o prazer escópico, no qual a troca de olhares e o jogo da sedução eram constantes e poderosos.

As imagens sobre a multidão feminina na cidade moderna insinuam um espaço urbano no qual as mulheres pareciam saber criar o “perigo” despertador do *frisson* que acompanhava a incerteza que cercava a

sua nova identidade. E, embora os lugares 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. As mulheres estampadas nessas publicações aparentemente viviam uma nova subjetividade, uma vivência que as situava não como objetos do desejo masculino, e, sim, como sujeitos ativos na construção de um novo mito que envolveu a sua imagem. Mito que tendeu a posicioná-las como um ser transgressor, e por isso mesmo perigoso e desconhecido, portanto, provocador de medos e de ansiedades. Afinal, essa feminilidade moderna e, em particular, o *display* público da mulher coquete, perfumada e ornamentada, como elemento integrante do mundo da cultura, exerceu um importante papel na economia urbana moderna.

Para esse grupo de cronistas, a cidade modernizada, mais que qualquer outro motivo ou objeto de representação pictórica ou textual, passou a funcionar como uma marca de distinção histórica, uma nova etapa no desenvolvimento da sociedade brasileira. Não é preciso ressaltar o quanto a capital renovada, no início do século XX, encarnou um imaginário produtor da noção do Brasil como país do futuro, Nação em consonância com os padrões da cultura ocidental. Nesse contexto, a cidade do Rio de Janeiro surgia como um marco, o começo de uma nova era. A cidade ia emergindo, então, como uma musa emancipada assim como a mulher: Evas do futuro. A cidade se associava a Eva. Só que a Eva bíblica fora criada para o homem, ou seja, uma figura feminina que viera preencher a sua fantasia e ser a sua parceira na procriação. Mas, no cenário da modernidade, como uma Eva moderna, futurista, ela agora estava programada para pensar, agir e falar de acordo com os seus desejos: ela não era uma “natureza-morta”, nem mesmo uma paisagem domesticada.

A narrativa dos passos na construção da individualidade urbana

Os cronistas saíam em excursões prazenteiras pela cidade renovada. Sua narrativa se transformava em uma narrativa de viagem, na qual a cidade com suas ruas, morros, praias e mulheres se constituíam em atrações únicas e sedutoras, especialmente para os amantes, os namorados, os recém-casados. A cidade era explicitamente erotizada. O confronto com ela tomava a forma de um *flirt* aberto. Esse encontro amoroso acabava na pena do cronista ou nas lentes do fotógrafo. A cidade, nesse contexto, desempenhava uma função catalisadora na exploração do espaço físico e mental, transformando-se em caleidoscópio de imagens sensórias. Tal relação entre o cronista, o fotógrafo, a cidade e a mulher vai se conformando nas bases psicológicas de uma individualidade metropolitana moderna. Há, portanto, uma relação exploratória entre o sujeito e a cidade na qual ele transita, e que se faz notar em uma atenção especial aos detalhes físicos e concretos da cidade: objetos, arquitetura, peças perdidas de informação, mulheres... Tudo nela era, para o cronista e o fotógrafo, objeto de ressonância: sons, perfumes e cores despertavam sensações e se correspondiam, no sentido mais baudelairiano.

As ruas da cidade e seus objetos vão surgindo como áreas de pos-

¹⁶ *Para Todos...*, ano IX, n. 430, 25 out. 1927.

¹⁷ *Fon-Fon!*, ano VIII, n. 3, 8 jan. 1922.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Sociologia*. Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1991, p. 135.

¹⁹ *Para Todos...*, ano X, n. 516, 18 dez. 1928.

²⁰ *Fon-Fon!*, ano X, n. 27, 15 set. 1920.

sibilidades: a rua é essencialmente o lugar onde algo pode acontecer. A equação entre circulação nos espaços da cidade e circulação nos espaços mentais é uma característica consciente na escrita do cronista. A cidade caracterizada nas suas narrativas é freqüentemente representada em estado de deslumbramento, fascinação, torpor, metamorfose, crítica e melancolia. A liberação das coordenadas usuais do espaço, tempo e lógica, está, muitas vezes, associada ao amor e ao erotismo, os quais dispararam um desligamento em direção a um plano mental ou imaginário. Uma vez removido da passagem comum pela existência, o cronista é independente da realidade cotidiana e também participante dela — narrador/ator. Essa ambivalência é figurada no cenário urbano. Orestes Barbosa, em “O chalé de Sarah Amaral”, crônica inserida na *Para Todos...* em 1927, escreve:

[...] na avenida anoitece. É proibido o luar. Para os idílios, para as confissões de amor que não morrem na garganta, hoje o luar é do 'abat-jour'. Há luares ao sabor das emoções. Ha luares vermelhos, ha luares verdes, ha luares cor de rosa e luares roxos simbolistas. As mariposas de azas de metal amarelo rodam nervosas nos quatro cantos das salas de cinema. A multidão passa atordoada. Cada boca de mulher é um confete vermelho. E suavizando os dramas das almas, o cachimbo do saxofone vibra harmônico destacando-se do tumulto das "baterias" e dos "banjos" — o violão de fundo de couro, gloria do Ernesto dos Santos, o Donga. O Rio tem mistérios".¹⁶

Os cronistas intoxicam-se com a cidade. Cada passo ganha uma nova força: lojas, cafés, mulheres que sorriem “na inebriante tontura dos perfumes”, diz o cronista da *Fon-Fon!* em 1928¹⁷. O Rio de Janeiro é cidade inconsciente e realidade: visão materializada dos sonhos. A rua ganha corpo como espaço para o acidental, campo da casualidade, da volição consciente. Esbarra com uma mulher enigmática, deslumbra-se: “Trazia um ar desvairado de tempestade nos olhos claros e toda uma cena de Dumas Filho nos nervos”, escreve o cronista de *Para Todos...*, em 1920. O tema do encontro com a mulher parece indicar um momento de paixão frustrada, tal como expusera Walter Benjamin. “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.”¹⁸

O desejo se relaciona à energia libidinal, à subjetividade e à cidade e se corporifica 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, saltitante, cuja dicção é afrancesada, dança o tango e o schinny, torce nos clubes de foot-ball, e está em todas as reuniões elegantes”¹⁹. São visões construídas por olhares rápidos, descritivos e ocupam grande espaço na narrativa. Em geral são mulheres de olhos extraordinários. Poetas, cronistas e fotógrafos perseguem mulheres de olhos “profundos e intensos”²⁰. Olhos que lembram os de Salomé de Moreau. Em geral elas são como “figuras de vitral gótico”; outras vezes são “tarântula”, ou “bonequinhas de Saxe”, ou ingênuas como as dos “quadrinhos de Watteau” que se “materializam esplendidamente numa figura mortal e imaginária...”. Essas imagens fazem parte do imaginário de *fin-de-siècle*. A *femme-fatale* é uma metáfora poética. Salomé

une a brancura da deusa grega e a beleza da mulher da Antigüidade na metáfora da mulher moderna na era do voyeurismo e do consumo. As relações com o passado vão dando uma nova vida à tradição, buscando novos modos e caminhos para expressar os velhos objetos. Contudo, tal relação afetiva com a cidade não era nova, a novidade estava na equação excitação visual e fascinação feminina.

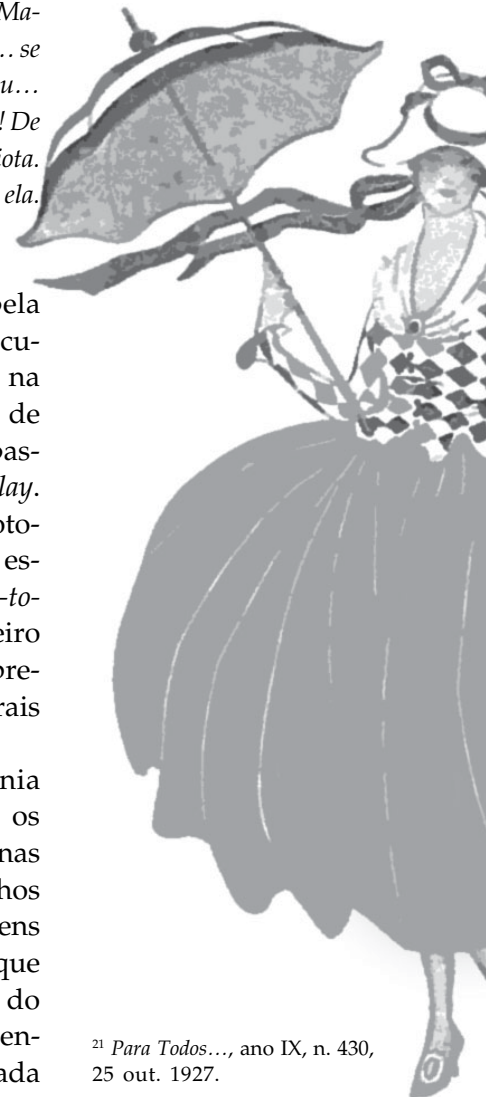
Laura la Plante: moda, ornamento e artifício

O cronista incorpora o “Homem que se apaixonou por Laura la Plante”, na crônica de Marques Rebello na *Para Todos...* em 1927. Diz ele:

Na rua Marechal Floriano, por cima dum armarinho havia uma taboleta, as letras amarelas berravam: “Photographia Moderna”. [...] O dono chamava-se José da Silva e nada mais. Tinha 46 anos e três filhos: João, José — José da Silva Filho — e Ruy, entusiasta pela campanha Civilista. Tinha uma machina muito falada pela objetiva, uma bronquite de origem suspeita e muita experiência de vida [...] Casou-se mas agora gosta de outra. A outra chama-se Laura La Plante. A história da paixão é um caso engraçado. Ele ia de bonde pra fazer um biquinho longe, no fim de Ipanema. Viajou, viajou [...] Senador Dantas, Passeio Público. Leu anúncios. Tosse? Bromil. Nutrion. Camisaria Progresso. Lapa. Glória. Cattete, Olha à direita! Largo do Machado. Bala! Baleiro! Revista da Semana! Fon-Fon!! Para Todos...! Para Todos... se era para todos devia ser para ele também. Puxou 1\$000. Achou caro, mas comprou... E logo quando abriu a revista deu a cara com o retrato de Laura La Plante: Batuta! De bailarina. Loura. As pernas nuas. Roliças, Uma beleza de pernas! Silva ficou idiota. Mudou de cor: amarelo, vermelho, azul, roxo, Parou no roxo. Ficou roxinho por ela. Pela Laura La Plante...²¹

Não temos a menor dúvida que a mulher “artificializada” pela modernidade e pela moda feminina, como a loura Laura la Plante, ocupou um lugar de destaque no mundo moderno e, por isso mesmo, na narrativa dessas revistas. A moda projetava a imagem das cidades e de suas mulheres como partes integrantes da nova cultura visual que passava a permear as sociedades urbanas modernas: as sociedades em *display*. O discurso da moda, através do jornalismo escrito, mas também da fotografia e outros modos de promoção e propaganda, podia ser usado estrategicamente — e, em especial, no que tange àquela qualidade *up-to-date* do mundo feminino e também quanto à reputação do Rio de Janeiro — como uma cidade em consonância com a moda internacional, sobretudo com a *haute couture* parisiense, ou seja, com os padrões culturais modernos.

Em 1915 a artista plástica e *designer* de moda, francesa, Sonia Delaunay, começou a fabricar seus casacos bordados, geométricos, os quais faziam referências à técnica da colagem, montados em pequenas peças que se alternavam com outros materiais como a pele. Os desenhos dos casacos de Delaunay se relacionavam às linhas *Decô*, eram imagens inspiradas no mundo das artes decorativas, com suas linhas retas, que privilegiam, por exemplo, os padrões arquitetônicos e também os do cubismo. Surgiu então uma moda que fazia alusões à tecnologia da engenharia e à abstração na arte, ou seja, uma moda intimamente voltada



²¹ *Para Todos...*, ano IX, n. 430, 25 out. 1927.

²² Ver GARB, Tamar. *Bodies of modernity: figure and flesh in fin-de-siecle France*. London: Thames and Hudson, 1998, p. 142.

²³ *Para Todos...*, ano XI, n. 530, 12 jan. 1929.

para a modernidade, e, mais do que isso, uma moda expressão do ambiente urbano.

A moda feminina passou a inspirar-se nas artes cênicas, na dança, na literatura. Aliás, desde finais do século XIX, tanto os grandes costureiros franceses quanto as bailarinas, como Loie Fuller, por exemplo, buscavam criar um movimento livre para o corpo feminino. O corpo libertava-se! Já no final do século XIX, o esporte e a dança ascendiam ao *status* de moda. Entrava-se na era do movimento livre.

Se Delaunay se inspirou nas linhas *Decô* para compor seus casacos e vestidos, Picasso, em 1917, concebeu todo o vestuário para os Ballets Russes de Diaghilev. Extremamente coloridas, sob a influência do folclore russo, as peças geraram um enorme impacto no mundo da moda, marcando costureiros como Poiret que, como sabemos, libertou as mulheres dos *corsettes*, criando vestidos soltos. Do mesmo modo, despontou Coco Chanel que, na década de 1920, produziu a imagem da mulher do século XX: independente, bem-sucedida, com personalidade e estilo. Coco Chanel e Sonia Delaunay trabalharam para teatro e cinema e se aproximaram de modernistas como Picasso e Apollinaire. Chanel também desenhou peças para os balés de Diaghilev. A própria criação do famoso perfume Chanel n. 5, em 1921, deveria encarnar o aroma da mulher. Diz Chanel: “um perfume de mulher deve ter o aroma da mulher”. Vendido em frasco *Decô* — e incorporado à coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1952 —, o perfume induzia à conclusão de que, de uma vez por todas, toda mulher deve ter um aroma próprio e este deve associar-se a sua sensualidade.

Todas essas manifestações da moda faziam uma referência explícita à sexualização do corpo e da alma feminina, e enredavam a mulher com o luxo, o tátil e o olfativo, com a cultura voyeurística da sociedade urbana moderna. O casaco de peles, por exemplo, que emergiu no século XX como a quinta-essência do mercado de moda para as mulheres, historicamente funcionou como um símbolo do auto-adornamento feminino. Ele exprimia o poder da mulher como um agente sedutor: ou seja, a pele atuava como um agente de captura, como uma moldura que enquadrava a beleza da mulher ao mesmo tempo em que chamava atenção para o tátil e o olfativo, qualidades de beleza da mulher quente e perfumada. Por outro lado, essa relação da mulher com a pele e a sedução sempre fizera parte do universo da pintura dos grandes mestres, como Rafael, Ticiano, Holbein, Giorgione, Tintoretto e Rembrandt²². Por outras palavras, a cultura urbana moderna foi tomando elementos da tradição, reconsiderando-os e inserindo-os na paisagem da modernidade.

Di Cavalcanti dizia para Sorcière, cronista da coluna “De elegância”, da revista *Para Todos...*, em 1928:

*Sobre elegância sou absolutamente do lado dos gregos e de uma canção espanhola agora em voga: Io quero uma mujer desnuda... mas, como sou obrigado a seguir justamente o contrário de meus desejos, como dos meus conceitos, aceito a elegância dos casacos de pele sobretudo os de Paris... Toda mulher deve seguir a risca os conselhos da Cidade Luz, e deixar de parte os passadistas que não sabem de elegância...*²³

Tomando as imagens das cariocas circulando pelas ruas da cidade, apresentadas por *Fon-Fon!* e *Para Todos...*, observamos que elas re-

presentam metáforas através das quais o Rio de Janeiro se tornou famoso, ou seja, a união entre a mulher, a cidade e sua natureza. Percebemos que a paisagem composta por esses três elementos conformam um produto do universo comercial e do mundo da cultura: ícones de uma fantasia fetichista associada a essa metrópole, tropical e moderna.

O “eterno feminino” e a Vênus moderna

Até mesmo em algumas pinturas realizadas no Rio de Janeiro na época, cujo tema é a mulher e sua sexualidade, fossem elas executadas por artistas homens ou por mulheres, verificamos que há uma tendência a representar a mulher encapsulada em uma noção conflituosa entre natureza e cultura. Ao mesmo tempo em que certas telas, como as da pintora Georgina de Albuquerque, parecem querer apresentar a mulher imersa em um mundo natural, como uma potência da natureza, identificamos certa coqueteria e artificialidade que nos remetem às atitudes das cariocas modernas que caminhavam pelas ruas da cidade.²⁴

Georgina de Albuquerque nos oferece, em sua tela *Flor de Maracá* (s/d), uma outra fantasia em torno da coqueteria feminina. Nela, a mulher, representada a *open air*, está imersa em jogos de luz, reflexos e tons. Como habitante da floresta, ela, por assim dizer, evoca uma imagem na qual o espectador urbano pode descansar seus olhos. A natureza é aqui concebida como um lugar do conforto, e a mulher, pretendendo-se destituída dos artifícios da cultura, já que está posicionada em um mundo natural, tem a cor de sua pele refletida em flores e folhas, já que seu corpo absorve as nuances do ar e como que se funde à natureza. Contudo, a modelo de Georgina, na sua representação entre as folhagens, permanece assombrada por referentes culturais, os quais estão marcados por detalhes como o cabelo curto *La garçonne*, braceletes, anéis, pulseiras: atributos da civilização moderna.

Tudo indica que a ninfa da folhagem de Georgina é, de fato, uma carioca moderna pousando desnuda de seus costumes e temporariamente unida às raízes “naturais”. Uma imagem de mulher como essa sugere um retorno a sua natureza mítica, mulher liberta dos artifícios modernos, mas nunca inteiramente livre dele, mesmo no paraíso imaginado. A visão de natureza pura, encapsulada pela figura dessa mulher, nessa paisagem lasciva, é claramente dependente da cultura que a produz. De fato, não há nada de natural aqui. Tal pintura só faz sentido a partir de um enorme conjunto de imagens históricas de mulheres representadas na arte e, por isso mesmo, apoiadas por uma linguagem visual.

Particularmente, eram importante para Georgina de Albuquerque as pinturas impressionistas, sobretudo os nus de Renoir, os quais, por seu turno, haviam tomado de empréstimo os temas do rococó. Revivalistas desse estilo artístico, como Renoir, reinstauraram a noção do prazer sensual e uma erotização da figura feminina — parte deusa, parte mortal —, assim como fizeram Antoine Watteau e Francois Boucher, ambos pintores rococó. A concepção de Georgina, da pintura, é aquela que toma o corpo como uma arena do prazer sensual, um universo tátil no qual o corpo da mulher é um veículo ideal para a tematização de uma relação erotizada com o meio ambiente. A mulher, uma criatura corrompida pela modernidade, para Georgina, nessas pinturas, poderia ser restau-

²⁴ Cf. CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p. 89.

rada ao seu estado pré-moderno, em sua simplicidade sensual.

Contudo, desde Charles Baudelaire, artistas simbolistas e decadentistas se fascinavam pelos artifícios femininos, pelos cosméticos e pela moda. Mas também viam tais artifícios como um mascarar das imperfeições da mulher. Acreditavam que uma feminilidade mascarada serviria para ocultar a natureza da mulher. A mulher carioca moderna e seus adereços, como o carmim aplicado à face, o delineador negro marcando os olhos, o batom *rouge*, os cabelos louros artificiais, jóias falsas, brilhantes e sugestivas, plumas e peles, todos esses elementos compunham a sua glória demoníaca: pura artificialidade e sedução. Artifícios e ornamentos eram arrumados ao lado de elementos supostamente naturais, os quais, simetricamente dispostos, pareciam ser parte fundamental na construção da imagem da nova mulher. Construção elaborada, provocação desejável e perigosa. Nos ambientes públicos, como cinemas, teatros, cafés e a própria rua, a natureza estava claramente subsumida pela cultura no corpo da mulher, já que a deusa se revelava como uma flor cultivada, cuidadosamente preparada para uma aparição pública: flores eram arrumadas nos seus cabelos e no seu corpo, criando a visão de uma fecundidade em plena floração. Pérolas cultivadas adornavam o seu pescoço em várias cadeias, e emolduravam o seu corpo, que já era em si mesmo uma jóia.

Acessórios florais sugerem, claramente, uma sexualidade feminina. As suntuosas curvas do corpo criam uma circularidade sedutora que em si mesma evoca feminilidade. A fantasia de uma feminilidade doce e meticulosamente refinada em sua toailete oferece uma visão sedutora. A mulher adornada com flores no cabelo, flores no chapéu, flores em cascata nos buquês, enfim, flores por todo lado, mostra uma criatura urbana submersa em um mundo excessivamente floral. Então, é como se a natureza se vingasse da cultura pelo aprisionamento do produto em seu próprio universo tátil.

A fusão das texturas da superfície e a analogia entre cabelos, roupas, peles e flores naturalizam uma relação entre a mulher e a natureza física, de modo a serem constituídas do mesmo material. As imagens conformam um meio através do qual suas identidades se unem, criando um continuum entre mulher e natureza. A natureza entra no interior cultivado sob a forma de flores e da topografia da cidade, ancorando a jovem criatura urbana como uma metáfora do “natural”. Essas metáforas, criadas a partir de formas femininas em conjunto com a topografia da cidade, parecem agir como uma percepção libidinosa sobre a mulher, transformando a mulher e a cidade em objetos eróticos.

Para o mundo masculino da época, as concepções sobre a mulher foram muitas vezes contraditórias. As modernas aspirações, a moda, o artificialismo destruía a essência da mulher. Desse modo, qualquer mulher que se desviasse de seu papel milenar, como mãe e senhora do lar, era vista como transgressora: aquela que fugia às regras e representava a distorção perversa da natureza que a modernidade impunha. Para esse universo tradicionalista, a mulher urbana moderna se assemelhava à prostituta: encarnava as forças corruptas e mercenárias da modernidade, as ilusões da metrópole e sua sexualidade. A modernidade produzia uma feminilidade urbana e corrupta. Somente a tradição poderia constituir-se em potência redentora do feminino, retornando a mulher ao seu

“mundo natural”. Em uma cultura na qual os papéis tradicionais de gênero estavam sendo desafiados, tanto pelas demandas das feministas quanto pelos reformadores sociais e as inevitáveis forças da modernização, a mulher deveria mostrar-se inteiramente distinta do homem. Distinta e desejável.

Ainda assim, nesse conjunto de visões e interpretações sobre a mulher e a cidade, o mundo urbano moderno ia surgindo como um campo de possibilidades. O Rio de Janeiro se tornava essencialmente o lugar onde tudo podia acontecer, já que o desejo é o agente da subjetividade. Sob o desejo, o ‘real’ se torna fragmentado, instável, campo labiríntico, um território *bric-à-brac*. O Rio de Janeiro modernizado emerge como espelho privilegiado da subjetividade e do desejo. A ênfase não se dá sobre uma realidade tangível porque a cidade é evocação lírica. Imenso campo rico de tudo: do interjogo dialético entre subjetividade e topografia. Com os seus infinitos e variados espaços, as múltiplas camadas de história que faz de cada rua um palimpsesto, a cidade teatralmente se oferecia como um espaço imaginário ideal para a construção de si como símbolo do feminino. Por isso tudo, as ilustradas *Fon-Fon!* e *Para Todos...*, no início do século XX, apresentaram o Rio de Janeiro e sua esplêndida topografia como uma linda mulher, e suas mulheres como fascinantes fêmeas sedutoras.



Artigo recebido em agosto de 2007. Aprovado em janeiro de 2008.

