



História (São Paulo)

ISSN: 0101-9074

revistahistoria@unesp.br

Universidade Estadual Paulista Júlio de

Mesquita Filho

Brasil

STANCIK, Marco Antonio

Lina Cavalieri, musa da Belle Époque: representações da feminilidade em cartões-postais

História (São Paulo), vol. 33, núm. 2, julio-diciembre, 2014, pp. 445-469

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221032780021>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Lina Cavalieri, musa da *Belle Époque*: representações da feminilidade em cartões-postais



Lina Cavalieri, muse of the *Belle Epoque*: representations of feminineness in postcards

Marco Antonio STANCIK

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, PR, Brasil.

Contato: marcostancik@hotmail.com

Resumo: O ensaio analisa as representações da cantora de ópera Lina Cavalieri (1874-1944) transmitidas por intermédio de cartões-postais fotográficos produzidos nos tempos da *Belle Époque*, em contraposição com sua trajetória nos palcos. Observa-se que seus retratos evidenciam estereótipos de fragilidade e dependência feminina vigentes no período, apesar de produzidos ao longo de uma trajetória que os negava em determinados aspectos. Contudo, e paradoxalmente, também estabelecem diálogo com tendências favoráveis a uma nova ética sexual e à ampliação dos espaços de atuação e de afirmação feminina na cena pública.

Palavras-chave: Lina Cavalieri; retratos fotográficos; cartões-postais; *Belle Époque*; gênero.

Abstract: The essay analyzes representations of opera singer Lina Cavalieri (1874-1944) that were disseminated by photographic postcards created at the time of the Belle Epoque, which are compared with her career on the stage. Was observed that her portraits had been associated with stereotypes of fragility and female dependence, although them were produced during her time at the stage, when tended to occasionally disprove those stereotypes. But them also had establish dialogue with some favorable trends as a new sexual ethics, as well as the expansion of feminine workspaces, and self-affirmation in the public space.

Keywords: Lina Cavalieri; photographic portraits; postcards; Belle Epoque; gender.

Introdução: ópera e beleza feminina na *Belle Époque*

*La inteligencia unida à la belleza,
Y la modéstia al talento;
Juntos cuatro atributos más preciosos
De la reina mujer del universo*

Os versos acima foram manuscritos sobre cartão-postal circulado nos anos iniciais da primeira década do século XX (Figura 1), por volta do ano de 1904. Parte da assinatura de seu autor foi traçada sobre a face da jovem cantora de ópera italiana Natalina Cavalieri (1874-1944), que se tornou conhecida como Lina Cavalieri, ou simplesmente La Cavalieri.



Figura 1 – La Cavalieri [provavelmente no papel de Nella]. Editor Neue Photographische Gesellschaft, Berlim. Fotografia Reutlinger, Paris. Cartão-Postal 58/1, pintado à mão 190. Acervo do autor.

No período, Cavalieri era uma entre as muitas mulheres que atuavam nos palcos da Europa, cujos retratos circulavam pelo mundo, contribuindo, voluntariamente ou não, para reafirmar e/ou reelaborar ideais e valores então associados à figura feminina. Francesas como a veterana Sarah Bernhardt (1844-1923), ou ainda Liane de Pougy (1869-1950) e Cléo de Mérode (1875-1966), assim como a espanhola Carolina Otero (1868-1965) – *La Belle Otero*, como era mais conhecida –, a norte-americana Isadora Duncan (1877-1927), a canadense Maud Allan (1873-1956), além de muitas outras, eram algumas das celebridades femininas que dividiam – na verdade disputavam por vezes acirradamente – a admiração das plateias, os melhores cachês, amantes ricos, além de espaço nos palcos e nos meios de comunicação. (HOLMES; TARR, 2006, p. 153-165).

Apesar de sua infância miserável, Cavalieri viria a ser elencada entre as grandes sopranos da primeira década do século XX. Além do talento expresso pela voz, ficou conhecida por sua beleza, pela qual carregaria a reputação de ser “A mais bela mulher do mundo” (FRYER; USOVA, 2003; DI TIZIO, 2004), título que, por vezes, dividiria com Cléo de Mérode, cuja ascensão se deu no mesmo período. (GARVAL, 2008). Após a eclosão da Grande Guerra (1914-1918), Cavalieri passou a atuar também no cinema mudo. Nesse novo empreendimento, aqui não analisado e em que não logrou grande êxito, seu primeiro trabalho consistiu na transposição da ópera *Manon Lescaut* para as telas. Com isso, tornou-se uma das primeiras cantoras líricas a atuar no cinema.¹

Graças aos então recentes processos de reprodução de imagens fotográficas em impressos, a beleza, além de outros atributos associados a Lina Cavalieri, uma das mais fotografadas musas da *Belle Époque*,² foi amplamente divulgada por intermédio de incontáveis cartões-postais, além de outros recursos disponíveis naquele momento. Os postais eram um dos mais populares, baratos e acessíveis meios de comunicação. Compartilhados entre os mais diversos estratos sociais e culturais, circulavam aos milhões por todo o globo, transmitindo mensagens de caráter iconográfico, juntamente com os manuscritos de seus remetentes, quando constituíam verdadeiros documentos dos imaginários sociais daquela época. Tal foi sua popularidade que o período ficou conhecido como a “Era de ouro dos cartões-postais”. (VASQUEZ, 2002, p. 25-73; KOSSOY, 2002, p. 63-71). Momento este em que, revelando-se um fenômeno cultural de massa, entre outros papéis, cumpriram a função de promover os novos ícones femininos modernos de maneira até então inédita. (GARVAL, 2008, p. 13, 15).

Sob o intento de proceder à análise de uma amostra desses postais, no presente trabalho foram utilizados 23 exemplares do acervo pessoal mantido pelo autor, assim como material disponibilizado na internet por intermédio do site de hospedagem e compartilhamento *Flickr* (<https://www.flickr.com/tools/>). As representações por eles veiculadas são exploradas em busca de formas de comunicação não-verbal, registradas por meio de poses, gestos, olhares, expressões faciais, orientações do corpo, posturas, organização e disposição dos objetos (STANCIK, 2011; 2012), embora não se excluam, em alguns casos, as mensagens manuscritas como elementos complementares para o desenvolvimento da reflexão. São ainda considerados os mais corriqueiros recursos expressivos presentes nas fotografias de estúdio, representados pelas vestimentas – verdadeiros prolongamentos do corpo –, objetos simbólicos e a ambientação.³

Isso, por considerar que as imagens são prenhes de significados culturais e impregnadas de elementos simbólicos, valores, interesses, ideologias. Em tal caso, e essa é uma das hipóteses do presente trabalho, evidenciam a tensão estabelecida por permanência de valores do século XIX que entram em choque com evidentes rupturas que o novo século anunciava. (MAYER, 1990).

Para tanto, toma-se por pressuposto que em tais postais o fotógrafo e seu modelo se comunicam, “expressando ideias, emoções, sentimentos, valores, preconceitos, por vezes de forma involuntária, falando a respeito de si e do mundo que é o seu”. (STANCIK, 2011, p. 10). Percebe-se, portanto, o retrato fotográfico veiculado por intermédio de cartões-postais como um produto que é, ao mesmo tempo, social e cultural, documento e, não menos, monumento. (LE GOFF, 1984). Os postais são abordados como “um fragmento que chega até nós, oriundo de outros tempos, e como recurso apto a comunicar representações, ou seja, modos pelos quais indivíduos e grupos sociais representam a si e ao mundo”. (STANCIK, 2011, p. 11). Retratos são evidências, portanto, que

podem nos colocar em contato com diferentes representações, formas pelas quais uma realidade social tende a ser diferentemente construída, pensada, dada a ler. (CHARTIER, 2002, p. 16-17).

Tendo em vista tais aspectos, a proposta do presente estudo é confrontar a trajetória (BOURDIEU, 2001) de Lina Cavalieri com as representações veiculadas pelos cartões-postais que trouxeram estampados retratos seus. Essa trajetória assume significado uma vez que se tenha em conta a dialética estabelecida entre criador/criatura, em meio a momentos de maior ou menor liberdade de ação para os agentes sociais envolvidos (AGUIRRE ROJAS, 2000), com suas improvisações, estratégias, acasos, episódios cruciais, imprevistos, rupturas, entre outros fatores intervenientes no seu decorrer. (BOURDIEU, 2001; LEVI, 2001). O recorte espaço-temporal se restringe à *Belle Époque*, dando-se especial ênfase a determinadas características da sociedade francesa, em que os retratos de Cavalieri foram produzidos. Então se observa certa tendência de ampliação dos espaços de atuação e de afirmação feminina na cena pública, bem como de estabelecimento de uma nova ética sexual. (CORBIN, 1997). Também corresponde ao momento de maior ascensão tanto dos postais como de Cavalieri, o que, em parte, explica o fato de que os cartões que traziam retratos seus foram produzidos e consumidos em maior quantidade e com maior avidez.

História e cartões-postais de uma musa da Belle Époque

A realidade de uma sociedade depende em parte do que existe em sua
representação de si mesma
(MOSCOVICI, 2012, p. 173)

Apesar de seu pai ser descendente de uma família nobre arruinada, Lina Cavalieri era uma humilde mas expressiva e cantarolante vendedora de flores na infância. Quando tinha em torno de 14 anos, foi incentivada por um maestro que lhe ofereceu aulas de canto e a encaminhou para atuar em cafés-concerto. Esse foi o princípio de sua carreira naquele espaço cosmopolita e boêmio cujo surgimento, segundo Laure Adler (1990, p. 143), corresponde aos primeiros tempos da *Belle Époque*, por volta da década de 1880.

De início trêmula, interpretando canções napolitanas e dançando tarantela nos palcos de Nápoles e Roma, em breve Cavalieri se transferiu da Itália para Paris. Lá, ainda no final do século XIX, foi contratada pelo cabaré *Folies-Bergère* (FRYER; USOVA, 2003), onde as possibilidades de ganho eram bem mais significativas. (FRICK, 2008; LAPLACE-CLAVERIE, 2006).

Na França, onde Cavalieri passara a atuar, eram escassas as opções abertas ao trabalho feminino, ou seja, aquelas percebidas como “profissões de mulher”, ou “boas para mulheres”, adaptadas às suas supostas “funções naturais” – a maternidade e as atividades domésticas. Além

disso, elas eram mal remuneradas, pois considerava-se que seu trabalho deveria contribuir com um salário complementar ao do marido. (PERROT, 2005, p. 248-252; HOLMES; TARR, 2006, p. 27-31). Em tal contexto, uma opção mais restrita era tornar-se atriz ou bailarina de cabarés e *music-halls*, como o fez Cavalieri. “Até metade do século XX, as bailarinas geralmente provinham das classes mais baixas. Para uma menina atraente, a dança era um caminho de mobilidade social, uma alternativa”. (HANNA, 1999, p. 186). Isso, contudo, tinha seu preço e nenhuma garantia de sucesso: parcela significativa daquelas que se encaminhavam para tal carreira permaneciam como integrantes das classes baixas, não raro optando pela prostituição como forma de aumentar a renda, o que era favorecido pelo fato de os frequentadores dos *music-halls* e óperas serem igualmente assíduos nos bordéis. (FRICK, 2008).

Destacando o quanto tal empreitada se desenvolvia no tênuo limiar entre a vida artística, propriamente dita, e a prostituição, nem sempre dissimulada, Laure Adler assim descreve o que estava reservado à parcela daquelas que passavam a se apresentar nos *music-halls* parisienses: “As cantoras são artistas, mas também prostitutas. [...] Há um verdadeiro tráfico das assim chamadas ‘artistas líricas’ que transitam em Paris, onde agentes, através de anúncios interessantes, recrutam jovens atraídas pela música e pelo teatro”. (ADLER, 1990, p. 143).

Atuando no *Folies-Bergère*, onde obteve grande sucesso, Cavalieri firmou contratos para se apresentar também fora da França, o que lhe abriu a possibilidade de obter maiores ganhos. Por volta de 1897 veio a atuar em grandes centros urbanos como Londres, Berlim, Moscou, São Petersburgo. Nesta última, despertou a atenção de integrantes da aristocracia russa. Nesse período, dividia a cena com, entre outras, a consagrada *La Bellle Otero*, apresentada como a “rainha dos palcos” e que já percebera na jovem italiana uma de suas principais rivais. (GUNDLE, 1999; FRYER; USOVA, 2003; DI TIZIO, 2004). Os shows realizados em várias capitais europeias exibiam “Cavalieri, a personificação da beleza angelical e da ingenuidade, a interpretar ‘canções escabrosas’, quase pedindo desculpas por seu conteúdo indelicado”, ao lado de “Otero, o epítome da mulher espanhola, viva, cheia de alegria e sedutora”. (FRYER; USOVA, 2003, p. 22, trad. livre).

Foi assim que em São Petersburgo, onde as preferências se dividiam entre “cavalieristas” e “oteristas”, Lina Cavalieri passou a viver com Alexander Bariatinsky (1870-1910), um príncipe russo, permanecendo a seu lado na passagem do século XIX para o XX. Então, por influência de Bariatinsky, com quem afirmava estar casada, afastou-se dos palcos. Em sua trajetória, isso significou, por um lado, a inserção à nobreza, da qual provavelmente ouvira falar na sua infância, de forma nostálgica, dadas as origens de seu pai. Por outro, foi reforçado seu papel de cortesã. Esta é descrita por Stephen Gundule como

Uma figura híbrida – em parte grande dama, atriz, beldade, uma mulher elegante e, não menos, uma prostituta – que, no entanto ocupava um lugar claro no imaginário popular desempenhando uma variedade de papéis. As cortesãs eram invariavelmente belas, jovens e ambiciosas mulheres originárias das classes baixas, que se faziam passar por damas da sociedade, participando de todos os espaços públicos e rituais relacionados à riqueza do *beau monde*: teatros, restaurantes, lojas, corridas, posando para pintores, servindo-se da alta costura. (GUNDLE, 1999, p. 275, trad. livre).

Durante o período em que viveu com Bariatinsky, Cavalieri passou a frequentar aulas de canto lírico. Isso permitiu um desvio em direção à ópera (FRYER; USOVA, 2003), essa “obra de arte total” e aristocrática. Nos termos de Antonio Blundi:

De forma diferente da música de concerto e do teatro, ela combina várias artes numa só. Dentre as expressões artísticas, somente a ópera conjuga as melhores possibilidades musicais de uma orquestra e de vozes possantes com a excitação visual, dramática, do teatro. Além disso, seu alcance artístico é praticamente ilimitado, uma vez que a ópera promove a orquestração de todas as artes: balé, pintura e escultura (cenários), teatro, poesia e, naturalmente, canto e música. (BLUNDI, 2005, p. 10).

Nessa nova fase de sua trajetória profissional, em parte nos moldes burgueses da “carreira aberta ao talento” (HOBSBAWM, 1991), sem, contudo, sufocar inteiramente a cortesã, Cavalieri estreou no papel de Nedda, com a peça *Pagliacci* (Figura 2), do compositor italiano Ruggiero Leoncavallo (1857-1919), exibindo-se no teatro São Carlos, em Lisboa. Entre os anos de 1906 e 1910, viria a atuar repetidas vezes no *Metropolitan* de Nova York, inicialmente ao lado do tenor italiano Enrico Caruso (1873-1921), quando este já era um intérprete mundialmente aclamado.

Além de Nedda, Cavalieri interpretou Mimi (Figura 3), Manon, Tosca, obras do italiano Giacomo de Puccini (1858-1924), bem como Carmen, do francês Georges Bizet (1838-1875),⁴ entre muitos outros papéis desempenhados até os tempos da Grande Guerra (PENA; ANGLÉS, 1954, p. 491), quando abandonou os palcos em favor do cinema mudo.

Puccini figura entre os primeiros compositores a inserir personagens plebeus no lugar dos reis, nobres, heróis e deuses que costumavam protagonizar as óperas. Sobre Carmen, de Bizet, a cigana operária, sedutora, cortejada, Catherine Clément a descreve como: “a mais feminina, a mais teimosa [...]. É a Carmen muito livre, muito pura. [...] encarna a própria liberdade de escolher, a decisão, a contestação. A imagem antecipada e condenada de uma mulher que rechaça o jogo masculino”. (CLÉMENT, 1993, p. 70-71). Na construção desses personagens, Cavalieri provavelmente obteve muitos elementos em sua própria trajetória, marcada por um passado de pobreza nunca aceita e energia canalizada no sentido de sua superação.



Figura 2 – Cavalieri [no papel de Nedda]. Editor Société Industrielle de Photographie, Paris. Fotografia Reutlinger, Paris. Cartão-Postal 12, série 52, pintado à mão, manuscrito em 08 out. 1905. Acervo do autor.



Figura 3 – Cavalieri [no papel de Mimi]. Editor Société Industrielle de Photographie, Paris. Fotografia Reutlinger, Paris. Cartão-Postal 19, série 52, manuscrito em 01 ago. 1904. Acervo do autor.

Naquele início de século, sua presença no palco, sua voz, beleza física e a refinada atmosfera de sensualidade criada ao seu redor a colocavam na condição de musa em meio às elites europeias (GUNDLE, 1999), os *notables*. Estes encontravam no acesso à ópera não apenas uma opção de lazer, mas também uma estratégia de distinção social. Nas palavras de Arno J. Mayer (1990, p. 211), esta, bem como o teatro e o balé, constituía atividades ostentatórias ao alcance das elites, para as quais “o preço e a localização das poltronas, principalmente nas apresentações de gala, tinham o caráter de uma ordem e código de precedências”. Ainda conforme Mayer:

Entre 1848 e 1914 a ópera se tornou a rainha das formas e dos cultos artísticos dionisíacos. De origem barroca [...] ela se deslocou de seu ambiente cortesão para a esfera pública, trazendo consigo a maior parte do seu dote arquitetônico e repertorial. De fato, a ópera nunca deixou de ser cortesã, e depois de 1840, mudando-se para novas casas e adquirindo um novo repertório, tornou-se cada vez mais imponente. Por trás de pomposas fachadas históricas, as grandes escadarias, os camarotes enfileirados e os vestíbulos afetados eram ideais para os ritos de imitação que promoviam e refletiam a aristocratização da burguesia. (MAYER, 1990, p. 207).

Nesse ambiente, Cavalieri assumiu o papel de uma destacada *prima donna* da *Belle Époque* e uma das artistas mais visadas pelas câmeras fotográficas. Naqueles tempos em que reinava o *Art nouveau*, suas imagens foram adaptadas a diversos formatos, como foi o caso dos cartões-postais. Ao fazê-lo, “as sinuosidades, as volutas do corpo feminino” tendiam, conforme propõe Michelle Perrot, a adoçar, aclimatar e erotizar a fria modernidade das máquinas e da burguesia. Enfim, as

cidades na passagem do século XIX ao XX revelavam-se “submersas em imagens de mulheres” (PERROT, 2005, p. 349), muitas delas veiculadas por intermédio dos postais.

Sua figura tornou-se assim conhecida e reconhecida em várias partes do mundo, a partir de retratos como aqueles que o fotógrafo Félix Nadar (1820-1910)⁵ realizou quando ela contava aproximadamente 22 anos de idade e ainda atuava no *Folies-Bergère*. Parte relevante dessa produção ficou a cargo daquele que era um dos mais prestigiados estúdios fotográficos europeus da *Belle Époque*, o Reutlinger, sediado em Paris e então a cargo de Leopold Reutlinger (1863-1937).⁶ Este, frequentado por integrantes do mundo artístico e das elites sociais, seria o responsável pela produção de retratos de celebridades, fornecendo matéria-prima não somente para cartões-postais, mas também para revistas, jornais e anúncios publicitários. (KALHA, 2014). Entre outros editores de postais, Leopold Reutlinger firmou contrato com a *Société Industrielle de Photographie* (SIP), também instalada em Paris (Figuras 2, 3 e 5), e a *Neue Photographische Gesellschaft* (NPG), de Berlim (Figuras 1 e 4). Muitos desses retratos circularam estampando milhares, talvez milhões de cartões-postais,⁷ que eram adquiridos, ofertados como *souvenirs*, trocados e colecionados por admiradores de ambos os sexos e de todas as classes sociais, nas duas primeiras décadas do século XX.

Tendo-se em vista a popularidade do trabalho desses fotógrafos, pode-se propor que os retratos estampados nos postais de certa forma contribuíam para materializar essas estrelas, tornando-as mais acessíveis àquelas parcelas que não adentravam o mundo elitizado da ópera. Ao fazê-lo, democratizaram e perpetuaram determinadas metáforas visuais construídas a seu respeito. (GARVAL, 2008; MACIEL, 2010, p. 188; KACZAN, 2013, p. 139).

Por esta época, o autor dos versos redigidos sobre o retrato que estampa o cartão-postal reproduzido na Figura 1 enfatizou quatro pretensas características femininas, possivelmente fazendo alusão àquelas que supunha relacionadas à figura de Cavalieri. Mais que isso, pode-se propor que se tratava de algumas das características então associadas ao tipo de mulher idealizada e mais intensamente desejada no período: a inteligência, a beleza, a modéstia e o talento.

Para fixar tais características nos seus retratos e transmiti-las, Cavalieri não apenas teve que se expor diante das objetivas de câmeras fotográficas, mas também se comunicar de forma não-verbal. (STANCIK, 2011; 2012). Ou seja, teve que interpretar, dramatizar, incorporar tais características que a ela eram associadas. Cavalieri, em outras palavras, buscava atender a determinadas expectativas que eram as dos consumidores daquele tipo de imagens (GUNDLE, 1999, p. 289), servindo-se, para tal, de suas habilidades conjugadas àquelas dos produtores dos seus retratos fotográficos, posteriormente transformados em singelos cartões-postais.

A partir de tais reflexões, a seguir são analisados os modos de expressão mediante os quais uma das primeiras grandes celebridades femininas modernas do início do século XX teve sua

imagem fotográfica veiculada por intermédio de cartões-postais.⁸ Isso, por compreender que conceitos como beleza, feminilidade, sensualidade e mesmo os de papéis femininos são diferentemente concebidos, vivenciados, compartilhados e praticados ao longo do tempo. Ao mesmo tempo, por ter em vista a relevância dos cartões-postais como meio de comunicação dos mais utilizados nos tempos da *Belle Époque*, por pessoas de todos os pertencimentos sociais. Nestes, bem como em outros diferentes suportes, incontáveis retratos fotográficos de Lina Cavalieri, assim como de tantas outras artistas do período, foram fixados, comercializados, colecionados, ofertados como *souvenirs*.

Assim, suas imagens impressas naqueles pequenos retângulos de papel-cartão, atuando como meio de comunicação de caráter não-verbal, constituíram um meio a mais empregado no período não apenas para reproduzir, mas também para construir representações (STANCIK, 2011, p. 10) relativas a determinados ideais associados à figura feminina. Ideais estes que podiam ser compartilhados, desejados, mas também rejeitados, temidos, combatidos. No caso em análise, também eram uma forma muito particular de expressão de independência feminina, construída a partir da imagem de Lina Cavalieri. Esta expressão era capaz de evidenciar mudanças, permanências e contradições que caracterizaram os imaginários sociais do período. Por isso, representar aquela que foi aclamada “*la donna più bella del mondo*” consistiu numa mescla de reprodução e de transformação dos padrões vigentes.

Afinal, conforme conclui Alain Corbin, em países como a França,

A importância das cinco décadas que se estendem dos mais belos anos do Segundo Império até a Primeira Guerra Mundial é evidente. Opera-se então um lento deslocamento em profundidade, remodelando a fisionomia do casal e preparando a explosão da nova ética sexual. É preciso portanto não se deixar ofuscar pela imagem de uma moral vitoriana, intransigente e monolítica. (CORBIN, 1997, p. 560).

Propõe-se assim que se estabeleça certa complementaridade na atuação de Lina Cavalieri em cenários distintos: principalmente o palco e o estúdio fotográfico. Embora neste último o canto – ausente – fosse substituído por outros elementos, conforme discutido a seguir.

Lina Cavalieri e a teatralização diante da câmara fotográfica

Casada, ela não mais se pertence, é a rainha e a escrava do lar. A pureza das mulheres é inconciliável com os deveres e as liberdades mundanas. Emancipar as mulheres é corrompê-las.

(BALZAC, 1999, p. 71)

Tida como exótica, desejada, temida, difamada ou celebrada, a *Belle Époque* era obcecada pela figura da mulher-como-espetáculo.
(VAN NOORT, Kimberly apud HOLMES; TARR, 2006, p. 139, trad. livre)

Retomemos o postal de Cavalieri que traz os versos manuscritos verticalmente em uma de suas laterais (Figura 1). Com os cabelos presos, como era de esperar de uma respeitável jovem que comparecia em público, pele acentuadamente alva – característica forma de distinção aristocrática –, vestido decotado, deixando à mostra o colo, a atriz expressa discreta, porém inequívoca, sensualidade. Ela figura em pé, ligeiramente de perfil, pose três quartos. Seu rosto permanece voltado para a direita orientando o campo de visão, que é dirigido ligeiramente para o alto. Assim, não confronta a câmara fotográfica. Esboçando certo ar de súplica, ao mesmo tempo mantém ambas as mãos pousadas próximas da região cardíaca.

Conforme ligeiramente descrito, observa-se que o retrato fotográfico que estampa o cartão-postal reproduzido na Figura 1 pode exemplificar diversos elementos empregados na construção da representação feminina das divas coquetes – mas não necessariamente das dedicadas esposas ou das recatadas filhas –⁹ daqueles eufóricos tempos da *Belle Époque* europeia. Com o emprego desses recursos, no referido postal foi obtido um efeito que remete à ação dramática realizada por Lina Cavalieri nos palcos, muito embora sua presença não seja perturbada por nenhum elemento cênico que a indique: somente a retratada figura de forma centralizada, trajada conforme a personagem dos palcos. Sua pose ereta, compondo uma imagem de formato triangular, conjugada com a posição dos braços e a expressão facial, indica a tensão de um movimento, de uma ação sendo executada. A peça encenada, provavelmente *Pagliacci*, de Leoncavallo, também não é indicada.

As cores suaves do vestido – lilás e rosa, cores que se repetem no postal reproduzido na Figura 2 – são resultado de sua inserção realizada de forma manual, tarefa que costumava ficar a cargo de mãos femininas. Isso explica as muitas variações nos tons e nas cores, observáveis em imagens idênticas.¹⁰ Seu emprego contribui também para não desviar a atenção da face – elemento essencial num retrato, como alertavam os manuais de fotografia do século XIX (MENDES, 1998) –, que recebe realce ao ser emoldurada pelo negro dos cabelos. Olhos e boca, dois elementos de intensa carga simbólico-erótica, conforme destaca Kaczan (2013, p. 147), foram acentuadamente maquilados, resultando em pronunciado contraste e contribuindo assim para acentuar o destaque da face. Olhos carregados de uma expressividade capaz de comunicar sem fazer uso de palavras.

O olhar que desvia da câmera se repete nas Figuras 2 e 3. Contudo, a Figura 2, na qual o *chiaroscuro* também ressalta com intensidade a face emoldurada por um bambolê, traz Cavalieri exibindo inequívoco sorriso. Por sinal, o sorriso e o brinquedo se complementam em sua representação, desta feita, amenizando a sensualidade predominante em seus demais retratos. A

expressão de sorriso era pouco comum em suas representações veiculadas por cartões-postais¹¹ e, de forma geral, nos retratos característicos do século XIX. Sua ausência tinha por finalidade expressar respeitabilidade, ares aristocráticos e a solenidade do momento de se fazer retratar. (STANCIK, 2011).

Apesar dessa pequena variação que se observa no caso em que temos o sorriso e o bambolê, os três retratos de Cavalieri comentados (Figuras 1, 2 e 3) constituem um conjunto que remete a uma artista representada como jovem, atraente, fisicamente perfeita, mas de aparência frágil. Sempre um misto de beleza e sensibilidade, e, além disso, um objeto de desejo sexual. Conforme destaca Nelson Schapochnik (2006, p. 433), no período, observa-se a convergência dos postais com os cânones do *Art Nouveau*, ou seja, com o culto à beleza, a valorização da sensualidade e a estilização ornamental plena de voluptuosas sinuosidades. Alguns desses elementos são evidentes nos três postais reproduzidos.

“Os registros fotográficos de estrelas”, destaca Ana Carolina Maciel, “incutiam-lhes uma aura deificada, e elas assumiam a postura de objeto de culto, inacessíveis e intransponíveis”. (MACIEL, 2010, p. 187). Gisela Kaczan aprofunda essa percepção, ao propor:

Puede pensarse en cómo la esbeltez, representada en el plano físico a través de siluetas altas y delgadas, podía invocar, en el plano simbólico, atributos asociados a la fragilidad femenina y consolidar, por este medio, imaginarios negativos sobre el ‘sexo débil’. De algún modo, la construcción social del cuerpo hacia las primeras décadas del siglo XX, contribuía con justificativos que promulgaban ciertas actitudes excluyentes frente a la posibilidad de actuación de las mujeres. Minimizar su participación en lo público, afianzar su rol como objeto al cual contemplar, más interesadas en las vanidades del arreglo personal que en los asuntos de alcance político, eran premisas latentes. La imagen participaba en la elaboración de metáforas visuales para difundir y socializar estos conceptos. (KACZAN, 2013, p. 138-139).

Por isso há que se ter em conta que, tendo por matéria prima retratos fotográficos – que tendem, muito ilusoriamente, a remeter à ideia de realismo (KOSSOY, 2001; DUBOIS, 1992) – não se tratava de reproduzir a realidade de maneira suposta como fidedigna, mas de realizar uma representação. E, como tal, de acentuar determinados aspectos e omitir outros. O autor dos retratos de Cavalieri, Leopold Reutlinger, afirmava não desejar fotografar a realidade, mas captar a beleza. (KALHA, 2014). Contudo, talvez sem se dar conta, ele também contribuiu para registrar, por vezes de forma sutil, novas perspectivas para a mulher daquele início de século.

A esse respeito, observe-se que, se no ano de 1900 a revista feminina *La nouvelle mode* euforicamente anuncia uma nova mulher não mais passiva, militante, que contava com seus próprios esforços para afirmar sua personalidade e obter independência, também se mostrava

prudente ao arriscar propor que isso ainda estava para se verificar no correr do século prestes a ter início. (WEBER, 1988, p. 121).

É assim que se pode perceber a ambiguidade na representação de uma mulher como Lina Cavalieri, que buscava liberdade, segurança financeira, sucesso profissional, reconhecimento pela forma como vinha conduzindo sua carreira e, por extensão, sua vida pessoal. Tornar-se uma dançarina “significava escolher atuar no palco para ganhar a vida. Tratava-se, portanto, de rejeitar a instituição do casamento e seus corolários, principalmente a maternidade”. (LAPLACE-CLAVIERE, 2006, p. 158, trad. livre).

Por isso, sua trajetória revelava uma mulher capaz de afirmação individual, independente e que se impunha em termos sociais – com sua inserção nas elites –, profissionais e financeiros, “condição *sine qua non* da liberdade” (LAPLACE-CLAVIERE, 2006, p. 158), pelos altos cachês que passara a receber, assim como em termos sentimentais – pois era cortejada –, quando aceitava ou dispensava muitos pretendentes e, não menos, casava e se separava algumas vezes. Contudo, se isso figurou nas imagens dos cartões-postais o foi sempre de forma sutil, naquelas cenas plenas de delicadeza e muito sensuais. Inclusive naqueles em que foi retratada quando ainda se apresentava em espaços como o *Folies-Bergère*, nos quais o recato feminino não era atributo desejado.

Nos postais, em meio a esse processo de evidente idealização, revela-se portanto certa tensão entre concepções vigentes relativas às alegadas virtudes femininas e aspectos da trajetória individual da retratada, que a ligavam inevitavelmente, e por opção própria, a um modo de vida mais mundano e cosmopolita. Percebe-se assim que em tais retratos, nas ocasiões em que Lina Cavalieri interpretou o papel social da atriz, ela não se apresentou na forma de um ser totalmente destituído das características associadas até então, e de forma positiva, à figura feminina. Por mais firmeza e autonomia que revelasse em sua trajetória – particularmente em sua vida pessoal e carreira profissional –, não deixava de posar como um ser frágil, sensível, etéreo.

Assim sendo, ocupar espaço diante da objetiva da câmera fotográfica – primeiro passo para a produção de postais similares – constitui um gesto que pode ser associado, de certa forma, àquele de atuar nos palcos, então ocupados por Lina Cavalieri. E o palco é o espaço por excelência da teatralização, da dramatização, ou seja, da representação. O estúdio fotográfico e o palco remetem, portanto, à encenação, a uma construção idealizada de personagens a serem apreendidos e/ou fixados na forma de imagens, segundo padrões estabelecidos, atendendo a determinadas expectativas a eles correspondentes. O que não exclui, conforme se discutirá mais à frente, seu questionamento, sua transformação. Afinal, reproduzir é, ao mesmo tempo, transformar.

Isso se observa desde os primeiros tempos da fotografia, ainda em meados do século XIX, que tanta ênfase deu à teatralização e construção de ambientações ilusórias para a produção de retratos fotográficos. (LEMOS, 1984, p. 57-58; MENDES, 1998). Elementos estes habitualmente

incorporados nas representações presentes em retratos de pessoas comuns e de celebridades. Tudo isso, contudo, somente ganha em termos de aparência de veracidade se complementado pelo poder de persuasão da pose realizada no estúdio fotográfico. Nas palavras da historiadora Ana Maria Mauad:

A pose é o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica no século XIX, pois através dela combinam-se a competência do fotógrafo em controlar a tecnologia fotográfica, a ideia de performance, ligada ao fato de o cliente assumir uma máscara social [...] e a possibilidade de uma nova forma de expressão adequada aos tempos do telegrafo, trem a vapor, enfim, um tempo que tinha como diversão imaginar o futuro. (MAUAD, 2008, p. 113-11).

E isso, no caso da musa dos postais, era consequência de sua capacidade de sedução – a qual remete à exposição ou insinuação de um corpo considerado perfeito e de um rosto percebido como modelo de beleza, alguns dos maiores trunfos das cortesãs. Esta capacidade vinha aliada ao talento artístico, que lhe possibilitava se apresentar na forma de um ser encantador não apenas para o sexo masculino, mas também para o feminino, fascinando a ambos. Evidentemente, outra forma de sedução a que os postais remetiam.

A amostra analisada parece evidenciar essa tendência, uma vez que foram localizados postais de Lina Cavalieri, assim como de outras musas do período, remetidos e recebidos por ambos os sexos. Por isso, pode-se propor que sua figura não serviu apenas para a satisfação masculina, como também para a inspiração, imitação, ou mesmo inveja feminina. Por exemplo, ao se constatar que tais imagens também eram trocadas entre mulheres, pode-se propor que, ao fazê-lo, é como se uma informasse à outra qual a referência a ser seguida em termos de feminilidade, de comportamento, quanto ao padrão a ser adotado no trajar, ou no uso de maquilagem, embora esta última ainda fosse empregada com reservas fora do círculo artístico. Essa troca de informações tinha início, no caso dos postais, por intermédio da sua escolha, que implicava a seleção de determinadas mensagens não-verbais, de caráter imagético e de agrado de seu futuro emitente.

O estilo lacônico de alguns remetentes de postais também tendia a valorizar a mensagem imagética. Quais os significados atribuíveis àqueles que simplesmente se limitavam a transmitir mensagens tais como: “Boas festas e boas entradas de ano a você e a toda a sua prezada família?” Texto este que foi manuscrito ao lado de um retrato de Cavalieri, que figura de costas, exibindo-as desnudas logo acima da cintura, ladeada por flores pintadas em tons de verde e lilás. O cartão-postal foi remetido por Aida Teixeira, sendo sua destinatária identificada apenas como Alzira (Figura 4).



Figura 4 – Sem título. Editor Neue Photographische Gesellschaft, Berlim. Fotografia Reutlinger, Paris. Cartão-Postal 79/3, pintado à mão, postado em 1905. Acervo do autor.



Figura 5 – Cavalieri. Editor Société Industrielle de Photographie, Paris. Fotografia Reutlinger, Paris. Cartão-Postal 17, série 52, pintado à mão, com detalhes em purpurina, postado em 1905. Acervo do autor.

Ou seja, o que se observa no cartão-postal da Figura 4 é o envio de mensagem de uma mulher a outra. Este texto manuscrito aparentemente não estabelece qualquer relação com o iconográfico. Mas nem por isso deixa, ao mesmo tempo, de transmitir uma mensagem visual.

Tratamento semelhante naquilo que se refere à relação estabelecida entre a mensagem manuscrita e a imagética é possível de se observar no postal reproduzido na Figura 3. Este não recebeu qualquer acréscimo de cor e traz Cavalieri fazendo pose três quartos, olhar ligeiramente desviado para o alto, em luxuoso e rebuscado traje empregado nos palcos, no papel de Mimi, da ópera *La Bohème*. Ao lado da imagem foi acrescentada manualmente a inscrição: “Agradeço sinceramente os cumprimentos”, seguida da assinatura “Anna de S. V.”. Seu destinatário, um tal “Ilmo. Sr. Marcilio Poza”. Com algum grau de certeza, pode-se propor que o ato de expedir esses postais deve ter indicado que, na perspectiva de seus remetentes, seus destinatários deveriam ser favoráveis àquela forma de representação de feminilidade.

Ressalte-se portanto que, se a musa que se fez representar nos postais não correspondia necessariamente ao ideal então vigente na França em favor da procriadora cuja atuação era restrita ao lar e ao cuidado dos filhos e do marido¹² – pois figurava como uma mulher cosmopolita, sedutora, ousada, glamorosa, requintada, exibindo riqueza, que remetia ao sucesso individual –, nem por isso abria mão de se expor com uma aparência frágil, delicada, sensível, de apelo extremamente amplo e não restrito apenas aos admiradores e frequentadores da ópera e dos *music-halls*. Essa teatralização fotográfica de Lina Cavalieri, na forma como exibida nos postais em que se situa no limiar entre a mulher independente e o ser frágil, se realizava por intermédio de suas

expressões faciais, olhares, cores empregadas, conforme já destacado. Mas também está associada à cintura de vespa, ou figura de ampulheta. Este último aspecto, um resquício da moda e dos imaginários sociais relativos à mulher característicos do século anterior, é bastante perceptível nos postais reproduzidos nas Figuras 1, 2 e 3.

A esse respeito, conforme conclui Diana Crane (2009, p. 218), “o estilo predominante em voga, em Paris, favorecia uma silhueta régia e majestosa, com o uso de espartilhos”, cujos modelos mais radicais “levantavam os seios, esmagavam o traseiro e empurravam o estômago para dentro”. Modelada e asfixiada pelo espartilho, o ícone do período era a cortesã. (CRANE, 2009, p. 18; WEBER, 1988, p. 129). Analisando as especificidades da sociedade francesa e o modelo cultural do período, no qual permanecia atuante o modelo de corte, Michelle Perrot destaca que “a galanteria afasta as mulheres das lutas políticas onde sua frágil beleza não tem nada a fazer. Elas são feitas para o amor e para o repouso do guerreiro, não para a guerra”. (PERROT, 2005, p. 335).

Tais percepções e atitudes tendiam a abranger todas as esferas da vida cotidiana, aplicando-se até mesmo à prática de esportes, entre aqueles poucos que lhes eram permitidos. Mesmo em tais ocasiões, eram as mulheres aconselhadas a prezar a feminilidade e a elegância, o que deveria ser expresso por intermédio da rigorosa observação da moda, associada ao uso de trajes elegantes que tendiam a restringir a liberdade de movimentos.

A algumas dessas limitações, até mesmo uma musa como Cavalieri estava propensa a se adequar, quando da teatralização para a realização dos retratos fotográficos destinados à divulgação de sua imagem, embora a oposição ao espartilho já se esboçasse pelo menos desde a década de 1880, quando já se admitia que os cordões apertados oprimiam o corpo também simbolicamente e reforçavam os tabus sexuais, ao passo que desapertá-los significava liberação sexual. (HANNA, 1999, p. 197). Algo semelhante ocorria com o uso de calças pelas mulheres – assunto que, na França, era regulado por lei, que as reservava unicamente ao sexo masculino. Seu uso por mulheres, sempre restrito a ocasiões pontuais, as qualificava como atípicas ou marginais. Era o caso, por exemplo, de algumas artistas, escritoras e cortesãs. (CRANE, 2009, p. 233, 240).

Cavalieri nunca se apresentou trajando calças, contudo evidenciou certa ousadia em algumas poses, apesar de que não o fizesse de forma tão atrevida a ponto de se poder observar algum rompimento mais evidente com os padrões vigentes. Mas ainda assim, suficientemente audaciosa para pôr em jogo o valor da feminilidade consagrada, conforme expressão de Kaczan (2013, p. 152), sutilmente contribuindo para reformular a representação das mulheres. Tendo em vista a exibição do corpo, isso se deu talvez de forma mais evidente nas representações suas em que foi dispensado o uso do espartilho, ou em que “desapertou os cordões”, de forma a exibir nuas as costas, ou parte delas (Figuras 4 e 5). Com isso Cavalieri avançou o jogo de revelar/ocultar seus encantos, no melhor estilo cortesão. Mesmo assim, tais representações de feminilidade evidenciam

algumas peculiaridades em relação a ele, ao demonstrar que reproduzir valores não exclui necessariamente seu questionamento, ou mesmo contestação, por mais que isso possa se dar de forma parcial ou muito sutil.

Nos postais reproduzidos nas Figuras 4 e 5, o olhar de Cavalieri repete o gesto de evitar a objetiva, o que é feito de maneira mais acentuada em relação aos demais. No caso deste último, cuja mensagem manuscrita será desconsiderada, trata-se de retrato tomado de perfil, no qual elementos novos são perceptíveis. Por exemplo, o fato de ser uma tomada que privilegia somente o busto, recurso destinado a valorizar a personalidade do retratado. Também é perceptível o acréscimo de purpurina em detalhes da imagem, retoque muito comum na época. Neste caso, seu uso ocorreu de forma a simular estampas no traje e a presença de uma dupla gargantilha, elementos inexistentes no retrato original. No primeiro caso, houve um remetimento à sensação de delicadeza transmitida pelas flores, e no segundo, à ideia de riqueza.

Por sua vez mais ousado, o postal reproduzido na Figura 4 exibe Cavalieri envolvida por um tecido, provavelmente musseline. Ao fazê-lo, expõe a silhueta esguia. De sua face, apesar da incidência da luz, pouco pode ser observado, deixando-se contemplar apenas muito parcialmente. O olho direito aparece parcialmente, e os lábios permanecem quase totalmente ocultos ao observador. Nessa área superior do retrato, predominam os cabelos negros, que se apresentam presos, de forma a revelar também sua nuca. A mão direita se percebe de forma limitada, segurando parte do tecido, o qual se destaca mais por seu volume e incidência da luz. Isso faz o olhar do observador se alternar principalmente entre face, cabelos e costas.

Observe-se que se as mãos não aparecem no postal da Figura 5, nele permanecem visíveis lábios e um dos olhos – ou pálpebras. A omissão quase completa desses elementos, olhos, boca e mãos, considerados centrais na teatralização para a produção de um bom retrato (MENDES, 1998), conforme observado na Figura 4, revela-se um tanto quanto inusitada. Tanto que não se localizou nenhum outro postal do período que o fizesse de forma tão intensa. Cléo de Mérode, por exemplo, também posou de costas para Leopold Reutlinger, em postal circulado no mesmo período. Mas sua face, tomada de perfil, bem como as mãos, permaneceram perfeitamente visíveis, enquanto ela fez pose exibindo trajes de bailarina.

Ainda em relação ao postal reproduzido na Figura 4, some-se a esses elementos a ausência de identificação da retratada, embora existam exemplares do editor francês SIP que trazem seu sobrenome na parte inferior do retrato. Isso nos conduz a outro aspecto que deve ser enfatizado nas representações daquelas musas: o caráter lacônico ou ausência das legendas. Constatou-se que os postais costumavam indicar o nome da retratada somente quando se tratava de musas como Cavalieri. Assim, pode-se perguntar: o que significava informar que ali estava estampada uma representação de “La Cavalieri” (Figura 1), “Cavalieri” (Figuras 2, 3 e 5), ou não inserir legenda

alguma (Figura 4)? Aparentemente, para os produtores daqueles postais, indicar apenas o nome seria informação suficiente. Ou seria até mesmo desnecessário, sendo a imagem apresentada presumidamente conhecida, como parece ser o caso do editor alemão NPG.

Constatou-se inclusive a existência de postais expedidos nos anos de 1904 e 1905 cuja identificação se deu pela inserção da assinatura de Lina Cavalieri, menção inequívoca ao poder de sua identidade pessoal. Neste caso, de uma mulher que se afirmava em uma sociedade na qual o espaço reservado às mulheres e o poder por elas exercido eram por demais exígios.

Tais aspectos nos auxiliam a perceber que, ao veicular representações relativas à feminilidade, os postais de Lina Cavalieri podem não ter cumprido papel tão ousado, se comparados aos de determinadas atrizes e musas da *Belle Époque*, como Cléo de Mérode (GARVAL, 2008), para ficar em um único exemplo e dos menos arrojados. Ou ainda se confrontados aos cartazes de propaganda do mesmo período. Estes últimos, ao exibir mulheres dirigindo veículos, andando de bicicleta, praticando esportes, ou fazendo uso de uma máquina de escrever, são interpretados por Ruth Iskin (2006, p. 96) como capazes de moldar e transformar a percepção da imagem da mulher moderna. Nas palavras da autora, tratava-se de:

Cartazes que retratam uma nova mulher dominante e capaz de desfrutar liberdades como andar na cidade, participar de atividades de lazer e esporte, ocupar mais livremente espaços públicos, projetar sua sexualidade para muito além dos constrangimentos burgueses, ou ainda exercer profissões que se abrem para as mulheres no período. (ISKIN, 2006, p. 95, trad. livre).

Talvez para Cavalieri, agora inserida no mundo do canto lírico, elegante, exclusivista, não fosse conveniente figurar em interesse por tais atividades. Ao que tudo indica, ela permanecia ainda com um pé no século XIX – aristocrático, cortesão, desigual –, embora o outro parecesse desejar trilhar o mundo moderno. Afinal, apesar de ter sido uma das últimas grandes cortesãs da *Belle Époque*, aproximando-se em alguns aspectos dos moldes tradicionais, ela foi também uma das primeiras grandes musas modernas. Transitando entre essas duas formas de inserção social, não lhe era possível romper, senão timidamente, com os valores ainda vigentes.

Por sinal, um dos muitos paradoxos constatados nos seus retratos em postais – portanto, servidos amplamente para consumo de diferentes classes sociais – diz respeito ao fato de sua carreira, impregnada tanto por valores cortesãos como por aqueles que a indicavam aberta ao talento, ter ambos os aspectos nela representados. Contudo, Arno Mayer (1990) nos lembra a todo instante que ambos, mundo burguês e aristocrático, se complementavam no período.

Isso permite propor que “a mulher mais bela do mundo”, que se apresentava como sensível, delicada, era não menos independente, lutava com suas próprias forças e talento, impunha-se por sua personalidade. E isso, ao menos parcial e sutilmente, se esboçava em seus retratos. Nos palcos,

encarnou a Mimi, de *La Bohème*, uma pobre florista, que ela também foi na infância; ou a bela e sedutora Carmen, mulher forte, dominadora, como toda cortesã bem sucedida, que ela também encarnou em sua trajetória. Vida real e personagens fictícios se encontravam, se completavam, provavelmente se construíam reciprocamente. Nas suas representações fotográficas, portanto, essa mesma mulher não estava ausente. Seja simbólica, seja iconograficamente. Resta saber quantos, no período, estavam habilitados para assim percebê-la, aspecto impossível de analisar a partir da perspectiva adotada no presente estudo.

Considerações Finais

Interessado no período em que Lina Cavalieri esteve no auge da fama, o presente estudo teve início sob a expectativa de encontrar uma mulher que, ao exibir sua beleza aristocrática em cartões-postais fotográficos, também se revelasse livre, independente, emancipada, como sua carreira parecia indicar. Contudo, inconsistentemente, certo tipo de cortesã tendeu a se apresentar. Inicialmente, essa constatação parecia remeter ao fato de parte significativa dos postais exibir personagens interpretados na ópera, essa aristocrática forma de expressão artística, muito embora a artista nem sempre tivesse representado figuras nobres, o que se exemplifica nas obras de Puccini. Ou ainda guardaria relação com o fato de seu pai ter antepassados ligados à nobreza, o que lhe poderia ter servido de inspiração, no sentido de se apresentar sob uma condição que talvez considerasse ser de seu direito, sobrepondo nas figuras da antiga menina vendedora de flores e da jovem dançarina os traços da musa aristocrática da ópera que ela se tornara.

No entanto, sem descartar essas possibilidades, verificou-se que a questão se revelava mais complexa. Isso conduziu à necessidade de, ao contrapor a trajetória da musa às suas representações, procurar captar elementos talvez mais sutis, paradoxais e inovadores em ambas. Foi se tornando mais claro então que a Lina Cavalieri representada nos postais da *Belle Époque* evidenciava algumas das ambiguidades presentes naquele modelo de sociedade ainda pleno de elementos aristocráticos, as quais talvez ela não estivesse totalmente pronta para recusar por completo. E que somente viria a fazê-lo de forma mais evidente sob o impacto da Grande Guerra. (WEBER, 1988; MAYER, 1990). Sua trajetória evidencia isso em vários momentos.

De origens extremamente humildes, ao alcançar sucesso Cavalieri socialmente se inseriu no mundo dos *notables*, esse amálgama de aristocratas e burgueses, analisado por Arno Mayer (1990). Os riscos assumidos nesse empreendimento foram grandes, e as chances de sucesso sempre muito reduzidas. Sob tais circunstâncias, torna-se pertinente perguntar, como faz Laplace-Claverie (2006), se isso significava busca por autonomia, como pretende a autora, ou seria sinal de alienação,

interpretação que não se confirma no caso analisado. Buscou-se então perceber como, em meio a esses dois extremos, Lina Cavalieri se apresentou às lentes de Leopold Reutlinger.

Nota-se que, de forma sutil, ela não figurou nem como o anjo maternal, nem como mero objeto de desejo masculino. Nem a mulher dependente, tampouco a mulher totalmente emancipada. Não foi apresentada de forma vulgar, para exclusivo deleite masculino, mas como uma jovem, bela, talentosa e respeitável atriz – uma cantora lírica respeitada –, capaz de atrair a atenção de admiradores igualmente respeitáveis – de ambos os sexos e dos mais diferentes pertencimentos sociais, o que incluía aqueles que jamais haviam comparecido à ópera.

No período, os postais contribuíram para popularizar e democratizar o acesso às grandes e distantes musas da ópera, aproximando-as, ao menos na forma de representações imagéticas, de uma parcela maior da população. Ao fazê-lo, divulgavam mais que imagens. Divulgavam mensagens, ideias, valores, representações, mediante as quais o mundo era diferentemente concebido, pensado, dado a ler. Mensagens que, ao mesmo tempo, eram diferentemente interpretadas conforme as aptidões daqueles que a elas tinham acesso.

De forma inadvertida ou não, rupturas e permanências ali figuravam estampadas: a Cavalieri nos postais – assim como outras musas da *Belle Époque* que por seu intermédio também foram representadas – transitava entre a afirmação da mulher independente, que no novo século dava mostras de estar prestes a se afirmar, e o ideal cortesão de feminilidade fascinante, mas dependente, muito atrelado aos imaginários tradicionais, entre a estrela cujo acesso era muito restrito e aquela que, ao menos como ideal imageticamente representado, se oferecia de forma mais ampla. Aqueles diferentes modelos e formas de existência e atuação estavam, de alguma forma, presentes em seu mundo. Por isso, sua trajetória indica elementos que remetem ao novo modelo de sociedade que se estabelece, pautada na ênfase no indivíduo, na busca pelo sucesso individual, na “carreira aberta ao talento”, na emancipação feminina. Contudo, imagética e imaginariamente, Cavalieri permanecia presa aos tempos passados, em que a figura feminina era sinônimo de fragilidade, dependência.

A ópera, a que sua imagem era vinculada, também se caracterizava por semelhante ambiguidade. Por um lado, por ser uma forma de expressão associada a valores nobres, barrocos. E, no período em análise, por se apresentar na forma de uma carreira que oferecia à mulher, embora de forma muito restrita, a possibilidade de sucesso e afirmação individual.

Torna-se insuficiente, portanto, a simples proposição de que seus retratos enfatizavam a beleza e a fragilidade, associando-as aos ideais de feminilidade tradicionais ainda presentes. Afinal, os postais de Cavalieri que remetem àqueles pretensos atributos femininos parecem ocultar outros aspectos mais sutis neles incluídos, pelo que se supõe que a representação que transmitem se situa aquém da ousadia da trajetória individual da artista. Ousadia que se observa, entre outros exemplos possíveis de ser recuperados, ao constatar que um acontecimento como a união com um príncipe

russo – que a tornava perfeitamente inserida no modelo de feminilidade cortesão convencional – foi por ela aproveitado como uma forma de acesso ao mundo da ópera e, por extensão, de sua maior independência. E assim, ao abrir mão do mundo aristocrático, Cavalieri retornou aos palcos com mais condições de se impor, ascendendo como uma cantora lírica cuja imagem se tornou conhecida e reconhecida internacionalmente.

Por isso, há que se ter em conta que, ao se fazer retratar como bela e frágil, Cavalieri não apenas representava seus personagens do palco para que eles circulassem pelo mundo, mas se exibia também em conformidade com padrões burgueses correspondentes ao ideal da carreira aberta ao talento. Afinal, se ela havia triunfado, não foi por ter sangue nobre, mas pelo resultado de esforços de causas variadas, dentro dos limites cambiantes de suas possibilidades, somados a oportunidades com as quais se deparou, além de certa cota de talento que ela demonstrava nos palcos e fora deles. E assim criou condições e demonstrou ousadia para, de certa forma, voltar as costas ao mundo aristocrático mais tradicional, em favor da carreira e afirmação individual. Bem como para oferecer as costas nuas em postais que percorreram o globo. Sempre, no entanto, dentro de determinados limites que não lhe era possível ou conveniente ultrapassar.

Figurando desacompanhada, ela se apresentava, embora aparentemente frágil, como um símbolo da autoafirmação e do poder feminino. O que tinha relevância era sua imagem e as possíveis mensagens que esta transmitia, evidentemente interpretadas de diferentes formas. Se Reutlinger pretendia fotografar o belo, os retratos que produziu e que tiveram grande divulgação na forma de postais não foram apresentados como aqueles de uma mulher que seria a “mais bela” – não se localizou essa legenda em nenhum deles –, mas como retratos de Lina Cavalieri, como evidenciam as imagens e suas legendas, breves, quando não, inexistentes.

Esses elementos se revelaram associados ao novo modelo de cortesã, que tendia a se diferenciar progressivamente do tradicional, em decorrência do estabelecimento dos primeiros ícones femininos modernos. Em meio às novas relações sociais que se constituíam, afetando inclusive os palcos, Cavalieri exemplifica o nascimento de uma forma mais moderna e midiática de estrelato voltado ao mercado de massa. Empreendimento este no qual singelos *souvenirs*, como os cartões-postais, tiveram participação. Este modelo, característico da *Belle Époque*, antecedeu o nascimento e a consolidação das estrelas de cinema, fenômeno que teria lugar nas décadas seguintes.

Confirma-se assim que, nos palcos e na vida cotidiana, não se interpreta um papel único, pois ele tende a ser variável, inconstante, adequado às circunstâncias, acontecimentos e recursos que se oferecem, bem como aos interesses, recursos e possibilidades ao alcance dos atores sociais envolvidos. Portanto, tende a ser plural. Muitos desses papéis também são difíceis de definir de forma inequívoca, pois são ambíguos, fruto de uma convivência conflituosa entre elementos que

permanecem e outros que se transformam. Por isso, ao representar o novo modelo de cortesã associada à cena pública, na condição de uma celebridade que anuncia a modernidade, Cavalieri nos coloca em contato com um momento em que se abria espaço para a representação e a admiração de atributos femininos, associados ao glamour, talento, sucesso. Isso, colocado ao acesso não apenas de pequenas parcelas elinizadas, mas, de alguma forma, das massas. Algo até então não usual.

Cavalieri, em sua trajetória, atuou em diferentes palcos, o dos *music-halls*, o da ópera, o dos estúdios fotográficos, para não mencionar aqueles da vida privada. Neles, não interpretou somente um papel único e se deu a construção de sua imagem pública, misto de sensualidade e delicadeza, mas também sinônimo de rompimento com padrões então vigentes. Mesmo que veiculando uma imagem passível de ser paradoxalmente percebida como respeitável, frágil e – porque não? – sensual, desejada. Ao fazê-lo, estabelecia-se um diálogo entre modernidade e tradição, de forma que tais elementos inovadores tendiam a se insinuar de maneira sutil no cotidiano daqueles que remetiam, recebiam, ou simplesmente colecionavam cartões-postais de mulheres cujo poder era algo até então excepcional, talvez até mesmo não muito perceptível, ou ainda objeto de dúvidas quanto às possibilidades de realmente se exercer.

Referências

ADLER, Laure. **Os bordéis franceses (1830-1930)**. São Paulo: Cia. Letras, 1990.

AGUIRRE ROJAS, Carlos A. La biografía como gênero historiográfico. In: SCHMIDT, Benito B. (org.). **O biográfico: perspectivas interdisciplinares**. Santa Cruz do Sul/RS: Edunisc, 2000, p. 9-48.

BALZAC, Honoré de. **A mulher de trinta anos**. São Paulo: L&PM, 1999.

BLUNDI, Antonio. **A ópera e seu imaginário**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 183-191.

BURKE, Peter. Como confiar em fotografias. **Folha de São Paulo - Caderno Mais!**, p. 13, 04 fev. 2001.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

CLÉMENT, Catherine. **A ópera ou a derrota das mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CORBIN, Alain. A relação íntima ou os prazeres da troca. In: PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 503-561.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. 2. ed. São Paulo: Senac, 2009.

DI TIZIO, Franco. **Lina Cavalieri** - la donna più bella del mondo: la vita (1875-1944). Ianeri, 2004.

DUBOIS, Phillip. **O acto fotográfico**. Lisboa: Vega, 1992.

FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

FRICK, Ashley. **The Paradox of Degas' Dancers**: Artifice, Sexuality and the Disillusionment of Modernity in Late 19th Century Paris. University of Michigan, 21 abr. 2008. Disponível em: <http://www.ashleyfrick.com/research-academics/2014/4/1/the-paradox-of-degas-dancers-artifice-sexuality-and-the-disillusionment-of-modernity-in-late-19th-century-paris>. Acesso em: 08 jul. 2014.

FRYER, Paul; USOVA, Olga. **Lina Cavalieri**: The Life of Opera's Greatest Beauty (1874-1944). London: McFarland, 2003.

GARVAL, Michael. Cléo de Mérode's postcard stardom. **Nineteenth-Century Art Worldwide**, v. 7, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring08/112-cleo-de-merodes-postcard-stardom>. Acesso em: 13 jul. 2014.

GUNDLE, Stephen. Mapping the origins of glamour: Giovanni Boldini, Paris and the Belle Epoque. **Journal of European Studies**, London, n. 29, p. 269-295, 1999.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOBSBAWM, Eric. **A Era das Revoluções (1789-1848)**. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLMES, Diana; TARR, Carrie (ed.). **A “Belle Epoque”?: women and feminism in French society and culture (1890-1914)**. New York: Berghahn, 2006.

ISKIN, Ruth E. Popularising New Women in Belle Epoque advertising posters. In: HOLMES, Diana; TARR, Carrie (ed.). **A “Belle Epoque”?: women and feminism in French society and culture (1890-1914)**. New York: Berghahn, 2006, p. 95-112.

JARDIM, Gabriel de S.; D'ÁVILA NETO, Maria I. Mulheres postadas: representações do feminino em cartões-postais publicitários (1900-1950/2000-2008). **Fazendo Gênero 9: Diásporas, diversidades, deslocamentos**, 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 17 abr. 2014.

KACZAN, Gisela Paola. Estampas del deseo y del desear. Imágenes de moda en Argentina en las primeras décadas de 1900. **Cadernos Pagu**, Campinas/SP, n. 41, p. 121-157, jul./dez., 2013.

KALHA, Harri. **A woman like a mermaid**. Disponível em: <http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/en/component/content/article/10793>. Acesso em: 09 jul. 2014.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. Cotia/SP: Ateliê, 2002.

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène. Being a dancer in 1900: sign of alienation or quest for autonomy? In: HOLMES, Diana; TARR, Carrie (ed.). **A “Belle Epoque”?: women and feminism in French society and culture (1890-1914)**. New York: Berghahn, 2006, p. 153-165.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: ROMANO, R. (dir.). **Encyclopédia Einaudi**. v. 1 – Memória, História. Lisboa: Impr. Nacional/Casa da Moeda, p. 95-106, 1984.

LEMOS, Carlos A. C. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio M. de (org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1984, p. 46-113.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p.167-182.

MACIEL, Ana Carolina de M. D. Encantamento do rosto: poses e retratos de cinema. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 179-205, jan./jun 2010.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: UFF, 2008.

MAYER, Arno J. **A força da tradição**: a persistência do Antigo Regime (1848-1914). São Paulo: Cia. Letras, 1990.

MENDES, Ricardo. Descobrindo a fotografia nos manuais: América (1840-1880). In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2. ed. São Paulo: USP, 1998, p. 83-130.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 9. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio. **Diccionario de la música Labor**. Barcelona: Labor, 1954. 2v.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru/SP: Edusc, 2005.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil**. República: da *Belle Époque* à era do rádio. São Paulo: Cia. Letras, 2006, p. 423-511.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

STANCIK, Marco A. De corpo quase inteiro: retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910). **Iberoamericana**, Madrid, v. 11, n. 44, p. 7-24, 2011. Disponível em: http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/44-2011/44_Stancik.pdf. Acesso em: 05 jan. 2012.

STANCIK, Marco A. O imaginário sobre o militar em cartões-postais franceses (1900-1918). **História**, Franca/SP, v. 31, n. 1, p. 101-120, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v31n1/a06v31n1.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2012.

TURAZZI, Maria Inês. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Postaes do Brazil (1893-1930)**. São Paulo: Metalivros, 2002.

WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

Notas

¹ As ligações iniciais entre a ópera e o cinema mudo são exploradas por Michel Chion (1997).

² Por *Belle Époque* se faz referência à vida social, cultural, intelectual e artística das décadas finais do século XIX e vésperas da Grande Guerra, mas que somente passou a ser assim denominada “quando se olhou em retrospectiva através de cadáveres e ruínas” deixados pela guerra. (WEBER, 1988, p. 10). O período, segundo tese defendida por Arno J. Mayer (1990), corresponde aos momentos finais do modelo de sociedade do Antigo Regime, caracterizada pela permanência de elementos oriundos do mundo cortesão e aristocrático. Na França, foi um período de otimismo, ostentação e luxo das classes ociosas, expresso culturalmente por intermédio do culto da beleza, da boemia, das grandes óperas, da *Art Nouveau*, do impressionismo, com Edgar Degas (1834-1917) e suas famosas bailarinas. “Um tempo de mulheres bonitas, sedutoras ninfas, aparentemente inacessíveis, criaturas oníricas cuja beleza era comparada à das borboletas”. (FRYER; USOVA, 2003, p. 12, trad. livre). Nesse contexto, Paris se destacava como o grande centro de atração para intelectuais e artistas. Sobre a condição feminina na França do período, consultar Holmes e Tarr (2006).

³ A fotografia de estúdio é habitualmente associada ao século XIX. Boris Kossoy a descreve como um “ato fotográfico teatral”, cujo personagem central é o próprio retratado, ao passo que o fotógrafo desempenha os papéis de diretor da peça, iluminador e contrarregra. (KOSSOY, 2001, p. 110-111). Um estudo focado nas recomendações presentes nos manuais de fotografia do século XIX pode ser encontrado em Mendes (1998). Ver ainda Freund (1976) e Turazzi (1995). Observe-se ainda que a opção pelos retratos fotográficos reproduzidos em postais implica não analisar outras formas de representação, como cartazes de propaganda, anúncios publicitários, ou o retrato de Cavalieri pintado pelo italiano Giovanni Boldini (1842-1931), artista que prestou serviços para os *notables* europeus. O retrato de Cavalieri foi realizado no ano de 1901, momento em que ela estava inserida na alta nobreza russa. Significativamente, 15 anos antes Boldini havia retratado o compositor de óperas italiano Giovanni Verdi (1913-1901).

⁴ Mimi, uma humilde florista tuberculosa, é personagem de *La Bohème*; Manon, a bela protagonista de *Manon Lescaut*; Tosca, da ópera de mesmo título; Carmen, de ópera homônima. Nedda, por sua vez, é a esposa do palhaço que dá o título à ópera. Sobre esses personagens e obras, consultar Clément (1993).

⁵ Trata-se de Gaspard-Félix Tournachon, mais conhecido como Nadar. Um dos mais renomados fotógrafos do século XIX, desde 1853 mantinha estúdio na Rua Saint-Lazare, em Paris, onde retratou celebridades e intelectuais, como Sarah Bernhardt, Charles Baudelaire (1821-1967), Eugène Delacroix (1798-1863). Por sua vez, Lina Cavalieri foi por ele fotografada em 1896 – não se sabe se em outras ocasiões –, e tais retratos serviram de base para Jean de Paleologu (1855-1942) produzir cartazes do *Folies-Bergère*, onde a artista atuou. Tais cartazes, assim como outras formas de divulgação dessas representações, constituem farto material para análise, aqui não privilegiado. Sobre Nadar, consultar Freund (1976, p. 35-47).

⁶ Estúdio fundado por Charles Reutlinger (1816-1880) que, ao final do século XIX, passou a ser dirigido por Léopold Reutlinger, momento em que adquiriu fama internacional. O estúdio funcionou entre 1850 e 1937.

⁷ Uma rápida consulta na internet, em sites como o Flickr (<https://www.flickr.com/search/?q=Lina+Cavalieri>), evidencia o quanto foi prolífica a produção de postais com retratos de Lina Cavalieri nos tempos da *Belle Époque*.

⁸ Segundo Boris Kossoy, “A imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um enfoque da realidade passada: *um aspecto determinado*. Não é demais enfatizar que este conteúdo é o resultado final de uma seleção de possibilidades de ver, optar e fixar um certo aspecto da *realidade primeira*”. (KOSSOY, 2001, p. 107). Por sua vez, ao propor que “fotos fornecem um testemunho”, Sontag defende que há que se ter em conta que, “embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a intérprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos”. E, mais adiante: “contudo, a representação da realidade pela câmera deve sempre ocultar mais do que revela”. (SONTAG, 2004, p. 16, 17, 34). Para uma breve proposta de crítica da fonte fotográfica, consultar: BURKE, 2001.

⁹ Ao proceder à contextualização do postal, há que se ter em conta que, em países como a França, a mulher casada devia manter-se submissa e dependente em relação ao esposo. Se trabalhasse, sequer tinha o direito de receber o salário, o que ficava a cargo do marido. Situação que somente seria alterada a partir de reforma legal ocorrida no ano de 1907. (HOLMES; TARR, 2006, p. 312). Por isso, para as mulheres francesas, “a família é a parte que lhes cabe, seu lugar e

seu dever. Desta família, elas são os membros indispensáveis, mas submetidas à autoridade do pai que, ao mesmo tempo governa e representa a família". (PERROT, 2005, p. 270, 337).

¹⁰ Na internet e no acervo utilizado estão disponíveis outros exemplares deste e dos demais postais reproduzidos no presente estudo, colorizados de forma distinta, mas de modo geral com o emprego de tons suaves. Isso se observa em praticamente todos os diferentes postais do período que reproduzem retratos fotográficos, que eram colorizados e retocados à mão por artistas que se serviam livremente de sua imaginação e talento no acréscimo de cores e detalhes.

¹¹ De um total de aproximadamente 90 poses reproduzidas nos cartões-postais analisados – 23 deles pertencentes ao acervo do autor e os demais disponíveis na internet –, oito exibem sorriso, e nove é o total daqueles em que Cavalieri dirigiu o olhar à objetiva. No levantamento, não foram considerados postais que repetiam o mesmo retrato, mesmo que com diferentes recortes e/ou retoques.

¹² Na segunda metade do século XIX, a França apresentava o mais baixo nível de fertilidade do continente europeu. Diante de tal cenário, até mesmo "os intelectuais franceses, preocupados com a queda da taxa de natalidade, argumentavam que as mulheres não deveriam trabalhar, mas dedicar-se a cuidar da família". (CRANE, 2009, p. 221 e 223).

Marco Antonio Stancik trabalha no Departamento de História e no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). O estudo que resultou neste artigo se insere no Projeto de Pesquisa Continuada "História e imagens: discursos imagéticos e representações", coordenado pelo autor junto à UEPG.

Recebido em 03/08/2014

Aprovado em 23/10/2014