

Representações fotográficas do feminino em cartões-postais franceses relativos à Grande Guerra (1914-1918)

Marco Antonio STANCIK*

Resumo: Este trabalho analisa representações fotográficas relativas à mulher, veiculadas por cartões-postais franceses que exibem temática associada à Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Observa-se o emprego de imagens de caráter sentimental, nacionalista e belicoso, em sintonia com o imaginário coletivo do período. Reinterpretando o que se passava, os postais atribuíam à mulher papéis associados ao lar e ao cuidado dos filhos, omitindo sua participação em outras atividades, conforme exigido pela guerra então em andamento.

Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial. Mulheres. Imaginário. Cartões-Postais.

Photographic Representations of Women on French Postcards During the Great War (1914-1918)

Abstract: This paper analyzes photographic representations of women on French postcards which show thematic links with the First World War (1914-1918). It is necessary to note that images of a sentimental, nationalistic and warlike nature were all employed at that time, in line with the collective imagery of the period. In a reinterpretation of what was happening, the postcards assigned women roles associated with the home and childcare, omitting mention of their participation in other activities which were required as part of the ongoing war effort.

Keywords: First World War. Women. Imagery. Postcards.

Introdução

É certo que a guerra, tal como foi imaginada, é uma guerra imaginária. Todavia revela intenções, certezas, crenças. A guerra que não ocorreu é tão História como a História. (FERRO, 2009, p. 47).

* Professor Doutor - Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História - Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG - Av. General Carlos Cavalcanti, 4748, CEP 84.030-900, Ponta Grossa, Paraná - Brasil. E-mail: marcostancik@hotmail.com. A pesquisa que resultou no artigo se insere no projeto *História e retratos fotográficos: o ritual da pose nos estúdios (1850-1950)*, coordenado pelo autor junto à UEPG.

Na perspectiva do historiador britânico Eric Hobsbawm, a Grande Guerra (1914-1918), posteriormente renomeada como Primeira Guerra Mundial, deu início ao “Breve Século XX”. Século que, ainda nas palavras de Hobsbawm, não pode ser analisado sem que se fale das guerras mundiais. O conflito iniciado em 1914 teria sido tão marcante que, “na memória dos britânicos e franceses, que travaram a maior parte da Primeira Guerra Mundial na Frente Ocidental”, permaneceu “como a ‘Grande Guerra’, mais terrível e traumática na memória que a Segunda Guerra Mundial” (HOBBSAWM, 1995, p. 30 e 33), esta última transcorrida entre os anos de 1939 e 1945.

Ao longo do seu desenvolvimento, informações eram requeridas. E elas foram fornecidas, conforme relata Joseph Darracot, por meios tradicionais, tais como jornais, revistas, editais, cartazes e ilustrações. Também se fez uso de mídias mais recentes, como era o caso de filmes. Quanto às suas finalidades, importava não apenas informar, mas, não menos, persuadir (DARRACOTT, 1974, p. VII).

Antes disso, e apesar dos horrores inesperados que o conflito viria a proporcionar, ao tratar da “guerra imaginária”, o historiador francês Marc Ferro (2009, p. 47-48) discorre a respeito de uma grande produção de artigos e obras literárias que, na passagem do século XIX para o XX, tendia a destacar não apenas a inevitabilidade, como a suposta necessidade de uma futura guerra, que poderia e/ou deveria envolver o continente europeu. Evidenciava-se, assim, certa disposição e mesmo certo desejo em relação à guerra.

Fazendo eco a tais percepções, disposições e previsões, cartões-postais, produzidos por editores privados e que circulavam em países como a França e a Alemanha, não apenas reproduziam tal discurso que louvava a guerra, muitas vezes servindo-se de singelos retratos fotográficos, como auxiliavam a alimentar, divulgar e reafirmar o imaginário em seu favor. Assim, cumpriam papel persuasivo similar àquele atribuído por Darracott (1974) às demais mídias então empregadas.

Surgidos na década de 1870, os postais haviam se tornado extremamente populares naquele início de século. Tão imediata foi sua aceitação e seu sucesso que, segundo Pedro Karp Vasquez (2002, p. 30):

A febre do cartão-postal teve resultados tão impressionantes em alguns países que hoje, ao tomarmos conhecimento da formidável movimentação de postais, o primeiro sentimento é de incredulidade. Será verdade que foram vendidos quase três milhões de postais no império austro-húngaro quando da introdução do postal em 1869? É possível que entre 1870 e 1871, no primeiro ano de existência dos postais na Inglaterra, tenham sido de fato enviados 76 milhões de cartões? Ou que, em 1873, fossem vendidos mais de dois milhões de postais por semana nos Estados Unidos?

Nos tempos da assim chamada Belle Époque, período que corresponde à “febre do cartão-postal” (VASQUEZ, 2002), ou “Era de Ouro dos Cartões-Postais” (WILLOUGHBY,

1992; KOSSOY, 2002), bem como no correr da Grande Guerra, seu consumo chegou ao auge. Tendo em vista tal constatação, propõe Boris Kossoy:

É de se imaginar em que medida a notável proliferação deste meio de expressão e correspondência e, também, objeto de coleção, não teria influído no comportamento e mentalidade dos homens, em todas as latitudes. Refiro-me, por um lado, à possibilidade de conhecimento visual do mundo – apesar de fragmentário –, através das vistas e paisagens dos mais diferentes países, de suas cidades, ruas, edifícios e monumentos históricos, suas personagens típicas, costumes, cotidiano, e até suas catástrofes. Por outro, a natural liberação do imaginário ficcional de crianças e adultos diante de criações surrealistas ou das elaboradas cenas de erotismo, tema bastante explorado na época, ou das imagens políticas, promocionais e caricaturescas, entre tantas outras que povoaram as faces ilustradas dos postais em inúmeras edições destinadas a milhões de apreciadores e colecionadores de imagens. (2002, p. 64-65).

Durante a Grande Guerra, a troca de correspondências foi estimulada pelos governos dos países beligerantes, como forma de manter elevado, na medida do possível, o moral dos combatentes. “As marraines (literalmente, madrinhas) eram mulheres que se responsabilizavam por soldados individuais no exército francês e escreviam cartas para eles”. Elas até recebiam certificados do governo francês, reconhecendo a importância da função assim desempenhada (WILLMOTT, 2008, p. 131). Já o governo russo “providenciou cartas pré-escritas, que os soldados podiam simplesmente dobrar e enviar aos destinatários escolhidos”, enquanto “as Forças Armadas norte-americanas distribuíram uma enorme quantidade de cartões de Natal às suas tropas, para que eles os preenchessem e, em seguida, enviassem para casa” (CARROLL, 2007, p. 192).

Sobre o emprego de cartões-postais no mesmo período, registra o historiador espanhol Jesús Hernández:

Franceses e alemães também deram grande importância à comunicação postal e, embora não alcançassem as cotas de rapidez dos britânicos, administraram com eficiência um tráfego postal de milhões de cartas por dia.

Nos dois lados se deram todos os tipos de facilidades aos soldados para que pudessem se comunicar com as suas famílias. Eram distribuídos cartões-postais sem necessidade de selagem, cujo espaço para a mensagem era aproveitado até o último cantinho. Porém, tendo em conta que muitos soldados não estavam acostumados a escrever, ou que até mesmo eram analfabetos, existiam cartões com frases já impressas que o soldado se limitava a assinar. (2008, p. 94).

A função de transmitir mensagens era cumprida pelos postais que falavam da guerra não apenas por intermédio das mãos dos seus remetentes. Estes, por sinal, pouco podiam falar a respeito, sob o risco de terem sua correspondência censurada. Disso se encarregavam os editores de cartões-postais, estampando cenas e breves textos. Por isso, é muito grande o número de postais que foram concebidos para representar a guerra em

variados aspectos. Eles podiam expor retratos fotográficos de combatentes fazendo pose no front, ilustrações de sangrentos combates, fotografias de ruínas resultantes do bombardeio inimigo, ou mesmo imagens de conteúdo humorístico, entre muitas outras possibilidades.

E neles não figuravam somente militares, pois retratos fotográficos de mulheres e crianças compareceram em grande número de postais, em situações teatralizadas que remetiam à guerra. Por vezes transformados em imagens, romântica e delicadamente colorizadas a mão, via de regra remetendo à bandeira tricolor francesa, com o emprego do vermelho, do branco e do azul. Cores que eram acrescentadas em pontos estratégicos da estampa impressa, emprestando à imagem final um patriótico colorido (STANCIK, 2012).

Recursos empregados de forma a enaltecer as ações empreendidas pelas forças do próprio país e achincalhar aos inimigos. Isso em um contexto no qual os jornais “não ilustravam a realidade da guerra nas trincheiras”, assim como “a fotografia em área de combate era severamente restringida” (WILLMOTT, 2008, p. 263). Mesmo assim, esses postais serviram-se amplamente do emprego da fotografia na sua realização. Tratava-se de retratos fotográficos que podiam ser obtidos no front, mas muitos foram produzidos no interior de estúdios. Nestes, poses estudadas eram realizadas em cenários preparados especialmente para a teatralização. Outra opção era desenhar um cenário sobre o qual os retratos eram distribuídos, em montagens que se denunciavam facilmente.

Trata-se, portanto, de cartões-postais cuja matéria-prima era obtida a partir da realização de fotografias históricas teatralizadas. Cenas dramatizadas de acontecimentos eram assim concebidas para registrar e informar uma determinada versão a respeito. Visando cumprir essa função, era muito comum a emissão de séries, ao longo das quais uma história era narrada. Em tais casos, geralmente o cenário permanecia inalterado, variando somente a pose daqueles que eram retratados, de forma a encenar novas situações, dando prosseguimento a uma narrativa que se desenrolava ao longo de quatro, cinco, seis postais. Laurent Gervereau (2007, p. 127) assim descreve tal procedimento:

O enquadramento era fixo, sem recomposição. Contrariamente às fotografias de moda atuais, que são o resultado de vários ensaios e testes, de visualização de provas de contato e reenquadramentos, aqui é o objeto que se adapta ao plano. Ou seja, com a câmara em pé, a cena é disposta e os atores assumem as suas poses em função do enquadramento a realizar, do que se vê na objetiva, o que induz já aquilo que se verá no postal.

Observou-se também casos em que um mesmo retrato, por exemplo de um soldado da Infantaria, foi inserido e adaptado em diferentes cenários. Ou seja, eles poderiam ser utilizados em diferentes montagens, como protagonistas de mais de um acontecimento. Em tais situações, um acessório – uma mochila pintada à mão, por exemplo – poderia ser acrescentada ao retrato. E, assim, servindo-se de retratos fotográficos e mesclando

fotografia, ilustração e pintura, foram produzidos milhões de cartões-postais que teatralizavam representações relativas à guerra.

Iconograficamente patrióticos, nacionalistas e belicistas, produzidos ao longo da Grande Guerra ou em período imediatamente anterior, tendiam a funcionar não apenas como veículos de correspondência, mas, multiplicando suas imagens e, por extensão, suas mensagens para o consumo da massa, assumiam o papel de instrumentos de propaganda política (KOSSOY, 2002, p. 63 e 69; VASQUEZ, 2002, p. 46), sem descurar, evidentemente, das finalidades comerciais. E para que assim funcionassem, toma-se por pressuposto que seu discurso iconográfico atuava como umas das formas possíveis de manifestação do imaginário social.

Outra característica que se pode atribuir às imagens/mensagens veiculadas pelos postais diz respeito à função generalizante que elas cumpriam. Segundo Patrícia dos Santos Franco (2006), situações, cenários e modelos que figuram de forma indefinida e não identificável emprestam à imagem um poder generalizante. Isso as torna capazes de simbolizar algo, como uma classe social, uma norma, uma lei.

De tal forma, exceção feita aos postais que traziam o retrato de algum governante, ou general, naqueles que representaram cenas da guerra, via de regra, os modelos figuravam anonimamente. Assim o fazendo, representavam de maneira generalizante ao soldado, à guerra, à pátria, à República, à mulher. Além de anônimos, figuravam situados em espaços que remetiam ao interior de uma residência qualquer, ou em cenário indefinido, capaz de sugerir algum campo de batalha, nem sempre possível de identificar com precisão.

Portando essas características, é significativo o número dos postais do período que retrataram a mulher e, sob circunstâncias especiais, associaram representações suas ao contexto da guerra. Por isso, no presente artigo, a atenção está dirigida à análise das representações fotográficas relativas à figura feminina, conforme transmitidas por intermédio de cartões-postais franceses, no contexto da Grande Guerra. Tem-se por pressuposto que elas são reveladoras dos papéis que lhes foram propostos como legítimos, dos espaços e comportamentos que lhes eram apresentados como convenientes, entre outros aspectos que elas podem evidenciar, funcionando assim como documentos/monumentos.¹

Portanto, a opção pelo trabalho focado na análise de cartões-postais deve-se à sua grande popularidade no período que se estende do final do século XIX ao encerramento da Grande Guerra. Deve-se, não menos, à grande abundância de postais franceses que colocaram o conflito em foco (STANCIK, 2012), muitos deles dando destaque à figura feminina. Popularidade e abundância estas que permitem propor que suas mensagens belicistas tiveram ampla difusão e, provavelmente, aceitação entre a população francesa e de outros países envolvidos no conflito inaugurador do “Breve Século XX” (HOBBSAWM, 1995).

Constatações estas que conduzem à necessidade de explorar as representações fotográficas por eles veiculadas em sua face estampada. Isso porque essas representações podem nos colocar em contato com aspectos da guerra imaginária comentada por Marc Ferro (2009), veiculada por uma mídia pouco explorada pelos historiadores. Isso é proposto por ser evidente que os postais não registraram necessariamente a guerra “real”, ao retratarem a atuação e a condição feminina no período, bem como ao fazerem referência àquilo que se passava no front.

Em lugar disso, ao registrarem e auxiliarem a divulgar e reafirmar traços do imaginário coletivo sobre a guerra e, em seu bojo, sobre a mulher, eles remetem e fazem largo uso de valores, hábitos, crenças em sintonia com idealizadas representações românticas e belicistas então valorizadas. Afinal, “toda imagem é, de certo modo, uma narrativa” (BARTHES, 1987, p. 39). Não existe, portanto, “discurso insignificante”, pois “as mais gratuitas criações [...] são portadoras de todo um feixe de signos” (VOVELLE, 1997, p. 401).

Finalmente, há que se destacar que a opção pela análise das representações fotográficas presentes nos postais visa oferecer contribuição ao trabalho interessado na análise de imagens, para além de seu uso como mera ilustração. Empreendimento este não muito comum em meio aos historiadores, por mais que tal necessidade esteja posta, no mínimo, desde a década de 1930, com o advento da Escola de Annales (GERVEREAU, 2007; BURKE, 2004).

Para tanto, as reflexões que se seguem têm por base acervo mantido pelo autor, composto, no momento, por pouco mais de 400 cartões-postais originais, que se encontram em processo de digitalização. A maioria é de procedência francesa, vindo logo a seguir os alemães, e, com raras exceções, foram emitidos e circularam no período em análise. Desse total, 203 exemplares são originários da França e trazem, em sua totalidade, imagens e mensagens de alguma forma relacionadas à Grande Guerra.²

Representações da mulher nos cartões-postais franceses da Grande Guerra

É o tempo de guerra. Os homens estão na frente de batalha ou foram feitos prisioneiros. Na angustiada espera pelo retorno, milhões de mulheres no mundo vão aprender a viver sozinhas. (QUÉTEL, 2009, p. 40).

Ao ocorrerem conflitos armados, a mulher tende a enfrentar uma significativa transformação nas condições de sua existência. Ao longo da Grande Guerra, todas as mulheres afetadas, ou quase todas “vão se tornar exceções, desmentindo ipso facto a pretensa regra da sua incapacidade para o trabalho” (DALL’AVA-SANTUCCI, 2005, p. 181). Segundo a historiadora francesa Michelle Perrot:

Em tempo de guerra, os homens estão na frente de batalha, as mulheres na retaguarda. Fazem tarefas masculinas e, com isso, invadem espaços que antes não ocupavam. Durante a Grande Guerra, elas dirigem bondes ou táxis, entram nas usinas metalúrgicas onde, principalmente na Inglaterra, elas pouco trabalhavam; moldam obuses, ajustam peças, manejam o maçarico, às vezes com alegria. (1998, p. 93).

Isso traz consequências significativas. Nas palavras do historiador italiano Mario Isnenghi:

É necessário contar com uma proporção cada vez maior da mão-de-obra feminina, o que resulta numa evolução triplíce e acelerada: primeiro, as mulheres do lar, filhas, mães ou esposas, transformam-se em trabalhadoras assalariadas. Segundo, elas deixam os campos e tornam-se cidadinas; por fim, passam de camponesas a operárias. (1995, p. 85).

No entanto, ao longo da Grande Guerra, apesar dessas transformações e do seu ingresso, aos milhões, no mundo do trabalho, isso não significou, necessariamente, que elas viessem a ter reconhecidas sua identidade e sua individualidade de mulher. A elas tendia a ser proposto como legítimo quase que tão somente o espaço doméstico e papéis a ele associados. A mulher deveria, assim, cuidar do lar, do marido, dos filhos. Michelle Perrot e Mario Isnenghi esboçam a situação em termos que se complementam:

Quando a guerra acabou, auxiliares e substitutas devolveram o lugar e voltaram àquele lar que lhes pintavam como um ideal e um dever urgente. Longe de serem instrumentos de emancipação, as guerras, profundamente conservadoras, recolocam cada sexo em seu lugar, reiterando as representações mais tradicionais da diferença dos sexos. (PERROT, 1998, p. 97).

Depois da guerra, os homens, incluindo os de esquerda, irão reivindicar como prerrogativa masculina seu antigo emprego, e encerrar assim esse capítulo de emancipação objetiva das mulheres em relação a seu papel tradicional. Em nome da desigualdade dos sexos e de suas ocupações 'típicas', será fechado à força um período que parecia, aos olhos de uma maioria esmagadora, um parêntese de menor importância. (ISNENGHI, 1995, p. 86).

A sociedade francesa de então, predominantemente camponesa, conservadora, seria marcada por um atraso relativo da posição feminina. Isso porque era muito apegada a valores religiosos, predominantemente católicos, bem como aos "valores familiares". Todos eles tenderiam a reservar às mulheres o espaço doméstico, a submissão (FERRO, 2011, p. 659-679; ISNENGHI, 1995, p. 57).

Isto posto e considerada a amostra analisada, constatou-se que 133 dos 203 cartões-postais franceses apresentam pelo menos uma figura feminina. Entre eles, as proposições de Michelle Perrot (1998), Marc Ferro (2011) e Mario Isnenghi (1995) tendem a

se confirmar, pois em momento algum apresentam mulheres envolvidas com alguma das atividades naquele período associadas ao sexo masculino.

Quanto aos possíveis subtemas, isso se expressou da seguinte maneira: dos 133 postais com representações do sexo feminino, cinco trazem representações que remetem à função de enfermeira (Figuras 2, 3 e 4).³ A alegoria cívica feminina da República Francesa, ou da Liberdade (Figura 1) esteve presente em outros 15 postais. Mulheres em trajes típicos da Alsácia e da Lorena foram representadas em 33 postais, sendo três deles com figuras de meninas alsacianas.⁴ Há também seis postais que trazem imagens de meninas, que figuram como filhas de combatentes, em geral expressando sentimento de saudades, ou orando pelo seu sucesso e rogando por proteção na frente de combate.

Imagens de freiras (Figura 3), que se distinguem pelo uso do traje característico, aparecem em oito postais, por vezes atuando como enfermeiras. Os demais cartões-postais as apresentam em situações variadas, que remetem ao espaço doméstico, ou a relações amorosas. Ora, é a esposa e/ou mãe devotada, presente em 15 postais (Figuras 4, 5 e 6), ora, a amada objeto de saudades do combatente que figura no front (16 postais), quando não a amante. Esta última, sensual, é apresentada em 35 postais como uma “doce recompensa”, ou remete ao “repouso merecido” obtido em seus braços pelo combatente que retorna em licença (Figuras 7, 8 e 9).

Assim, na amostra analisada, há que se destacar que, entre aqueles postais que estamparam imagens femininas, não foram observadas menções a atividades similares às referidas por Perrot (1998). Diferente disso, eles tenderam a delimitar os papéis femininos, apresentando a mulher “como filha, esposa, mãe ou viúva, e não como sujeito”, permanecendo “destinadas pela natureza a funções privadas” (FERRO, 2011, p. 662). Afinal, conforme sintetiza Claude Quétel:

As mulheres são as eternas vítimas das guerras. Geradoras e guardiãs da vida, nas guerras elas são mais do que nunca presa dos ímpetos de morte dos homens.

As mulheres são também as eternas esquecidas da história das guerras. Metade da humanidade [...] parece furtar-se ao exame, e a história tem a maior dificuldade em erigir essa multidão em objeto histórico. Nem nação, nem classe social, nem partido político, nem minoria ativa, as mulheres vêem sua história dissolvida na história dos homens. Isso é verdade em tempos de paz. E é muito mais verdade em tempos de guerra, nos quais os homens ocupam mais ainda o centro da cena e, por conseguinte, escrevem a história, a história deles. (2009, p. 5).

Tais constatações se comprovam por meio do levantamento dos possíveis temas privilegiados pelos postais franceses dos tempos da Grande Guerra. Estes de fato tenderam a favorecer a permanência do homem no centro da cena, de forma muito nítida. É possível acompanhar como isso se realizou, com base na análise mais detalhada de alguns exemplares pertencentes à amostra selecionada.

No caso das mulheres cujos retratos fotográficos figuraram como alegoria da República, esta sempre foi personificada por uma jovem que porta o barrete frígio de cor vermelha, traja uma túnica romana de cor branca e exhibe, em seis dos exemplares analisados, a bandeira tricolor francesa. Isso torna evidente que tais alegorias da República eram personificadas por Marianne, figura adotada desde os tempos da Revolução Francesa de 1789 e não apenas amplamente difundida, mas também aceita na França, como expressão do republicanismo laico (HUNT, 2007; AGULHON, 1979).⁵

Tratava-se, portanto, do prosseguimento, por intermédio dos cartões-postais franceses, de uma verdadeira “marianolatria”, conforme expressão cunhada pelo historiador Maurice Agulhon (1979). Prática esta que tem como uma de suas consequências a proliferação de imagens femininas como símbolos da França republicana, tanto quanto os dos tempos monárquicos tenderam a dar ênfase às imagens associadas ao masculino (COELHO, 2008, p. 249-252).

Para nortear a reflexão, propõe-se, primeiramente, comparar tais imagens com aquela que constitui uma das mais conhecidas de Marianne, qual seja, a figura que foi retratada pelo pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863), em sua célebre obra *A Liberdade guiando o povo* (*La Liberté guidant le peuple*).⁶ Trata-se de pintura histórica alegórica à Revolução ocorrida na França entre os dias 27, 28 e 29 de julho de 1830. Por isso, ela é também conhecida como Revolução de Julho, que resultou na queda de Carlos X (1757-1836), da dinastia dos Bourbons, e na elevação de Luis Filipe de Orléans (1773-1850) ao poder. A apresentação da pintura ao público francês ocorreu no ano seguinte à Revolução.

Se a Marianne dos cartões-postais lembra a do pintor não apenas por ostentar o barrete vermelho e a túnica característicos, mas também por sua jovialidade, determinação, segurança e pelo fato de inspirar ao povo em sua luta, a figura que comparece nos postais se distingue daquela de Delacroix em uma série de outros aspectos.

Observa-se que, no contexto da Grande Guerra, Marianne não foi representada em postais exibindo os seios nus, diferenciando-se da forma como a apresentou Delacroix, o qual provavelmente fez eco à tradição estabelecida na França revolucionária, por volta do ano de 1793. A alegoria republicana adotada pelos revolucionários cumpria o papel de simbolizar uma mulher do povo, jovem e robusta. Ela, com seus seios generosos, seria capaz de nutrir ao povo francês (AGULHON, 1979; PERROT, 1998).

Se os retratos de Marianne presentes nos postais não a captaram com os seios à mostra, provavelmente isso se deve ao fato de remeterem, via fotografia, a mulheres de carne e osso. Entre outras possibilidades, isso também se deu para que estes postais de conteúdo patriótico não fossem confundidos com os populares postais eróticos, igualmente apreciados e produzidos em larga escala no período.

Se Delacroix colocou a emblemática bandeira tricolor na mão direita e um fuzil munido de baioneta na mão esquerda de sua Marianne, os postais não vão além da bandeira. Quando muito, em dois exemplares, fazem-na portar uma espada, símbolo bélico que remete ao poder e ao militarismo, mas também à justiça. Mas Marianne nunca exhibe uma arma de fogo, pois os postais não lhe reservaram um lugar em meio aos combates. Trata-se da mulher que figura no campo de combate, mas não no momento em que lá se apresenta o inimigo. Ela, enquanto figura feminina, apenas instiga aos combatentes franceses a seguir em frente, mas não participa da luta, como pretendeu Delacroix.

Entretanto, se Marianne não exhibe os seios nos cartões-postais analisados, nem porta armas de fogo, no mesmo período ela assim figurou em cartazes de guerra franceses, conforme indica o historiador britânico James Aulich. Mesmo assim, seu estudo corrobora o conservadorismo das imagens francesas do período, pois o autor nos coloca diante, somente, de um único exemplo de cada situação, o que evidencia uma amostra em nada expressiva. No caso dos cartazes, se trata de gravuras de Marianne, e não de retratos fotográficos, tal qual nos postais (AULICH, 2011, p. 51, 94, 113).⁷

A Marianne que figura nos postais também se distingue daquela de 1830, por apresentar-se de forma muito serena, tranquila, sem o ardor, a exaltação e o ímpeto com os quais Eugène Delacroix se revelou capaz de dotá-la. Nos postais do contexto da Grande Guerra talvez Marianne esteja muito mais próxima da tendência à reflexão e não tanto voltada à ação, como a registrou Delacroix, ao colocá-la à frente dos homens, em evidente posição de liderança. A figura simbólica feminina presente nos postais inspira e incentiva a ação, talvez até mesmo oriente aos soldados, mas não participa da luta, não avança à frente dos demais. Provavelmente indicando que seria este o temperamento e o comportamento recatado que caberiam e que seriam esperados da mulher, reafirmando um ideal e um dever para elas estabelecido, conforme destacado por Michelle Perrot (1998, p. 97).

O cartão-postal reproduzido na Figura 1 exemplifica isso. Nele, Marianne figura no centro da imagem, que remete a algum campo de batalha. Ela comparece com grande destaque, que é proporcionado pela incidência da luz sobre suas vestes brancas, cujo realce é obtido por estar ladeada pelo vermelho e o azul da bandeira francesa que ela porta em sua mão esquerda. Bandeira cujas cores “simbolizam emblematicamente um consenso que reunia laicos e cristãos” (VINCENT, 1994, p. 208).

Ao seu redor estão distribuídos combatentes que a defendem empunhando fuzis e sabres. Estão dispostos, à sua esquerda, os integrantes da infantaria. À sua direita, visualiza-se um chasseur alpin,⁸ com sua boina característica. Ele é seguido por dois membros da cavalaria, desatualizada herança do século XIX, entre outros combatentes que serviram à França.

A disposição que eles assumiram não remete a nenhuma formação que indique que um combate possa estar prestes a ter início. Diferente disso, sua presença, assim como a de canhões à sua esquerda, bem como de aviões que sobrevoam o céu, à sua direita, indicam que tudo foi distribuído de forma a oferecer proteção àquela que personifica a República Francesa.

Em outras palavras, a Marianne do postal não é uma combatente, como a apresentou Delacroix. Ela, diferente da mulher forte e combativa de outros tempos, é agora defendida pelos soldados franceses.



Figura 1 – M. NICOU, Clichy. Cartão-postal n. 745. *Vers la victoire/ Vive la France*. Manuscrito pelo remetente em 02 jul. 1916. Acervo do autor.⁹

Trata-se, portanto, de uma figura que não tende a se revelar agressiva, ou radical, mas que, embora estimulando o povo francês para perseverar na luta, evidencia um perfil mais conservador, conforme já observado por Maurice Agulhon (1979) em relação à iconografia de Marianne na forma como se constituiu ao longo do século XIX. Se, no simbolismo de que a revestiu Delacroix, ela surge como uma entidade que é, ao mesmo tempo, representação divinatória, como também figuração dos elementos populares, nos postais tendeu a se sobressair a primeira opção, em uma atitude menos aguerrida e menos autônoma.

Isso a torna igualmente distinta da Marianne analisada por James Aulich, quando se reportou aos cartazes que veiculavam propaganda de guerra naquele mesmo período. Segundo o autor, na França, “Juntamente com a imagem do soldado comum, a nação foi retratada como Marianne, o emblema da Liberdade e da República Francesa, uma figura alegórica e uma mulher comum” (AULICH, 2011, p. 53).

Por tais razões, o povo, no caso, a mulher francesa, provavelmente não encontraria elementos mais evidentes para identificar-se com a Marianne que circulou nos pequenos retângulos de papel cartão expedidos pelos Correios da França ao longo da Grande Guerra. Ela fazia alusão à República Francesa, que deveria ser protegida por seus combatentes diante da ameaça representada pela guerra. Entretanto, não mais indicava uma relação acentuada com a mulher do povo, que também tomaria parte do poder, conforme foi proposta em 1793, assim como na obra de Delacroix.

Outra forma de fazer comparecer a figura feminina nos cartões-postais franceses do período foi na condição de enfermeiras, ou “anjos brancos”. Mesmo se tratando dos tempos da Grande Guerra, esse fato não traz grandes surpresas, uma vez que, nas palavras de Claude Quétel, “se há um uniforme que por tradição a mulher veste em tempos de guerra é realmente o de enfermeira. Religiosas ou civis, essas mulheres já haviam conquistado seus títulos de nobreza durante a Primeira Guerra” (QUÉTEL, 2009, p. 184). Em todas as imagens similares localizadas, as enfermeiras fizeram pose em cenas que as representaram dedicando-se ao atendimento de soldados feridos nos combates. Ou seja, ao papel que justificaria a participação no conflito de uma profissão ainda não reconhecida na França, mas muito festejada “nos cartões-postais, nos jornais e na literatura da época” (DALL’AVA-SANTUCCI, 2005, p. 184).

Trata-se, aqui, da mulher que contribui para o empreendimento bélico, ela é apresentada enquanto o faz na retaguarda, pois para a linha de frente seguem apenas os padioleiros. Sob tais circunstâncias, observa-se que, colocando-se a serviço da causa da guerra, o faz, não menos, em favor do homem, enquanto combatente e como médico, do qual figura na condição de “dedicada, obediente” e também “discreta, calma, organizada” auxiliar (DALL’AVA-SANTUCCI, 2005, p. 184). Isso, em certa medida, talvez ajude a explicar a aceitação dessa função feminina. Elas atendem/amparam ao combatente, auxiliando no atendimento médico, de forma a favorecer a recuperação e o retorno do militar às suas funções no front.

É o que pode ser observado em cartão-postal manuscrito e expedido nos primeiros meses da guerra, em janeiro de 1915 (Figura 2), bem como em outro, datado de setembro de 1907 (Figura 3). Em ambos, uma jovem caracterizada como enfermeira permanece em pé enquanto dá atendimento a um combatente, enfaixando seu braço esquerdo. No caso do postal da Figura 2, com seu impecável e longo avental branco, a enfermeira afirma, esboçando um discreto, porém confiante, sorriso: “Suas feridas cicatrizarão rapidamente. Você poderá servir à Pátria”, conforme consta na legenda da imagem, acima da qual pode-se ler *correspondance militaire* (“correspondência militar”), em texto manuscrito com a mesma caligrafia do remetente.

Na cena, os retratados dirigem o olhar um ao outro, o soldado transmitindo a impressão de ouvir atentamente às palavras da enfermeira. No traje desta última se destacam três cruzeiras colorizadas com um vermelho intenso e que remetem ao emblema da Cruz Vermelha. Na imagem de composição triangular, cujo vértice está na cabeça da enfermeira, sua presença centralizada e a incidência da luz sobre sua vestimenta tendem a atrair o olhar do observador.

Em contraste com a alvura de seu avental, o homem, que permanece sentado ao representar o militar, exibe calças vermelhas e quepe de cor azul. Estes remetem ao vistoso uniforme ainda utilizado pela Infantaria ao longo dos primeiros meses da guerra.¹⁰



Figura 2 – J. K. Cartão-postal n. 9365. *Vos blessures seront vite guéries/Vous pouvez servir la Patrie.* Manuscrito pelo remetente e postado em 01 jan. 1915.



Figura 3 – J. K. Cartão-postal n. 304. *Exposant votre vie et bravant la mitraille / On vous voyez vaillante, ô soeur de charité, / Recueillir le blessé sur le champ de bataille; / Partez, il ne faut plus d'avoir d'humanité!* Postado em 30 set.1907.

Na imagem, ambos figuram em espaço que os coloca ao abrigo dos combates, provavelmente uma enfermaria mais distante do front. No cenário, percebe-se na parede ao fundo um retrato do Marechal Joseph Joffre (1852-1931), comandante do Exército francês até dezembro de 1916. Considerada a regra fotográfica dos terços, ele está situado na cena

de forma que lhe dá destaque. Sua presença serve para lembrar a todos que há uma causa pela qual a luta deve prosseguir e o fato do soldado ainda calçar seus coturnos transmite a sensação de que deseja retornar ao campo de combate com brevidade, e que ele apenas foi obrigado a fazer uma pausa, por conta de ferimentos recebidos.

Para isso, lá comparece a figura feminina, cujo papel não seria outro senão atendê-lo e auxiliá-lo em sua recuperação. Eis o seu papel no esforço de guerra, conforme mensagem veiculada pelo postal, tendo por intenção seduzir as mulheres para contribuírem no esforço de guerra, de uma forma que era apresentada como a elas adequada.

Algo similar à representação veiculada por intermédio do postal reproduzido na Figura 3, no qual a enfermeira foi representada como uma irmã da caridade, em imagem também de composição triangular. Ou seja, além de dedicada ao cuidado de doentes e feridos, ela representa também uma religiosa. Neste caso, trata-se de uma mulher que, assumindo o hábito, voluntariamente abriu mão do convívio e das funções ligadas à vida familiar, as quais os cartões-postais insistiram em atribuir ao sexo feminino.

Considerando-se o contexto em que o postal circulou, não se pode deixar de indicar o fato de muito recentemente, no ano de 1905, o parlamento da França – país de tradição católica – ter aprovado lei que restabelecia a separação entre a Igreja e o Estado.¹¹ Essa aproximação e colaboração entre um militar e uma religiosa poderiam, assim, indicar, entre outras interpretações possíveis, que não seriam suficientes somente a força e o destemor dos combatentes. A presença e a atuação feminina teriam relevância por oferecer-lhes suporte não apenas material, mas também espiritual.

Ambas as cenas que retratam enfermeiras atuando na Grande Guerra (Figuras 2 e 3) apresentam-se plenas de tranquilidade e seus cenários primam por certa organização. Nelas, atenuando-se ao extremo a dura realidade enfrentada pelos combatentes, observa-se total controle da situação. Isso em comparação ao caos que imperou na frente de combate, onde o desespero, a dor, a morte, o sangue e restos de cadáveres misturavam-se à lama das trincheiras e da terra de ninguém, pontilhada por crateras produzidas pelos obuses (HOBSBAWM, 1995; ISNENGHI, 1995; KEEGAN, 2004; FERRO, 2009).

Ordem e tranquilidade que parecem indicar os referidos postais seriam subvertidas caso não fossem observadas as incumbências determinadas pelo ordenamento social e jurídico que estava em vigor no país. Ao menos na forma como o conservador modelo francês de então tendia a propor os papéis sociais destinados a homens, mulheres e crianças.

Em outra cena, igualmente situada muito distante daquela realidade dramática do front, atuar como enfermeira parece ser o anseio de uma criança do sexo feminino, cujo retrato está presente no cartão-postal reproduzido na Figura 4. Expedido dois meses após o

final da Grande Guerra, alguns elementos nele observáveis – em especial, o uniforme do soldado – indicam sua produção no início do conflito.

Os leves tons de rosa aplicados sobre detalhes da imagem da mãe e da filha, em contraste com as cores intensas do uniforme militar do combatente, bem como o fato de todos figurarem em áreas privilegiadas pela regra do terço, levam o olhar do observador a se alternar entre eles. A imagem do combatente, inserida no topo do postal, o apresenta no campo de combate em oração, em nova alusão às forças superiores. Outra imagem dele, desta vez em trajes civis, aparece em porta retratos que figura na parte inferior da cena, próximo ao qual estão postadas mãe e filha. Uma cadeira vazia também faz alusão à sua ausência no lar.



Figura 4 – Cartão-postal n. 18, série *Patrie*. *Papa sera un héros/Je veux partir aussi!*. Manuscrito pelo remetente em 27 jan. 1919.

Contudo, no cartão-postal, há outros elementos que tendem a atrair a atenção do observador. Conforme pode ser lido na legenda, a pequena criança, filha do casal, que permanece em pé no centro da imagem, declara de maneira enfática: “Papai será um herói. Eu também quero partir!”. Sua postura corporal, ao apontar determinadamente com a mão esquerda em direção à porta da residência e, de certa forma, à imagem do pai em traje

militar, bem como sua fala e a cruz vermelha presente no braço direito, fazem referência ao desejo de atuar como enfermeira.

Diante da atitude da filha, o olhar da mãe é de quem compreende, se emociona e se revela orgulhosa com o envolvimento por ela evidenciado. Esta, embora ainda seja uma criança, revelava-se capaz de perceber que haveria, nos termos propostos pelo cartão-postal, uma causa em favor da qual todos os cidadãos franceses deveriam se empenhar decididamente.

Além disso, o postal reproduzido na Figura 4 também nos coloca em contato com uma terceira forma de representação feminina, conforme foi apresentada pelos cartões-postais. Qual seja, a da esposa e mãe. Trata-se, então, daquela que foi retratada e representada como capaz de compreender, aceitar e mesmo defender a ausência do combatente – seu esposo, ou filho, principalmente, mas por vezes seu pai –, enquanto se mantém ocupada no cuidado dos filhos e do lar. Embora, em algumas oportunidades, também figure como alguém que sofre e sente saudades do combatente ausente.

Tal atitude dialogava com uma preocupação francesa daqueles tempos: a geração de filhos. Afinal, a partir da segunda metade do século XIX, o país havia perdido para a Alemanha a posição de segundo mais populoso da Europa, logo após a Rússia. A quem caberia não apenas gerar, mas também dispensar os devidos cuidados aos tão desejados bebês, de forma a tentar superar a estagnação no crescimento populacional (WILLMOTT, 2008, p. 16).

Trata-se da mulher, cujo talhe delicado não a habilitaria para papéis mais rudes, ou, talvez, atividades externas ao lar. Entre outros elementos presentes na representação veiculada pelo postal reproduzido na Figura 4, isso é indicado pelo fato da jovem mãe apoiar seus pés sobre uma almofada, pela delicadeza dos gestos, bem como pela leveza de suas vestes. Aspectos estes que produzem um contraste evidente com a resistência do traje militar do qual se serve a figura masculina, bem como com o cenário no qual comparece.

Tudo isso empresta ao homem qualidades muito distintas daquelas atribuídas às mulheres. A elas foi associado o coração, a delicadeza, a fragilidade, a família, o espaço doméstico. Ao sexo masculino associam-se inteligência, força, iniciativa, apresentando-o como o provedor que atua no espaço público, que defende não apenas a sua família, mas a Pátria. Esta última podendo assumir forma de um retrato fotográfico de mulher.

Além de tais características, muito comumente, os cartões-postais do período tendiam a exibir os trajes femininos em cores que simbolizam a França, as quais, por vezes, eram enfatizadas por intermédio de fitas tricolores, ou qualquer outro acessório que remetesse às cores pátrias. Entre estes, as flores, habitualmente colorizadas de forma a lembrar a bandeira francesa, figuravam como mais um elemento bastante presente, tendo, além disso, a função de desejar boa sorte aos combatentes (STANCIK, 2012, p. 107).

Tais detalhes podem ser observados nas Figuras 5 e 6, que reproduzem postais datados de 1916. Em ambos está presente a imagem da mulher delicada, saudosa, que, permanecendo no lar, dirige seus pensamentos ao soldado, o qual, figurando compenetrado da importância da sua missão, encontra-se ausente do lar.

Nesse caso, o patriotismo da mulher é evidenciado por permanecer no lar, garantindo a retaguarda no espaço doméstico. Tudo que ali ela venha a fazer, todavia, revela o pensamento dirigido ao esforço bélico, realizado pelos homens. Somente assim, cada um cumprindo seu papel, conforme mensagens veiculadas pelos postais, seria possível obter êxito na frente de combate.



Figura 5 – A. H. Katz./J. K. Cartão-postal n. 9561/3. *Son image, en mon cœur à conservé sa place, / Et mon amour devient, chaque jour, plus vivace!*. Manuscrito pelo remetente em 28 mar. 1916.



Figura 6 – J. K. Cartão-postal n. 9502. *Heureuses Pâques*. Postado em 1916

O historiador Mario Isnenghi acrescenta elementos que podem auxiliar na análise de tais representações. Segundo sua percepção, uma vez deflagrado, o conflito tendeu a transformar profundamente não somente a vida dos soldados que enfrentaram a morte na frente de combate. Ele fez o mesmo com aqueles que permaneceram na retaguarda. Entre estes, as mulheres:

Na verdade, também o mundo dos civis é transformado. Nada continua como antes. Os militares que vão para casa em licença voltam especialmente desiludidos. A licença, essa possibilidade inebriante de suspender a monotonia dos dias e das mortes, não corresponde à sua expectativa. Tudo mudou, até o país; as mulheres estão realmente diferentes; criticam-se os combatentes pelas costas. Sem dúvida, nada é mais como antes!

Crises e desilusões vão se desenvolver a partir desse sentimento difuso de diferença e desconhecimento entre os que voltam e os que ficaram no interior.

A licença consentida ao militar deveria permitir-lhe materializar, rever de perto a terra de seus sonhos, tão louvada em suas cartas. Os superiores se queixam de que o soldado volta da licença mais rebelde e mais mal adaptado do que antes. (ISNENGHI, 1995, p. 79-80)

Se o mundo real deixava, muito rapidamente, de corresponder aos ideais daquela sociedade tradicional, rural, católica e belicista, os postais empenhavam-se com o intuito de favorecer sua perpetuação. É como se constituíssem não apenas uma forma de manter determinados ideais presentes, visíveis e ao alcance das mãos e dos olhos, como também de reafirmar sua relevância, sua pertinência, sua aceitação pela sociedade francesa.

Mas não é apenas na forma daqueles idealizados e irreais “anjos do lar” que as mulheres foram apresentadas àquele que seguia rumo à frente de combate. Sempre representadas como belas e jovens – em toda a amostra analisada, somente um postal trouxe estampada uma mulher idosa¹² –, elas também cumpriram, nos cartões-postais da Grande Guerra, o papel de uma doce recompense, ou “doce recompensa”, alcançada pelos combatentes após suportar as agruras da guerra. Isso pode ser observado na Figura 7, conforme pode ser lido na legenda do cartão, e, não menos, nas Figuras 8 e 9.



Figura 7 – M. Boulanger. Cartão-postal n. 323, série Idéa. *La douce récompense*. Não datado.

Alguns postais o faziam de forma bastante discreta, como se pode observar na Figura 7. Outros, como os reproduzidos nas Figuras 8 e 9, de maneira bem mais explícita, expondo o casal no leito, ambos em trajes íntimos. Observe-se que essa representação é favorecida pela composição geral da imagem destes últimos, apresentadas no sentido horizontal. Em ambos, a identidade de combatente é indicada pela presença do quepe (Figura 8) e do capacete (Figura 9), sempre mantidos ao alcance das mãos.



Figura 8 – M. Boulanger, Paris. Cartão-postal n. 51/5, série Idéa. *Repos bien gagné*. Manuscrito pelo remetente em 20 dez. 1915.



Figura 9 – Cartão-postal n. 2027. *Dans tes bras*. Manuscrito pelo remetente em 28 ago. 1918.

Laurent Gervereau analisa um postal francês similar, datado do mesmo contexto, no qual observa:

A evocação, inevitável, dos combates, dos quais este soldado volta de licença; esta recordação que poderia suscitar mal-estar por causa da grande diferença das situações, é assimilada à investida amorosa. Combatente, herói – forçosamente – e ‘ofensivo’ – ainda que tudo falhe nas trincheiras –, triunfa novamente na ofensiva horizontal. Duplamente em licença, da frente e do amor, desfruta deste repouso bem merecido, finalmente passivo. (GERVEREAU, 2007, p. 128)

Sob tais circunstâncias, a mulher cumpriria outro dos papéis a ela reservados, na forma como eram propostos pelos postais: o de recompensar aos combatentes por seus sacrifícios em nome da Pátria. Se ela não atua diretamente nos combates, incentiva e premia aquele que o faz. É como se, antecipando e invertendo o lema que, muitos anos após, na década de 1960, mobilizaria os integrantes do movimento hippie, os postais pregassem a necessidade de fazer guerra para somente então fazer amor. Ou ainda: fazer a guerra para, com ela, garantir a possibilidade de fazer amor. A guerra, como atribuição masculina. Já o amor, o prazer, deveriam ser proporcionados pela mulher, apresentada como frágil e dependente.

Se na condição de mãe e esposa sua figura tendia a ser exibida em retratos fotográficos que lhe emprestavam um ar angelical, santificando tais papéis, conforme se observa nos postais reproduzidos nas Figuras 4, 5 e 6, santidade não menos presente nas imagens anteriores (Figuras 1, 2 e 3), quando a mulher foi proposta como uma “recompensa”, isso tendeu a se alterar. Então, embora tal papel também seja reconhecido como necessário, imprescindível mesmo, a pureza e inocência antes apresentadas, tão caras a uma sociedade mais tradicional, tendiam a ser substituídas por uma atitude mais provocativa, sensual. Talvez em certa medida mais próxima à imagem de Paris, também ela tida como libertina.

A sociedade francesa tendia a reconhecer, desse modo, a importância da assim chamada mais antiga profissão do mundo – uma “especialidade francesa?”, conforme questiona Claude Quétel (2009, p. 104) –, ou apenas discorria a respeito de mais um entre os papéis tidos como femininos, tanto na guerra quanto na paz?

Considerações Finais

O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos ausentes da imagem. Além da verdade iconográfica. (KOSSOY, 2001, p. 117-118).

Ainda se faz presente, em pleno século XXI, a tendência a perceber a fotografia, invenção divulgada em 1839, como uma forma de reprodução do real. Produzidos a partir de retratos fotográficos, os cartões-postais analisados ao longo do presente estudo evidenciam o equívoco desse ponto de vista. Mas isso não se deve ao fato de os postais, ao menos os franceses do início do século XX, se apresentarem menos fiéis à realidade, se comparados a outras mídias. Se postais se prestaram a manipulações inevitáveis – enquadramento, pose, seleção daquilo que vai ser registrado –, bem como aos retoques finais, com acréscimo de cores em pontos estratégicos da imagem – e não de quaisquer cores –, entre outras, não se pode dizer nada diferente das fotografias. Embora possa parecer redundante, não se pode, portanto, desconsiderar que fotografias, postais e toda e qualquer imagem representam o real e devem ser entendidos enquanto tal.

Seguindo essa regra, ao longo da Grande Guerra, pequenos postais – souvenirs que tanto encantamento proporcionaram ao longo das primeiras décadas do século XX – veiculavam mensagens, tanto impressas pelos editores particulares – na forma de imagens e textos –, quanto manuscritas por seus remetentes. Embora suas imagens/mensagens impressas primassem pelo romantismo, muitos deles falavam, de forma explícita, sobre a guerra. Sendo a França um “país belicoso”, conforme proposto por Guglielmo Ferrero, em 1899 (apud FERRO, 2009, p. 30), seus cartões-postais seguiam a mesma tendência.

No entanto, tratava-se de uma guerra profundamente idealizada, romântica, porque era representada segundo um imaginário que tendia a retratá-la sob moldes cavalheirescos, até mesmo sentimentais, associando o papel dos combatentes a uma missão sagrada. As poses estudadas, o sabre, as flores e as cores patrióticas emprestaram aos combatentes uma aparência condizente com esse ideal cavalheiresco, fazendo dele um jovem polido, cortês, civilizado, embora forte e corajoso o bastante para se revelar sempre disposto à luta e ao sacrifício.

A mulher, por sua vez, via de regra apresentada em meio a cores suaves e igualmente patrióticas, foi retratada ocupando espaços e desempenhando funções tidas como eminentemente femininas. Portanto, não se tratava de um imaginário coletivo tão somente belicista. Afinal, ele se expressava em uma França rural, católica e tradicional, que tendia a reservar à mulher determinados espaços e papéis bem delimitados e propostos como adequados, naturais, invariáveis, portanto, femininos.

Sob tal perspectiva, não caberia atribuir à mulher algo diferente das suas pretensas missões sagradas. Mesmo que, diante da importância do ingresso feminino nas fábricas, o general Joffre, cujo retrato figurou no postal da enfermeira reproduzido na Figura 2, viesse a declarar: “Se as mulheres que trabalham nas fábricas parassem vinte minutos, a França perderia a guerra” (apud QUÉTEL, 2009, p. 78; DALL’AVA-SANTUCCI, 2005, p. 182). Não

era, portanto, a guerra “verdadeira” que se fazia presente nos cartões-postais, mas aquela mais conforme as crenças, os valores, os hábitos franceses do período.

Por isso, ao longo da análise empreendida, buscou-se realizar a sua abordagem tomando-os como suportes de representações visuais, ou seja, como documentos iconográficos. Pretendeu-se, assim, explorar sua capacidade para dar visualidade a determinados aspectos do imaginário social, de forma a explorar os sentidos e sentimentos atribuídos à guerra e, no seio desta, à mulher. Explorar, portanto, recursos empregados no período para, por intermédio do uso de retratos fotográficos produzidos em estúdio, evidenciar maneiras de ver, conceber e falar a respeito da mulher no cenário da Grande Guerra.

Afinal, concebe-se que, se uma fotografia não é uma reprodução fiel do real, isso foi levado ao extremo no caso do seu emprego na produção dos postais. Pois, mais que captar a realidade, eles realizaram uma manipulação/reinterpretação/teatralização, de forma a expor versões tidas como aceitáveis daquilo que se passava no período. Empreenderam, afinal, um trabalho de produção de sentido, que é social, cultural, histórico.

Os cartões-postais, uma vez inseridos nos quadros socioculturais e políticos que lhes deram origem, tendo-se em vista as redes de significações e os códigos a que estavam submetidos, revelaram-se na forma de expressão de concepções idealizadas e românticas relativas à mulher. Concepções estas que assumiam a guerra e os militares como elementos a ser destacados, colocados no centro da cena, conforme construídos pelo imaginário coletivo francês e europeu. Os postais revelavam-se, não menos, capazes de exercer o papel de difusores dessas mesmas concepções, que não se restringiram aos seus produtores e consumidores. E assim, em conta-gotas, de mão em mão, mas insistentemente, eles deram sua cota de contribuição para dar sobrevida e manter presentes determinadas formas de ler, compreender, representar a mulher, a guerra, entre outros aspectos da realidade.

Diante de tais constatações, muitas questões permanecem. Uma delas diz respeito a aceitação, ou não, de tais representações pelas mulheres. Afinal, se era esse o discurso veiculado, tenderiam elas a se perceber de forma similar ao apresentado nos postais, via de regra produzidos por homens? Embora não tenha se constituído em objetivo do presente estudo, até por se considerar que a amostra analisada seria insuficiente para propor qualquer resposta, pode-se dar algumas indicações despreziosas a respeito, com base na quantificação daqueles cujo remetente era do sexo feminino. Constatou-se que, dos 133 postais que apresentam representações relativas às mulheres, 61 registram remetentes deste sexo, contra 65 do sexo masculino, sendo sete o número de postais não circulados.

Observa-se, portanto, uma proximidade entre os números de homens e mulheres que vieram a contribuir, não se sabe se voluntariamente ou não, para divulgá-las. Se for

considerado o envio como um indício da aceitação daquelas representações, isso pode indicar uma tendência muito semelhante entre ambos os sexos. Mas os dados disponibilizados nos postais também são insuficientes para propor qualquer comentário relativo aos critérios de seleção das imagens/mensagens enviadas, até porque milhões deles foram distribuídos pelo governo francês aos seus combatentes, para o envio aos seus familiares.

Observe-se, finalmente, que as representações visuais, fotográficas ou não, seja da mulher, da guerra, seja dos inúmeros subtemas que ela pode suscitar, não se restringiram aos cartões-postais, no período analisado. Elas se apresentaram, não menos, por intermédio da emissão de selos postais, panfletos, cartazes de propaganda – estes últimos objeto de atenção de vários estudos (AULICH, 2011; DARRACOT, 1974, além de muitos mais) –, entre tantos outros recursos não abordados no presente trabalho e igualmente prenhes de significados.

O imaginário relativo à mulher, no contexto da França da Grande Guerra, evidencia, assim, um grande número de questões e aspectos a se perseguir, mesmo que se tenha por ponto de partida exclusivamente representações imagéticas.

Recebido em 9/2/2013

Aprovado em 25/3/2013

NOTAS

¹ A esse respeito, consultar Le Goff (1984). Sobre a proposição de tratar a fotografia como imagem/documento e como imagem/monumento, consultar Mauad (1996).

² Com raras exceções, os cartões-postais relativos à Grande Guerra, integrantes da coleção, apresentam retratos, predominando os fotográficos. Em sua quase totalidade, eles estão divididos em três subtemas: representações do feminino, representações do masculino e representações da infância. Além dos postais relativos ao conflito, integram o acervo aproximadamente 800 retratos fotográficos originais produzidos entre 1850-1950, cuja seleção também atende aos três subtemas mencionados. Todo o acervo de postais e retratos fotográficos vem sendo reunido pelo autor mediante aquisição junto ao comércio especializado, no Brasil e no exterior. Sua procedência, portanto, é diversa, mas sua seleção é sempre orientada com o intuito de dialogar com os temas referidos. Isso visando subsidiar a reflexão relativa ao emprego de fontes iconográficas na pesquisa histórica.

³ A cena representada no cartão-postal reproduzido na Figura 4 também é analisada em conjunto com os postais em que figuraram mães/esposas. Contudo, a representação do papel desempenhado pela enfermeira é aqui tomada como outro ponto forte da mensagem por ele veiculada.

⁴ As representações femininas alusivas aos territórios da Alsácia e da Lorena são analisadas em Stancik (2012), especialmente entre as páginas 106-110. Portanto, não serão objeto de discussão no presente artigo.

⁵ Sobre *Marianne* como representação feminina da República na França, consultar Agulhon (1979). Ver também Hunt (2007), especialmente o Capítulo 3. As representações analisadas nesses trabalhos eram habitualmente obtidas por intermédio de outros recursos, e não com o emprego de retratos fotográficos, como no presente estudo, em que figuraram modelos anônimas. Somente mais

tarde, a partir da década de 1970, retratos fotográficos de atrizes francesas consagradas passaram a servir de modelo para representar *Marianne* (COELHO, 2008, p. 252).

⁶ Realizada no ano de 1830, em óleo sobre tela, nas dimensões 260 cm (altura) por 325 cm (largura), a obra atualmente encontra-se exposta no Museu do Louvre, em Paris. Pode ser visualizada com boa resolução em: <http://pt.wikipedia.org/>.

⁷ Registro minha gratidão a Hamilton Stancik Junior, que não apenas indicou, mas também me presenteou com a obra de Aulich (2011), importante referência bibliográfica relativa às representações imagéticas da guerra. O cartaz em que figura *Marianne* com os seios à mostra também é reproduzido por Darracott (1974, p. 42).

⁸ Literalmente “caçadores alpinos”, refere-se a batalhões de infantaria, por vezes chamados apenas de *alpins* e apelidados de *diablos bleus*. Seu treinamento destina-se especialmente à atuação em regiões montanhosas, como é o caso dos Alpes (DICTIONNAIRE, 1916, p. 14).

⁹ Todos os cartões-postais analisados e reproduzidos no presente artigo pertencem ao acervo mantido pelo autor, razão pela qual tal informação não constará nas demais legendas a eles alusivas.

¹⁰ Desprezando a necessidade de camuflagem, as forças armadas francesas ingressaram na Grande Guerra exibindo vistosos uniformes, nos quais se destacavam as cores pátrias. A Infantaria adotava calças vermelhas e sobretudo azul-marinho. Isso pode ser observado nas Figuras 2, 3 e 4. As Figuras 3 e 8 exemplificam o quepe vermelho também utilizado no início do conflito. Entre 1915 e 1916 os uniformes franceses tornaram-se mais discretos, com a adoção do cinza azulado (*bleu d'horizon*), atendendo à necessidade de tornar os combatentes menos visíveis, conforme pode ser observado nas Figuras 1, 5, 6 e 7. As Figuras 5, 7 e 9 também mostram o capacete de aço *Adrian*, novidade adotada no final do ano de 1915 (WILLMOTT, 2008; KEEGAN, 2004).

¹¹ *Loi du 9 décembre 1905 relative à la séparation des Églises et de l'État*. Disponível em: <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/eglise-etat/sommaire.asp#loi>>.

¹² A reprodução do postal pode ser encontrada em Stancik (2012), Figura 8, p. 117.

REFERÊNCIAS

AGULHON, Maurice. *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 a 1880*. Paris: Flammarion, 1979.

AULICH, James. *War posters: weapons of mass communication*. London: Thames & Hudson, 2011.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CARROLL, Andrew. *Cartas do front: relatos emocionantes da vida na guerra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

COELHO, Ricardo Corrêa. *Os franceses*. São Paulo: Contexto, 2008.

DALL'AVA-SANTUCCI, Josette. *Mulheres e médicas: as pioneiras da medicina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DARRACOTT, Joseph. *The First World War in posters*. New York: Dover Publications, 1974.

DICTIONNAIRE des termes militaires et de l'argot poilu. Paris: Larousse, 1916.

FRANCO, Patrícia dos Santos. Cartões-postais: fragmentos de lugares, pessoas e percepções. *Métis – História e Cultura*, Caxias do Sul, RS, v. 5, n. 9, p. 25-62, 2006.

FERRO, Marc. *A Grande Guerra (1914-1918)*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2009.

-
- FERRO, Marc. *História de França*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- HERNÁNDEZ, Jesús. *Tudo o que você deve saber sobre a Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Madras, 2008.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HUNT, Lynn. *Política, cultura e classe na Revolução Francesa*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- ISNENGI, Mario. *História da Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Ática, 1995.
- KEEGAN, John. *História ilustrada da Primeira Guerra Mundial*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê, 2002.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: ROMANO, R. (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. v.1 – Memória, História. Lisboa: Impr. Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 95-106.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, dez. 1996.
- PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: UNESP, 1998.
- QUÉTEL, Claude. *As mulheres na guerra (1939-1945)*. São Paulo: Larousse, 2009. 2 v.
- STANCIK, Marco Antonio. O imaginário sobre o militar em cartões-postais franceses (1900-1918). *História*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 101-120, jan./jun. 2012.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *Postaes do Brazil (1893-1930)*. São Paulo: Metalivros, 2002.
- VINCENT, Gérard. Guerras ditas, guerras silenciadas e o enigma identitário. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Orgs.). *História da vida privada: da Primeira Guerra aos nossos dias*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 201-247.
- VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997.
- WILLMOTT, H. P. *Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- WILLOUGHBY, Martin. *A history of postcards*. New Jersey: Wellfleet Press, 1992.