

4 CONCLUSÃO

Concluir um estudo pode ser tão difícil quanto iniciá-lo. Pois, não se trata apenas de reunir as idéias centrais, as principais questões abordadas, as respostas não definitivas, mas é ainda lidar com as lacunas, já que o tema e mesmo o recorte feito não se exaurem. Ficam materiais descartados, questões não abordadas, mas esta parece ser a dinâmica da pesquisa acadêmica em que se sabe não produzir um resultado definitivo. Enfim, este estudo tem também o objetivo de despertar interesses para que outros pesquisem o mesmo tema, ou correlatos, por caminhos paralelos ou divergentes do aqui percorrido.

O caminho foi traçado, primordialmente, pela análise das imagens, algumas vezes fizemos o caminho inverso (das informações bibliográficas para as imagens), porém o foco foi sempre a imagem, a representação. A observação de alguns aspectos percebidos nas imagens foi essencial para que o estudo fosse estruturado do modo como foi, ou seja, das imagens selecionadas surgiu a maior parte dos sub-temas. Apesar de não nos preocuparmos em definir uma metodologia de análise, acabamos por estabelecer um processo de olhar interpretativo. Trabalhar com produtos de linguagens visuais diferentes não significou desconsiderar seus modos de produção específicos, mas, encontrar, no produto criado, articulações que nos ajudassem a compreender o desenho ou a construção da noção de “mulher moderna”, em voga nas décadas de 1920 e de 1930.

Trilhamos o caminho por vários meandros. Nesses meandros, identificamos que as imagens e mesmo os discursos não visuais se valiam, principalmente do método associativo. Verificamos, primeiramente, que a imagem moderna da mulher associava-se às transformações da cidade. Qualidades ou valências de uma serviam a outra, transformações relacionadas à mulher serviam como sinais de modernidade. Essas associações não são, no entanto, equivalentes ao uso da figura feminina para a representação de uma idéia como República ou Liberdade. Apesar da figuração alegórica da mulher ainda continuar aparecendo nas páginas das revistas ilustradas, as associações passaram a surgir mais das

exigências do próprio gênero ou de atributos transformados deste, pois, estes aspectos atualizavam o imaginário sobre o feminino. As associações entre cidade e mulher eram recorrências nos discurso escrito e no discurso visual. Foram graficamente realizadas em propagandas, no projeto gráfico de capas e de páginas das revistas ilustradas. Pela linguagem gráfica, portanto, eram construídas “mulheres modernas” associadas às “cidades modernas”.

O método associativo também era usado para construir simbólica e ideologicamente a noção da modernidade brasileira, nessas primeiras décadas do século XX. Mas, se por uma via, ela se fazia pela exclusão de vários elementos e personagens que significavam o oposto do moderno, do civilizado, por outra via, ela se fazia pela inclusão dos excluídos desenhados, assim como os personagens representantes da modernidade desejada, com aparência e formas estéticas modernas.

Para que a mulher fosse percebida como uma outra, uma “nova” ou “moderna” mulher, foram precisos: novo cenário, novas atitudes, novos gostos e novas idéias. Apesar da reconfiguração não ter sido plena tão pouco não seletiva, ela se deu primordialmente na forma. A noção de “mulher moderna” projetada e divulgada nas revistas ilustradas é, sobretudo, uma ênfase de que o novo ou o moderno que existia no feminino estava em sua aparência e em tudo mais que estivesse imbricado a esta (gestos, poses, acessórios, inclusive carros e animais de estimação). Está aí a razão da freqüente associação entre mulher e cidade, que unidas pela *beleza* e pela *elegância*, convencem e encantam pela visualidade, mesmo que mudanças e esforços de outra ordem estivessem sendo esboçados.

Nas revistas, é traçada uma identidade plural da “mulher moderna”, na qual identificamos as nuances efêmera, aparente e imaginada. Essas nuances estiveram configuradas na representação gráfica em charges, ilustrações e propagandas e na imagem fotográfica, implicando a articulação entre passado e presente, entre aspectos do visível experimentado e do invisível imaginado. Nessas imagens, que eram partes integrantes do projeto gráfico de revistas ilustradas, o presente era projetado visando à construção de um futuro almejado. A identidade social da chamada “mulher moderna” se definiu de certa maneira semelhante à identidade construída visualmente nas revistas, mas com as limitações da realidade prática. A dimensão efêmera da identidade feminina vista por produtos que evidenciavam, por sua vez, o teor sensorial do projeto de

“mulher moderna” esteve, com efeito, interligada a uma questão social, a da distinção. Os odores artificiais e produtos especiais como o perfume e o cigarro, além de artifícios extracorpóreos, funcionavam como códigos ou marcas sociais, que tornavam o efêmero ou fluído tão importante quanto o sólido corpo feminino. Eles integravam o imaginário sobre o gênero e operavam na construção simbólica da “nova mulher”.

Observamos que a construção gráfica do desenho moderno da mulher era realizada por profissionais que desenvolviam, nas páginas das revistas, uma linguagem gráfica moderna (traços limpos de sombreados, fragmentação das formas, close-ups, encadeamentos, formas estilizadas, etc) adquirida também por influência das estéticas plásticas em voga e que, sobretudo, percebiam com preciosidade os aspectos que cercavam a noção de mulher moderna. Assim sendo, a linguagem gráfica moderna aliada à percepção do novo sobre o gênero feminino possibilitava a criação de imagens da mulher, nas quais procuramos, primordialmente, identificar e particularizar a função simbólica. Nesse processo investigativo, consideramos que, em todos os casos, a função simbólica das imagens analisadas, além de estar de certo modo relacionada a valores intrínsecos do próprio projeto gráfico das revistas, também possuía uma outra parte independente deste. Nesta outra parte, identificamos a maioria dos aspectos e dos sentidos que nos auxiliaram a reconstruir a noção de mulher moderna.

A *beleza* moderna feminina foi ainda especialmente reconfigurada e atualizada pela *moda*, mas não perdeu sua referência com modelos estéticos do passado, que por sua vez, também são construções arbitrarias e artificiais. As novas linguagens, como o cinema, ainda se serviam desses modelos antigos, mas o atualizavam, de modo a potencializar o aspecto da sedução feminina. E foi em torno deste aspecto, que, especialmente, as imagens fotográficas começaram a primar pelas poses afetadas, ou seja, sem naturalidade, mas que explicitavam o requinte e a sofisticação daquelas mulheres.

O modelo da mulher sedutora não foi o modelo almejado pelas feministas, que punham o intelecto e a moral feminina em primeiro plano, mas, nas entrelinhas, ou melhor, na ordem simbólica das representações visuais, foi o modelo mais significativo da “mulher moderna”. Este modelo, que como vimos, já tinha seus níveis de ambigüidade, não era compatível com o modelo esposa-mãe-dona-de-casa, religiosamente um modelo mais puro das afetações mundanas.

De rainhas das praias ou misses, às rainhas dos lares, há uma grande diferença. Mas o papel de rainha da beleza, que ganhou espaço na mídia ilustrada das décadas de 1920 e 1930, em paralelo ao de rainha do lar, que ganharia mais evidência a partir da década de 1940, não denota apenas o conservadorismo às transformações no espírito e na aparência femininas, mas a ambivalência da identidade feminina. Enquanto rainhas da beleza, as mulheres satisfaziam um imaginário social coletivo, enquanto rainhas dos lares cumpriam com os deveres sociais.

Como vimos, as imagens concretas não reproduziam exatamente a realidade prática da época. A melindrosa foi uma forma mais livre e mais ousada que a melindrosa de carne e osso. As “mulheres modernas” ilustradas eram emancipadas e subordinavam os homens. Para tal, era usado o método da associação pela diferença ou pela semelhança, como também o da inversão (entre papéis sociais masculinos e femininos). Em algumas das imagens, a figura feminina representava a superação dos limites da realidade prática. Este é o caso da personagem ilustrada *Mme. Benedicta* e de muitas das mulheres sedutoras ou bacantes ilustradas. Mas, ainda assim o elo com os limites da ordem social, mesmo em *Mme. Benedicta*, às vezes permanecia. Talvez fosse uma tática de mostrar o quanto a modernidade não era construída sem a existência de paradoxos.

Os aspectos maneiristas ou formas amaneiradas do feminino surgiam da associação de diferenças (entre masculino e feminino). Este ser “andrógino” ou híbrido surgido por influência de estéticas não-naturalistas, nas quais o ser humano representado assumia primordialmente uma forma fluída, esteve imbricado às mudanças e transformações que mexiam com o espírito da época, foi também elemento representativo de uma modernidade fluída e efêmera, apesar dos esforços de concretização.

Uma pergunta nos resta, então, as “mulheres modernas” seriam realmente modernas? Ou seriam mulheres encantadas pelos aspectos de modernidade? A resposta a que chegamos é do mesmo modo que a noção de “mulher moderna”, marcada pela ambivalência. Se por um lado identificamos mudanças na participação social, na abertura de novos horizontes de expectativas, nas transformações do corpo, na existência de algumas mulheres que não apenas figuravam, mas, tinham iniciativas e participam efetivamente do âmbito cultural,

intelectual e se arriscavam na política, por outro lado tínhamos uma estrutura social e uma mentalidade que via a mulher ainda obrigada a exercer as mesmas funções que as mulheres das gerações anteriores, aquelas que não sonhavam com emancipação, nem pensavam em progresso ou modernização. De outro lado, havia as mulheres das camadas populares, para as quais a emancipação, sobretudo, representava condições melhores de vida e de trabalho, um problema que não afetava apenas o gênero, mas todo um extrato social.

Portanto, concluímos que a “mulher moderna” era uma forma feminina que correspondia em parte aos aspectos da realidade prática, primordialmente, aqueles relacionados à aparência, ao gosto e a certas atitudes, mas, a mulher de carne e osso não era verdadeiramente moderna, faltava-lhe ainda um longo caminho de conquistas cruciais para que assim o fosse. Também por isso, é uma noção que congrega ambigüidades. As imagens - gráfica, fotográfica e plástica - analisadas tornam visíveis aspectos subjetivos da mulher que se pretendia outra. Elas reforçavam e tornavam realidade a simbólica mulher moderna dos anos 20 e 30, do século XX.