

Representações e concepções relativas à mulher em postais franceses da Grande Guerra (1914-1918)

Kimberly Natalie Diehl, UEPG¹

Resumo

Partindo do pressuposto que as imagens são também documento e monumento (LE GOFF, 1996), pois são produtos da ação humana que revelam marcas do passado, este artigo tem por objetivo analisar como as mulheres são representadas em um conjunto de cartões postais franceses, difundidos no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Nesses postais, as imagens diferem do real, logo, colaboraram para construir e propagar concepções e valores relativos a noções de gênero.

Palavras-chave: Cartões-Postais, Representações, Gênero, Primeira Guerra Mundial.

Abstract

Assuming that images are also document and monument (LE GOFF, 1996) since are products of the human action that reveals past marks, this article aims to analyze how women were displayed in French postcard sets in the World War I background (1914-1918). The postcards' images differ from real which, and then, they allow to construct and propagate conceptions and values related to notions of gender.

Keywords: Postcards, Representations, Gender, World War I.

Introdução

Os cartões-postais surgem em meados de 1870, e entre o fim do século XIX e início do século XX se tornaram populares. Nesse momento já se contava milhões deles. Apenas no ano de 1910, a França chegou a produzir 120 milhões, e liderava tal indústria (STANCIK, 2013b). Essa época, inclusive, ficou conhecida como a “era de ouro” dos cartões-postais.

Em um contexto onde a velocidade e a comunicação se tornavam cada vez mais importantes, os postais se destacaram, pois era a forma mais barata, acessível e rápida de comunicação (STANCIK, 2017, p. 21). E tendo seu início declarado em 1914, a Primeira Guerra Mundial é contemporânea a essa popularização.

O historiador Marc Ferro discute que durante o período ligeiramente anterior a guerra, houve uma produção muito grande de artigos e textos literários que tratavam da guerra como inevitável e até mesmo necessária (FERRO, 2014; STANCIK, 2013c). O mesmo pode ser dito

¹ Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa.

dos postais. Além de *souvenirs*,² eles também se tornaram eficientes instrumentos de persuasão.

A troca de postais era estimulada pelo governo dos países que se encontravam em guerra, logo, as mensagens transmitidas tinham amplo alcance. (STANCIK, 2013c). Segundo Stancik (2013c), a guerra não se mostra apenas pelos escritos dos remetentes – que pouco podiam falar a respeito, já que estavam sujeitos a censura – mas também pelas cenas e breves textos escolhidos pelos editores de cartões-postais.

Segundo Stancik,

[...] os cartões-postais tenderam a oferecer “ilusões” e não tanto a “realidade social” [...]. Ilusões que eram objetos de conflitos e, portanto, não consensuais. Tendiam elas, salvo as inevitáveis exceções, a representar de forma suavizada tudo o que estivesse relacionado à guerra e suas dramáticas consequências, negando-se a expor a dor e o sofrimento a ela associados ou dela decorrentes. (STANCIK, 2017, p. 22).

Partindo do pressuposto que essas imagens são repletas de elementos simbólicos, culturais, interesses e ideologias, o presente trabalho buscou analisar um conjunto de representações fotográficas presentes em cartões-postais produzidos na França e difundidos no período da Grande Guerra (1914-1918), com o intuito de problematizar as representações de gênero por eles veiculadas.

Para isso, durante os estudos, 72 postais foram objetos de reflexão,³ pois além de mostrar conteúdo que remete diretamente à guerra, exibem figuras femininas. Para a presente exposição, foram selecionados seis cartões-postais que serão analisados mais detidamente, já que evidenciam elementos relativos aos papéis sociais das mulheres e um aparente silenciamento das mudanças que ocorriam no momento, questões chave para a presente discussão.

Sumariamente, percebe-se nas representações difundidas pelos postais aspectos do imaginário que se evidencia nesse contexto. O presente estudo busca identificá-las, apoiando-se no conceito de gênero, e na metodologia de análise iconológica.

Imagem como fonte: cartões-postais

² Aqui o termo é pensado na sua dupla acepção: *Souvenir* pode ser considerado como um presente que é dado ao destinatário, mas também como lembrança/recordação. Assim, buscam manter e reafirmar na memória aspectos enraizados no imaginário do período (STANCIK, 2017).

³ As fontes utilizadas nessa pesquisa foram disponibilizadas pelo professor Marco Antonio Stancik.

Por muito tempo a documentação escrita permitiu apenas uma visão limitada dos fatos e acabou por deixar grupos sociais à margem da história. Porém, com a ampliação dos interesses dos historiadores – como a história da vida cotidiana, a história das mentalidades, e a história da cultura material, por exemplo – utilizam-se novas evidências históricas como suporte:

[...] tanto a noção de documento quanto a de texto continuaram a ampliar-se. Agora, todos os vestígios do passado são considerados matéria para o historiador. Desta forma, novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador. (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 569).

O uso das imagens no trabalho do historiador tem enorme potencial. Além de evidências de acontecimentos históricos, elas nos revelam comportamentos sociais, o cotidiano e as vivências de pessoas comuns.

Peter Burke defende que as imagens, como os textos, podem nos presentear com evidências do passado. A partir delas podem-se perceber questões até então subjetivas, que normalmente não seriam provocadas por outros materiais (BURKE, 2004).

“Imagens podem auxiliar a posteridade a se sintonizar com a sensibilidade coletiva de um período passado.” (BURKE, 2002, p. 38). As posturas, gestos, acessórios, cenários e objetos das fotografias são carregados de um valor simbólico, pois assim como os gêneros artísticos, seguem convenções que mudam conforme o tempo passa (BURKE, 2002).

Parafraseando Le Goff (1996) a historiadora Ana Maria Mauad propõe que as imagens são também documento e monumento:

No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado - condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. (MAUAD, 1996, p. 8).

Também não se pode deixar de lado o processo de produção e recepção das imagens. O papel daquele que cria a imagem é determinante, seja ele o fotógrafo ou o grupo ao qual ele serve. Mas assim como a técnica cabe ao fotógrafo, é competência de quem olha fornecer significados à imagem: o significado atribuído à imagem varia historicamente. (MAUAD, 1996)

Assim sendo, a imagem não é neutra, pois carrega sentidos, valores, influências do momento cultural, do tempo no qual se insere (KOSSOY, 1999; MAUAD, 1996). Produzidos por meio de fotografias, as imagens dos postais inicialmente mostravam paisagens ou pontos turísticos, mas devido a sua popularização – durante a “era de ouro” – as temáticas acabaram se ampliando. Homens, mulheres, crianças passaram a ser representados em cenas que remetiam à guerra – que era esperada, e até mesmo desejada (FERRO, 2014; STANCIK, 2013b).

Esses retratos, em muitos casos, eram obtidos por meio de uma teatralização em estúdios. Nesse caso, não se buscava captar a realidade, mas reconstruir, por meio de manipulação e reinterpretação, uma representação daquilo que deveria se enquadrar aos interesses e intenções de seus emissores (STANCIK, 2013b).

Iconologia

De acordo com Boris Kossoy (2002, p. 59), a fotografia – como documento – é uma representação a partir do real, onde se tem registrado um aspecto selecionado daquele real, organizado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente.

O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto *visível* passível de ser retratado fotograficamente. 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. (KOSSOY, 2001, p. 132).

É por meio da interpretação iconológica que é possível acessar esse significado interior da imagem, além da verdade iconográfica (KOSSOY, 2001; 2002).

Entre os anos de 1920 e 1930 os termos iconografia e iconologia entram em cena para se contrapor às análises puramente estéticas, desvinculadas do tema, e também como crítica ao pressuposto realismo fotográfico (BURKE, 2004, p. 44). Foi o grupo de Aby Warburg (1866-1929) que deu corpo à iconografia. Reunia em Hamburgo historiadores da arte austríacos e alemães,⁴ alguns anos antes da chegada de Hitler ao poder. O grupo teve suas ideias condensadas no ensaio de Erwin Panofsky, destaque nos estudos de iconografia e iconologia, *Estudos de iconologia*, publicado em 1939.

⁴ O grupo era formado por Erwin Panofsky (1892-1968), Fritz Saxl (1890-1948), Edgard Wind (1900-1971) e Ernst Cassirer (1874-1945). O propósito da Escola de Warburg era tornar a iconografia a base de uma ciência da arte, compondo uma antropologia da memória social, fundamentada nas imagens e apoiada em fontes heterogêneas (MENESES, 2012, p. 244).

Para Panofsky (2011), diferente da iconografia, a iconologia se refere à interpretação dos valores simbólicos das imagens. “Pois, se o sufixo ‘grafia’ denota algo descritivo, assim também o sufixo ‘logia’ – derivado de *logos*, que quer dizer ‘pensamento’, ‘razão’ – denota algo interpretativo.” (PANOFSKY, 2011, p. 54). Trata-se de um método de interpretação que provém mais da síntese do que da análise.

A proposta de análise é desenvolvida em três etapas: a primeira consiste na descrição pré-iconográfica, que identifica objetos (como pessoas, animais e coisas) e eventos (refeições, batalhas, etc.); a análise iconográfica, que se volta ao significado convencional (reconhecer que um grupo de pessoas organizados em torno de uma ceia representa a Última Ceia, por exemplo); a última etapa refere-se à interpretação iconológica, que analisa o significado intrínseco ao conteúdo, ou seja, os princípios que revelam as atitudes básicas de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica (BURKE, 2004; MENESES, 2012; PANOFSKY, 2011).

No entanto, nos últimos anos as ideias de Panofsky têm sido objeto de revisões críticas que apontam algumas ressalvas. Conforme destaca Peter Burke, o método iconológico é criticado por ser intuitivo em demasia, muito especulativo para que possamos nele confiar (BURKE, 2004, p. 50), e, além disso, pode ser condenado por sua falta de dimensão social, e indiferença ao contexto social (BURKE, 2004, p. 50). Segundo o autor, o método pode ser considerado falho por ser excessivamente preciso em alguns casos e muito vago em outros (BURKE, 2004, p. 52).

Outro problema do método é que a despreocupação com a diversidade de imagens. Dirigia-se a atenção para as alegorias em pinturas, porém, nem sempre imagens são alegóricas (BURKE, 2004, p. 52). A limitação, nesse caso, se encontra no fato de incluir para a análise apenas imagens artísticas renascentistas e medievais (MENESES, 2012, p. 247).

Burke sugere que os historiadores precisam da iconografia, mas é preciso ir além dela. É necessário praticar a iconologia de uma forma mais sistemática, que inclua as discussões da psicanálise, do estruturalismo, e da teoria da recepção, por exemplo (BURKE, 2004, p. 52).

No presente trabalho, a análise das fontes também se desenvolveu a partir das discussões de Stancik (2009, 2013a, 2013b, 2013c, 2017), que propõe uma análise iconográfica/iconológica dos elementos visuais e das suas representações presentes em cartões-postais.

Representação

Analisar as representações não diz respeito a uma análise do real em si, do fato tal como ocorreu, mas de um real imaginado, que é legitimado historicamente. Ou seja, se analisa como em diferentes lugares e épocas a realidade social é construída, pensada, e dada a ler (CHARTIER, 1990).

Conforme Chartier, a noção de representação pode ser discutida a partir da seguinte definição:

As definições antigas do termo (por exemplo, a do dicionário *Furetière*) manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é (CHARTIER, 1990, p. 20).

Cabe lembrar que essas representações são produzidas pelos interesses dos grupos que as elaboram. Logo, não são neutras, constituem relações de poder e conflitos de interesses entre os grupos sociais. Parte-se da ideia de que aquele que representa “[...] descreve a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que ela fosse.” (CHARTIER, 1990, p. 19).

Nesse sentido, as imagens impressas nos cartões-postais têm relação direta com a forma com que o criador – ou o grupo – pensava, sob a ótica das suas experiências. Além disso, também dizem respeito a formas de lidar com as transformações em curso nesse momento, buscando detê-las. As representações nesse contexto são carregadas de valores sociais, culturais e políticos, como é o caso dos postais, objetos de atenção no presente estudo.

No caso da Primeira Guerra Mundial, os discursos sobre a permanência de certos papéis sociais tradicionais e sua ruptura entraram em conflito, e podemos perceber isso por meio da análise dessas representações.

Gênero como categoria de análise da história

À medida que se deu o desenvolvimento da História Cultural, os estudos que abordam o feminino passaram a ser incorporados à historiografia. E em meados da década de 1960, a onda feminista ocorrida contribuiu, ainda mais, para o surgimento da história das mulheres - houve uma cooperação entre ambas. Ou seja, o surgimento da história das mulheres como um campo de estudo, além de acompanhar as campanhas feministas para a melhoria das

condições profissionais, acabou por expandir os limites da história (SOIHET, 1996; SOIHET; PEDRO, 2007).

Baseando-se em Joan Scott, Soihet e Pedro (2007) afirmam que uma das contribuições mais relevantes das historiadoras feministas foi o descrédito das correntes historiográficas polarizadas para um sujeito humano universal.

A princípio, usava-se a categoria “mulher” em oposição à palavra “homem”, estabelecida nesse momento como universal.⁵ A palavra gênero ainda não era citada.

Firmou-se o antagonismo ‘homem versus mulher’ como um foco central na política e na história, que favoreceu uma mobilização política importante e disseminada. Já no final da década, porém, tensões instauraram-se, quer no interior da disciplina, quer no movimento político. Essas tensões teriam se combinado para questionar a viabilidade da categoria ‘mulheres’ e para introduzir a ‘diferença’ como um problema a ser analisado. (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 287).

Desse modo, passou-se a firmar a existência de múltiplas identidades. Apenas a categoria “mulher” – diferente da categoria “homem” – não era suficiente para explicá-las. O fato de ser mulher não é prova de igualdade entre as demais mulheres, ou seja, há diferenças dentro da diferença (PEDRO, 2005; SOIHET; PEDRO, 2007).

Devido a essas reivindicações, desde a década de 1990, utiliza-se o conceito de gênero, empregado para que se desvie do determinismo biológico, insistindo no caráter essencialmente social/cultural nas experiências que envolvem a sexualidade. O gênero também é uma forma de evidenciar as construções sociais, ou seja, o conjunto de ideias que estabelecem quais são papéis sociais de homens e mulheres. Além disso, o termo destaca a natureza relacional entre ambos os sexos: qualquer dado que se refere às mulheres é necessariamente um dado sobre os homens – um requer o estudo do outro, não podem ser compreendidos isoladamente (SCOTT, 1995; SOIHET, 1997; TILLY, 1994).

Joan Scott (1995), além de evidenciar a diferença entre sexo e gênero, une a discussão com a noção de poder. A definição de gênero tem, então,

[...] duas partes e diversos subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. (SCOTT, 1995, p. 86).

⁵ “Ou seja, quando se queria dizer que as pessoas são curiosas, por exemplo, dizia-se de forma genérica ‘o homem é curioso’. Aqui, a palavra homem pretendia incluir todos os seres humanos.” (PEDRO, 2005, p. 80).

Em síntese, o termo gênero surge como tentativa para evidenciar a incapacidade das teorias até então existentes para explicar as desigualdades entre as mulheres e os homens, reforçar a comparação e os estudos das variações e dos processos e, além disso, chamar a nossa atenção para as relações de poder (SCOTT, 1995; TILLY, 1994).

No caso do presente trabalho, conforme Thébaud (1993),

El gender – que se traduce como "género"- se muestra, pues, como un principio de organización, incluso como un arma de guerra, de tal modo que tanto su construcción como su deconstrucción constituye nun frente de lucha para los Estados, los grupos y los individuos. (THÉBAUD, 1993, p. 48).

A Grande Guerra, a França e as mulheres

Não se esperava um conflito demorado, pelo contrário, quase todos os combatentes aguardavam uma guerra rápida e cavalheiresca (STANCIK, 2013c). No período que precede a guerra, há um crescimento de um estado generalizado de expectativa de guerra:

[...] as batalhas inventadas pelos ensaístas ou escritores militares reproduzem as manobras da época napoleônica: os soldados de infantaria carregam em fileiras cerradas, a cavalaria tem a última palavra, a batalha é ganha num dia. [...] Em suma, a ilusão é geral. [...] Ninguém sentiu que a guerra que se aproximava seria a guerra da era industrial, que causaria milhões de mortos e que mobilizaria a nação. (FERRO, 2014, p. 48).

Nestes últimos anos, a corrida armamentista tinha acelerado, aumentando o nervosismo geral e a sensação de que a guerra estava prestes a eclodir (FERRO, 2014, p. 54). Além disso, se difunde uma cultura filosófica, artística, literária, que se mostra favorável a guerra (CANFORA 2014, p. 68).

Apesar de vir acompanhada do medo, a ideia de uma guerra por muitos era considerada entusiasmante. “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 quanto a História.” (FERRO, 2014, p. 47).

A partida dos soldados foi acompanhada de um clima festivo, com as mulheres depositando flores em suas armas, como forma de garantir boa sorte aos combatentes (STANCIK, 2009). Porém, os acontecimentos não seguiram o rumo esperado. “Em algumas semanas a guerra metamorfoseara-se: mudava ao mesmo tempo de método e de estilo, de natureza e de espírito, de objetivos e de extensão. Transformara-se na Grande Guerra.” (FERRO, 2014, p. 75).

A mobilização dos homens fortalece sentimentos familiares e cria a imagem do homem protetor da nação e da família, e o serviço se tornou a palavra de ordem das mulheres francesas que passam a confortar os soldados nas cantinas, cuidar dos feridos ou alimentar os indigentes⁶ (THÉBAUD, 1993, p. 50-51).

A França oferece uma política de assistência às pessoas implicadas: uma quantia diária de cerca de 1,25 francos e mais 0,50 por criança. Ajuda pequena se levarmos em conta que o quilo de pão equivalia a 0,40 francos. Dessa maneira, a miséria material obriga a recorrer às instituições de caridade ou aos anúncios de trabalho (THÉBAUD, 1993).

Disipada la ilusión de una victoria rápida, los beligerantes ya no pueden contentarse convivir de sus reservas industriales y deben volver al trabajo. Guerra prolongada, guerra de hombres y guerra de material, la Gran Guerra requiere el sostén de la retaguardia, el concurso de las mujeres. En cuatro años y medio se movilizan en Francia ocho millones de hombres (esto es, más de 60 por 100 de la población masculina activa). (THÉBAUD, 1993, p. 53).

De acordo com Thébaud (1993), os combates que devoram homens e munições logo impõem a necessidade de ampliar a indústria bélica que multiplica empregados e produção. A guerra moderna mobiliza os espíritos e é travada no *battlefront*, exclusivamente masculino, e no *homefront*, majoritariamente feminino.

Assim, as mulheres ingressam em setores que até então eram exclusivos aos homens, entre eles os transportes, escritórios e a indústria metalúrgica, por exemplo (ISNENGHI, 1995; KEEGAN, 2004; PERROT, 2005)..

Francia tiene "financieras", "ferroviarias" que limpian, controlan o registran, revisoras de metro, factoras, sus cobradoras e incluso conductoras de tranvía. [...] En el otoño de 1915 aparecen las primeras circulares ministeriales que invitan a los industriales a emplear mujeres allí donde sea posible; los carteles oficiales, lo mismo que las oficinas de reclutamiento se multiplican tanto en París como en las provincias. A pesar de que las organizaciones femeninas hayan intentado, bajo la advocación de las grandes figuras del feminismo, racionalizar el reclutamiento, las obreras provienen de los cuatro puntos cardinales atraídas por los salarios altos o en busca de cualquier tipo de empleo. También allí, al igual que en toda la industria, realizan tareas cada vez más diversificadas. A comienzos del año 1918 su número llega a 400.000, esto es, un cuarto de la mano de obra total (un tercio en la región parisina), y se erigen verdaderos símbolos de la movilización femenina en

⁶ “O feminismo de ‘primeira onda’ teria se desenvolvido no final do século XIX e centrado na reivindicação dos direitos políticos – como o de votar e ser eleita –, nos direitos sociais e econômicos – como o de trabalho remunerado, estudo, propriedade, herança.” (PEDRO, 2005, p. 79). Ou seja, nos anos que antecedem a guerra o movimento feminista se mostra forte, e a questão feminina ocupa o primeiro plano nas discussões públicas. As feministas passam a suspender suas reivindicações, e participam dessa febre de serviço como forma de adquirir respeitabilidade (THÉBAUD, 1993).

Francia, así como de la penetración de las mujeres en sectores tradicionalmente masculinos (THÉBAUD, 1993, p. 54-55).

Segundo Isnenghi (1995), mudar de trabalho, de vida, de ambiente significa, para muitas mulheres, tornar-se mais independente e enfrentar problemas e comportamentos novos: como o sindicalismo, a política e a modernização. Elas descobrem novas formas de expressão e novos espaços de liberdade (PERROT, 2005).

Entretanto, no conjunto dos postais analisados, a mulher foi representada em harmonia com os moldes da França tradicional, rural e católica (STANCIK, 2013c). Ocupava papéis delimitados, essencialmente femininos. Em nenhum dos postais analisados se encontrou representada em outras funções, como aquelas destacadas anteriormente.

Mãe e esposa: espaço doméstico

A jovem da Figura 1 é representada dirigindo seus pensamentos ao soldado que está em combate, enquanto ela, distante das batalhas, espera resignada seu retorno. As fitas em torno do ramalhete de flores, em sinal de boa sorte, fazem referência às cores da bandeira francesa, e evidenciam o apoio dirigido aos combatentes.



Figura 1. 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. Fonte: Acervo pessoal mantido por Marco



Figura 2. DIX. Cartão postal n. 87. *Al' Absent. Repète lui bien qu'on l'aime toujours / que de son absence on compte les jours*. Não datado.

AntonioStancik.⁷

Nesse caso, a jovem acaba por cumprir uma função que é aceita na sociedade: permanece e sua casa dirigindo seu apoio aos esforços dos homens (DIEHL, 2017). A mulher como a esposa ou mãe é uma forma de representação comum no conjunto de postais analisados.

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. (STANCIK, 2013c, p. 186).

Além disso, a geração de filhos era uma preocupação presente nesse momento: o crescimento populacional da França havia estagnado a partir da segunda metade do século XIX. Logo, a maternidade era justificativa para a permanência das mulheres no espaço doméstico. Assim, não caberia as mulheres apenas gerar, mas também cuidar dos filhos, para que esse problema fosse superado (STANCIK, 2013c). Para isso, permanecer no espaço doméstico era essencial.

Somado à espera, o sentimento de saudade também se fez presente nas representações. Na Figura 2, mãe e filha escrevem uma carta ao soldado, que aparece no topo da imagem. Ambas esperam ansiosamente seu retorno – e a legenda auxilia essa compreensão.⁸ O tom suave das roupas, o toque da mãe e seu olhar carinhoso, ressaltam certa delicadeza.

Isso é reforçado quando lembramos que enquanto os homens tendiam a ser representados nos postais exibindo sua virilidade no campo de batalha, seu papel de herói, que oferece a própria vida em favor da guerra, “[...] a elas foi associado o coração, a delicadeza, a fragilidade, a família, o espaço doméstico.” (STANCIK, 2013c, p. 186).

Acreditava-se que “[...] somente assim, cada um cumprindo aquele que era proposto como o seu papel, conforme mensagens veiculadas pelos postais, seria possível obter êxito na frente de combate.” (STANCIK, 2013c, p. 187).

Em ambos os cenários poderemos perceber a organização e tranquilidade do espaço doméstico, local onde a mulher costuma figurar. Nesse momento, acreditava-se que também contribuía a mulher que permanecia em casa.

Enfermeiras: Sutileza e cuidado

⁷ Nas demais imagens tal informação não constará nas legendas, já que todos os postais pertencem ao mesmo acervo pessoal.

⁸ “Repita que sempre o amamos / Que, com sua ausência, contamos os dias”.

A enfermeira representada na Figura 3 se propõe, de maneira atenciosa, a auxiliar o soldado abatido, contribuindo na sua recuperação. A imagem, colorizada através de retoques, destaca o uniforme do soldado. No traje da enfermeira, em contraste com seu uniforme branco, destacam-se duas cruzes que remetem ao emblema da Cruz Vermelha. A enfermeira, conforme um cartaz norte-americano da Cruz Vermelha, era “A maior mãe do mundo”, que cuidava dos soldados assim como de seus filhos (THÉBAUD, 1993). Força, graça e pureza eram atributos da enfermeira ideal (DIEHL, 2017).

A batalha em evidência no topo da imagem distancia a mulher e o campo de combate, que é assim proposto como um ambiente exclusivamente masculino. Cabe a ela colaborar na recuperação do soldado, de forma que ele possa retornar ao combate.



Figura 3. Revanche. Cartão-postal n. 103. *Dans La tasse où je verse à boire. / Soldat, flote un rayon de gloire..* Postado em 02 fev. 1915.

O discurso que se sobressai em relação aos demais é o de que a mulher contribui com a guerra permanecendo na retaguarda. Tal representação também é divulgada pelos postais, como forma de incentivar as mulheres a colaborarem no esforço de guerra.



Figura 4 – Autor/Editor não identificados. NouvellesVictoires. Manuscrito pelo remetente em 19 abr. 1915.

Na Figura 4 vemos uma enfermeira que lê as notícias do jornal para o soldado que se encontra ferido, em repouso, enquanto se mostra interessado e atento ao que ela diz.

Ambos se encontram distantes do front, em um ambiente fechado, limpo e tranquilo, provavelmente uma enfermaria – diferente do caos do campo de batalha: onde a dor, a morte, o desespero, o sangue e cadáveres se misturavam à lama das trincheiras (STANCIK, 2013c, p. 184).

A limpeza também se mostra pelo traje branco da enfermeira, que contrasta com as cores escuras do fundo e do cobertor. Novamente se vê destacado no uniforme o emblema da cruz vermelha, assim como no postal anterior.

Em ambos os postais, percebe-se as mesmas características: a sutileza, o tato e a paciência que as mulheres representadas apresentam evocam uma imagem do padrão de feminilidade comum à época (DIEHL, 2017).

Personificação da Alsácia

A Figura 5 exhibe uma jovem portando a bandeira da França que encoraja um soldado francês em posição de combate, que se mostra atento ao que ela lhe informa, com o olhar fixo no horizonte. A imagem apresenta predominantemente tons suaves, porém sua colorização (realizada posteriormente) deixa em destaque o uniforme do soldado e as cores da tricolor francesa.

Com a vitória dos alemães sobre os franceses na Guerra Franco-Prussiana, ocorrida entre 1870 e 1871, os territórios da Alsácia e da Lorena foram anexados ao Império Alemão, que caminhava rumo à sua unificação. As lembranças da guerra permeavam a memória do povo francês, que, desde então, mantinha um desejo de revanche, a fim de retirar tais

territórios do domínio alemão (STANCIK, 2013a). Segundo ModrisEksteins, “[...] a Prússia-Alemanha tornou-se não apenas o inimigo desprezado, mas a encarnação do mal e, portanto, a antítese da França” (1991, p. 74).

O traje que a jovem veste denuncia que ela se trata de uma habitante da Alsácia, já que o grande laço na cabeça era um acessório típico das mulheres alsacianas (STANCIK, 2013a). Logo, levando em consideração o sentimento de revanche francês, percebe-se que a jovem representada na imagem se trata de uma personificação da Alsácia, expressando seu apoio e desejo pela vitória francesa (DIEHL, 2017).

Um exemplo claro desse sentimento, pode ser percebido na Figura 6. Da mesma forma, também se destacam as roupas do soldado e da jovem. Além disso, as flores, onde se vê o vermelho, branco e azul, são evidenciadas se comparadas ao fundo de tons suaves. Trata-se de um cenário pintado, e toda a cena foi colorida posteriormente.

O casal figura com certa proximidade, e o olhar evoca desejo, romance, atração. Novamente, trata-se do mesmo sentimento que permeava o imaginário francês: a nação francesa, personificada pelo militar, tem como compromisso e desejo retomar o território da Alsácia-Lorena.



Figura 5. DIX. Cartão postal n. 125. *Nous l'avons revu le drapeau de France / Nous le garderons j'en ai l'espérance.*..Manuscrito pelo remetente em 10 jul. 1915.



Figura 6. Autor/Editor não identificados. Cartão-Postal n. 4140. Expedido em 01 out. 1906.

Ou seja, esses postais “[...] exibiam um aparentemente inocente romantismo, mesclado com um profundo e incontido sentimento de revanchismo, em meio à depressão espiritual característica do período.” (STANCIK, 2013b, p. 15).

Diferente dos casos analisados até então, a Figura 5 é a única em que representa a mulher no momento do combate, atuando de forma mais ativa. Entretanto, a alsaciana não está presente no momento do combate, não é uma mulher “em carne e osso”, mas apenas uma alegoria ao território “desejava” pertencer à França. Ela incentiva, mas não participa do esforço da guerra. Tal representação acaba por reforçar a visão da guerra como masculina.

Considerações Finais

O período da Guerra se mostrou um momento de transformações extremamente significativas e aceleradas. Segundo Thébaud, a guerra não é uma empresa exclusivamente masculina (THÉBAUD, 1993, p. 46). Ela não é restrita aos combates, aos soldados e ao campo de batalha: também envolve os que estão na retaguarda.

As mudanças que já haviam iniciado no século XIX se acentuam e tornam-se mais nítidas durante o período da Guerra. Isso afeta significativamente a realidade da mulher, que passa a descobrir novas formas de expressão e novos espaços de liberdade (PERROT, 2005), apesar de ainda estarem limitadas aos papéis sexuais tradicionais.⁹

Os ideais difundidos por meio do conjunto dos cartões-postais analisados – quando evidenciam os estereótipos do feminino e do masculino, ou quando silenciam a participação das mulheres em outras atividades – não dialogavam com as mudanças que ocorriam no momento, mas buscavam manter e reafirmar elementos tradicionais do imaginário francês que ainda refletiam o fim do século XIX, tendendo a representar distinções de gênero como legítimas.

Insistia-se na permanência de certos padrões de comportamento que dialogavam com a França do passado, e não com o novo século que estava se estabelecendo: a mulher representada se encaixava nos moldes da França tradicional, rural e católica.

⁹ Isnengui (1995) e Thébaud (1993) destacam que a mobilização das mulheres ainda era limitada aos papéis sexuais tradicionais. As mudanças foram consideradas apenas um parêntese na história: são mudanças provisórias (ISNENGHI, 1995), pois quando o conflito termina, os homens passam a reivindicar seus antigos empregos. Nesse caso, a Guerra teve um duplo papel: assim como dá impulso a novas transformações, ao mesmo tempo imobiliza evoluções que iniciaram antes dela, como a encarnação da “new woman”, mulher independente econômica e sexualmente (PERROT, 2005; THÉBAUD, 1993). Desse modo, conforme afirma Michelle Perrot (2005), a guerra é geradora de frustrações a partir do momento em que fecha as brechas que ela mesma abriu, e assim, contribui para aumentar a tensão entre os sexos.

Na guerra simbólica – assim como demais meios de propaganda – os cartões-postais se apresentaram como verdadeiras armas. “Deveriam, pois, funcionar como ferramentas de comunicação de massa, visando produzir efeitos sobre corações e mentes, por intermédio de mensagens diretas e simples, capazes de instigar, seduzir e até mesmo coagir.” (STANCIK, 2017, p. 19).

Segundo Stancik, “[...] o imaginário relativo à mulher, no contexto da França da Grande Guerra, evidencia assim um grande número de questões e aspectos a se perseguir.” (STANCIK, 2013c, p. 23). Para ultrapassar o silêncio na história das mulheres também é preciso voltar à atenção ao que é calado. Por várias razões, é sobre elas que o silêncio pesa mais.

Referências Bibliográficas

- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: História e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.
- BURKE, Peter. Como confiar em fotografias. **Folha de São Paulo - Caderno Mais!**, p. 13, 04, fev. 2001.
- CANFORA, Luciano. **1914**. Edusp, São Paulo, 2014.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2Ed, Ed. Difel, Lisboa, 2002.
- CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. **Cadernos Pagu**, São Paulo, vol. 4, no. 11, p. 37-47, 1995.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991. p. 173-191.
- DIEHL, Kimberly Natalie. Representações da mulher em cartões-postais franceses da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). In: **XXVI Encontro Anual Iniciação Científica – EAIC – UEPG**, Ponta Grossa, 2017. Disponível em: <http://siseve.uepg.br/storage//eaic2017/13_Kimberly_Natalie_Diehl-150482822258986.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- EKSTEINS, Modris. **A Sagração da Primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna**. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1992.
- FERRO, Marc. **A Grande Guerra**. Edições 70, Lisboa, 2014.
- ISNENGI, Mario. **História da Primeira Guerra Mundial**. São Paulo: Ática, 1995, p. 85-89.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento In: **História e Memória**, 4º Ed. Ed. Unicamp, Campinas, 1996, p. 462.

- MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.
- MENESES, Ulpiano T. B. de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, R. (orgs.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 243-262.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte na Renascença. In: **Significado nas artes visuais**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2011, p. 47-88.
- PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, Franca, v. 24, n. 1, 2005. p. 77-98.
- PERROT, Michelle. No front dos sexos: um combate duvidoso. In: PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru/SP: Edusc, 2005, 435 – 446.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.
- SOIHET, Rachel. História das mulheres. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 399- 429.
- SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n 54, 2007. p. 281-300.
- STANCIK, Marco Antonio. Entre flores e canhões na grande guerra (1914-1918): o final da Belle Époque e o começo do “breve século XX” em um álbum de retratos fotográficos. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 29, n. 58, p. 443-465, 2009.
- STANCIK, Marco Antonio. Imagens sentimentais, mensagens belicistas: o imaginário francês em postais pré-Grande Guerra (1914-1918). **Intercom**, São Paulo, v. 36, n. 2, p. 219-244, 2013a.
- STANCIK, Marco Antonio. Poilus, boches e alsacianas em cartões-postais franceses da Grande Guerra (1914-1918). **Revista Brasileira de História Militar**, v. 4, nº8, p. 3-21, 2013b.
- STANCIK, Marco Antonio. Representações fotográficas do feminino em cartões-postais franceses relativos à Grande Guerra (1914-1918). **Patrimônio e Memória**, Assis/SP, v. 9, n. 1, p. 171-195, 2013c.
- STANCIK, Marco Antonio. **Souvenirs da Grande Guerra (1914-1918): virilidade e feminilidade em cartões-postais franceses**. Curitiba: CRV, 2017.
- THÉBAUD, Françoise. La Primera Guerra Mundial: la era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual? In: DUBY, G.; PERROT, M. (Dir.). **Historia de las mujeres en Occidente: el siglo XX**. España: Taurus, 1993, p. 45-106.