

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E
ARTE

Samuel Mendes Vieira

PARA ALÉM DAS AMARRAS: MULHER, CORPO E ROUPAS (1900 – 1920)

Juiz de Fora
2008

“Mas eu salvei do meu naufrágio

Os elementos mais cotidianos.

O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.” (O Martelo –
Manuel Bandeira)

Certa vez, ainda menino, adentrei o quarto de minha madrinha e roubei uma caixinha de jóias que ficava na gaveta do toucador. Queria somente aquele invólucro precioso, tratei logo de dispensar as miudezas... nunca guardei nada dentro, mas hoje descobri que ela é repleta de histórias...

À quatro mulheres especiais:

Conceição, minha mãe (signo de força); Carolina, minha irmã (signo de sensibilidade);
Cecília, minha avó (signo de emancipação) e Doda, minha tia-avó e madrinha, por me
mostrar que roupas e cristais falam...

AGRADECIMENTOS

Com muita alegria agradeço...

... à todos os mestres do curso que contribuíram diretamente no aprimoramento dos meus conhecimentos, especialmente aos professores Ângela Brandão, Rosane Preciosa e João Braga ...

... minha orientadora prof.(a) Maria Elisa, por ser paciente com minhas incertezas e me apoiar na minha busca acadêmica...

... ao prof. Afonso, pelo carinho e pelas boas risadas... nunca poderei retribuir sua imensa vigilância...

... aos amigos queridos que fiz, especialmente Simone e Selma, obrigado pelas horas de estudos e devaneios *fashionísticos*...

... aos meus familiares que proporcionaram essa viagem.

Hoje tenho todos guardados no coração!

“As roupas de uma mulher são revelação permanente de seus pensamentos mais secretos, uma linguagem e um símbolo.” – Honoré de Balzac, *Une fille d’Eve*.

INTRODUÇÃO

A vestimenta, ao longo da história, assume um papel preponderante e através dela pode-se mostrar o poder das relações sociais institucionalizadas pelo homem a fim de controlar e dar forma às idéias e às pessoas. Dentro dessa visão, focar o objeto vestuário e a própria moda é uma tarefa complexa. A vestimenta atua diretamente no comportamento humano; é fruto dos costumes e da cultura de um determinado povo. Por estar inserida num contexto social, a vestimenta torna-se representante de etapas importantes do desenvolvimento histórico e cultural.

A moda não deve ser pautada somente por variáveis temporais, mas também e principalmente, por variáveis contextuais. A roupa é indicador de distinção social e também pode através de códigos sutis ou mesmo evidentes, refletir a opressão sofrida pelo sexo feminino. Mas também é notável a capacidade que a roupa tem de denotar liberdade, independência, isso no campo feminino também pode ser explorado, pois nem sempre as vestimentas significaram, para as mulheres domínio do sexo oposto. O que queremos aqui é partir do princípio que a moda é um sistema operativo onde estão incluídos os costumes, os gestos, os pensamentos, os ideais de beleza e as roupas, sendo que nessas a moda faz seu mais perfeito teatro, Lipovetsky (2005) afirma que a história do vestuário é com certeza a referência privilegiada das implicações propostas pela moda, é “à luz das metamorfoses dos estilos e dos ritmos precipitados da mudança no vestir que se impõe essa concepção histórica da moda”¹.

A moda não possuía tradição acadêmica em nosso país, era uma matéria sempre tratada e associada a uma esfera da vida social tradicionalmente considerada como fútil, efêmera, passageira e a partir dos anos 1980 passa a ser considerada no âmbito da pesquisa acadêmica e que, de acordo com Almeida (2005, p.199-200), está dividida em dois pólos de produção de conhecimento. O primeiro corresponde aos estudos aplicados, que visam aprimorar o gerenciamento da cadeia produtiva do vestuário de moda, o pólo consecutivo visa tratar a moda como um fenômeno relevante na compreensão de problemas relacionados à estrutura social, motivações psicológicas, linguagem e comunicação não-verbal, etc.; cujo objetivo “é a elaboração de uma abordagem crítica do fenômeno que desenvolva com rigor conceitos, metodologias e

¹ LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 24.

teorias que inovem sua compreensão e permitam o questionamento das práticas sociais que se estabeleceram e se reproduzem em torno da moda.” (idem, 2005, p. 200).

Tomando como impulso motivador a interdisciplinaridade proposta pelo curso e da própria moda, o objetivo geral do presente trabalho se debruça numa investigação histórica e analítica da moda e do seu papel como fator indicador de transformações no comportamento social feminino, por meio de dois grandes momentos históricos, que entendemos ser determinantes para desenvolvimento das idéias de emancipação feminina. Abordaremos na pesquisa a virada do século XIX para o século XX, mais precisamente a *Belle Époque*, o período entre guerras, também conhecido como *Les Années Folles* (Os anos loucos), trata-se da década de 1920. Entendemos que já no século XIX após as revoluções burguesas, e a principal delas a Revolução Francesa (1789), uma série de mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais aconteceram e uma delas foi o papel da mulher que também com o advento da Revolução Industrial desde fins do século XVIII já vinha sendo discutido e se apresentando de maneira distinta do período aristocrático.

Como objetivos específicos, buscou-se fazer uma revisão bibliográfica, enfatizando as obras mais significativas para os períodos e tema em questão; levantar material iconográfico relativo ao período analisado para que as mudanças na moda possam ser percebidas; identificar ao longo do período estudado quais as principais transformações no comportamento social feminino e estabelecer uma contextualização atual da moda, para a conclusão da pesquisa.

No primeiro capítulo apresentaremos um quadro teórico metodológico, onde se busca ressaltar alguns conceitos de cada autor, para que, posteriormente, possa se estabelecer uma relação destes com o tema estudado. De Carlo Ginzburg (2004), historiador italiano do século XX, utilizaremos o conceito da circularidade de idéias, empregado em sua obra clássica, “O queijo e os vermes”, que narra a história do moleiro Menocchio perseguido pela Inquisição no século XVI. Ginzburg usa a história do moleiro herege para provar que existe um trânsito entre a cultura popular e erudita da época. Com isso o historiador nos oferece uma ferramenta bastante eficaz para nos ajudar a entender as diferenças culturais e a tramitação de vários elementos comuns em diferentes classes sociais que convivem de uma forma ou de outra, em realidades históricas similares. Acreditamos que essa tramitação de idéias é um dos impulsos da própria moda, essa troca cultural gera novas idéias, o que constitui, em parte, o ritmo da

moda. De Lipovetsky (2005) usaremos a idéia da moda como fenômeno libertário e precursor das sociedades democráticas, afirma o autor:

“... a Moda não faz desaparecer as reivindicações e a defesa dos interesses particulares, ela os torna mais negociáveis; as lutas de interesses, os egoísmos permanecem, mas não são redibitórios, não chegam jamais a ameaçar a continuidade e a ordem republicanas.” (2005, p. 14)

Essa idéia otimista servirá para interpretarmos a grande mudança ocorrida no traje feminino da virada do século XIX para o XX, bem como transportá-las para realidade social das mulheres que foi marcadamente alterada em idéias, formas (corpo) e vestimentas.

O segundo capítulo apresenta uma análise da história da mulher e sua relação com a sociedade no período recortado, a fim de ressaltar a importância do estudo de gênero na História, sobretudo a partir do enfoque da chamada “Nova História” ou a visão da História a partir da *École des Annales* (1929), quando novos temas e fontes começaram a ser estudados e apreciados no campo histórico. Nesse capítulo elevamos a figura feminina à condição de sujeito de sua história para entender alguns eventos importantes ocorridos no período recortado e para que possamos contextualizar a moda e os fatos ocorridos no universo da mulher da época.

O terceiro capítulo falará da mulher e sua relação com a moda e seu corpo, seus rituais de beleza, as limitações impostas pelos trajes e seus artifícios de expressão. Abordaremos a transição das formas das vestimentas e das linhas do corpo, que se encaminharam na libertação da mulher e proporcionou sua inclusão social de maneira mais ampla e significativa. Em “*Eu Canto o Corpo Elétrico*”, um poema escrito em meados do século XIX, Walt Whitman indagava: “E se o corpo não for a alma, o que é a alma?”², Palco do espetáculo da moda, o corpo é veículo das criações humanas e por isso, como a moda, registro de uma época. Dessa forma, levantaremos posicionamentos importantes diante das mudanças às quais a moda se submeteu. Através de imagens que dialogam com o recorte teórico e com os elementos cronológicos dos capítulos anteriores sustentaremos nosso estudo.

A moda caracteriza-se assim por ser a atividade humana intrínseca ao cultural, ao social, sendo pensada, elaborada e pretendida pela razão à ambivalência da

² WHITMAN, Walt. “Eu canto o corpo elétrico”. In: _____. Folhas de relva. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 173-183

subjetividade indutora das culpabilidades exogênicas no momento histórico em que se desenvolve.

1 QUADRO TEÓRICO METODOLÓGICO

Sempre ouvimos a expressão “a moda é cíclica”, ou seja, sempre retorna ao ponto pelo qual já transitou, peças que estavam em desuso voltam a estar em evidência. De fato, o ritmo da moda se consiste em um trajeto sinuoso, mas sabemos também, que não poderia ser um círculo fechado e austero, se a moda se materializasse em uma forma, seria ela um espiral em torno de uma linha reta, sendo o desenho helicoidal, o próprio movimento da moda em torno da “linha reta do tempo”, isso quer dizer que ela se auto referencia, mas seu impulso é sempre para frente. De acordo com Lipovetsky (2005) a moda, é um dispositivo social caracterizado pela mudança e busca incansável do novo e sua origem está na formação das sociedades modernas com o fim da Idade Média, mais exatamente, nos séculos XVI e XV.

A moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações. Durante dezenas de milênios, a vida coletiva se desenvolveu sem o culto às fantasias e às novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efêmera da moda, o que não quer dizer sem mudanças. Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. Nesse sentido para pensar a moda é preciso que se renuncie a uma constante histórica fundada em raízes antropológicas universais. A emergência do fenômeno da moda está na instalação de seu reino no Ocidente moderno, e em nenhuma outra parte. A moda é formação essencialmente sócio-histórica, circunscrita a um tipo de sociedade (LIPOVETSKY, 2005, p.23).

O autor divide a moda desde seu surgimento na Europa Ocidental até a época atual, em três estágios: a Moda Aristocrática centralizada na figura do monarca e de extremo luxo, a Moda de Cem Anos marcada pela alta costura combinada com a indústria da confecção, de caráter monocéfalo, burocrático e internacional; e a Moda Aberta, onde o culto à juventude, a pluralidade de estilos, a contracultura, uma nova concepção do luxo, bem como a reformulação da Alta Costura e a criação do *prêt-à-porter*, são as principais características.

Podemos observar que a moda é um fenômeno moderno, as sociedades primitivas por estarem edificadas em um princípio conservador impedem o aparecimento da moda como fenômeno dos gostos inconstantes. Lipovetsky afirma:

“Para que o reino das frivolidades possa aparecer, será preciso que sejam reconhecidos não apenas o poder dos homens para modificar a organização de seu mundo, mas também, a autonomia parcial dos agentes sociais em matéria de estética das aparências”. (LIPOVETSKY, 2005, p. 28)

A Moda de Cem Anos é considerada pelo autor como “a primeira fase da história da moda moderna, seu momento heróico e sublime” (Idem, 2005, p. 69). É nesse período que vai da metade do século XIX até o anos 1960, que esta situado em parte o fenômeno do qual vamos estudar. No século XIX a estrutura fundada na lógica das aparências e do prestígio da nobreza havia passado por mudanças profundas, com a Revolução Francesa (1789) uma nova classe surgiu triunfante, tomando para si os poderes político e econômico; a Alta Costura é inconcebível sem a transformação revolucionária da ordem social e jurídica do Antigo Regime no final do século XVIII (Idem, 2005, p. 101). É com o fim das corporações e o surgimento das monarquias constitucionais que se pode falar em uma produção livre da vestimenta, pois a política regulamentária e fundada nos costumes do Antigo Regime impedia os alfaiates e costureiras de estocarem e vender tecidos, o mercado estava circunscrito as exigências suntuárias, que regulamentavam as operações do vestuário. Dessa forma a Alta Costura aparece como uma instituição de classe que exprime, em seu registro, o triunfo da burguesia e de sua vontade de conquistar o reconhecimento social. E é sobre a mulher que essas insígnias serão expostas, recairá sobre emblemas femininos suntuários, pois a vestimenta masculina pós-Revolução Francesa caminhará para uma sobriedade e simplicidade que são seus cânones até hoje. Além disso, é o momento em que a democratização da aparência se desenvolve sob o efeito do impulso da confecção industrial.

Esse impulso industrial só se mostrará vigoroso a partir de 1870, quando os primeiros vestidos produzidos sob medidas padronizadas serão comercializados, até então apenas parte do vestuário feminino era confeccionado, estava circunscrito a elementos da toailete, lingerie, xales, mantilhas, mantôs e casacos curtos. Os vestidos femininos continuaram e continuarão a serem produzidos nas costureiras.

Sobre isso Anne Hollander afirma que se deve sempre ter em mente que até o último terço do século XIX, que também incluiu o estabelecimento de costureiros criativos, como Charles Frédéric Worth³, não havia virtualmente a moda de roupas

³ Charles Frederick Worth nasceu, em Bourne, Lincolnshire, Inglaterra. Foi morar em Paris em 1845 após alguns trabalhos em Londres, na cidade Luz Worth foi trabalhar na Maison Gagelin, muito conhecida na

prontas para as mulheres, apenas outras indumentárias e adornos para a cabeça. O que não era feito sob medida era feito em casa ou então era de segunda mão. De fato, a maioria das mulheres, ricas ou pobres, sabiam como costurar ou entendiam de costura – um número muito grande delas ganhava a sua vida com isto – o que significava que ajustes técnicos personalizados para todos os detalhes e níveis de modismo eram nenhum mistério criado em lugares desconhecidos por processos não-familiares (1996, p. 149).

Essas afirmações nos servem como maneira de situar no tempo e no espaço nossa pesquisa, pois a mulher vai ser diretamente influenciada por essas mudanças na ordem das aparências, sobretudo quanto às mudanças nos costumes, que passam de uma ordem completamente fundada no prestígio para ordem do trabalho, cuja responsabilidade se deve a ascensão da burguesia. Essa ética do trabalho e da produção, resultado da também iniciada Revolução Industrial muda o sistema da moda de um binômio fundado na inovação/cópia⁴, onde a responsabilidade por estar na moda recaía sobre quem usava o traje, nesse caso essa responsabilidade estava na figura do nobre; e com essas mudanças, passa-se para as mãos de um profissional, o modelista, que se responsabilizará em, além do feitio, pela criação do melhor modelo para o cliente. A moda passa a fazer parte não só do contexto das aparências, mas se torna objeto da linguagem, ela é descrita por escritores, poetas, está presente em anúncios, nos jornais da época e nas já muito corriqueiras e cada vez mais numerosas publicações femininas, de acordo com Lipovetsky:

“Durante séculos, as modas jamais foram objeto de uma descrição por si mesmas: nada de revistas especializadas, nada de crônicas redigidas por profissionais. (...) Os opúsculos que deixam conhecer em detalhe as características e as formas do vestuário são excepcionais; de maneira geral, a informação é menos importante do que as finezas estilísticas da versificação ou do que as brincadeiras a que dão lugar as frivolidades. Com os primeiros

época por seus finíssimos xales. Foi quando começou a desenhar seus primeiros modelos para sua esposa Marie Vernet, logo se tornou preferido da corte da Imperatriz Eugênia, e posa do Imperador Napoleão III. Com o sucesso montou sua casa de modas em 1858, na Rue de La Paix, nº 7, onde passou a atender pedidos dos dois lados do Atlântico. Worth é considerado o “Pai da Alta Costura” e por dar o moda um calendário organizado em torno das estações do ano, calendário este, que até nossos dias regula as metamorfoses do vestuário. OLIAN. J. **The House of Worth: the gilded age 1860-1918**. New York: Museum of the city of New York, 1982. p. 7.

⁴ De acordo com Lipovetsky: “À medida que as camadas burguesas conseguem adotar, em razão de sua prosperidade e de sua audácia, tal ou tal marca prestigiosa em vigor na nobreza, a mudança se impõe no alto para reinscrever o afastamento social. Desse duplo movimento de imitação e de distinção nasce a mutabilidade da moda” (2005, p.53). Esse constituía o ritmo da moda em seu período aristocrático na ótica do autor.

periódicos ilustrados de moda no final do Antigo Regime, o tratamento dado à moda muda; doravante, é regularmente descrita por ela mesma e oferecida ao olhar: *Le Magazin dès modes françaises et anglaises*, que aparece de 1786 a 1789, tem por subtítulo: 'Obra que dá um conhecimento exato e ágil dos trjes e adereços novos'. (...) Proliferação dos discursos de moda não apenas nas revistas especializadas, cada vez mais numerosas nos séculos XIX e XX, mas também entre os próprios escritores que, no decorrer do século XIX, fazem da moda um assunto digno de atenção e de consideração." (LIPOVETSKY, 2005, p. 84-85)

Dessa maneira, pode-se concluir que a moda já era um tema que circulava nos meios eruditos e elitistas da sociedade. A sociedade das últimas décadas do século XIX é resultado da fusão dos valores Vitorianos e dos valores do nascente espírito moderno, a chamada *Belle Époque*. As peças em evidência eram usadas pelas mulheres abastadas e por ser um período de transição de valores o vestuário feminino passava por adaptações, pois em parte os "belos anos" guardavam o puritanismo da Era Vitoriana e como o século XIX estava no limiar, os valores mais liberais da virada de século estavam permeando as mentalidades, nesse período o corpo feminino nunca esteve tão coberto (BRAGA, 2007, p. 67), reflexo de uma sociedade onde a mulher burguesa ainda sofria com as imposições do vestuário, que a encilhava no lar, segundo Balzac "a mulher como deve ser", restrita aos cuidados domésticos, o marido e os filhos. As roupas, portanto, refletiam uma sociedade ainda muito conservadora, mas que estava se deixando contaminar pela vida frenética das cidades e com a "extravagância e ostentação, com inúmeros bailes, consumo exagerado, bebia e comia-se mais, corridas de cavalos, mais infidelidades eram cometidas, ficava-se acordado até mais tarde do que jamais se fez" (LAVER, 2008, p. 213).

Carlo Ginzburg (1987) faz na introdução do seu já consagrado "O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição", um exame crítico o tema da cultura popular. No entanto, o uso da palavra cultura no intuito de descrever crenças, atitudes e modos de comportamentos próprios das classes subalternas para assim chegar em um conceito histórico antropológico, foi de ocorrência relativamente tardia e emergiu do âmbito da Antropologia Cultural. Através de um movimento duplo reconhece-se como cultura tanto os fazeres de povos "exóticos", quanto às práticas das classes subalternas dos povos civilizados. Assim ele se expressa:

"Só através do conceito de "cultura primitiva" é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como "camadas inferiores dos povos civilizados" possuíam cultura. A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe." (GINZBURG, 1987, p. 16).

Carlo Ginzburg escreveu o livro para tratar das idéias de um moleiro que foi perseguido e queimado pela Inquisição no contexto do desenvolvimento da imprensa e da Reforma. Ginzburg observa que a cultura não é estanque e estática. Ao contrário, a cultura teria o caráter dinâmico e possuiria a faculdade de "circular" entre os setores da sociedade. O autor italiano defende, também, que é possível e necessário trabalhar com a produção cultural que não é proveniente das classes superiores. Para ele, existe uma visão distorcida que é resultante de uma "desconfiança" ideológica a qual prega que a cultura superior mecanicamente "retrocederia" às classes subalternas, "vulgarizando-se", e que, desse processo, a cultura erudita sairia deformada ou deteriorada (1987, p. 17), ou seja, de acordo com Ginzburg, a cultura não deveria ser entendida como um artefato exclusivo de uma classe superior, visto que a categoria popular não se definiria pela classe social dentro da qual os textos seriam produzidos, mas pelo uso que se faz deles, pelo seu modo de assimilação. Segundo Ginzburg a cultura popular se define antes de tudo pela sua oposição à cultura letrada em oficial das classes dominantes, tendo ele uma recusa dos conceitos vagos de mentalidade, propondo recuperar os estudos sobre os conflitos de classes numa dimensão sociocultural globalizante.

Assim, ele vai trabalhar as oposições culturais das classes. Para tanto, Ginzburg apresenta uma história, no qual estuda a circularidade cultural, partindo de um personagem da Idade Média por nome de Menocchio que alugava moinhos, tendo em vista, ele pertencia a "classe baixa" da camada social e que, por ter idéias diferentes de sua época principalmente diante da Igreja Católica, foi condenado pelo Santo Ofício, ou seja, pela Santa Inquisição. Sendo assim, o que Ginzburg quis mostrar com os seus estudos partindo do conceito de "Circularidade Cultural" é que, é possível existir uma pluralidade de pensamentos diferentes em qualquer determinada época da história. Portanto, Carlo Ginzburg propõe o conflito de circularidade, noções somente implícitas em Bakhtin que se preocupava mais com as oposições do que com as interpretações culturais entre as classes, no qual em Menocchio se pode perceber os fragmentos da cultura livre misturada com ingredientes da tradição oral. Podemos perceber, então, que

o conceito de circularidade na obra de Ginzburg obedece o modo como Mikhail Bakhtin escreveu sobre o riso e a cultura popular no contexto de Rabelais, e sobre as leituras que fizeram dele nos anos, décadas e séculos seguintes (1987, p. 19-20).

Circularidade, em ambos os autores, designa o movimento de infiltração dos produtos culturais entre os setores hierárquicos da sociedade, ou seja, o conceito permite verificar que os discursos dos setores representativos da cultura erudita e letrada podem permear e moldar as práticas de outros grupos sociais iletrados; e que, da mesma forma, mas em sentido inverso, os setores subalternos atravessam a cultura hegemônica com as práticas discursivas que elaboram, fundadas na oralidade, e que, desse modo, também exercem influência nos setores chamados de portadores da cultura erudita. O conceito de circularidade, em suma, diz respeito à constante permeabilidade cultural dentro da sociedade hierarquizada.

Embora Lipovetsky não use o conceito de circularidade de Ginzburg e Bakhtin, este trabalho pretende estabelecer uma relação entre esses dois autores, pois o primeiro apresenta uma divisão cronológica do fenômeno da moda, além de conceituá-la, o que permite situarmos nossos estudos, bem como incluir seu conceito dentro da idéia de cultura de Ginzburg e apresentar as mudanças nas vestimentas, no corpo e no comportamento feminino da virada do século XIX para o XX como fruto de uma infiltração das diferenças de classes impostas pela sociedade industrial, onde figuraram dois perfis de mulheres: aquela fruto da industrialização crescente que precisou sair do lar e trabalhar nas tecelagens ou realizando trabalhos autônomos, como costureira, vendedora, florista..., para complementar a renda familiar e a mulher burguesa presa as atividades domésticas e “objeto” do poder patriarcal, que servia para corroborar a riqueza e poder do marido.

1.2 METODOLOGIA

Partindo da hipótese deste trabalho, quer seja, as trocas culturais entre as mulheres de “classe baixa” e “classe alta”, através das roupas e do comportamento no período de 1900 a 1930, pois essa mudança reflete um prenúncio da “emancipação feminina”, para isso aplicaremos o conceito de “cultura popular” feito por Ginzburg (1987), bem como a circulação de idéias entre as classes, também utilizado por esse historiador.

Lipovetsky, aponta três grandes momentos da história da moda: a moda aristocrática, a moda de cem anos e a moda aberta. Como mencionamos, escolhemos o período que vai de 1900 a 1930, portanto esta inserido no contexto da moda de cem anos, nele ocorre a sistematização da moda e as transformações no vestuário feminino, que julgamos ser relevantes para uma imagem mais “livre” e “emancipada” da mulher.

Com maior independência nos gestos, de corpo livre e saias largas⁵, as mulheres trabalhadoras influenciarão as mulheres da classe burguesa, ou no dizer de Veblen, da “classe ociosa”, cujo papel, como bem observa esse autor era o de “consumo de ostentação”, era uma “mulher de porcelana”, que justificava a riqueza e poder do marido, mas que com a atmosfera moderna e mutante da Belle Époque já ansiavam outras funções sociais, com essas trocas de experiências, surgiram no final do século antepassado os primeiros movimentos feministas: as sufragistas, a luta pela paz aos direitos femininos de Bertha Von Sutter (1843-1914), a manifestação feminista de 1850, em Paris, onde as mulheres reivindicaram a substituição das saias pelas calças e que os maridos se ocupassem da casa pelo menos três vezes por semana⁶. Nesse contexto as idéias “circularam” entre o imaginário dessas mulheres e resultou em mudanças no corpo, que se desvencilhava dos sufocantes espartilhos, as roupas, que ficaram mais arejadas, as saias encurtaram, os cabelos foram tosados, enfim uma série de mudanças nas aparências, reflexos da modernidade.

Percorreremos o universo feminino desse período como forma de aplicar as ferramentas metodológicas dos autores mencionados. Para isso, escolhemos estudar

⁵ PERROT, M. A dona-de-casa no espaço da cidade. In: **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁶PERROT, M. & DUBY, G. História das mulheres no ocidente, Vol. 4: o século XIX. Porto: Edições Afrontamento. 1991, p. 555.

parte da história das mulheres, através de outros autores, que utilizam as questões de gênero e sua relação na história como ferramenta de análise das questões sociais. Utilizaremos também a relação das mulheres com o corpo e as mudanças que ocorreram na anatomia feminina, mudanças essas que possibilitaram uma maior inserção social dessas mulheres, através de imagens ilustraremos essas mudanças ocorridas no período que escolhemos.

Transportados estes conceitos para os fatos ocorridos, escolhemos também estudar dois estilistas, que julgamos ser importantes artífices dessa revolução no traje feminino, mas que se diferenciam em gênero e em intenção na reformulação da imagem feminina da virada do século. O primeiro é Paul Poiret, costureiro francês responsável por livrar as mulheres dos espartilhos. O outro, de gênero feminino, intencionalmente escolhido, não só por esta questão, mas por encarnar em sua figura todas essas revoluções, falamos da estilista, também francesa, Gabrielle Chanel, que propôs através tanto de seu comportamento como por suas peças, uma verdadeira e substancial mudança no universo feminino do início do século XX.

Os primeiros anos da “emancipação feminina”, portanto, serão discutidos aqui, circunscritos num período de quarenta e cinco anos, onde intensas mudanças ocorreram, e que relacionamos com as trocas culturais entre duas camadas, onde dois tipos de mulheres viviam e conviviam, utilizando a ordem cronológica de Lipovestky (1989) sobre a organização da moda e o conceito de circularidade entre as culturas subalternas e dominantes de Ginzburg (1987), ligaremos as mulheres desses dois universos a fim de mostrar que as experiências vividas por ambas se misturaram e fizeram gerar uma proposta nova de convivência das mulheres com a sociedade, bem como uma nova imagem.

2 O VELHO ADÃO E A NOVA EVA: A MULHER E OS PRIMEIROS “BELOS ANOS”

Durante o período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial algumas mudanças e transformações sociais na condição feminina começaram a ocorrer em virtude da Revolução Industrial e Econômica e da fusão dos valores Vitorianos e da chamada *Belle Époque*. O historiador Eric Hobsbawm (2007, p. 271-2), afirma que nesse período, o que hoje alguns historiadores chamam de “emancipação feminina”, foi iniciado:

“À primeira vista, pode parecer absurdo estudar a história de metade da raça humana de nossa época inscrevendo-a no contexto da história das classes médias ocidentais, um grupo relativamente pequeno mesmo no interior dos países de capitalismo “desenvolvido” ou em desenvolvimento. Contudo isto é legítimo, na medida em que os historiadores concentram sua atenção nas mudanças e transformações da condição feminina; a mais impressionante destas, a “emancipação feminina”, foi, durante essa época, iniciada e mesmo quase inteiramente restrita ao estrato médio e – em forma diferente – aos estratos superiores da sociedade estatisticamente menos significativos”

Essas mulheres se destacaram e ainda foram responsáveis não só em produzir pioneiras notadamente tão boas, mas por iniciarem uma revolução no comportamento da mulher do século XIX. O historiador inglês chama de a “Nova Mulher” dos meios burgueses, que estarão nas literaturas do período, em Ibsen, Bernard Shaw, Balzac, Proust, etc.

A Europa foi o grande epicentro dessas mudanças, que fizeram as mulheres se debruçarem em campos antes exclusivamente restritos aos homens, são figuras como Rosa Luxemburgo, Madame Curie, Beatrice Webb, entre outras tantas figuras (HOBSBAWM, 2007, p. 272).

No século XIX, outras preocupações permeavam o universo feminino. Excluídas da estrutura pública, as mulheres viviam encerradas e inferiorizadas, envolvidas com suas obrigações domésticas, seu trabalho natural.

A industrialização, entretanto, separou a casa do local de trabalho afastando as mulheres da economia pública e agravando sua inferioridade perante os homens, pois o papel de gerência doméstica tornava-se sua função primordial, principalmente as mulheres casadas, que eram excluídas do trabalho nas indústrias, a preferência pelas solteiras era maior, em virtude de suas responsabilidades domésticas serem menores,

assim poderiam se empregar em lojas e escritórios. Segundo Hobsbawn, “o caminho da mulher no mundo dos homens permaneceu difícil, o êxito exigia esforços e dotes absolutamente especiais e o número das que conseguiam era modesto” (1998, p. 297).

Nesse período uma nova ética é imposta, o extrato médio da sociedade, a burguesia, que obteve êxito nas revoluções do século XVIII, imprime como ordem social o regime de classes e passa-se a valorizar o trabalho. Os frutos colhidos com o trabalho determinam seu prestígio social, assim funcionavam os valores burgueses. A mulher era um meio de demonstrar o *status* do marido, segundo Veblen, essa classe, que ascende ao poder no século XIX continua a usar certos comportamentos do período aristocrático, mas sem afetação, e as roupas passam mais do que nunca a transmitir essas mensagens, é sobre a mulher burguesa que recai a responsabilidade de manter o que o sociólogo alemão chama de “Ócio Conspícuo”, onde a mulher poderia ostentar um traje em um baile, uma única vez, mergulhando o ocidente no universo da moda.

É claro que esse comportamento era mantido pela classe dominante ou burguesia industrial; a historiadora francesa Michelle Perrot fala da convivência de dois tipos de mulheres que viviam nas cidades no período industrial, aquela descrita nos romances e poemas, a típica mulher burguesa, que vivia presa ao ambiente doméstico, sobre essa mulher, Perrot afirma:

“ ‘A mulher como deve ser’, descrita por Balzac, espectador fascinado e nostálgico do quadriculado que a conveniência burguesa converteu em cidade, possui uma postura afetada e itinerário preestabelecido. Ela cobre seu corpo segundo um código estrito que a cinge, espartilha-a, vela-a, enluva-a da cabeça aos pés. E é longa a lista dos lugares onde uma mulher ‘honesta’ não poderia se mostrar sem se degradar. A suspeita persegue-a em seus movimentos; a vizinhança, espiã de sua reputação, até seus criados a espreitam; ela é escrava mesmo em sua casa, que lhe designa o salão. (...) (PERROT, 2001, p. 200)

Mas outra mulher convivia nesse ambiente, era fruto das diferenças de classes das sociedades industriais, ela era dependente da figura masculina, assim como a mulher burguesa, mas seu dia-a-dia não lhe possibilitava viver ociosamente, sua condição de pobreza a fez romper com as portas dos lares e a enfrentar as ruas das cidades, ainda Perrot:

“A mulher do povo tem maior independência nos gestos. Seu corpo se mantém livre, sem espartilho; suas saias largas prestam-se à fraude: antigamente, as

mulheres fingiam estar grávidas para passar o sal na frente dos coletores da gabela, como a seguir fazem com as alfândegas e as fronteiras. Arquétipo da mulher-esconderijo: a avó que, nas primeiras páginas do romance de Günter Grass, *O Tambor*, abriga sob as saias um fugitivo procurado pela polícia.” (PERROT, 2001, p. 200-201)

Ainda ao longo do século XIX, um pequeno grupo de mulheres criou para si mesmas uma identidade pública por meio do feminismo, quer pela sua escrita, quer pelos seus talentos organizativos. Essa mulher estava contaminada pelos novos valores pós-Revolução Francesa e a filosofia das Luzes, que ofereceu “um arsenal de armas intelectuais à causa feminista: idéias da razão e do progresso, direito natural, desenvolvimento da personalidade, influência positiva da educação, utilidade social da liberdade, assim como o postulado de direitos iguais” (KÄPPELI, 1991, p. 541).

O alvo desses grupos de mulheres era a vida conjugal e a dependência do matrimônio, ele ainda era a única oportunidade de ascensão e segurança de uma “vida menos opressora”, pois com um bom casamento a mulher se livrava dos duros trabalhos nas fábricas, essas mulheres rebeldes enfrentaram dificuldades para se unirem, pois se a condição de mulheres as unia o regime de classes as separava. Para estas mulheres, o mais importante era manter as regras da classe social a qual pertenciam:

“Ludibriadas, seduzidas pela facilidade de sua condição, aceitam o papel de mãe e dona de casa em que as querem confinar. E o fato é que, em sua maioria, as mulheres da burguesia capitulam. Como sua educação e sua situação parasitária as colocam sob dependência do homem, não ousam sequer apresentar reivindicações. A mulher burguesa faz questão dos seus grilhões porque faz questão de seus privilégios de classe (...) libertada do homem, seria condenada ao trabalho. (...) A mulher burguesa está muito mais próxima do marido do que das operárias da indústria têxtil” (BEAUVOIR, s/d, p. 145)

Nos primeiros anos do feminismo, as pioneiras reivindicaram igualdade de direitos, emancipação e libertação, eram valores democráticos em contradição com a representação da mulher como menor e como escrava sexual. As feministas entram no ramo do direito com a finalidade de mudanças fundamentais nas condições legais e políticas (PERROT, 1991, p. 555).

O fato mais emblemático nos anos anteriores a Grande Primeira Guerra, nas primeiras lutas feministas, foi o direito ao sufrágio. A luta pelo voto feminino foi sempre o primeiro passo a ser alcançado no horizonte das feministas da era pós-Revolução Industrial. As "*suffragettes*"⁷ (ILUSTRAÇÃO XX), primeiras ativistas do

⁷ Termo que designava as feministas que reivindicavam o Direito ao sufrágio, em português “sufragista”.

feminismo no século XIX, eram assim conhecidas justamente por terem iniciado um movimento no Reino Unido a favor da concessão, às mulheres, do direito ao voto.

A história das mulheres durante a Primeira Guerra Mundial já tem uma longa trajetória de análises. Em parte, a “causa da guerra” suplantará as lutas feministas, segundo Françoise Thébaud “ a idéia de que a Grande Guerra alterou as relações entre os sexos e contribuiu muito mais para a emancipação das mulheres que anos ou mesmo séculos de combates anteriores é muito corrente durante o conflito e no período que imediatamente se lhe segue” (THÉBAUD, 1991, p. 31), dessa forma, parte das reivindicações feministas serão esquecidas durante o conflito, mas uma nova bandeira seria levantada pelas próprias feministas, como se pode exemplificar em manchetes de jornais de agosto de 1914, publicações das feministas como *La Fronde* e *Common Cause*: “Mulheres, o vosso país precisa de vós, sejamos dignas de ser cidadãs, quer o nosso objetivo(o direito de voto) seja reconhecido quer não!” (THÉBAUD, 1991, p. 36).

“Que fazem as mulheres dos países beligerantes? Que foi feito delas? Não afetará a guerra diferentemente um e outro sexo? Longo traumatismo para os homens, será a guerra apenas luto, sofrimento e cuidados maternos para as mulheres? Não será ela também, pela ruptura da ordem familiar e social, pela abertura de novas atividades, a era do possível?”, o conflito pode ter abafado a luta feminista, mas proporcionou como nunca a inserção social das mulheres, elas estavam em todas as partes, ocuparam cargos de predominância masculina nas fábricas, eram enfermeiras, condutoras de bondes elétricos, operárias nas fábricas de carros e munições, onde ficaram conhecidas como *munitionnettes*⁸ (ILUSTRAÇÃO xx) (THÉBAUD, 1991, p. 32). Na verdade a “guerra só fez reforçar a identidade masculina em crise nas vésperas do conflito” (THÉBAUD, 1991, p 33), mas a participação delas se fará necessária, dizem os cartazes da marcha *right to serve* de 17 de julho de 1915: “A situação é grave. As mulheres devem ajudar a resolvê-la” (THÉBAUD, 1991 p. 41).

2.1 MULHER E TRABALHO

O século XIX, com seu intenso processo industrial, leva a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços. A herança racional do Iluminismo, triunfante pós-

⁸ Mulheres que trabalhavam na indústria de munição

Revolução Francesa, definiu estritamente o lugar de cada um. No caso das mulheres: a maternidade e a casa as cercou por inteiro (PERROT, 2001, p. 186).

Seguindo a idéia de uma historiografia tradicional, falar em trabalho operário no final do século XIX é lembrar-se dos homens e sua luta por melhores condições de trabalho, mas as mulheres sempre trabalharam, apesar de o positivismo operar um verdadeiro recalçamento do tema feminino e “por Eva porta a fora” (PERROT, 2001, p. 185); seu trabalho é da ordem do doméstico, da reprodução, que nunca foi remunerado e valorizado, mas também sem o qual as sociedades nunca poderiam ter vivido (PERROT, 2007, p. 109).

A mulher trabalhadora das cidades na última década do século XIX é uma mulher importante e relativamente nova. É evidente que ela já existia muito antes da era do capitalismo industrial, ganhando seu sustento como fiandeira, costureira, criada, mas é no século XIX que se fez notar, foi descrita e documentada com uma atenção sem precedentes (SCOTT, 1991, p. 443). De acordo com Joan Scott, a construção do gênero se estabelece nessa etapa da industrialização quando essa “nova mulher” rompe com o trabalho doméstico, “o problema da mulher trabalhadora então, era ela ser uma anomalia num mundo onde trabalho assalariado e responsabilidades familiares se tinham tornado ocupações a tempo inteiro e especialmente diferenciadas” (SCOTT, 1991, p. 444).

A separação do lar e do trabalho organiza a informação de modo a obter certo efeito, que destaca as diferenças biológicas e funcionais entre homens e mulheres, legitimando essas diferenças como base para a organização social. E foi com base nessas diferenciações que “a história do trabalho feminino alimentou e contribuiu para a opinião médica, científica, política e moral” do século XIX até o início do século XX, aceitava-se que, até se casarem, as jovens pudessem exercer atividades remuneradas, mas ao se casarem deviam dedicar-se ao lar, a maternidade e a produtividade são incompatíveis (SCOTT, 1991, p. 470)

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) será a grande responsável pelo esvaziamento dos campos, levou os homens para o conflito e as mulheres para os postos de trabalho (PERROT, 2007, p. 113). Elas ficaram na retaguarda, enquanto seus maridos e filhos foram para frente de batalha.

As mães camponesas abandonadas no campo incentivavam suas filhas a buscarem os centros urbanos a procura de trabalhos diversos, como criadas e casa de famílias abastadas, nas fábricas e confecções, geralmente se restringiam aos trabalhos

de filatura e tecelagem, essas fábricas convertiam-se em internatos, para essas jovens camponesas, eram confiados aos olhares de religiosas, até foi criada uma ordem com esse objetivo, o que era conveniente na visão dos moralistas do fim do século XIX (PERROT, 2007, p. 113), dessa forma, apesar de inseridas no trabalho e, portanto participantes ativas no espaço público, as mulheres ainda enfrentavam controles, que no contexto da guerra não era mais o confinamento nos lares, mas o confinamento psicológico, ou seja, infringir ou burlar as leis desses internatos-fábricas tinha como consequência uma reputação abalada, apesar da suposta independência o casamento ainda era um objetivo para essas jovens.

Mesmo ainda sendo alvo de sutis controles, a mulher rompeu com certos paradigmas, a guerra as trouxe a perspectiva do trabalho com um estilo de vida, com ela passaram a querer dividir-se entre o casamento e seu trabalho, estar ao lado do companheiro com alguma igualdade. (ILUSTRAÇÃO XX)

2.3 A MULHER MODERNA: ENTRE O *CHARLESTON*, *FOXTROT*, *JAZZ* E OS CUIDADOS COM A CASA

As mulheres do século XX emergiram das lutas anteriores pela emancipação, como foi observado. As décadas derradeiras do século XIX geraram os mais eficazes movimentos feministas. A primeira década do “novo século” recebeu a “nova mulher” e assistiu, sem precedentes, as conquistas das mulheres nas profissões qualificadas e de colarinho branco.

A imprensa já era bastante difundida, a produção em massa exigia um aperfeiçoamento da publicidade, que difundia um novo modelo de feminilidade onde o consumo era estimulado, as novas tecnologias como o rádio e o cinema ajudavam a espalhar um novo estilo de vida, nos anos 1920, nos EUA o rádio existia em 40% dos lares, e a frequência nos cinemas, cada vez mais populares duplicou, de acordo com Nancy Cott, “inquéritos indicavam mesmo que as estrelas de cinema tinham substituído os líderes políticos, empresariais ou artísticos como as figuras mais admiradas pelos jovens. Novas formas de comunicação forjavam informação e valores comuns.” (COTT, 1991, p. 96)

A mulher moderna foi vendida juntamente com a urbanidade e o esplendor material da produção em série da Nova Era. Os EUA saiu vitorioso da 1ª Guerra Mundial e nos

anos 1920 e 1930 o estilo de vida americano se difundia pelo mundo, o retrato da mulher moderna poderia começar pela dimensão da família, que cada vez diminuía, a fertilidade conjugal decaía, e o número de filhos reduziu de 7 para 3, isso se deve à continência sexual, o coito interrompido, o aborto, as lavagens com espermicida, o diafragma foi inventado em 1910 por Margaret Sanger, apesar de essas clínicas e métodos funcionarem a margem da lei (COTT, 1991, p. 98).

A nova mulher, sobretudo a mulher americana, aparecerá definida pelo número de filhos e na década de 1920 isso pode ser observado mais bruscamente. Outra forma de escapar ao destino mais comum, que era o casamento por necessidade, era a possibilidade de trabalho e obter um salário, apesar de as forças da sociedade encaminhar as mulheres para um novo modelo de casamento o chamado *Companionate Marriage*⁹ (COTT, 1991, p.100-101). Por retratar o casamento como algo realmente simétrico, as mulheres tinham poucas razões pra evitá-lo, e isso foi sentido nas relações homem/mulher no período entre guerras, o número de casamentos duplicou comparado com as datas anteriores a primeira grande guerra (1914-1918), com o reconhecimento da simetria entre sexualidade feminina e a masculina, uma reavaliação das relações entre mulheres era inevitável, o que antes na sociedade oitocentista era mantido como uma maneira de frear os impulsos sexuais femininos no período dos anos 1920 e 1930 a intimidade entre as mulheres perde o caráter de inocente e passa a ser julgado entre as categorias de “normalidade e “anormalidade”, com isso a natureza erótica das mulheres recebe um novo dado, além do reconhecimento de seus impulsos sexuais como naturais há também a incriminação da homossexualidade (COTT, 1991, p. 101-102).

Embora seja impossível mesurar se o comportamento lésbico foi mais reprimido ou mais explícito, as investigações não encontraram aumento algum no comportamento homossexual em relação ao heterossexual, apesar disso, “é razoável admitir a hipótese de que as mulheres atuassem de formas polivalentes face à nova aceitação da legitimidade da sexualidade feminina” (COTT, 1991, p. 102). Deve-se ressaltar que essas mesmas mulheres, que agora encaravam um novo modelo de casamento também começaram a afluir no ensino secundário e superior, além de já ser presença marcante no mercado de trabalho, isso demonstra que o comportamento feminino apesar de ainda

⁹ “Trata-se de um novo ideal conjugal, os conselheiros matrimoniais, nos anos 1920 e 1930 olharam para trás e consideraram o casamento vitoriano como hierárquico e emocionalmente estéril, baseado na dominação e na submissão. A solução foi substituí-lo por um ideal de íntima associação sexual na qual a sexualidade feminina era assumida e o casamento valorizado tanto por trazer à superfície a individualidade dos parceiros como por os unir.”(COTT, N. A mulher moderna. In: História das mulheres no ocidente. Vol. 5, Porto: Edições Afrontamento, 1991.)

passar por restrições e insistentemente ser alvo de “tecnologias” de controle emocional, passou por uma ampliação de seus valores, lentamente foram incorporadas algumas modificações significativas na posição social que a mulher passou a ocupar.

2.3.1 As “bacantes” dos “anos loucos” (1920): entre a Mãe e a *Garçonne*

Assim como as devotas de Dionísio na Antiguidade Clássica, a *Flapper* ou a *Garçonne* (ILUSTRAÇÃO) eram adeptas dos *dancings* e das saias curtas, que facilitavam os movimentos do corpo ao ritmo do *jazz* e do *foxtrot*, o arquétipo criado por Victor Marguerite (1866-1942)¹⁰ no romance *La Garçonne* (ILUSTRAÇÃO CAPA DO LIVRO) acabou se tornando um símbolo dos anos loucos, a febre da dança e a alegria de viver “redescoberta ao sair das trincheiras, se alia ao fascínio por uma Revolução Russa prenhe de todas as emancipações sonhadas” (SOHN, 1991, p. 116), essa mulher que fazer carreira, deseja liberdade sexual e moral antes de fundar com seu “companheiro” uma união estável e igualitária, cortar os cabelos era equivalente a dizer “pertencço só a mim própria” (SOHN, 1991, p. 116-117). Quando foi adaptado para o cinema em 1936 pelas mãos de Jean de Limur, a versão de 1923 de Armand Du Plessy fora censurada, *La Garçonne* teve em sua trilha sonora uma canção interpretada pela cantora francesa Édith Piaf, *Quand même*, resume em sua letra composta por Louis Poterat e música de Jean Wiener, a atmosfera do filme bem como a do romance de Marguerite: *Mes sens inapaisés/ Cherchant pour griser/ L’aventure dès nuits louches/ Apportez-moidu nouveau/ Le désir crisper ma bouche/ La volupté brûle ma peau...*¹¹

Mas esse tipo feminino do entre guerras não podia se esquivar do estereótipo da mulher “sacerdotisa do lar”, a criação dos filhos, e a gerência da casa eram afetadas pelo desejo de liberdade proposto pelo trabalha assalariado, o discurso moralista e médico defendiam a presença da mulher no lar, ela devia se responsabilizar pela educação das crianças, esses discurso visam culpabilizar as mães na intenção de educá-las transformando-as em auxiliares dos médicos, cuidados com amamentação, profilaxia

¹⁰ Escritor francês do romance *La Garçonne*, traduzido para doze línguas, um milhão de exemplares lido por 12% a 25% dos franceses, Monique Lerbier, a personagem central, toma para si as rédeas de sua vida, corta os cabelos e veste trajes masculinizados, publicado em 1922 e devido às atitudes da heroína Marguerite foi afastado da Legião da Honra, o livro não foi censurado, mas foi alvo de debates ferrenhos dos moralistas, jornalista e homens políticos da época (SOHN, 1991, p. 117).

¹¹ “Meus sentimentos não apaziguados/ buscam embriagar-se/ A aventura de minhas noites errantes/ traga-me algo novo/ O desejo crispa minha boca/ A volúpia queima minha pele... (tradução do autor)

antimicrobiana, pelo bem da “raça” a mulher deve gerenciar o lar, muitas mulheres interiorizaram esses discursos, mas o trabalho e seus ganhos já eram uma realidade, entre os anos de 1906 e 1946 as mulheres francesas constituem 36,65 a 37,9% da população ativa, isso reverberava pelo mundo em maior ou menor porcentagem, mas o trabalho da mulher se fazia presente e necessário, sua jornada dupla se materializa. O arquétipo da mulher “moderna” do século XX está lançado, na fusão dos “Anjos da casa” com a sôfrega “*Garçonne*”, impulsos das emancipações seguintes ao período do entre guerras (SOHN, 1991, p.118-119).

3 ESQUADRINHANDO OS NOVOS SUPORTES: A ROUPA E O CORPO - DAS “RAPARIGAS EM FLOR” ÀS “GAIOLAS SEM PÁSSAROS”.

A roupa e a moda, ao longo do século XIX, tornam-se assuntos preponderantes e símbolos de distinção social. Saber das últimas modas e trajar costumes “*dernier cri*”, era a mais nova preocupação das classes ricas, da burguesia endinheirada e proeminente das revoluções industriais e tecnológicas do século.

Lipovetsky nos atesta como essas transformações também podiam ser notadas no vocabulário da época:

“No momento em que a moda se afirma como objeto sublime, a época se torna rica em invenções de palavras que designam a pessoa na moda e o *dernier cri* em matéria de elegância. A partir do século XIX, fala-se dos *beaux*, dos *fashionables*, dos *dandies*, dos *lions et lionnes*, dos *cocodès*, dos *gomeux et goummeuses*; no final do século, *smart*, substituí *urf*, *chic*, *copurchic*, *v’lan*, *rupin*, *sélect*, *ha*, *pschutt* (...) A multiplicação dos discursos de moda correspondem uma aceleração e uma proliferação do vocabulário *dans Le vent*, redobrando o culto moderno consagrado ao efêmero.” (2005, p. 85)

A moda, dessa forma, começa a se inserir no cotidiano e passa a traduzir todo um comportamento de uma classe. Ela se engendra enquanto um sistema para corroborar o gosto dos ricos, mas o que sobra aos que não têm acesso a essas intermitentes mutações? A resposta para essa pergunta é um pouco mais profunda do que um simples, ficavam no desejo de possuir esses objetos de poder e sedução, segundo a socióloga Diana Crane, em todos os períodos da história da roupa, o conjunto de discursos sobre o vestuário inclui aqueles que sustentam a conformidade com as concepções dominantes dos papéis sociais e os que expressam as tensões sociais que forçam os conceitos amplamente aceitos de papel social a tomar novas direções (CRANE, 2006, p. 198).

Cabe-nos antes situarmos nossa análise no tempo. Referimo-nos, aqui, ao período da moda dita “de cem anos”, nas palavras de Lipovetsky, isso, pois atravessado o período da moda aristocrático onde as mudanças começam a se precipitar e a dinâmica

social funciona pela distinção, ou seja, o binômio diferenciação e imitação se impõe como uma constante entre as classes superiores e inferiores, a moda se estabelece como um sistema. É importante ressaltar que não só a disputa de classes gerou o sistema da moda, sobretudo a moda de cem anos, o autor coloca:

Ao contrário do imperialismo dos esquemas da luta simbólica das classes, mostramos que, na história da moda, foram os *valores* e as *significações culturais modernas*, dignificando em particular o *Novo* e a expressão da individualidade humana, que tornaram possíveis o nascimento e o estabelecimento do sistema da moda na Idade Média tardia; foram eles que contribuíram para desenhar, de maneira insuspeitada, as grandes etapas de seu caminho histórico (2005, p. 11)

Portanto, foi a busca pelo novo pautada na individualidade que gera a moda de cem anos, isso nos é importante, pois explica porque a moda irá afetar a todos indistintamente, a busca por se expressar e atrair para seu corpo signos de *status* e “modernidade” será um fenômeno para além das fronteiras de classe, nos prova que a circulação no sistema da moda é um fenômeno vital além dos próprios paradoxos que ela cria para si, do luto de sua morte a moda arranca o novo para reviver no gosto das pessoas.

Na segunda metade do século XIX, diferente do momento aristocrático, a moda irá se instaurar no seio das disputas de classe e das disputas de gênero, promovendo um discurso peculiar. A diferença entre roupa masculina e roupa feminina nasce no século XIX, o costume ou terno se impõe como vestimenta masculina e será até nossos dias a base de construção da toalete do homem, sobre as mulheres recaem as metamorfoses, antes sexualmente indistinta, agora elas se convertem em frivolidades que denotam um gosto de classe e dignificação daquelas que portam esses signos (LIPOVETSKY, 2005, p.90).

A historiadora Anne Hollander, coloca que o mundo da alfaiataria masculina e o da costura feminina eram bem separados e distintos, os homens e as mulheres se tornam diferentes seres visuais e dentro dessa diferenciação, ainda segundo a historiadora, um “novo e dramático elemento passaria a fazer parte destas relações”, as roupas passam a sugerir que as mulheres não seriam apenas criaturas diferentes dos homens, mas criações destes, a figura do costureiro se encarna em um inglês que chega a cena parisiense, Charles Fréderick Worth (1825-1895), não foi o responsável por essa

concepção, mas sua presença masculina e sua influência no domínio das aparências ajudou a cristalizá-la (HOLLANDER, 1996, p. 148).

As roupas da moda ilustravam a doutrina das esferas separadas, favoreciam os papéis submissos e passivos que as mulheres deveriam desempenhar. O ócio aristocrático era considerado atividade apropriada para as mulheres casadas de classes média e alta, por lhes ser negado efetivamente tudo, as roupas eram os meios pelo qual eram identificadas (CRANE, 2006, p. 199).

As roupas em seu papel de comunicação simbólica transmitiam as informações em relação ao papel e a posição social das mulheres, os trajes eram compostos por muitas peças, o que demandava grandes quantidades de tecido, o espartilho restringia os movimentos e as várias camadas de tecido cobriam os corpos das mulheres, gerando a imagem de uma flor em pétalas, cada ocasião exigia um traje específico, traje para passeio matutino, para ópera, para bailes, doméstico, para a carruagem, para o chá e trajes de verão, como isso esses estilos simbolizavam a exclusão das mulheres de ocupações masculinas, bem como sua dependência econômica dos maridos (CRANE, 2006, p. 200).

Mas todo esse luxo e opulência da moda feminina coexistiam com outra face da figura feminina do fim dos oitocentos, a mulher de classe baixa, ela, como a mulher de classe abastada estava presa a valores e submissa aos maridos, mas exercia, paradoxalmente, certa liberdade permitida pela carência material, não tinha seu corpo afunilado e contorcido por um espartilho, cruzava as ruas ocupando os espaços públicos a fim de complementar a parca renda familiar, dessa forma duas imagens se fundiam no quadrilátero urbano oitocentista e diante das transformações de uma sociedade pautada em valores iluministas de progresso, gerou em parte o traje feminino moderno.

Crane afirma que o vestuário feminino e as transformações no corpo da mulher do século XXI, se devem em parte ao que a socióloga chama de traje alternativo (ILUSTRAÇÃO), segundo a autora ele é pouco estudado, mas é fundamental para compreendermos essas transformações, o estilo dominante da moda feminina era ditado pela já existente Alta-Costura francesa, mas o traje alternativo se estabeleceu do outro lado do Canal da Mancha, ele incorporou itens do vestuário masculino, pois se apropriou das peças da alfaiataria, gerando outra imagem da mulher, segundo palavras da autora:

(...) a influência inglesa sobre o estilo alternativo foi inconfundível, especialmente no tocante às roupas esportivas e ao feitiço do paletó ajustado que compunha um conjunto, indicando certa receptividade da cultura inglesa a imagens alternativas de mulheres. (CRANE, 2006, p. 201).

Algumas mulheres começaram a lançar mão de itens da alfaiataria inglesa para compor sua toalette, isso em parte como um gesto de rebeldia e de afirmação, o mais comum era o uso das gravatas estilizadas (ILUSTRAÇÃO), isso porque tal “adereço de pescoço usado pelos homens evidenciava sua presente posição na sociedade (...) e suas aspirações” (CRANE apud GIBBINGS, 2006, p. 202). Os chapéus masculinos também foram explorados nesses trajes alternativos, os modelos *derby* (chapéu-coco), marinheiro feitos de palha, bonés de jôquei masculinos, chapéus de caça; Alexandra da Dinamarca, então princesa de Gales, foi fotografada num vestido de tarde usando chapéu redondo de tecido com aba estreita, remanescente do chapéu-coco masculino (CRANE, 2006, p. 208).

Combinado com a gravata, o paletó também era item surrupiado, assim se deu a origem do traje de duas peças feminino, que se tornou “símbolo da mulher emancipada no século XIX” (CRANE apud CHAUMETTE, 2006, p. 209) (ILUSTRAÇÃO).

As práticas esportivas se tornaram bastante comuns na sociedade *fin-desiècle*, a bicicleta já era bastante popular e seu uso demandava trajes mais confortáveis. “Elas tem feito mais para emancipar as mulheres do que qualquer outra coisa no mundo”, esta frase parece se referir a um anúncio de pílulas anticoncepcionais de meados do século XX, mas quem a proferiu foi a feminista e sufragista americana Susan Anthony (1820-1906), esse veículo de duas rodas teve um papel fundamental segundo os historiadores brasileiros Victor Andrade de Melo e André Schetino, na virada do século XX ele proporcionou autonomia e ajudou a enterrar as limitações das antigas roupas vitorianas. Além de gerar uma interação da mulher com seu corpo, o veículo exigia contato com partes ainda muito clandestinas para muitas mulheres e isso gerou alardes moralistas e discursos médicos conservadores. Entre eles, o perigo da esterilidade e abortos devido ao intenso contato com o selim, os moralistas diziam que era um objeto indecente devido à fricção que proporcionava nas partes íntimas, mas um médico francês Ludovic O’Followell atestava que o ciclismo contribuía para saúde da mulher e o prazer que proporcionava vinha das pedaladas livres no espaço público.

A distensão das roupas foi um dos êxitos originados pelas bicicletas, o traje retomou em parte as idéias de uma das primeiras reformistas da roupa feminina, Amélia Bloomer (1818-1894)¹². As *bloomers* (ILUSTRAÇÃO), como ficaram conhecidas, foram adotadas pelas ciclistas, pois permitia aliar conforto e um pouco de recato à prática esportiva.

Na verdade, as práticas esportivas como jogar peteca, golfe, ciclismo, possibilitaram uma reformulação dos trajes, a mulher passou a participar dessas atividades, que acabaram por prenunciar as mudanças que ocorreriam durante a Primeira Guerra Mundial, as formas em flor seriam cada vez mais abandonadas em favor de um corpo delgado e tubular, próximo da silhueta masculina.

O corpo diante dessas mudanças nas vestimentas se torna o centro das atenções, os cuidados com a higiene e a saúde são marca da sociedade burguesa do início do século XX, as preocupações com o uso da água e os benefícios e “malefícios” que pode causar, pautam o imaginário dos anos 1900. Georges Vigarello afirma que a descoberta microbiana revelou um inimigo invisível ao corpo, segundo o historiador “a percepção não permite mais descobrir o ‘sujo’”, agora a pele mais branca e livre da negrura e de odores incômodos pode esconder a ameaça: o ritual de limpeza deslocou o olhar, agora ele apaga o que não se pode ver e sentir (VIGARELLO, 2008, p. 390).

Por volta de 1880, outra cultura inspira o novo modelo de beleza, a ginástica julgada suficientemente legítima para se tornar obrigatória nas escolas públicas francesas e em diversos países, “reflete um novo universo de dimensão e eficácia físicas, misturando referências biológicas com as das máquinas, dos motores, das zootecnias e as do trabalho sobre a pessoa” (VIGARELLO, 2006, p. 127)

A ginástica evocada regularmente nas revistas de moda do começo do século XX continua, sem dúvida, pouco praticada pelas próprias leitoras. Mas difundia uma nova imagem, a sinuosidade dava lugar a posturas menos arqueadas, mais “simplificadas”, os exercícios não podem ser praticados com vestidos balões ou espartilhos rígidos, mas com maiôs flexíveis. Forja-se e banaliza-se um gestual e uma atividade, difundiam-se imagens de movimento e liberação não autorizadas pelos arqueamentos espartilhados (VIGARELLO, 2006, p. 128).

¹² Foi uma militante feminina de meados do século XIX, lutou pela reforma do traje feminino criando uma roupa com uma proposta racional diante dos devaneios das crinolinas vitorianas. Era composta por uma versão simplificada do corpete em voga em 1850 e de uma saia razoavelmente ampla bem abaixo dos joelhos, por baixo dessas peças uma calça larga presa até o tornozelo, essa modesta tentativa de reformar o traje feminino foi motivo de gracejos e censura. (LAVÉR, j. *A roupa e moda: uma história concisa*. 10ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. p. 180-184)

A mudança drástica na silhueta irá se evidenciar entre os anos de 1910 e 1920, Proust com seu olhar e descrição minuciosos, nos permite uma leitura do corpo da personagem Odette, no segundo volume da obra “Em busca do tempo perdido”, em “À sombra das raparigas em flor”, o autor descreve a transformação do “S” em “I”:

“O corpo de Odette recortava-se agora numa única silhueta, rodeada toda ela por uma ‘linha’ que, para seguir o contorno da mulher, abandonara os caminhos acidentados, as fictícias reentrâncias e saliências, as ondulações e a falsa profusão das modas de antanho, mas que assim mesmo sabia onde era a anatomia que se enganava em voltas inúteis fora do traçado ideal, corrigir audazmente os desvios da Natureza, suprimindo em grande parte do caminho as debilidades da carne e do tecido. Havia desaparecido as almofadas, a ‘armadura’ do terrível colete e aqueles corpinhos com aletas sustidas em barbatanas que sobressaíam por cima da saia; todos aqueles atavios que adicionaram à pessoa de Odette, durante tanto tempo, um ventre postigo, dando-lhe a aparência de uma coisa composta por díspares e diferentes peças sem individualidade alguma que as unisse. As linhas verticais dos casacos e as curvas das rendas volantes cederam lugar às inflexões de um corpo que fazia palpitar a seda como a sereia faz palpitar as ondas, mas que infundia à percalina uma expressão humana, agora que já se havia liberado, como uma forma organizada e viva, do vasto caos e do nebuloso cerco das modas destronadas.”(VIGARELLO apud PROUST, 2006, p. 143-144).

Os artificios são abandonados, a simplicidade das formas é a escolha das mulheres, os cabelos curtos de volume reduzido acrescentam uma imagem jovial e ativa, os segredos do *boudoir* são devastados pelas propagandas de maquiagem e cosméticos. A linha magra dos Anos Loucos desloca a relação dos membros, a altura se dá, agora, dos pés a cabeça, canículas singram os passeios públicos, regadas a nicotina e ao som do *Jazz*.

A já consolidada Alta-Costura francesa não será alheia a essas intempéries sociais, os costureiros irão refletir em suas coleções os anseios da nova mulher.

3.1 PAUL POIRET: “POR QUE FAZER DE SEU CORPO, ASSIM COMO DE SEU ESPÍRITO, UM TEMPLO DE OBJETOS INÚTEIS?”

Alexandre Paul Poiret nasceu em Paris no ano de 1879, seus pais eram donos de uma loja de tecidos na ruela Deux-Écus, hoje desaparecida. Teve uma infância feliz, os

pais tinham um negócio próspero, desde pequeno a mãe o levava a passeios culturais. O garoto sempre demonstrou sua inclinação para o belo, pois tinha o exemplo nos pais:

“Lembro-me da alegria deles em aumentar e embelezar o interior da casa... Nem sempre ficava muito bonito, mas essa atitude indicava uma aspiração para o melhor uma progressão para o belo. A cultura não se improvisa.” (WHITE, 1990, p. 22)

Aos dez anos, levado pelos pais, visitou a Exposição Universal de 1889 em Paris e sobre ela disse:

“Eu estava louco de alegria. A cavalo, sobre os ombros de meu pai, assisti à revelação feérica das fontes luminosas e fui incapaz de desviar os olhos, como hoje seria incapaz de esquecer aquele espetáculo. Muitas vezes me perguntei se meu gosto pela cor não nasceu naquela noite, diante da fantasmagoria dos rosas, dos verdes e dos violetas...” (WHITE, 1990, p. 24)

Paul iniciou sua carreira na moda aos 19 anos na Maison de Jacques Doucet, localizada no nº 21 da Rue de la Paix. Lá ficou encarregado do feitiço dos *tailleurs*, Doucet era um figurinista consagrado e tinha uma clientela famosa na época, entre as beldades para quem costurava as duas musas do teatro, Sarah Bernhardt e Rêjane. Esta última viveu um episódio bastante emblemático com o jovem Poiret, assistente de Doucet. Madame Rêjane procurou o *atelier* do costureiro, pois ensaiava uma nova peça, o jovem assistente era um ardoroso fã da atriz, “- Madame Rêjane está ensaiando uma nova peça – comentou Doucet.”, e o assistente, mais que depressa, em voz sufocada respondeu “- Eu sei, é *Zaza*.”, Madame Rêjane retribuiu “- Tão informado quanto encantador”, Paul ganhou uma amiga, e seu chefe lhe confiou o feitiço de um mantô para cena final da peça encenada por Madame Rêjane (WHITE, 1990, p. 38).

Depois de um incidente com uma outra famosa cliente de Doucet, a senhora Sarah Bernhardt, Poiret foi demitido da *Maison*, passou a trabalhar na poderosa Casa Worth, foi chamado por Gaston e seu irmão Jean, filhos de Charles F. Worth, já falecido. Os irmãos Worth queriam dinamizar os negócios da tradicional casa de modas, precisavam de alguém que os ajudasse a colocar a Maison no novo século, Poiret ficou

responsável em criar peças mais práticas, mas seu estilo foi de encontro imortalizado estilo do famoso costureiro, o jovem proeminente deixou a casa para abrir sua própria *maison*.

Suas ideias inovadoras batiam de frente com o castrador estilo Worth, o espartilho e os corpetes privavam a mente criativa do jovem costureiro. E assim, Poiret se consagra como o costureiro que libertou as mulheres do espartilho.

Concedeu ao corpo da mulher a “liberdade”, inspirado nas estátuas gregas do Louvre, o costureiro, mudou a linha de apoio, antes concentrada na cintura para os ombros e para isso precisou destronar a peça infame, para que novas linhas fluíssem sobre os corpos femininos, “foi em nome da liberdade que realizei a primeira revolução, atacando deliberadamente o espartilho” (WHITE, 1990, p. 73).

Bem se sabe que o costureiro revolucionou liberando o busto das mulheres, mas entrou as pernas, “sim, eu liberava o busto, mas entrava as pernas”, pode-se dizer que foi menos em nome da liberdade da mulher e mais a favor de sua dilatação criativa que Poiret “queimou” os espartilhos (LIPOVETSKY, 2205, p.103). Segundo Palmer White, Paul fazia com que as mulheres usassem o que ele queria, “ele as liberara: agradava-lhe escravizá-las” (WHITE, 1990, p. 108), as *jupes entravées* eram mais um dos ataques de Poiret, com ela decretou também o fim das saias rodadas.

Apesar da inovações que proporcionou à moda, Paul Poiret era um homem que tinha uma visão particular da mulher, entendia seus anseios, mas ainda assim as projetava como bibelôs, seu declínio se deu no entre guerras, mesmo sendo inovador e absorvendo algumas liberalidades às mulheres Poiret não foi absorvido pelas novas correntes, as sôfregas *garçonnes* rejeitavam o estilo do costureiro e ele idem. “Mulheres de papelão (...) silhuetas côncavas, ombros angulosos e bustos achatados. Gaiolas sem pássaros. Colméias sem abelhas...” (WHITE, 1990p. 210). Poiret sem dúvida foi um inventivo costureiro e a sua maneira revolucionou uma época, mas a mesma moda que antes lhe servia, agora o rejeitava.

“As modas nunca são criadas: desenvolvem-se. Estão no ar. Poderosas correntes de ideias parecem exigir imperiosamente certas modas, certas concepções, em determinadas épocas, e correntes tão poderosas se desviam delas necessariamente em outras épocas.” (WHITE, 1990, p. 211)

A *Belle Époque* necessitava de um homem como Paul Poiret, mas o entre guerras, os anos de devaneios, rejeitaram o criador.

3.2 CHANEL: O OLHAR DE UMA MULHER SOBRE AS MULHERES

Fruto da Primeira Guerra Mundial e de suas transformações foi a relação que a moda e, principalmente as roupas exerceram no universo feminino. Um nome despontou nesse cenário, Gabrielle Chanel, mais conhecida com Coco Chanel.

Até nossos dias falar em Chanel remete a um estilo clássico, de peças funcionais e elegantes. Gabrielle não foi a primeira mulher a ter destaque na moda. Antes dela Madeleine Vionet e Jeane Lanvin tinham conquistado lugar junto aos criadores do século XX. Mas a peculiaridade de Chanel foi ter-se tornado a figura feminina mais influente de seu tempo e ter dado às mulheres subsídios para construção de uma identidade mais prática e funcional, onde pudessem unir um dia a dia de trabalho, de acordo com as exigências dos novos tempos, com estilo e elegância sem comprometer os movimentos, respeitando a anatomia feminina.

Chanel nasceu em Saumur, na França, em 19 de agosto de 1883. Muito cedo se tornou órfã de mãe, tendo sido mais tarde entregue a um orfanato religioso junto das irmãs, por seu pai. Seu primeiro emprego após sair do orfanato foi em uma loja de tecidos durante o dia, e à noite, apresentava-se como cantora no Grand Café, onde cantava as únicas duas músicas que sabia: *Ko-Ko-Ri- Ko* e *Qui qu'a vu coco?*, foi sucesso entre os militares no ano de 1905, passou a ser, para os amigos da guarnição militar, a *petite Coco* (CHARLES-ROUX, 2007, p. 35).

Nessa época ficou muito próxima de Étienne Balsan, era o ano de 1909, com ele, um jovem oficial de infantaria, de família da alta burguesia, que pertencia ao distrito de Moulins, de sólidas rendas, freqüentou a “alta roda” francesa (CHARLES-ROUX, 2007, p. 29). Era herdeiro de uma tecelagem, e a convidou para viver em Royallieu, em sua propriedade rural, onde criava cavalos de raça. Chanel, já conhecida como Coco, de alguma forma já chamava atenção por seu trajes despojados, calças de montaria, seu despojamento e simplicidade contrastava com as roupas luxuosas das outras mulheres

da época, essas mulheres ainda estavam adeptas da silhueta em “s”, “encilhadas” em espartilhos apertados.

Foi Etienne quem cedeu o apartamento na *Avenue Malherbe*, lá Chanel abriu seu primeiro ateliê e, foi no ano de 1912 que o próprio Etienne a apresentou Athur “Boy” Capel, seria ele o grande amor da vida da costureira. Foi ao lado de Capel que Chanel abriu primeira boutique em Paris, no número 21, da *Rue Cambon*, com o passar do tempo e seu eminente sucesso anexou os números 27, 29 e 31, onde até nossos dias funciona a *Maison Chanel*. Capel ajudou nos negócios e incentivou a carreira de Chanel, a biógrafa Janet Wallach, afirma em seu livro que Capel em nenhum momento desprezou o interesse de Chanel pela moda, ele a reconheceu como uma coisa importante para o futuro de Gabrielle, assim deu a ela confiança para seguir em frente, a costureira sempre afirmou que Capel foi “pai, irmão e toda sua família” e ainda disse mais tarde, “a sorte grande da minha vida. Ele me formou, sabia como desenvolver o que eu tinha de diferente e único” (WALLACH, 2000, p. 32).

Chanel revolucionou quando começou a fazer uso de tecidos ordinários para conceber suas peças. O jérsei, antes usado somente para roupas de baixo, agora era matéria-prima de seus famosos *tailleurs*, transformou os suéteres masculinos da Ilha Fair, usados por camponeses da Escócia, em cardigãs e pulôveres para seu uso próprio, o que logo se tornou moda. Certa vez para proteger-se do frio Chanel senhorou-se de um suéter de Capel, como sempre o fazia, mas não o vestiu pela a cabeça, para não amassar a roupa que usava o cortou a frente com uma tesoura, fez um acamento com fita de cetim e acrescentou uma gola e um laço, ao sair pelas ruas em Deuville o olhar das mulheres se concentrou na inovadora peça, nas palavras da criadora: “minha fortuna teve como base aquele velho suéter, só porque eu sentia muito frio em Deauville” (WALLACH, 2000, p. 40)

Chanel sempre lançou seu olhar sobre a construção dos trajes masculinos, a alfaiataria inglesa instigava suas criações, os tecidos tradicionais e os ordinários. N mundo da moda o que as pessoas acharam chocante a seu respeito foi a introdução de roupas boas da classe trabalhadora na alta moda, acusada de levar o apache para o Ritz; mas, apesar da simplicidade de suas roupas, elas possuíam uma elegância que fazia com que todos as admirassem e copiassem (LAVER, 2008, p. 235).

Nada expressou melhor a ampla visão de Chanel do que a criação do *le petit robe noir* (vestidinho preto). No período entre guerras, numa era e extrema opulência, ele era a essência da descontração, um golpe em toda extravagância, que dominou o

cenário da era do jaz. A Vogue norte-americana, percebendo imediatamente a importância do vestido simples e preto, o chamou de “Ford” da moda. Destituído e exageros, fazia a mulher se sentir bem-vestida em qualquer ocasião (WALLACH, 2000, p. 97-98).

Chanel foi a responsável pela fusão de valores elitistas e populares no círculo da alta moda. George Bernard Shaw a definiu como “a maravilha da moda mundial”, pondo-a no mesmo nível da cientista premiada com um Nobel, Marie Curie. Nada era sagrado para afamada e respeitada costureira. Suas viagens, seus amantes, os artistas e suas obras, as *demi-mondaines*, tudo e todos lhes serviam como fonte de inspiração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu livro *História da beleza*, Georges Vigarello coloca que as mudanças de cultura afetam o próprio “gênero” da beleza. Nosso estudo visou esclarecer, em parte algumas questões ligadas à relação que o universo da moda tem com o universo feminino. Vigarello se refere à beleza como um gênero do comportamento humano, mas podemos refletir sobre a palavra “gênero” como as relações que o sexo feminino têm com a sociedade e com os discursos que esta produz.

A moda é um fenômeno social, que afeta diversas esferas além do vestuário e para isso é preciso que saíamos da clássica periodização da história da moda em séculos e décadas, afim de que seja possível perceber os grandes momentos de transformação do comportamento humano. Estudar a história das mulheres se tornou necessário para preencher as lacunas deixadas ao longo do tempo e constitui uma reparação a anos de exclusão, Michelle Perrot (2007) diz “uma história sem as mulheres é impossível... escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas”. A moda com suas revoluções explica, em parte, a mentalidade feminina e serve como uma eloquente fonte na construção dessa história, que desde os historiadores gregos foi suplantada em favor das guerras e dos heróis.

Diana Crane (2007) afirma que uma das razões pelas quais o vestuário, diferentemente da cultura escrita, podia expressar tensões, relaciona-se com as diferenças entre as culturas verbal e não-verbal. Entre ambas, a mais suscetível a

diferentes interpretações é a cultura não-verbal, assim aqueles que não desejam receber uma mensagem podem recusá-la e aqueles que mandam mensagens subversivas por meio da cultura não-verbal podem negar suas intenções subversivas ou, em alguns casos, não estar inteiramente conscientes delas (2007, p. 265).

Ora conscientes, ora tomadas pelo feérico universo dos artificios da toaleta, as mulheres “escreveram” sobre corpo detalhes valiosos de sua trajetória. As debutantes do século XX se encontravam frente a dois caminhos que a sociedade de classes oitocentista traçou, mas a circulação e o convívio dessas imagens aparentemente opostas e o surgimento da Alta-Costura e sua lógica inventiva propiciaram uma interseção entre esses caminhos.

O corpo da mulher, que na *Belle Époque* foi objeto de controle de uma sociedade patriarcal e maquinica, encontrou no entre guerras a possibilidade de transmutação, a “S”inuosidade deu lugar ao h“T”rto traço, que simbolizava um ganho emancipatório, corpo antes preso ao mundo privado já podia invadir o espaço público. O embelezamento ganha impotância mais do que nunca, sobretudo o que permite reconstruir a aparência: a maquiagem, em que Baudelaire assinalava já uma maneira de “se inventar a si própria”.

Trazidas para o campo de batalha das primeiras feministas, as roupas tomam uma maior dimensão na sociedade, o traje passar a ser veículo simbólico, e mesmo que quem use desconheça o significado, ele possui uma função que em si torna-se revolucionária; diferente das mulheres abastadas as mulheres de classe baixa adotavam itens que facilitavam suas atividades, gerando assim um movimento, mesmo que involuntário, de reformulação das roupas de moda.

O século XX irá conformar essas oposições entre um traje de moda e um traje alternativo. A guerra afirmou a identidade feminina, as nacionalizou e a moda consolidou através das propostas de criadores como Paul Poiret e Coco Chanel, as propostas alternativas do vestuário, estetizando-as, a *garçonne* é a síntese dos anos 1920, personificava uma fusão entre um traje alternativo e um traje de moda, ilustrou as transformações pelas quais as mulheres passaram na virada do século XIX para o século XX.

REFERÊNCIAS

ALAMEIDA, A. J. Moda e história. In: WAJNMAN, Sonia; ALMEIDA, Adilson José. (orgs.). **Moda, comunicação e cultura: um olhar acadêmico**. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 199-207.

BONADIO, M. C. **Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920**. São Paulo: Editora Senac SP, 2007.

BRAGA, J. **História da moda: uma narrativa**. 6ª ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

CALANCA, D. **História social da moda**. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac SP, 2008.

CRANE, D. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. Trad. Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora Senac SP, 2006.

FONTANEL, B. **Sutiãs e espartilhos: uma história de sedução**. Trad. Maria Cecília D'Egmont e Olívia Martins. Rio de Janeiro: Salamandra, 1998.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

HOLLANDER, A. **O sexo e as roupas**: a evolução do traje moderno. Trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LAVER, J. **A roupa e moda**: uma história concisa. Trad. Glória Maria de Carvalho. 10ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Trad. Maria Lucia Machado. 8ª Ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Trad. Ângela M. S. Costa. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RAINHO, M. do C. **A cidade e a moda**: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

SANT'ANNA, D. B, org. **Políticas do corpo**: elementos para uma história das pratica corporais. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SOUZA, G. de M. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. 5ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

VIGARELLO, Georges. **História da Beleza**: O corpo e arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

_____. Higiene do corpo e trabalho das aparências. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (orgs.). **Historia do corpo**: da revolução à grande guerra, v. 3. Trad. João Batista Kreuch. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 375-392.

WALLACH, Janet. **Chanel**: seu estilo e sai vida. Trad. Aulyde Soares. São Paulo: Mandarim, 1999.

WHITE, Palmer. **Poiret, o magnífico**: o destino de um grande costureiro. Trad. Bertha Halpern Gurovitz, Yvonne Felice Gonçalves. São Paulo: Globo, 1990.