



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

BELLE ÉPOQUE FRANCESA: A PERCEPÇÃO DO NOVO FEMININO NA JOALHERIA ART NOUVEAU

Leonardo Mèrcher*

1

Em 1871, na segunda fase da Revolução Industrial – iniciada aproximadamente na década de 1850 –, França e Alemanha assinaram o Tratado de Frankfurt¹ que permitiu um novo período de paz entre as potências europeias. Nesse cenário político pode-se fomentar o liberalismo econômico e a interdependência comercial que permitiu avanços em descobertas e trocas tecnológicas. De 1871 até 1914, esses avanços tecnológico e econômico implicaram numa mudança de comportamento individual e na compreensão sócio-política dos cidadãos nas principais cidades europeias. Esse período (1871-1914) passa a ser classificado na história francesa como a *Belle Époque* (Bela Época).

Desde 1871, a França permitiu aos seus cidadãos uma estabilidade político-econômica que trouxe maior sensação de segurança junto à noção de progresso atrelada ao desenvolvimento urbano-industrial. A expansão imperialista europeia pelo mundo

* Mestrando em Ciência Política pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Especialista em Relações Internacionais Contemporâneas (PUC-Rio), em História Social da Arte (PUC-PR) e em Comunicação, Cultura e Arte (PUC-PR). E-mail: lmercher@uol.com.br.

¹ Tratado de Frankfurt foi um tratado de paz firmado em 10 de maio de 1871 entre a França e a Prússia que marcou o fim da Guerra Franco-Prussiana, marcando o início de um período de relativa estabilidade nas políticas externas francesas até a década de 1910.

transferia uma grande quantia de capital para o velho continente que subsidiou as grandes reformas urbanas, bem como a efervescência das novas tecnologias e a democratização dos espaços urbanos pelas novas classes sociais, como a operária.

O *fin-de-siècle* (fim do século XIX) foi marcado por grandes embates sociais, econômicos e acadêmicos que se refletiram nos movimentos artísticos do período, como no próprio surgimento da *Art Nouveau* (Arte Nova) que agregou em suas representações e em seu consumo os debates e as transformações do período: tanto na esfera socioeconômica; como nas questões de gênero. Nos impactos gerados pelo avanço da urbanização, da industrialização, da ampliação e diversificação de produtos, bem como de consumidores, muitas mulheres francesas passaram de camponesas e donas de casa para operárias de Paris, tendo muitas conquistado posições dentro da aristocracia pelos mais diversos caminhos. A mulher neste período (1871-1914), independente de sua classe social, passa a ser vista, cada vez mais, como consumidora em potencial, alimentando vários nichos do mercado que contribuirão com o processo inicial de autonomia feminina e também da popularização d' *Art Nouveau*.

Sobretudo as mulheres excêntricas parisienses – viúvas, grandes herdeiras, lésbicas, atrizes, cafetinas e burguesas –, que buscavam se inserir na sociedade parisiense de forma autônoma ao masculino, reforçavam suas posições sociais através do poder financeiro. O exibicionismo material do período tentava substituir sobrenomes nobres e incentivava o consumo feminino da moda, de joias, acessórios e das demais artes decorativas, favorecendo a popularização d' *Art Nouveau*. Artistas como Rene Lalique (1860-1945) e Alphonse Maria Mucha (1860-1939), ambos atuando em Paris, conseguiram projetar joias que traziam consigo não apenas os debates sociais da França, mas também um novo gosto feminino. Esse novo gosto, tornado em demanda, acabou por registrar nas obras desses artistas um anseio por mudanças e por uma modernidade que já começava a surgir no limiar do século XIX.

A PERCEPÇÃO DA MULHER FRANCESA NA *BELLE ÉPOQUE*

Nobres, atrizes, lésbicas, cortesãs, burguesas, camponesas e operárias compartilhavam, cada vez mais, os acotovelamentos da democratização do espaço público. O liberalismo francês, além de democratizar o espaço e de diminuir as

distâncias entre as camadas sociais, também acelerou a diminuição inicial da distância entre os sexos e deu importantes degraus para a consolidação da autonomia feminina que ocorreria no século XX. Um conjunto de leis francesas na década de 1880, essenciais para a manutenção do sistema de produção e da dinâmica liberal do período, bem como as novas tecnologias e a popularização de métodos contraceptivos – como a amamentação e o coito interrompido –, elevou o grau de percepção de uma possível autonomia feminina ao iniciar sua desvinculação do arquétipo tradicional da mulher erigido ainda no iluminismo.

Madame D’Epinay, amiga de Diderot, em 1772 respondeu a pergunta de Leonard Thomas – ‘o que é a mulher?’ – dizendo que “a mulher é um ser de cultura e inteiramente moldado por sua educação”². Todavia, a descrição que perdurava até o *fin-de-siècle* na França foi de Denis Diderot; “o destino feminino escreve-se em letras naturais. A mulher é sempre governada, em última instância, por seus órgãos, e mais precisamente por seu útero”³. Se exceções sempre existiram, como Madame D’Epinay, foi apenas na *Belle Époque* que a mulher francesa de fato passou a integrar uma rede de dinâmicas de direitos e reflexões de gênero que traçaram os primórdios dos movimentos feministas do século XX. Da aristocracia até as camadas mais baixas da sociedade, as mulheres passaram a questionar seu papel de reprodutora do homem, bem como os limites de sua autonomia financeira e de gerir seus ganhos após irem para as fábricas ou conquistarem a fama artística.

Nas décadas de 1880 e 1890 um conjunto de leis francesas marcou um novo reconhecimento da mulher como detentora de consciência e capacidades racionais sobre si mesma, incluindo aí, o próprio rumo financeiro. Em 1884 foi reestabelecida a lei do divórcio; em 1886 puderam abrir contas-poupança sem a permissão dos maridos; em 1893 mulheres solteiras ou separadas tiveram sua plena capacidade legal reconhecida; em 1897 todas as mulheres foram aptas a testemunhar em ações civis e mulheres casadas puderam gastar livremente seus ganhos sem a interferência dos maridos. Essas regulamentações provavelmente foram adaptações às mudanças já em curso na

² BADINTER, Elisabeth (org.). THOMAS, A. Leonard. DIDEROT, Denis. D’EPINAY, Madame. O que é uma mulher? Um debate. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p.9.

³ Ibid.

sociedade francesa, mas que, a partir de então, permitiram que um número maior de mulheres pudesse experimentar o que poucas já haviam conseguido.

Essa autonomia jurídica veio acompanhada também de uma mudança na percepção do papel da mulher na sociedade. A gravidez deixava de ser a única função que legitimava a existência da mulher. Dados indicaram⁴: ainda que o número de mulheres casadas, entre 1861 e 1931, cresceu 12%, a fecundidade caiu 43% e, entre 1870 a 1914, o número de nascimentos entre as mulheres burguesas caiu 27,4%, sendo 13% só na década de 1900. E como as mulheres da aldeia tendiam a imitar o modelo da burguesia, as práticas burguesas encorajavam ou sancionavam⁵ as das classes baixas.

Com isso é montada uma rede de dinâmicas do novo comportamento feminino; a imitação às classes superiores por mulheres das demais classes permitiu que se iniciasse um controle sobre a concepção e gestação – até então a principal função da mulher; seguir seu útero. As mulheres enxergavam novas possibilidades e muitas, como Jenny Marx Longuet⁶ (1844-1883), registraram suas auto percepções naquele novo momento: “Acredito que até a rotina monótona da fábrica não é mais massacrante do que as tarefas intermináveis de uma dona-de-casa”⁷. Casamentos tardios, abstinências, desmame demorado, o coito interrompido e até a tolerância às amantes⁸ passou a fazer parte do arsenal tanto da burguesia como das camponesas para tentar controlar seus destinos sociais.

Enquanto algumas conseguiam autonomia financeira através de heranças e de negócios escusos – como as cafetinas –, algumas mulheres no período irão se destacar nas artes, como grandes atrizes, dançarinas performáticas e cantoras, ampliando o leque de possibilidades de ganhos materiais e de exposição popular. Na *Belle Époque* muitas mulheres autônomas encontravam nas artes um novo caminho para o reconhecimento social e, em muitos casos para a sobrevivência financeira. Blanche d’Antigny (1840-

⁴ WEBER, Eugen. França fin-de-siècle. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p.112-118.

⁵ Ibid., p.114.

⁶ Filha de Karl Marx (1818-1883) e ativista do socialismo em Paris.

⁷ RYAN, Alan. The Domestic Trap. Londres: Times Literary Supplement, 13 de ago. de 1982 In. WEBER, Eugen. França fin-de-siècle. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p.872.

⁸ “A notória libertinagem dos maridos do século XIX talvez possa ser atribuída menos a uma sensualidade descontrolada que à obediência a um desejo da esposa”. WEBER, Eugen. França fin-de-siècle. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p.113.

1874), Liane de Pougy (1869-1950) e tantas outras grandes artistas renomadas no ocidente se dedicaram à música, à dança e ao teatro, sendo o diferencial do período as somas em quantias que essas artistas conseguiam juntar.

Talvez Sarah Bernhardt (1844-1923), uma das mais famosas atrizes francesas da *Belle Époque* a se apresentar nos palcos da Europa e das Américas, possa ilustrar esse setor da sociedade de gênero francesa. Considerada uma das maiores atrizes dramáticas de seu tempo, Sarah muito provavelmente servia como ícone de comportamento social para tantas outras mulheres consumidoras ou em situação semelhante. A relação entre a arte de Sarah, de René Lalique (1860-1945) e de Alphonse Mucha (1860-1939) possibilita ver, ainda hoje, a união da mulher – que passava a ganhar autonomia e reconhecimento social – com a estética *Art Nouveau*.

***ART NOUVEAU* FRANCESA: UMA ESTÉTICA DO NOVO FEMININO**

As novas facilidades de materiais, como o vidro e o ferro, com o advento da Segunda Revolução Industrial, bem como o estabelecimento da fotografia, permitiram uma maior experimentação por parte dos artistas em suas obras. O movimento simbolista, que surge na França em torno de 1881, fará oposição ao realismo e ao naturalismo que haviam destronado o romantismo e permitirá, ainda que de forma mais branda, o ressurgimento do culto aos símbolos individuais, locais e nacionais, presentes nas tradições e no folclore. Na França, a Terceira República (1870-1940) oficializa o Rococó como um estilo do patrimônio nacional e recupera, nas décadas de 1880 e 1890, boa parte do legado desse estilo, como as construções de Versalhes, de Chantilly e a Biblioteca Nacional de Paris. As formas orgânicas do Rococó passam a inspirar esses novos artistas em Paris que, conjuntamente com os novos processos sociais, os debates de método positivistas, o tradicionalismo acadêmico, a aristocratização da beleza na arte industrial, a degradação dos espaços urbanos e a autonomia feminina levam a arte francesa do *fin-de-siècle* a abrigar essa nova estética denominada *Art Nouveau*.

“Em Luís XV modernidade era associada ao natural; no final do século XIX o termo passou a ser associado ao orgânico, feminino e à intimidade. Os produtores da

Art Nouveau francesa estavam explicitamente inspirados pelos princípios do Rococó”⁹. *Art Nouveau* francesa se diferenciou dos demais movimentos artísticos do período na Europa, como a geométrica simplificada da Secessão de Viena (1897-1920) de Gustav Klimt (1862-1918), exatamente por ter se baseado em um estilo artístico considerado nacionalmente francês – o Rococó de Luís XV (Estilo LXV). Por ter os joalheiros em Paris resgatado do Rococó francês, as curvas orgânicas e entrelaçadas, tão presentes no Estilo LXV, fez da *Art Nouveau* em Paris uma estética autônoma aos demais movimentos europeus que também buscavam suas raízes artísticas nacionais:

A *Art Nouveau*, como o Rococó, viceja em artes menores e parece trazer de novo o floreado da decoração. A *Art Nouveau* faz uso de delicadas assimetrias que se assemelham ao equilíbrio oculto do primeiro estilo do Rococó, com as gavinhas, espirais e folhas de acanto. [...] A primeira fase do Rococó também rejeitara a plasticidade em favor dos contornos superficiais; a curva em C reapareceu na *Art Nouveau*, juntamente com os espaços em branco que se assemelham ao fundo do plano neutro do Rococó. Beardsley e outros artistas gráficos usavam frequentemente a silhueta porque queriam simplificar sua linha e se livrar dos detalhes históricos exuberantes e do realismo. [...] O naturalismo, por sua vez, foi rejeitado, deixando uma sinuosa curva gótica, especialmente nas obras de metais dos anos 1870, que transformaram as flores e hastes realistas em arandelas, grades, capitéis vazados, balaustradas e placas funcionais. [...] Tanto a *Art Nouveau* quanto o Rococó apresentam, também, uma perda de peso.¹⁰

6

Ainda que a cidade de Nancy, na França, tenha contribuído substancialmente para a consolidação do novo estilo, foi Paris que definiu na joalheria as novas formas a serem consumidas. René Lalique, Alphonse Mucha (materializado pela ourivesaria de Fouquet) e Eugène Grasset se tornaram os três grandes mestres¹¹ da Feira Universal de Paris, em 1900, e deram as bases a serem copiadas por tantos artesãos e artistas das artes decorativas na Europa e no mundo. O simbolismo de Lalique e a eroticidade orgânica

⁹ “In the period of Louis XV modernity became associated with the nature style; by the mid-eighteenth century, the term ‘modern style’ described the retreat to an organic, feminine, and intimate interior. The promoters and producers of French art nouveau were explicitly inspired by the principles of the rococo style.” SILVERMAN, Debora. *Art Nouveau in fin-de-siècle France: politics, psychology and style*. Califórnia: University of California Press, 1992, p.9.

¹⁰ “While some artists, mostly rationalists, used nature to suggest science and progression, others, the anti-rationalists, employed natural themes to evoke mysticism and the unknown. [...] Science was not, however seen as the cut-and-dried answer for all the world’s woes.” SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo: na arte e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.179.

¹¹ COFFIN, Sarah. DAVIDSON, Gail. LUPTON, Ellen. HUNTER-STIEBEL, Penelope. **Rococo: the continuing curve, 1730-2008**. Nova York: Cooper-Hewitt, 2008, p.217.

de Mucha, todavia, não se contentaram apenas em resgatar tão somente o rococó francês, mas também traçou um caminho muito semelhante ao absorver a planificação gráfica (bidimensionalidade da retratação, ainda que em formas tridimensionais) das artes sino-nipônicas, do maneirismo, da arte bizantina e de outras referências pessoais dos artistas.

A autonomia da *Art Nouveau* em ser um estilo próprio, e não um simples movimento neorrococó, pode ser percebida; na harmonização de seus traços mais livres por ângulos abertos (curvas em *V*); nos materiais, como o esmalte, o vidro e as novas ligas metálicas; nas xilogravuras e nos fins comerciais de seus cartazes; e, sobretudo, na materialização de novos debates sociais da *Belle Époque*. Porém, o impacto da estética do Rococó na elaboração da *Art Nouveau* foi muito além das formas em *C*, *D*, do retorno à leveza ou das curvas orgânicas. Este se encontra também no objetivo de fuga de uma realidade para uma fantasia sinuosa e sensual, sendo a do Rococó uma natureza arcadiana, ou plena de si mesma, e a da *Art Nouveau* uma natureza mística e sobrenatural, acrescentando maior número das curvas *S* e *V*.

No século XIX, enquanto alguns usavam a natureza para sugerir ciência e progresso, artistas antirracionais empregavam-na para evocar o misticismo e o oculto. “A ciência, por estes, não era vista como a melhor resposta para todas as perguntas do mundo”¹². Assim como o Rococó, esse estilo almejava a fuga simbólica através de sua estética que, por sua vez, era um posicionamento crítico ao progresso¹³ da Segunda Revolução Industrial e também ao Realismo nas artes. Em suas obras, a *Art Nouveau* buscava outra concepção de progresso, mais ligada ao místico, à natureza, à imaginação como libertadora e menos às máquinas que, segundo seus artistas, apenas trouxeram desigualdades e degradação.

A verdade científica é questionada e surge uma percepção de várias verdades, individuais e também necessárias para se pensar a modernidade e o futuro. Seus artistas,

¹² BEDOYERE, Camilla. JUROW, Alice. **Art Nouveau: World Greatest Art**. Londres: Flame Tree Publishing, 2005, p.316.

¹³ “Enquanto que a noção maior era a de que o desenvolvimento industrial era sinônimo do progresso, existia um consenso crescente ético e estético de que o mesmo escravizava pela máquina, onde a produção em série estava criando um mundo feio e miserável, tanto no trabalho como no lar [...] A beleza era reflexo da sociedade e dos artesãos que a criavam” (Tradução livre). MASINI, Lara. *Art Nouveau*. Londres: Promotional Reprint Company, 1995, p.17.

como René Lalique e Alphonse Mucha tentam mesclar esse conceito de fuga mística com a organicidade e o feminino. Ao terem que, em serviço, atender aos anseios e à nova demanda feminina, por uma arte que representasse essa nova identidade da mulher parisiense, esses artistas passam a se relacionar diretamente com mais um nicho social em transformações. Se o sucesso financeiro de ambos se deve, em grande parte, ao conseguirem atender com sucesso essa nova demanda feminina, outros debates sociais também se infiltraram à representação da mulher em suas obras.

Contra a representação realista e a crítica positivista-naturalista veio a bestialidade feminina que, se por um lado poderia causar horror e espanto, por outro, pelas mãos dos artistas e destacados no vestuário das novas senhoras, traziam consigo a sensualidade da nova mulher que não era nem romântica e nem naturalmente real, mas sim mística e detentora de segredos naturais que a ciência sozinha não tinha condições de desvendar. Durante o período da Belle Époque francesa, em especial entre 1880 e 1910, as joias desenhadas no estilo Art Nouveau, por René Lalique (1860-1945) e Alphonse Maria Mucha (1860-1939), encarnaram anseios de uma sociedade que resistia ao apelo positivista e cientificista do pensamento. As joias conseguiriam absorver esse conflito intelectual em suas formas, ao simbolizar a liberdade da criação, pelas curvas orgânicas, e trabalhar com temáticas naturais não realistas.

A preocupação das novas mulheres francesas girava em torno da construção de uma nova imagem, buscando se desvincular das imagens femininas já estabelecidas. “Sentindo o amanhecer de uma nova era, as mulheres rejeitaram modas e acessórios do século XIX e procuraram a modernidade, e isso significou a Art Nouveau, especialmente as joias originais de Lalique, com sua erotividade e pedras decadentes”¹⁴ que refletiam a realidade daquelas novas senhoras. Se cortesãs, artistas, novas burguesas, viúvas e outras mulheres excêntricas não se identificavam mais com as estéticas anteriores, essas passaram então a fomentar uma estética de rompimento que logo contribuiu para a consolidação de uma nova identidade do feminino; sensual, orgânica e, até certo ponto, de maior autonomia do que os arquétipos anteriores.

¹⁴ “Sensing the slow dawning of a new era, women rejected the fashions and accessories of the nineteenth century and sought modernity, and that meant Art Nouveau, especially Lalique’s utterly original jewelry, with its erotic and decadent overtones.” BEDOYERE, Camilla. JURROW, Alice. Art Nouveau: World Greatest Art. Londres: Flame Tree Publishing, 2005, p142.

A mescla de tantos tipos e subgrupos de mulheres na sociedade, juntamente com as transformações sociais e econômicas da *Belle Époque*, desenharam um contorno sobre os novos debates da estética de gênero francesa que se inseriram na *Art Nouveau*. A estética da *Art Nouveau*, além de guiar a moda nas duas últimas décadas do século XIX e na primeira do século XX, também se utilizou dessas novas mulheres como inspiração, criando peças que registraram todos esses processos de busca por uma nova identidade feminina. A autonomia financeira feminina em determinados nichos da sociedade também permitiu que o maior poder de aquisição sobre o mundo da arte e, conseqüentemente, na popularização das formas da *Art Nouveau* que traziam consigo esse apelo ao novo feminino erótico, bestial, místico e decadente.

Além da bestialidade e de todo o seu simbolismo, a decadência também fora adicionada às joias que a nova mulher buscava consumir e se orna por uma nova identidade. O retorno aos estilos, como ao próprio Rococó, reforçava um sentido de crítica à sociedade gerada pelo progresso político e econômico vivido em Paris. Esmaltes e pedras não preciosas valiam pela sua beleza e não por sua origem. Essa combinação atingia o interesse daquelas que também tentavam se reafirmar na aristocracia francesa sem uma origem nobre.

Ela fora notória em seus dias: insultada como decadente e grotesca, em um abraço sedutor e requintado, a moda da *Art Nouveau* espelhava em si as grandes cortesãs da *Belle Époque*. Como elas, seu apogeu durou cerca de 30 anos, da fresca juventude a se casar, nos anos 1880, até a elegante meia idade, próximo a 1915. Ao final daquele tempo, seu estilo se tornou claramente fora de moda, saturado e descontextualizado, se comparado à astuta e divertidamente petulante jovem da *Art Deco*. Ainda assim nós nunca a esqueceremos: suas gavinhas em curvas contínuas e insinuantes que ainda se enroscam em nossos sonhos. Olhando para trás, nós podemos ver que todo seu excesso e excentricidades, mesmo que pareça extravagante e modista ao momento, foi crescendo da mais pura raiz de devoção duradoura à beleza.¹⁵

¹⁵ “She was notorious in her day: reviled as decadent and grotesque, embraced as seductive and exquisite. *Art Nouveau* had a fashionable career mirroring the great courtesans of *Belle Époque*. Like theirs, her heyday spanned about 30 years, from fresh nubile youth in the late 1880s to elegant middle age around 1915. By the end of that time, her style was distinctly old-fashioned, overheated and outlandish by comparison with the smart, cool flapper girl of *Art Deco*. Yet we’ve never forgotten her; her insinuating tendrils continue to entangle our dreams. Looking back, we can see that all her excesses and eccentricities, however whimsical and of-the-moment they seemed, grew from the pure root of devotion to enduring beauty.” JURON, Alice. BEDOYERE, Camilla. *Art Nouveau: World Greatest Art*. Londres: Flame Tree Publishing, 2005, p.10.

Se a *Art Nouveau* é considerada como o primeiro estilo fruto da Segunda Revolução Industrial e do fortalecimento do liberalismo socioeconômico na França, ela também foi a primeira estética consumida à exaustão em um ritmo muito elevado pela velocidade dos modismos que esse mesmo sistema socioeconômico instaurou. Se surgiu para questionar a aristocratização da beleza, ela se transformou em objeto de consumo desejada por todos e, quando na década de 1900, já havia se espalhado por toda parte. Se sua essência era contra a massificação vista na produção industrial, acabou se tornando tão popular que perdera também a sua individualidade artística, sua originalidade se tornou tão copiada e reproduzida que, na segunda metade da década de 1910, já dava espaço para sua substituição às formas mais urbanas e geométricas da futura *Art Déco*.

As joias da *Art Nouveau*, especialmente as elaboradas por René Lalique e Alphonse Mucha, conseguiram captar os debates sociais e artísticos da França durante a *Belle Époque* e podem ser utilizadas, hoje, como ferramentas à pesquisa acadêmica sobre os impactos da Segunda Revolução Industrial nas dinâmicas humanas no final do século XIX e início do XX. Recuperando as curvas orgânicas do Rococó e trabalhando com o místico crítico do Simbolismo, as joias da *Art Nouveau* permitiram com que a também nova mulher francesa pudesse escolher uma imagem social liberta da idealização virtuosa do Romantismo e do determinismo biológico do Positivismo. Se a *Art Nouveau* francesa, ainda nos anos 1880 e 1890, tentava buscar uma forma de unir beleza e utilidade, é possível dizer que a tenha conseguido, tamanho foi seu consumo, não só na França, mas em tantas outras cidades e países.

A “liderança da França nesse novo estilo se fez presente em todo lugar”¹⁶. Esse estilo e suas joias rapidamente se tornaram popular e foram consumidos no primeiro processo de modismo liberal da Segunda Revolução Industrial a atingir as principais cidades do mundo ocidental. Essa saturação estética, provocada pela efervescência do liberalismo da época, acabou por incentivar um rompimento com os padrões naturais e místicos logo após a Primeira Guerra Mundial. Mas se ocorreu essa massificação, também se deve salientar que, com ela, se popularizou pelo ocidente os novos hábitos

¹⁶ COFFIN, Sarah. DAVIDSON, Gail. LUPTON, Ellen. HUNTER-STIEBEL, Penelope. **Rococo: the continuing curve, 1730-2008**. Nova York: Cooper-Hewitt, 2008, p.207.

femininos. Se a questão de gênero ainda teria muitos obstáculos e lutas à sua frente na França, é com a *Belle Époque* que muitos direitos passam a ser perseguidos.

As imagens refletidas em joias e cartazes d'*Art Nouveau* serviram como incentivo para que a mulher repensasse sua sexualidade, sua imagem e sua liberdade na sociedade. Essas novas formas estéticas, que prediziam um novo presente, firmaram os traços de um novo futuro que se consolidava desde o conjunto de mobilizações legais e econômicas da Terceira República. Os anos que se seguiram após as Grandes Guerras Mundiais geometrizaram as formas e a moda perseguiu ainda mais a praticidade, mas o reconhecimento pelos feitos d'*Art Nouveau*, como já defendidos aqui anteriormente, está em seu esforço em não se deixar escravizar por qualquer ideia de progresso ou desenvolvimento que deteriore a beleza na existência humana.