

A *garçonne*: de Paris a “Lesboa”

FERNANDO CUROPOS
Sorbonne Nouvelle (CREPAL)

Resumo

Nas primeiras décadas de Oitocentos, os autores franceses vão modelar o protótipo da *Parisienne*, uma mulher propriamente fascinante que, por sua vez, se torna “um mito moderno”. Nos anos 1920, a *parisienne* acaba por se confundir com a figura da *Garçonne* na senda do romance epónimo de Victor Margueritte. A *Garçonne* é, de certa maneira, a cristalização e a transposição literária do novo modelo de feminilidade que emerge nos Loucos Anos Vinte. Mas, ao inverterem os códigos do masculino e do feminino através do uso de roupa ou de adereços supostamente do outro sexo, as *garçonnes* passam a ser consideradas como “invertidas” como acontece na sua representação literária e artística. É essa mesma representação artística que foca o presente artigo, nomeadamente na produção de Maria Adelaide Lima Cruz e Ofélia Marques.

Palavras-chave: homossexualidade em Portugal, Ofélia Marques, Maria Adelaide Lima Cruz, lesbianismo, estudos queer

Abstract

In the first decades of the 19th century, French authors modeled the prototype of the *Parisienne*, a truly fascinating woman who, in turn, became “a modern myth”. After the First World War, the *parisienne* ended up being confused with the figure of *La Garçonne* in the path of the eponymous novel by Victor Margueritte. *La Garçonne* is, in a way, the crystallization and literary transposition of the new woman that emerged in the Roaring Twenties. But, by inverting the male and female codes through the use of clothes or props supposedly of the other sex, the *Garçonnes* come to be considered as “inverted”, as happens in their literary and artistic representation. It is this same artistic representation that this article focuses on, namely in the production of Maria Adelaide Lima Cruz and Ofélia Marques.

Keywords: homosexuality in Portugal, Ofélia Marques, Maria Adelaide Lima Cruz, lesbianism, queer studies

Nas primeiras décadas de Oitocentos, os autores franceses vão modelar o protótipo da *Parisienne*, mulher elegante e atraente, culta sem ser uma *bas bleu*, uma mulher propriamente fascinante que, por sua vez, se torna “um mito moderno”, isto é um ídolo “dessacralizado, acessível, cobiçado pelo ‘grande público’” (Retailaud 2020:12). Essa mitificação da parisiense é fruto de um imaginário social que incorpora alguns dados históricos e sociológicos próprios à condição feminina na capital francesa, a começar, desde o século XVII, pela cultura dos *salons* presididos por mulheres da elite. No século XIX, a presença cada vez mais maciça das trabalhadoras no espaço público, as *grisettes* em particular (Retailaud 2020:70-72), faz com que o mesmo deixe de ser exclusivamente masculino. Além disso, a sociedade do espetáculo e do entretenimento que emerge na *Belle Époque* parisiense vê nascer as primeiras estrelas da cultura de massa, como as bailarinas La Belle Otero, Émilienne d’Alençon, Liane de Pougy ou Cléo de Mérode cujos corpos literalmente espetaculares encantam o público dos cabarés dos bairros de

Montmartre e de Pigalle. Se "Paris é uma festa", para retomarmos a expressão cunhada por Ernest Hemingway, é antes de tudo graças à encenação dos corpos femininos e à reificação da mulher que passa a ser um objeto de consumo capitalizado pelo mercado em produtos derivados, inclusive em Portugal:

Eu também andei apaixonado [...] Era a Bela Otero. [...] Tive uma paixão doida. Gastei mais de dezasseis tostões para a ter em todas as posições... [...] Era um pedaço de mulher! Eu nunca a vi senão nas tampas das caixas de fósforos de cera. Então colecionei todas onde ela vinha, a dançar, de joelhos, com saias de mil folhos, em meias pretas... (Ferreira 1943:33)

Essas celebridades da *Belle Époque* tornaram-se verdadeiras musas modernas, modelos de beleza feminina e ícones da moda de que Paris passou a ser o epicentro e, por isso, apanágio da *Parisiense*. Assim, como aponta Ramalho Ortigão, "Paris é um altar cujo ídolo é a parisiense. Oromeiro que entrar no templo tem de ajoelhar por força perante a divindade que preside aos misteriosos sacrifícios que neles se consomem. Quem faz de Paris a capital do mundo civilizado é a parisiense." (Ortigão 1897:262).

Esse mito moderno criado, à partida, por grandes autores lidos e imitados em todo o mundo ocidental e ocidentalizado, Balzac e Baudelaire em particular, sendo a "Passante" outro avatar da *Parisiense*, acaba por conquistar uma identidade estilística por meio da cultura visual em plena expansão, nomeadamente na imprensa feminina. O espaço dedicado à moda nas revistas voltadas para o público feminino participa da cristalização da figura da parisiense à qual *O Correio das Modas* abre caminho em Portugal, dando a conhecer essa figura elegante e requintada, encantadora mas um tanto inconstante, como consta no primeiro número saído em 1807: "Em Paris tem aparecido novamente alguns vestidos bastante decotados pela parte de diante; mas não se sabe ainda se esta moda será seguida, porque por hora tem pouco séquito" (*Correio das Modas* s. d.:54).

Graças às ilustrações, figurinos, conselhos de beleza e de etiqueta, essas revistas contribuem para a democratização do modelo da parisiense chique, participando deste modo, e muito, à economia do país e à sua hegemonia cultural (Retailaud 2020:176-182). Por intermédio dessas revistas, "as mulheres de todas as regiões civilizadas do antigo mundo e do mundo novo estão em comunicação direta ou indireta com a vontade da parisiense" (Ortigão 1897:262). Contudo, apesar dos seus modos gentis, da delicadeza dos seus gestos, da graça distinta do seu porte, a parisiense é uma déspota: "Em todas as manifestações do belo, debaixo de qualquer dos seus infinitos e variadíssimos aspetos, o que ela aprovar receberá o aplauso do universo, o que ela reprovar terá tido a sua sentença última e fatal. A vontade dela é a vontade de Deus. (Ortigão 1897:262).

Assim, desde o século XIX, as mulheres da elite portuguesa e as burguesas vivem sob as leis impostas pela "Moda supérflua e feminina" (Verde 1985:13) vinda de Paris, enquanto os maridos idolatram o corpo da Parisiense também vendido em postais, em romances e em revistas com tonalidade brejeira. Com efeito, da capital francesa não só vinham as últimas modas e ideias, mas também uma "papelada [...] toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas, de parisianismo, de erotismo"

(Queirós 2001:243), um erotismo difundido por revistas como *Fantasio*, *Le Rire*, *Le Frisson*, *La Vie en rose*, *Le Sourire*, *Le Frou frou*, e *La Vie parisienne*. Lançada em 1867, essa revista abriu caminho ao *Éros modern' style* (Waldberg 1964) e logo depois da Primeira Guerra Mundial passou a ser imitada em todo o mundo ocidental, nomeadamente no que diz respeito às ilustrações. De facto, *La Vie parisienne* lançou a moda das *pin-ups*, mulheres em poses lascivas usando roupa justa quando não transparente, o que fez com que a revista tivesse um estrondoso sucesso junto do "sexo forte": "É verdade, é... tenho esse fraco: gosto da *Vie Parisienne*. A *Vie Parisienne* é um fraco, é o sexo fraco..." (Ferro 1981:142).

Conquanto as parisienses sejam muito menos frívolas e voluptuosas do que as suas congéneres de papel, o fim da guerra libertou o corpo feminino e os espíritos. A mulher vê-se livre do espartilho e o ideal de beleza passou a ser a silhueta esbelta e esportiva, um tipo de feminilidade que rompe com os modelos de beleza da *Belle Époque* e com o recato burguês. É esse perfil de mulher moderna e sedutora, ávida de liberdade, inclusive sexual, que começa a divulgar-se em Portugal no início da década de 20, tanto na ilustração quanto na publicidade (imagem n° 1) e noutros produtos culturais, no teatro de revista em particular.

Imagem 1. Publicidade "A Tabaqueira" (1928). Não assinada



Em 1922, a *Parisienne* acaba por confundir-se com *La Garçonne*, na senda do romance epónimo de Victor Margueritte, um autor que sabe captar o espírito da época e o desejo de emancipação da mulher da classe média urbana. Como consequência direta da guerra, as mulheres estão cada vez mais presentes no mercado do trabalho, no espaço público e cultural, sinal da sua relativa libertação perante o regime patriarcal, nomeadamente em Paris, uma cidade que soube outorgar, desde há muito, “espaços de expressão, de visibilidade e de liberdade comportamental” (Retillaud 2022:94) às mulheres. A *garçonne* de Margueritte é, de certa maneira, a cristalização e a transposição literária do novo modelo de feminilidade que emerge nos Loucos Anos Vinte tanto em Paris quanto em outras capitais do mundo ocidental, o retrato de uma mulher independente que trabalha, fuma, frequenta os cafés e os espaços de diversão noturna, flirta sem pensar no casamento e muito menos em maternidade:

A "maquillage" é manobra
Que a gente velha nem sonha...
O chá das cinco, isso é obra...
Em sendo tango redobra
E "flirt" é pouca vergonha.

No meu tempo, que ideal,
Nada disso a mulher tinha,
Nem sequer lia o jornal.
A coisa mais imoral
Era a polka puladinha...

Ai Jesus!
Que confusão que me faz:
Eu já nem sei distinguir
Se é menina ou é rapaz!
[...]
Tem o cabelo cortado,
Faz de "chauffeur" como um macho,
E fuma, aquele diacho,
Que nem um porta-machado! (Silva s. d.:s. p.)

Nesse período, a gramática do corpo e a moda feminina operam uma viragem radical. Se até agora, a performance de género da parisiense era antes de tudo um modelo de hiperfeminidade ligado à cultura burguesa, cabendo à mulher uma elegância ostentativa e de classe social visando a mostrar a riqueza do marido ou do pai, nos Anos 20, a roupa e a cosmética enquanto marcadores do dimorfismo sexual e do género acabam por esbater-se até na muito conservadora Lisboa (Curopos 2020a:223-238) ao ponto que:

Não há nada verdadeiro,
tudo mudou...de maneira
que a mulher, – vai ao barbeiro
e o homem, – usa pulseira. (*Sempre Fixe* 1926:3)

Ao sair da guerra, as parisienses começam a usar o cabelo curto, como os homens, livrando-se assim dos penteados sofisticados de outrora, acabando por criar uma pretensa "confusão de género" para os turiferários do regime patriarcal, o qual se baseia no dimorfismo sexual para (re)produzir as desigualdades de género e legitimar o poder dos homens. Em Portugal, o corte à "garçonne", popularizado tanto pelo *star system* hollywoodiano quanto pelas revistas de moda francesas, é adotado sobretudo pelas mulheres da elite social e cultural e, a seguir, pelas mulheres da classe média urbana (Marques 2007:54-60). Em paralelo, o vestuário feminino passa a incorporar peças de roupa, adereços, cortes ou tecidos até então reservados ao vestuário masculino (Bard 1998:13-42), uma verdadeira "masculinização dos trajos femininos" por assim dizer (imagem nº 2).

Imagem 2. ABC, 22 de outubro de 1925, p. 12.



É assim que o chapéu de abas largas, o panamá, a boina, a gravata, o casaco de *smoking*, a gravata-borboleta e os sapatos de sola rasa, passam a ser usados pelas mulheres cuja androginia é caricaturada pela imprensa humorística e satírica coeva. Essa relativa androginia, mais fantasmática do que real num país tão conservador quanto Portugal, inclusive no meio intelectual se pensarmos nos ataques a Judith Teixeira ou no silêncio dos modernistas quanto à sua obra, faz com que as *garçonnes* lisboetas apareçam nimbadas de uma certa ambiguidade sexual, à maneira da heroína do romance de Victor Margueritte cuja sexualidade transita entre hétero e homossexualidade. Ainda que *A Garçonne* tivesse provocado um escândalo em França por causa da fluidez sexual do personagem e das suas opções de vida, consideradas como imorais e depravadas, não foi alvo de censura e o livro teve um sucesso fenomenal, sinal de que o autor soube captar o espírito da época. Em Portugal, o livro é mal recebido e chega mesmo a ser apreendido pelas autoridades em fevereiro de 1923, sob acusação de ofensa à moral, junto com o *Canções* de António Botto, o livro *Decadência*, de Judith Teixeira e o iconoclasta *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal.

O romance de Margueritte fica assim associado à "Literatura de Sodoma", como aponta José de Bragança na *Revista Portuguesa*: "Entre nós, a *Garçonne* caiu num momento em que se debate também uma certa literatura escandalosa, ambígua de sexo, e pobre de intenções, que denota sobretudo muita falta daqueles pequenos testemunhos da masculinidade." (Bragança 1923:16). Mas, ao que tudo indica, a proibição e a celeuma foram de pouca dura:

Certos homens de sabedoria falarão em degenerescência, esquecendo as altas faculdades intelectuais e sociais da lésbica Aspasia, etc. Mas é de bom tom, como no caso da *Garçonne*. Quem não se lembra? Achou-se de bom tom seguir na pegada de certa claqué francesa que detesta Victor Margueritte. E ao cabo de quase um mês de circulação do romance (foi o tempo que levou a chegar cá o gesto) exigiu-se a proibição da venda do livro. *A Garçonne*, vendeu-se, porém, clandestinamente aos centos exemplares! Mas o esguicho moralista foi de pouca dura. Acabou-se o veto, ninguém mais protestou e o romance vende-se como manteiga! (JAF 1927:XI)

Isso acontece no momento exato em que as feministas entram com mais força na arena política para reivindicar senão uma total igualdade de género, pelo menos direitos cívicos e sociais para “o segundo sexo” que continua subalternizado, mormente em Portugal. Perante o desejo de emancipação da mulher, os defensores do patriarcado não deixam de assimilar as *garçonnes* com as lésbicas, utilizando assim a homofobia contra todas as mulheres (Tamagne 2000:332-34; Bard 1998:93-96). Feministas e *garçonnes* acabam aliás por constituírem um “terceiro sexo” (Dantas 1925:147), expressão utilizada por Júlio Dantas para desqualificar as participantes do “Congresso feminista de Lisboa”. Ora logo a seguir à publicação de *Les Homosexuels de Berlin. Le troisième sexe* (1908), tradução de *Berlins Drittes Geschlecht* (1904), de Magnus Hirschfeld, essa expressão passou a designar os homossexuais e as lésbicas. Doravante, feminismo rima com lesbianismo nas vozes mais retrógradas, misóginas e homofóbicas que se levantam em Portugal nas décadas de 20 e 30, a abrir caminho ao Estado Novo:

O feminismo vai a par e passo galgando o promontório da civilização. Elas, as gentis *garçonnes* trocam cartas amorosas com elas mesmo; *flirtam*; tomam chá e beijam-se afoitamente, sem temer os *perigos* do Torel. [...] as *mesdames* podem fazer tudo às claras, podem tresandar a figado, podem pôr os bofes de fora que a polícia dos bons costumes fecha o olho providencial de bem ver as coisas...

Como *morrer é ser iniciado*, a mulher quer, deseja morrer agarrada a si própria! (Ivinho, 1930:6)

No entanto, é de referir que esse *tópos* emergiu nos finais do século XIX, inclusive em Portugal, quando surgiram os primeiros movimentos feministas. Em consequência, qualquer mulher a usar adereços ou cortes de roupa até agora ligados ao vestuário masculino corria o risco de ser taxada de feminista, como a “A Palmira Boémia”, célebre *cocotte* do início do século XX que passeava por Lisboa “de monóculo e colarinho, como as feministas, agitando uma ligeira *badine* de castão de prata e usando um chapéu à Mazzantini, como os homens” (Vale 1912:197).

Sendo que a marcação do género “pela roupa é um traço cultural fundamental” (Bard 1998:7), as *garçonnes* acabam por criar um “gender trouble” (Butler 1990). Ao inverterem os códigos do masculino e do feminino através do uso de roupa ou de adereços supostamente do outro sexo, as *garçonnes* passam a ser consideradas como “invertidas”, segundo a taxonomia inventada pelo discurso psiquiátrico de finais de Oitocentos. Para muitos, essas Evas modernas são do “género Sapho”, ainda mais por a literatura licenciosa se comprazer, desde o século XVII em França e a partir de meados do século XIX em Portugal, na encenação de amores sáficos,

um tópos de que o escritor Arsénio de Chatenay será o maior cultor (Curopos 2016:119-161) em Portugal, sem dúvida alguma, mas numa perspectiva libertária e proto feminista (Curopos 2020b:vi-xxx). Por conseguinte, as supostas ambiguidades sexuais da *garçonne* não passam da continuação de uma fantasia erótica patente na literatura licenciosa que sai da ficção para entrar no campo social à medida que o patriarcado se vê contestado. As *garçonnes* são forçosamente umas "viciosas" (imagem nº 3).

Imagem 3. Capa de *As Viciosas* (Candal 1931). Ilustração de A. Calderón Diniz.



Todavia, essa associação entre *garçonne* e lesbianismo nos Anos 1920 corresponde em Paris, mas também em Berlim e Londres, com uma visibilidade cada vez maior da cena lésbica, e muito particularmente no meio artístico parisiense. Aliás, como frisa a jornalista Maryse Choisy em 1932: "Não se deve procurar Sapho nem em Mitilene, nem em Lêucade, nem em Alexandria, nem mesmo nos conventos... É uma artista. Logo, mudou-se para Paris." (Choisy 2020:III). Ora, numa verdadeira postura de empoderamento e de ressubjetivação, as artistas plásticas lésbicas ou bissexuais do Entre Guerras passam não só a retratar o amor e o afeto entre mulheres, mas também a autorrepresentar-se como *garçonnes* (Bonnet 2000:198-234; Gonnard; Latimer 2022:117-127), rejeitando assim o modelo lésbico das

artistas e intelectuais da *Belle Époque* as quais estavam muito mais atreladas a uma performance de gênero que respeitasse os padrões normativos (Bard 1998:98-103).

É em total sincronia e sintonia com essa tendência que Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985) pinta, em 1926, um retrato de duas “Elegantes” (imagem nº 4).

Imagem 4. “Elegantes”. Maria Adelaide Lima Cruz (1926). Coleção particular.



O título, que não tem nada de irônico, remete logo para o aspeto dessas mulheres, elogiando a maneira como estão vestidas e que o espectador coevo só poderá associar à moda da *garçonne*, como indica o corte de cabelo curto, a roupa tirada do vestuário masculino, casaco de *smoking*, camisa de punho duplo com abotoadura, gravata borboleta. Ademais, a “elegante” do segundo plano não só está vestida com um casaco de *smoking*, mas também usa calças e um *trench-coat*, duas peças de roupa que, na época, ainda não eram usadas por mulheres, o que lhe dá um toque *butch*. Já a “elegante” no primeiro plano veste o “smoking feminino” (Holderbaum

2021) lançado pelo costureiro parisiense Gustave Beer em 1925, um modelo que associava o casaco masculino com uma saia. Mas, é de notar que usa um monóculo, elemento visual característico para representar a lésbica nos Anos 20-30 por esse adereço se ter tornado uma espécie de objeto fetiche na comunidade lésbica, tanto em Paris quanto em Berlim ou Londres. Ao que tudo indica, estamos perante um retrato de “Deux amies”, isto é de duas amantes.

O recorte de uma “colonne Moriss” em plano de fundo remete para um ambiente parisiense e as cores vibrantes lembram as festas de alguns espaços de diversão noturna da Cidade Luz, Le Perroquet em particular, bar-restaurant frequentado pela comunidade *queer* parisiense dos Anos 1920 e 1930, mas também por alguns portugueses e portuguesas, como indicado pelo escritor Francisco Metello no seu romance *à clé, Sáchá*:

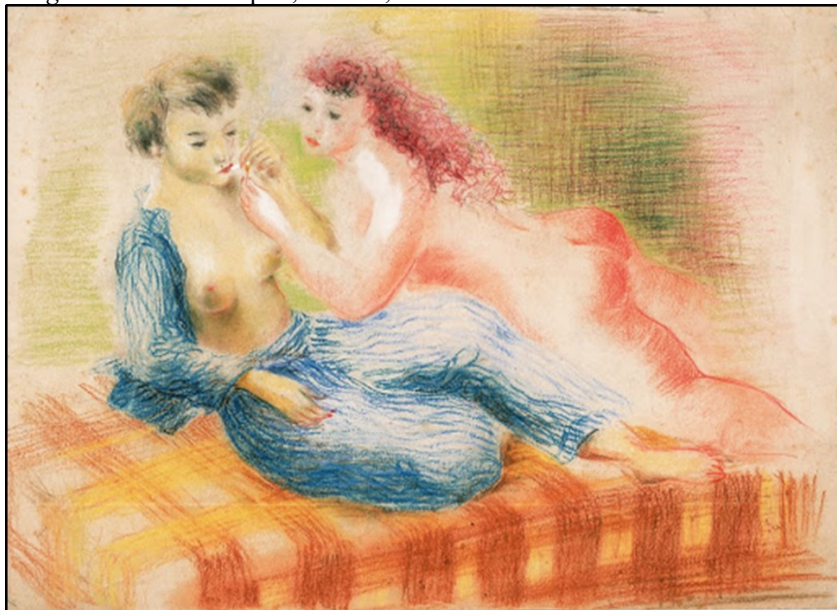
O Perroquet crescia de animação vibrante. Colette, a infantil Colette, conversava com Wanda Pinto Real. [...] Mistinguett, ouvia o jovem Roger Gaillard; o Príncipe de Granada, espirituosamente falava dum *costume* ao seu inseparável Vasco de Meirelles que chamava as atenções e os olhares. Vasco de Meirelles tornara-se com efeito uma bela figura parisiense. (Metello 1923:131-132)

Outra portuguesa que frequentou Le Perroquet, além de Corina Freire e Ana de Gonta Colaço¹, foi a poetisa Virgínia Vitorino, aquando das suas frequentes estadias em Paris para encontrar-se com Olga de Morais Sarmento: “Outro grande prazer que eu tive foi de ir [ao] Perroquet, onde se ceia na folia ‘smart’ de um perpétuo entrudo” (Vitorino 1922:3). Mas, tanto essas mulheres, documentadas como lésbicas, quanto Maria Adelaide Lima Cruz hão de preservar a sua intimidade para evitar o escândalo na tacanha Lisboa de então, e ainda mais durante o Estado Novo. Daí a prudência com a qual a pintora retrata esse casal em que o afeto é evidenciado através da proximidade física entre as retratadas, sem, no entanto, deixar transparecer uma qualquer dimensão erótica. É que perante a homofobia cultural e institucionalizada, o armário é a condição *sine qua non* para a sobrevivência social; pintar ou retratar uma cena de afeto entre mulheres seria, em Portugal, uma perigosa ousadia que poderia levar, como no caso da poetisa Judith Teixeira, a uma verdadeira morte social (Curopos 2019:79-100).

Por conseguinte, não é de admirar que os desenhos de temática sáfica de Ofélia Marques tenham permanecido numa “Gaveta secreta” (Guerra 2003:4) até 1988. Ora a artista, cujo desenho a crítica qualifica, como bem apontou Emília Ferreira, de “sensível, gracioso, lírico e decorativo, povoado por meninas inocentes de olhares doces” (Ferreira 2003:5), também produziu desenhos com contornos muito mais subversivos (imagem n° 5) se atendermos ao contexto sociopolítico da época.

¹ Corina Freire tinha atuado no Casino de Paris, onde ficava o restaurante Le Perroquet. Ver Pérez-Quiroga, 2006, anexos, fotografias, p. V.

Imagem 5. Ofélia Marques, s. título, s. d. Centro de Arte Moderna. Gulbenkian.



Embora a representação visual do safismo tivesse deixado de ser uma prerrogativa masculina, em Portugal, até quanto pudemos apurar, Ofélia Marques foi a única ilustradora a ter ousado desenhar cenas explicitamente lésbicas. Aliás, é de notar que mesmo os ilustradores ou pintores portugueses pouco se interessaram pelo tema, e basta comparar com o que acontecia na vizinha Espanha, cuja produção *sicalíptica* ilustrada também chegava a Portugal, para ver a diferença (Curopos 2020c).

Se Maria Adelaide Lima Cruz, no seu quadro, não dá uma indicação direta do espaço de diversão no qual estão as duas “elegantes”, deixando pairar uma áurea de mistério, redobrado pelo semblante das duas mulheres e pela sua pose um tanto quanto *vamp* e artificial, as duas *garçonnes* retratadas por Ofélia Marques em 1938 (imagem nº 6) aparecem num espaço bem real, indicado pela artista: Le Sélect.

Imagem 6. Ofélia Marques, *Sélect*, 1938, Coleção particular.



Esse bar de Montparnasse era frequentado pela comunidade *gay* e lésbica da Rive Gauche (Saint-Yves 2021:317-327), mais ainda por ficar muito perto de outro espaço de diversão noturna, Le Monocle, esse unicamente reservado às mulheres. O desenho deixa a entender que Ofélia também frequentou o café durante uma estadia em Paris e ficou fascinada tanto pelo casal em si, retratado na banalidade de uma conversa, quanto pela possibilidade de se ser um casal lésbico e de ter a relativa liberdade de frequentar um espaço público, o que jamais teria acontecido na tacanha Lisboa do seu tempo.

Ofélia Marques vinha desenhando cenas íntimas entre mulheres desde 1933, inscrevendo-se, neste sentido, num paradigma contemporâneo. De facto, as artistas lésbicas do Entre Guerras também passaram a retratar a intimidade sexual das “Deux Amies”, em pé de igualdade com os homens, esses muito mais interessados pela dimensão erótica e pornográfica do tema.

Os desenhos exumados da “gaveta secreta” (Guerra 2003:4) da artista “são assertivamente eróticos” (Ferreira 2003:7) e por isso invulgares no muito pudico e assexualizado mundo da arte portuguesa. De facto, a representação do sexo e da

sexualidade, tanto na literatura quanto nas artes, foi, até recentemente, muito pobre devido aos vários mecanismos de censura e de autocensura impostos pelos rumos da história e pela moral católica. Por isso, não é de admirar que os desenhos de temática sáfica de Ofélia tenham permanecido durante tanto tempo no “armário”, como não seria de admirar que outros tenham desaparecido por terem sido considerados eles também como uma “papelada [...] toda recheada de mulheres nuas, de historietas sujas” (Queirós 2001:243), mais ainda por terem sido realizados por uma mão de mulher, a qual, durante o Estado Novo, também devia ser casta e comedida.

Contudo, esses desenhos de Ofélia não deixam de ser caricaturais, deixando transparecer o “pensamento *straight*” também incorporado pelas mulheres. Além das imagens estarem divididas “ao eixo [,] separa[ndo] o universo das amantes” (Ferreira 2003:7), as diferenças entre as duas são notáveis. O espectador coevo reconhecerá na mulher de cabelo curto e de pijama masculino (imagem nº 5), a fumar depois do ato sexual adivinhado pela nudez da companheira e por estarem na intimidade de um quarto, a típica *garçonne* lésbica dos anos 20 e 30. A outra, muito mais feminina, de cabelo comprido e com formas mais cheias, seria, segundo a *scientia sexualis* da época, uma falsa lésbica, uma mulher heterossexual caída na armadilha da invertida masculina. Logo, apesar da ousadia, Ofélia reproduz o “male gaze” e incorpora “o estereótipo psiquiátrico da ‘homossexual’ que se sente homem” (Bonnet 2000:197). Conquanto *queer*, essas imagens só mostram como a *psique* de quem as produziu continuava colonizada pelo “pensamento *straight*” e pelas oposições de género que ainda sustentam o sistema patriarcal.

Porém, logo depois do divórcio, Ofélia tinha sido casada com o pintor Bernardo Marques, a artista desenha mulheres libertas tanto do “male gaze” quanto do “pensamento *straight*” (imagem nº 7).

Imagem 7. Ofélia Marques, *s. título*, 1942, Coleção particular.



Neste desenho de 1942, o estereótipo da *garçonne* desaparece para deixar espaço a um casal "que não caricatura nem a virilidade, nem a feminilidade." (Bonnet 2000:197). As duas mulheres não só são parecidas como se confundem num mesmo corpo. O Eros lésbico aí representado, fora de qualquer economia fálica, ultrapassa as oposições de género, masculino/feminino, mostrando e expondo ao olhar um "continuum lésbico" que desmantela a naturalidade da heterossexualidade.

No entanto, num tempo e num espaço em que o regime patriarcal e a heteronormatividade imperavam, só restava a Ofélia, liberta da tutela do marido a funcionar como superego inibidor, sonhar com outro mundo, como indica a própria ao retratar-se debaixo de um quadro *mis en abyme* (imagem nº 8) onde figuram as "Deux amies" num ambiente tão natural quanto o desejo e a sexualidade, quer seja hétero, quer seja homo.

Imagem 8. Ofélia Marques, s. título, 1936. Centro de Arte Moderna. Gulbenkian.



Referências

Bard, Christine (1998), *Les Garçonnes*. Paris, Flammarion.

Bonnet, Marie-Jo (2000), *Les Deux amies*. Paris: Éditions Blanches.

- Bragança, José de (1923), “*La Garçonne*, de Victor Margueritte”, *Revista Portuguesa*, vol. I, março de:16.
- Choisy, Maryse, (2020), *Dames seules*. Montpellier: GayKitschCamp.
- Correio das modas* (1807). Lisboa: s. n.
- Curopos, Fernando (2016), *L’Émergence de l’homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*. Paris: L’Harmattan.
- Curopos, Fernando (2019), *Lisbonne 1919-1939 : des Années presque Folles*. Paris: L’Harmattan.
- Curopos, Fernando (2020a). “Du rose Années Folles au noir Salazar”, *Iberic@l*, 18(2):223-238.
<https://iberical.sorbonne-universite.fr/numeros/numero-18-automne-2020/>
- Curopos, Fernando (2020b), “Arsénio de Chatenay e seus mistérios”, in Chatenay, Arsénio de, *Os Mistérios do Asfondelo*. Lisboa, Index, v-xxx.
- Curopos, Fernando (2020c). “Lisbonne-Madrid-Barcelone : circulations érotiques”, *Catalonia*, 27(2):97-114. <https://crimic-sorbonne.fr/ouvrages/catalonia-27/>
- Dantas, Júlio (1925), *Eva*. Lisboa: Portugal-Brasil.
- Ferreira, Armando (1943), *O Baile dos Bastinhos*. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & C.a.
- Ferreira, Emília (2003), “Desenhos do silêncio”, in *Ofélia Marques*. Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea: Almada, 5-8.
- Ferro, António (1987), *Intervenção Modernista I*. Barcelos: Verbo.
- Holderbaum, Bruna (2021). “« Le smoking de madame » : mode et genre dans la France de l’entre-deux-guerres »”, *Revue d’histoire culturelle* [En ligne], | 2021, mis en ligne le 14 novembre 2021, consulté le 22 octobre 2022. URL : <http://revues.mshparisnord.fr/rhc/index.php?id=755>
- Guerra, Alice da Costa (2003). “A gaveta secreta”. *Ofélia Marques*. Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea: Almada.
- Gonnard, Catherine & Tirza True Latimer, (2022), “Portraits singuliers de la Modernité : regards croisés des « lesbiennes » dans les années 1920”, in Morineau, Camille & Lucia Pesapane (dir.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des Années Folles*. Paris: Musée de Luxembourg, 117-217.
- Ivinho (1930), “Feminismo”, *Sempre Fixe*, 215:6.
- JAF, “Prefácio”, in Louÿs, Pierre, *A Vida Amorosa de Bilitis*, Lisboa, J. Rodrigues & C.^a, 1927, V-XII.
- Marques, Gabriela Mota (2007). *Cabelos à Joãozinho*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Metello, Francisco Manuel Cabral (1923), *Sáchá: comentários à vida moderna*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.
- Pérez-Quiroga, Ana (2006), *Ana de Gonta Colaço, 1903-1954 – Escultora*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – Intermédia. Universidade de Évora: Évora.
- Ortigão, Ramalho (1897), “Viagens no estrangeiro. Paris”. *Branco e Negro*. 24 de janeiro:262-265.
- Queirós, Eça de (2001), *A Cidade e as Serras*. Lisboa: Temas e debates.

- Retaillaud, Emmanuelle (2020), *La Parisienne*. Paris: Éditions du Seuil.
- Retaillaud, Emmanuelle (2022), "Le Paris des Années folles : un espace de liberté pour les femmes ?", in Morineau, Camille ; Pesapane, Lucia (dir.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des Années Folles*. Paris: Musée de Luxembourg, 91-98.
- Saint-Yves, Marilli de (2021), *Ces Messieurs du sens interdit*. Montpellier: GayKitschCamp.
- Sempre Fixe*, 12 de agosto de 1926:3.
- Silva, Jaime (Filho) (s. d.), *Ai, Jesus!*. Lisboa: Sasseti & C.^a Editores.
- Vale, Fernanda do (1912), *Recordações d'uma colonial*. Lisboa: Off. da Ilustração Portuguesa.
- Verde, Cesário (1985), *O Livro de Cesário Verde*. Porto: Editora Orfeu.
- Vitorino, Virgínia (1922), "Virgínia Vitorino chega a Lisboa". *Diário de Lisboa*, 9 de março:3.
- Waldberg, Patrick (1964). *Éros modern' style*. Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur.