

# A “mulher moderna” em construção: reflexões sobre *Coeur Meurtri*, de Nicota Bayeux

**Mariana Sacon Frederico**, Instituto de Estudos Brasileiros, USP

No entresséculos a “mulher moderna” é entendida por muitos da sociedade como uma figura ambígua, que carrega elementos contraditórios como a modernidade e a tradição. O presente artigo tem como objetivo identificar de que maneira esta “mulher moderna” é construída na pintura *Coeur Meurtri*, de Nicota Bayeux (1871-1923). Defendemos que a artista representa uma imagem de mulher muito particular, mas que, ainda sim, dialoga com “tipos femininos” comumente representados no entresséculos: a “mulher interiorizada” e a “mulher fatal”. Por meio de uma breve análise comparativa entre obras do início do século XX e um escrito deixado pela pintora, pretendemos discutir de que maneira estes dois “tipos femininos” foram apropriados em *Coeur Meurtri*.

**Palavras-chave:** Nicota Bayeux. Arte brasileira. Mulher moderna. Estudos de gênero.

\*

Within the centuries the “modern woman” is understood by many people in society as an ambiguous figure who carries contradictory elements such as modernity and tradition. This article aims to identify how this “modern woman” is constructed in the painting *Coeur Meurtri*, by Nicota Bayeux (1871-1923). We support the idea the artist represents an image of a very particular woman, but she still dialogues with the “female types” commonly represented as “inner woman” and “fatal woman”. We discuss how these two “feminine types” were appropriated in “*Coeur Meurtri*” through a brief comparative analysis of works from the early twentieth century and a writing piece left by the painter.

**Keywords:** Nicota Bayeux. Brazilian art. Modern woman. Gender studies.

A situação das mulheres no Brasil do entresséculos foi marcada por tensões e contradições. As “mulheres”, e coloco entre aspas pois me refiro àquelas pertencentes as classes urbanas médias e altas, vivenciaram novas oportunidades educacionais e profissionais e tiveram acesso a novas práticas de sociabilidade. Já a partir da segunda metade do século XIX as tradicionais reuniões em família, onde as mulheres declamavam poesia, tocavam piano e cantavam, deixaram de ser a principal atividade de lazer. Cada vez mais elas se juntavam aos homens de sua classe social em atividades públicas, frequentando o teatro, a ópera, as corridas de cavalo e o cinema, já no início do século XX.<sup>1</sup>

Estas mulheres estavam presentes em espaços que anteriormente eram marcados fortemente pela presença masculina. Contudo, tais mudanças não podem ser colocadas sem apontar para as tensões no entorno desta “nova mulher”: “Fascinante ainda que assustadora, a mulher moderna foi, ao mesmo tempo, exibida com orgulho, como demonstração do progresso nacional, e denunciada como ameaça à tradição nacional”<sup>2</sup>. Assim, nos primeiros anos do século XX, de acordo com Susan Besse, a mulher deveria assumir uma forma moderna e sofisticada, mas também manter as tradicionais qualidades “femininas”, como o recato e a simplicidade<sup>3</sup>. A imagem da mãe, esposa e dona de casa ainda era reiterada pelos setores mais conservadores da sociedade<sup>4</sup>.

É neste contexto paradoxal que a pintora Nicota Bayeux (1870-1923) está inserida. Podemos afirmar que em muitos aspectos sua trajetória condiz com a imagem da mulher moderna. O estudo de Ana Paula Simioni, “Profissão Artista”, nos mostra que no campo artístico brasileiro do entresséculos havia mulheres estudando, produzindo e expondo arte, ainda que suas trajetórias tenham sido obscurecidas<sup>5</sup>. Estas estavam construindo suas imagens públicas e profissionais.

Nascida em 1871 na cidade de Campinas<sup>6</sup>, Nicota Bayeux iniciou seus estudos em pintura por meio de aulas particulares com o pintor Carlo De Servi na cidade de São Paulo. Anos depois, passou temporadas na capital francesa, sendo algumas destas viagens junto de sua família e outras junto de seu marido, o negociante

---

<sup>1</sup>BESSE, Susan. Modernizando a Desigualdade. São Paulo: EDUSP, 1999. P.24

<sup>2</sup> Ibidem. p. 37

<sup>3</sup> Ibidem. p.40

<sup>4</sup> De acordo com Marina Maluf e Maria Lucia Mott tal imagem era defendida pela Igreja, ensinada por médicos e juristas, legitimada pelo Estado e divulgada pela imprensa. Periódicos como a Revista Feminina reforçavam esta contradição ao trazer páginas dedicadas a moda e a modernidade, mas também artigos sobre a boa mãe e a boa esposa. MALUF, Marina; MOTT, Maria L. Recônditos do Mundo Feminino. In. SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: República - da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.374.

<sup>5</sup> Ana Paula Cavalcanti Simioni demonstra com dados como a participação de mulheres nos Salões Gerais de Belas Artes foi expressiva no Brasil no final do século XIX e início do século XX. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

<sup>6</sup> Não temos certeza, até o presente momento, sobre ano de nascimento de Nicota Bayeux. No livro de batismo da igreja Nossa Senhora da Conceição de Campinas, consta que 1871 foi o ano de seu batizado, dessa forma, foi considerado por aproximação como a ano de nascimento.

Eduardo Benain<sup>7</sup>. Em suas estadias em Paris, se dedicou aos estudos de pintura, sendo que em 1903 foi aluna da Académie Julian, tendo como mestres Robert-Fleury e Jean-Paul Laurens<sup>8</sup>. No Brasil atuou como artista principalmente em São Paulo e Campinas – a pintura *Coeur Meurtri*, objeto principal desta pesquisa, foi exposta em 1913 na II Exposição Brasileira de Belas Artes, em São Paulo, adquirida no mesmo ano pelo Governo do Estado de São Paulo e incluída no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>9</sup>.



1. Nicota Bayeux, “Coeur Meurtri”, s/d. Óleo sobre tela. 67 cm X 87 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP.

---

<sup>7</sup> Seu casamento aconteceu por volta de 1909, tendo a pintora quase 40 anos de idade, casando-se tarde para os padrões da época, seu marido era pelo menos 7 anos mais jovem, o que também era incomum para o período. BESSE, Susan. Op. Cit. 1999.

<sup>8</sup>LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Artlivre, 1988. P.65.

<sup>9</sup> Infelizmente não foram encontrados registros sobre a sua data de produção, contudo acreditamos que foi produzida entre 1911 e 1912, devido ao modelo do vestido da representada.

Um aspecto importante da trajetória da artista é o seu conhecimento e posicionamento sobre os debates acerca da condição da mulher na sociedade. Sabemos que Nicota Bayeux assinou a revista *A Família*<sup>10</sup>, periódico com discurso a favor da emancipação feminina, e nos deixou um pequeno texto de sua autoria sobre o lugar da mulher na sociedade, do qual falaremos mais adiante.

Este artigo tem como objetivo identificar de que maneira a “mulher moderna” aparece em *Coeur Meurtri*. Pretendemos mostrar que a obra dialoga com dois “tipos de feminino” bastante representados no entresséculos: a “mulher interiorizada” e a “mulher fatal”.

Nicota Bayeux em *Coeur Meurtri* representa um corpo feminino com uma nuance de sensualidade. Os cabelos desalinhados, os braços e colo a mostra, a roupa solta sobre o corpo, sem o uso do espartilho, indicam um momento de intimidade da retratada<sup>11</sup>. De acordo com Rafael Cardoso, no final do século XIX é possível identificar uma série de produções artísticas cujo tema central era a representação do interior das casas e da profundidade psicológica dos retratados. Cardoso relaciona essas produções com o progressivo ingresso do Brasil entre as décadas de 1870 e 1890 em um regime da modernidade, que implicou, como já foi apontado, em novas formas de sociabilidade. Neste contexto, é identificado um novo público de arte, no qual a mulher ilustrada estava incluída. “Esse novo público buscava uma outra representação da mulher, condizente com sua crescente sofisticação e cosmopolitismo”<sup>12</sup>.

Obras como *A Carta*, de Eliseu Visconti, e *Amuada*, de Belmiro de Almeida, são exemplos que trazem esse olhar sobre o interior da casa e sobre a interioridade destas mulheres do entresséculos. Nas duas telas observamos damas elegantemente vestidas de acordo com as evocações da moda da época. Na primeira observamos uma elegância sóbria no traje negro, comumente portado pelas viúvas. Na retratada por Belmiro de Almeida notamos o traje completo para o período, com luvas de pelica, toucado ornamentado com flores e um boá de plumas sobre o sofá<sup>13</sup>. As duas aparecem em uma situação íntima, estão em um ambiente fechado e imersas, cada uma delas, em um estado psicológico próprio.

---

<sup>10</sup> A educação feminina era uma bandeira importante do periódico. Foi criado e dirigido por Josephina Álvares de Azevedo até o seu fechamento em 1898. No exemplar de 4 de março de 1894 o nome de Nicota Bayeux aparece como uma das assinantes do jornal.

<sup>11</sup> Neste período, as mulheres no espaço público usavam vestidos espartilhados, cabelos presos e chapéus com grandes abas. SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezanove**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. P.43.

<sup>12</sup>CARDOSO, Rafael. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.) **Oitocentos: arte brasileira do império a primeira república**. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezanoveVinte, 2008. P. 474

<sup>13</sup>VIEIRA, Samuel Mendes. **À Flor da Pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a Pintura na Segunda Metade do Século XIX**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.



2. Eliseu Visconti, A Carta, 1906. Óleo s/ madeira. 67 cm X 82 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo - SP.

A obra de Nicota Bayeux, assim como nestes dois exemplos, trata de uma situação íntima onde o drama vivido pela representada é central. A expressão facial e a paleta de cores predominantemente escura e opaca escolhidas pela artista expõem esta temática que é reforçada pelo título da obra, *Coeur Meurtri*<sup>14</sup>. Embora, neste aspecto, podemos afirmar que a obra conversa com um tipo de produção que se tornou recorrente no entresséculos brasileiro, no qual a mulher

---

<sup>14</sup> Podemos traduzi-lo simplesmente como “Coração Ferido”, contudo, além da palavra “meurtri” possuir o sentido de “machucado”, “ferido”, também pode significar algo mais dramático. Segundo o *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique Universel Illustré*, edição de 1885 a 1891, a palavra também pode ser empregada em sentido poético de “assassinado”.

é representada em sua intimidade<sup>15</sup>, também podemos apontar elementos de *Coeur Meurtri* que a afastam destes dois exemplos:



3. Belmiro de Almeida (1858-1935), *Amuada*, s/d. Óleo s/ madeira. 41,5 cm x 33 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

Em *Coeur Meurtri* notamos uma completa ausência de adereços. Além da representada, o único item presente na composição é um vestido de cor acinzentada com detalhe em dourado (também notamos uma roupa íntima branca, acima do detalhe em dourado, escondida quase completamente pelos cabelos negros). A vestimenta possui poucos detalhes e corte simples, tal formato não cinturado nos indica uma vestimenta bem moderna para a época, um modelo de Alta Costura, o que nos permite saber que a retratada pertencia a

---

<sup>15</sup> Além destas duas obras podemos citar “A leitura” e “Saudade” de Almeida Junior; “A Má Notícia” e “Arrufos” de Belmiro de Almeida; “Recordação” e “Más Notícias” de Rodolpho Amoedo.

uma classe social privilegiada<sup>16</sup> - não pretendemos neste artigo discorrer sobre detalhes do traje, embora este também seja um elemento significativo para nossa hipótese de que a retratada é uma “mulher moderna”.

Outro aspecto que a diferencia das demais telas é a nuance de sensualidade. Diferente do recato presente nas golas altas das vestimentas representadas por Visconti e Belmiro de Almeida, em *Coeur Meurtri* a jovem tem partes do corpo reveladas. Seu colo e seus braços estão expostos. A artista, que priorizou o uso de tonalidades escuras para compor a obra, escolheu iluminar a pele da jovem, dando destaque a esta região. Os longos cabelos soltos e desalinhados conferem à tela um tom de erotismo. Sair às ruas com os cabelos soltos era algo impensável para uma mulher da elite, pois além de indicar o não pertencimento a sua classe social, apontava também falta de decoro, uma sensualidade imprópria<sup>17</sup>.

A maneira que o olhar foi representado nas três obras também é bastante significativa. Enquanto na pintura de Visconti o rosto reclinado em direção ao lenço nos indica a tristeza da retratada ao ler o conteúdo da carta que está em sua mão esquerda, em *Amuada* e *Coeur Meurtri* não é possível identificar a origem do drama psicológico, os elementos presentes nas obras e a maneira na qual os olhares foram representados não nos oferecem tais informações. A retratada de Nicota Bayeux, assim como a figura feminina de Belmiro de Almeida, aparece com o olhar semicerrado estando completamente envolta em sua interioridade. Contudo, enquanto em *Coeur Meurtri* notamos uma postura ativa, estando o corpo ereto e cabeça sutilmente inclinada para cima, em *Amuada* e *A Carta* os corpos das mulheres estão reclinados para frente, e suas faces voltadas para baixo. Percebemos uma resignação na postura corporal das duas últimas retratadas.

O olhar da representada em *Coeur Meurtri* foi destacado pelo colunista do *O Estado de S. Paulo*, em 1913:

“A maneira criteriosa e a aristocrática distinção de sua arte synthetizavam-se no seu quadro ‘Coeur Meurtri’, representa esta a expressão soberana da mulher que esconde a sua dor, da subtil ironia de altaneiro domínio de que só a mulher sabe usar para encobrir no profundo mystério da sua physionomia o seu coração mortificado<sup>18</sup>”

---

<sup>16</sup> Nicota Bayeux em 1911 viaja a Paris, momento no qual provavelmente teve contato com as novidades da Alta Costura francesa. Dentre os nomes que desenhavam vestidos com características semelhantes podemos destacar Paul Poiret, que entre 1909 e 1910, abandonou os espartilhos de alguns de seus desenhos e tornou as roupas femininas mais flexíveis e leves. LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.75

<sup>17</sup> TELLES, Norma. “Retratos de Mulher”. *Gênero* (Niterói), Niterói, p. 19 - 46, 05 jan. 2010. Autores como Robert Goldwater, Carl Emil Schrke e Daniel Arasse, também destacaram o caráter erótico dos cabelos femininos. GOLDWATER, Robert. **Simbolism**. New York: icon editions, 1979. P.60; SCHRKE, Carl Emil. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 215 e 216. ARASSE, Daniel. **Não se vê nada: descrições**. Lisboa: KKYM, 2015. P.56.

<sup>18</sup> **O Estado de S. Paulo**, 12 de fevereiro de 1913, p.4.

De acordo com a interpretação do articulista, temos uma mulher de “expressão soberana”, ela tem o domínio dela mesma. Sua fisionomia é misteriosa, visto que não podemos ter certeza sobre os seus sentimentos. Apesar do colunista se referir a *Coeur Meurtri*, ele expõe no final de sua fala que esta capacidade de “encobrir” os sentimentos é uma característica comum às mulheres.

Este trecho nos dá alguns indícios de como a obra foi interpretada quando exposta na II Exposição Brasileira de Belas Artes, em 1913. Esta “soberania” da figura feminina, destacada pelo colunista, revela uma ambiguidade presente na obra de Nicota Bayeux. Podemos interpretar que há uma mistura de tristeza e raiva em seu olhar? A indefinição sugerida lhe confere mistério e, portanto, um tom ameaçador. Quem teria ferido o seu coração? O que ocorreu neste interior que causou este drama psicológico? A obra não oferece muitas pistas sobre o que ocorreu na cena, apenas dúvidas, especulações.

O entendimento da mulher como um ser misterioso, enigmático, pode ser percebido nas palavras do articulista, mas também no discurso de uma parte significativa da produção artística do entresséculos. O poeta Baudelaire é um exemplo importante. Em seu poema “Céu Nublado”, que faz parte do livro *Flores do Mal*, o poeta fala de uma mulher cujo mistério dos olhos a torna indecifrável.

Dir-se-ia teu olhar coberto de uma bruma;  
Teu olhar misterioso (é azul, verde ou se esfuma?)  
Às vezes terno e sonhador, às vezes cruel,  
Reflete a palidez e a indolência do céu.  
(...)  
Ó mulher perigosa, ó climas sedutores!  
Hei de adorar a tua neve e os teus rigores?  
E como arrancarei do inverno em que me enterro  
Mais agudo prazer que os do gelo e do ferro?<sup>19</sup>

Neste trecho do poema, Baudelaire cria uma analogia entre a neblina e o olhar da mulher: um olhar terno mas cruel, sendo a mulher sedutora mas perigosa. Tais antíteses também podem ser percebidas na frase do pintor Edvard Munch que afirmou “A mulher em seus muitos lados é um mistério para o homem - Mulher que é ao mesmo tempo uma santa, uma prostituta e uma pessoa infeliz abandonada”<sup>20</sup>, os vários lados da mulher, sendo estes muitas vezes conflitantes, são entendidos pelo artista como um mistério para o homem.

Sendo a representada de *Coeur Meurtri* uma figura de expressão misteriosa, postura ativa, e nuance erótica – expressa pelos seus cabelos soltos e desalinhados – podemos interpretá-la como uma *Femme Fatale*? Laura

---

<sup>19</sup>BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. P.225.

<sup>20</sup> Edvard Munch apud BIMER, BARBARA SUSAN T. **Edvard Munch's Fatal Women: A Critical Approach**. M. A., North Texas State University, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986.



Malosetti, em sua descrição da *Femme Fatale*, aponta características que podem ser percebidas na retratada de Nicota Bayeux:

Su imagen adquirió una tipología precisa de heroína fría e impasible, bella y perversa. De pie, con la cabeza echada hacia atrás y la mirada velada a medias por los párpados caídos, se la representó con frecuencia aureolada por sus cabellos largos en desorden, rodeada de serpientes, esfinges, cadáveres, fuegos y otros símbolos que funcionaron como atributos de su peligrosidad<sup>21</sup>.

É muito provável que Nicota Bayeux em suas viagens a Paris em 1902 e 1911 tenha tido contato com representações deste tipo feminino em mostras, Salões e galerias de arte. No *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* de 1911, por exemplo, podemos destacar pelo menos duas obras com algumas destas características destacadas por Laura Malosetti: *Retrato de Anna Pavlova*, de Sir John Lavery e *Salomé*, de Armand Point.



4. John Lavery (1856 -1941), Portrait d'Anna Pavlova, danseuse, 1910. 76,2 x 63,5 cm. Coleção particular.

---

<sup>21</sup> MALOSETTI COSTA, Laura; Cartografias del deseo. **En caiana**. No 7, Segundo semestre 2015. P.6. Grifos meus.



5. Armand Point (1861–1932), Salomé, s/d. Óleo sobre tela. 82 x 117 cm. Coleção particular.

Salomé aponta para algo ou alguém com o braço direito, enquanto isso seu corpo aparece com uma leve inclinação para trás e ereto. A representação da bailarina Anna Pavlova a coloca com postura também ereta e com a face levemente inclinada para trás. Ambas postam seus corpos de maneira segura e impassível. Deve ser destacado que olhar de ambas está semicerrado, assim como a representada de *Coeur Meurtri*.

É preciso salientar que a personagem “Salomé” foi bastante representada como *Femme Fatale* no entresséculos<sup>22</sup>, assim como outras figuras bíblicas e mitológicas, como Pandora, Judith e Eva. Na própria II Exposição Brasileira de Bellas Artes, mostra na qual *Coeur Meurtri* foi exposta, duas obras cujos títulos eram “Salomé” foram exibidas – uma pintura de Fiuza Guimarães e uma escultura de William Zadig<sup>23</sup>. Da mesma maneira, bailarinas, atrizes e mulheres com fama também foram bastante representadas como mulheres fatais, geralmente eram retratadas com muito luxo por meio de vestimentas exóticas e joias<sup>24</sup>.

Contudo, podemos notar que novamente a tela de Nicota Bayeux se difere das demais, principalmente pela ausência de adornos na figura feminina. Anna

<sup>22</sup> Juana Romani, Ella Feris Pell, Gustav Klimt, Gustave Moreau, Edvard Munch são alguns exemplos de artistas que representaram esta personagem como mulher fatal.

<sup>23</sup> Infelizmente não foram encontradas imagens destas obras. Há uma reprodução da Salomé de Fiuza Guimarães no jornal *A Noite*, contudo a qualidade da imagem está prejudicada. **A Noite**, Rio de Janeiro, 31 ago. 1912, p.1.

<sup>24</sup> MALOSETTI COSTA, Laura. Op. Cit. 2015. P.7. Malosetti Costa dá três exemplos de mulheres do mundo da dança, da música e do teatro: “Musidora” de Julio Romero Torres; “La Danseuse”, de François Martin-Kavel; e “Baile de Máscaras”, de Frederic Hendrik Kaennerer.

Pavlova aparece trajando uma veste esvoaçante branca com um detalhe em vermelho abaixo dos seios, em sua cabeça os cabelos estão presos a um arranjo com enfeites de uvas em vermelho – tanto os ornamentos na cabeça quanto o vestido fazem parte de um figurino de dança<sup>25</sup>. Salomé, igualmente com adornos, traça um vestido laranja com pedrarias nas alças e no busto e usa um colar de pérolas, um adorno na cabeça e um manto laranja ornamentado (esta também segura com o braço esquerdo a bandeja onde Salomé carrega a cabeça de João Batista). Ambas aparecem maquiadas. Salomé, diferente de Anna Pavlova, é representada com os cabelos soltos.

Segundo análise de Dotin-Orsini o ornamento e a maquiagem são elementos muito comuns na representação da *Femme Fatale*, simbolizando o caráter nefasto da mulher que mente sobre sua aparência com a finalidade de atrair os homens<sup>26</sup>. Bram Dijkstra, em seu livro “Ídolos de Perversidad”, salienta que a imagem desta mulher foi associada ao consumo e ao materialismo, sendo sua função absorver o homem e transformá-lo em um servidor de suas necessidades físicas<sup>27</sup>. Portanto, o ornamento e o consumo são traços importantes deste arquétipo da mulher fatal que não estão presentes na obra de Nicota Bayeux.

Em uma de suas idas a Paris, Nicota Bayeux nos deixou um “Álbum” que incluía o relato de sua viagem, desenhos, anotações diversas, dedicatórias de amigos, poemas, colagens, memórias e tantos outros registros de diferentes gêneros. Neste “Álbum” há um pequeno texto sem datação intitulado “Mulher”<sup>28</sup>.

Rousseau definiu assim a função da mulher “A mulher foi feita especialmente para agradar ao homem”. Agradar em tudo, agradar sempre, agradar a todos, eis o fim da mulher. Tudo nela suscita o amor. Seus ornatos, seus vestuários, seus sorrisos e seus olhares são outras tantas armas para despertar o desejo. Protesto contra tal pensar. A mulher quando é inteligente é superior a todas essas tolices e se agrada ao homem é sem se aperceber e nem procurar meios para isso. NB.<sup>29</sup>

Notamos que a artista reprova a visão de Rousseau sobre a mulher e constrói um outro arquétipo ideal do feminino: a mulher inteligente. Há uma crítica sobre aqueles que veem a mulher como objeto de desejo masculino, como se a única função desta fosse se dedicar ao homem. “Ornatos”, “vestuários”, “sorrisos” e

---

<sup>25</sup> Sabemos disso porque há uma tela de John Lavery no Kelvingrove Art Gallery and Museum que representa a bailarina russa com a mesma vestimenta e adereços dançando. O figurino que ela veste faz parte do ballet “Autumn Bacchanal”.

<sup>26</sup> A análise de Mireille Dottin-Orsini se baseou sobretudo no confronto de obras literárias, médicas e filosóficas que tratavam da mulher fatal do final do século XIX. A autora priorizou obras de autores menos conhecidos. DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A Mulher que Eles Chamavam Fatal**. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. P.61.

<sup>27</sup> DIJKSTRA, Bram. **Ídolos de perversidad**: La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo. Madrid: Debate, 1994.

<sup>28</sup> Não é possível determinar a data exata deste texto. Provavelmente foi escrito entre 1898 e 1904 pois existem algumas datações no diário que estão dentro deste período.

<sup>29</sup> O texto faz parte do Álbum da artista. Grifo feito pela artista.

“olhares” são colocados pela artista como elementos que normalmente são entendidos como armas para atrair o homem.

Observando atentamente *Coeur Meurtri*, percebemos que nenhuma destas características listadas pela artista é contemplada na presente obra. A retratada não possui nenhum tipo de adorno em seu corpo, o colo e os braços estão livres de qualquer ornamento, o cabelo está solto e desalinhado e a face não está maquiada. O vestido, embora moderno, não é destaque na obra, além de não possuir motivos, a cor acinzentada escolhida para compor o traje quase mistura a roupa ao fundo marrom da tela. Sua expressão facial e olhar não são muito receptivos. A retratada não parece seduzir o espectador. A única informação que sua fisionomia nos transmite é o mistério por meio de seus olhos semicerrados e a tensão psicológica vivida por ter o seu “coração ferido”.

Percebemos, portanto, uma ausência destes signos associados à feminilidade, que contrasta tanto com a representação da mulher interiorizada quanto com a “artificialidade” e o “consumo” identificados nas representações da *Femme Fatale*. Nicota Bayeux construiu uma imagem de mulher muito particular, de difícil classificação em categoria una.

Como salientamos, a situação da “mulher brasileira” era extremamente contraditória no início do século XX, precisando transitar entre a imagem da modernidade e da tradição. Em *Coeur Meurtri* a representação do “feminino” se dá de maneira similar, transparecendo ambiguidades na representação desta “nova mulher”. O mistério em seu olhar não nos permite saber o que passa em seu íntimo, situação que a torna ameaçadora. Se de fato Nicota Bayeux conversa com a representação da *Femme Fatale*, podemos colocar em dúvida o próprio título da obra: será que o coração da retratada que foi ferido? Ou teria ela ferido o coração de alguém? A ambiguidade faz consonância com a imagem desta “mulher moderna”, ainda em formação e que transita entre sujeito “fascinante” e “assustador”, como destacou Susan Besse<sup>30</sup>.

## Bibliografia

ARASSE, Daniel. Não se vê nada: descrições. Lisboa: KKYM, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BESSE, Susan. Modernizando a Desigualdade. São Paulo: EDUSP, 1999.

BIMER, BARBARA SUSAN T. Edvard Munch's Fatal Women: A Critical Approach. M. A., North Texas State University, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986.

---

<sup>30</sup> BESSE, Susan. Op. Cit. 1999. P.24

CARDOSO, Rafael. Intimidade e Reflexão: repensando a década de 1890. In: DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.) Oitocentos: arte brasileira do império a primeira república. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

GOLDWATER, Robert. Symbolism. New York: icon editions, 1979.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MALOSETTI COSTA, Laura; Cartografías del deseo. Caiana. No 7 Segundo semestre 2015, pp. 1-9.

MALUF, Marina; MOTT, Maria L. Recônditos do Mundo Feminino. In. SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da Vida Privada no Brasil: *República - da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHORSKE, Carl Emil. Viena fin-de-siècle: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TELLES, Norma. Retratos de Mulher. Gênero (Niterói), Niterói, p. 19 - 46, 05 jan. 2010.

VIEIRA, Samuel Mendes. À Flor da Pele: Amuada de Belmiro de Almeida e a Pintura na Segunda Metade do Século XIX – Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.