

SAFO DE CALÇAS? SAFISMO, GÊNERO E MODA NO *FIN-DE-SIÈCLE*

SAFO IN PANTS? SAPHISM, GENDER AND FASHION IN FIN-DE-SIÈCLE

Mateus Dagios ¹
(UFRGS)

Resumo: O objetivo do artigo é analisar representações da homossexualidade feminina produzidas no final do século XIX e começo do século XX, período de ebulição cultural definido como *fin-de-siècle*, e sua relação com a moda. Para isso são utilizados os conceitos de gênero de Joan Scott e os escritos semióticos de Roland Barthes. O texto aborda como a homossexualidade feminina é retratada de forma depreciativa quando relacionada a determinadas roupas como a calça e o fraque, sendo analisadas duas iconografias produzidas no período e publicadas nas revistas *Gil Blas Illustré* (1892) e *L'Assiette au Beurre* (1911).

Abstract: This paper aims to analyze representations of female homosexuality produced at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century period of cultural ebullience defined *fin-de-siècle*, and its relation to fashion. The analysis is based on Joan Scott's concept of gender and Roland Barthes' semiotic understanding of fashion. This paper addresses how female homosexuality is depicted in a derogatory manner when associated to certain clothing like pants and suits and examines illustrations published in the magazines *Gil Blas Illustré* (1892) and *L'Assiette au Beurre* (1911).

Palavras-chave: Safismo; Moda; Homossexualidade.

Keywords: Saphism; Fashion; Homosexuality.

¹ Doutor em História – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: mateusdagios@yahoo.com.br

*De la mâle Sapho, l'amante et le poète,
Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs!*
Baudelaire - *Les Fleurs du Mal* - Lesbos

Introdução

História, gênero e roupa formam uma encruzilhada de pesquisa cada vez mais explorada. À medida que se reconheceu no vestuário uma relação de identidade e a moda como um sistema que engloba relações de consumo e representações, pensar essa dinâmica tem revelado um profícuo campo de pesquisa para demandar novas questões à história.

Durante muito tempo os historiadores não deram atenção ao vestuário e tampouco se perguntaram o que uma história da moda poderia contar. Basta lembrar que a coleção *Faire de l'histoire*, espécie de manifesto da historiografia francesa na década de 1970, lançada em três volumes (Novas Abordagens, Novos Objetos e Novos Problemas), não dedicava nenhum artigo ao tema da história da moda ou dos vestuários.

Os escritos semióticos de Roland Barthes e os estudos de caráter sociológico como *O império do efêmero* de Gilles Lipovetsky, associados à emergência de uma história do corpo de inspiração foucaultiana, colocaram a roupa e a moda no centro de uma rede de reflexões que até então pareciam ausentes para a disciplina. A moda como problema histórico começou a dialogar com teorias de gênero, examinando os significados sociais da roupa e da construção da sexualidade associadas ao vestuário.

Nossa reflexão começa com uma cena icônica do cinema americano. Em 1930 foi lançado *Morrocco*, uma produção hollywoodiana que ainda não estava enquadrada nas regras da censura do Motion Picture Production Code², que proibia cenas com drogas, infidelidade, aborto, casais interracialis e principalmente homossexualidade. O enredo era simples: legionários franceses no Marrocos, um envolvimento amoroso entre um soldado, Tom Brown, interpretado pelo galante Gary Cooper, e uma cantora de *cabaret*, Amy Jolly, a estrela Marlene Dietrich. O tema de um aventureiro em um país distante vivendo uma história de amor acalentava a imaginação americana que

² Sobre o cinema anterior ao Código, ver DOHERTY, Thomas. Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934. New York: Columbia University Press, 1999.

ainda sofria as consequências do Crash de 1929. O que se veria na tela acabaria por chocar parte da opinião pública e levar o filme para a galeria de clássicos.

Morocco trazia dois tópicos interessantes para Hollywood: o Marrocos, uma terra distante que evocava o exótico com a ideia de sensualidade oriental, e o tema da Legião Estrangeira Francesa, uma possibilidade de heroísmo para uma nação sufocada pela crise. O que nos interessa aqui é uma sequência de cenas. Em um *cabaret*, Tom Brown ocupa a centralidade do olhar cinematográfico: três mulheres passarão por ele, a prostituta, a mulher masculinizada e a cantora de *cabaret*, cada uma evocando um apelo de sexualidade diferente.

A primeira é Anna Dolores (Juliette Compton), representando o cliché do exotismo que deve ser desfrutado pelo americano civilizador. Sua roupa são vestes ciganas que tentam evocar algum traço marroquino, e Tom Brown a trata de forma ríspida. A mulher local é apenas um produto exótico disponível para uso e benefício das virtudes civilizadoras.

A segunda, interpretada por Marlene Dietrich, é Amy Jolly. A dançarina adentra o palco vigiada pelos olhos atentos de Tom Brown, vestida com um fraque preto, uma elegante cartola e um cigarro. O traje é habilmente medido, da cartola aos sapatos. O público recebe-a com vaias, mas ela é defendida pelo legionário. Enquanto os ânimos se acalmam, ela canta a canção *Quand l'amour meurt*. No meio da apresentação, ela beija outra mulher de forma provocante, protagonizando o primeiro beijo lésbico de Hollywood.

A terceira ainda é Amy Jolly, mas de maneira diferente. Desta vez ela encarna a sexualidade padrão da estrela hollywoodiana, o mito da mulher fatal com os perigos de Eva. Sem roupas masculinas, ela adentra o palco em um vestido e segurando uma cesta de maçãs. Se o fraque cobria todo o corpo, agora temos elementos de nudez. A canção não é francesa, mas em inglês e com duplo sentido: "What am I bid for my apple, the fruit that made Adam so wise? On the historic night, when he took a bite, they discovered a new Paradise"³. É a partir de então que acompanhamos as desventuras do casal.

O que nos interessa é a segunda *performance*. A primeira é o desejo sexual do americano conquistador que deseja usufruir dos corpos das nativas, e a terceira é a

³ Em tradução livre: "O que me oferecem pela minha maçã, a fruta que deixou Adão tão sábio? Naquela noite histórica, quando ele deu uma mordida, eles descobriram um novo Paraíso".

convencionalidade icônica das heroínas fatais, com os perigos da paixão avassaladora. A segunda, no entanto, é uma mulher vestida como um homem em um traje de gala, fora dos padrões da heteronormatividade hollywoodiana. A personagem está diferente do que veremos no decorrer da película, e não resta dúvida de que não se trata de Amy Jolly, mas sim da própria Marlene Dietrich vestindo-se com trajes tradicionalmente masculinos.

No livro *A Star Is Born: The Moment an Actress Becomes an Icon*, George Tiffin defende que foram essas duas cenas iniciais de Dietrich que fizeram do filme um estrondoso sucesso em uma época de profunda crise econômica: "O que Dietrich ofereceu a eles, vestida em um *tailcoat* masculino com cartola, foi ser absolutamente transformadora – não somente para o público como para o próprio cinema" (TIFFIN, 2015, s/p, tradução nossa)⁴.

Marlene Dietrich não interpreta uma mulher vestida de homem para provocar risos. A roupa é sensualmente vestida, mas não estereotipada; não é uma *cowgirl* erotizada ou uma dançarina vestida de marinheiro. É uma mulher trajando um fraque, vestindo um acessório de poder e ao mesmo tempo desdenhando do assédio masculino. O que está em jogo na cena é uma complexa rede de códigos sociais associados à história da construção de gênero imposta ao traje. Assim podemos nos indagar: por que uma mulher trajando um fraque masculino poderia causar algum tipo de constrangimento ao público?

O que nos interessa é justamente o estranhamento provocado por roupas masculinas sendo usadas por mulheres. A roupa permite indagações sobre gênero, história, poder e sexualidade, porque vestir é compartilhar o que Alison Lurie chamou de "linguagem das roupas" (LURIE, 1997). Vestir é comunicar-se, incorporar e exercer linguagem, colocar-se nos padrões, aceitar códigos ou buscar individualidade e consequentemente é romper convencionais.

A cena em questão nos coloca diante de uma mulher que não quer agradar aos homens, mas do ponto de vista da ordem social das roupas incorpora o poder deles. O beijo de Dietrich era um importante passo para a história da homossexualidade feminina e o figurino da cena, com o uso da calça, era uma roupa

⁴ No original: "What Dietrich gave them, dressed in her impeccable top hat man's tailcoat, was to be utterly transformative – not only for audiences but for cinema itself."

simbólica, que durante o século XIX testemunhou uma longa luta por direitos e documentou uma conquista de espaços.

O presente artigo discute uma relação entre indumentária masculina e homossexualidade feminina, ou mais precisamente uma roupa que foi criada para homens sendo usada por mulheres. Nosso recorte aborda o safismo (*saphisme*), nome usado para caracterizar a homossexualidade feminina, e analisa em iconografia específica a representação depreciativa de mulheres pelo uso de roupas masculinas.

Nossa observação analítica recai em dois documentos publicados em duas revistas satíricas francesas de grande circulação no final do século XIX e começo do século XX, *Gil Bras Illustré* (fevereiro de 1892) e *L'Assiette au beurre* (dezembro de 1911). Mesmo possuindo um grande intervalo, as duas fontes foram produzidas no período do *fin-de-siècle*. Ao problematizar uma abordagem crítica nos estudos históricos sobre a moda, Everton Vieira Barbosa destaca o papel da imprensa para o historiador: "os impressos possuem um leque de possibilidades analíticas, que devem ser questionados criteriosamente, para não tornar o documento um receptáculo de constatações e comprovações já pensadas de modo teleológico" (BARBOSA, 2019, p. 31). A escolha dessas duas ilustrações dá-se pela importância das revistas em que foram circuladas e por manterem continuidades nas representações do safismo.

O artigo insere-se em uma proposta de história cultural, atentando para a roupa como uma dimensão de linguagem, que se desdobra em práticas e representações de gênero. Chartier define o objeto da história cultural como "identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler" (CHARTIER, 1990, p. 16-17). Ao interrogarmos sobre representações depreciativas da homossexualidade feminina e sua conexão com determinados trajes, recorreremos a dois conceitos. O primeiro refere-se a gênero como uma categoria histórica. De acordo com Joan Scott "(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder" (SCOTT, 1995, p. 87). O gênero só pode ser percebido dentro de uma rede de poder, e o que examinamos é como o vestuário é um dos emblemas da norma.

O segundo conceito advém das contribuições de Roland Barthes, nas quais a moda pode ser percebida como um sistema (BARTHES, 1979). Em oposição à ideia de improvisação ou criação livre, é uma combinação adotada com regras de transformação. As associações entre as roupas operam como uma gramática, em que certas possibilidades são vedadas e outras aceitas. À medida que observamos a historicidade do vestuário, deparamo-nos com regularidades previsíveis. A distinção entre traje e indumentária, proposta por Barthes (2005), é importante para entender as relações de gênero nas iconografias analisadas.

Para a história do safismo, apoiamo-nos principalmente nos trabalhos de Nicole Albert, autora de *Saphisme et Décadence dans Paris Fin-de-Siècle* (2005), e em outros artigos que discutem o lesbianismo no final do século XIX e início do século XX.

O artigo divide-se em duas partes: *Safismo e a homossexualidade feminina*, em que apresentamos o conceito de safismo e como ele foi utilizado no *fin-de-siècle* para se referir à homossexualidade feminina; *Safo de calças? Gênero e roupa*, em que operacionalizamos o conceito de traje e indumentária de Roland Barthes e apresentamos iconografias com a representação da indumentária masculina vestida por uma mulher, examinando como a ideia de uma mulher de calças era utilizada para detração da homossexualidade feminina.

Safismo e homossexualidade feminina

Pouco se conhece de Safo de Lesbos: viveu entre 630 e 604 a.C., filha de Escamandro e Cleis, irmã de Caraxo, Erígio e Lárico, de família nobre, poetisa de raro talento contra quem pesava a acusação de ser amante de mulheres. A notoriedade de Safo atravessou a antiguidade, e sua fama vem dos seus poemas e das práticas associadas ao seu nome. Infelizmente nos restam apenas fragmentos das suas obras, mas a beleza da sua poesia garantiu a ela um lugar na história da arte e também como referência de homossexualidade feminina. Safo passou a ser mais do que um nome, passou a referendar um desejo, uma prática e para alguns até uma doença, um vício.

O safismo como descrição do sexo entre as mulheres é herdeiro do imaginário cultural da antiguidade. Laura Doan lista uma série de nomes para a

homossexualidade feminina no final do século XIX: invertida sexualmente, mulher masculina, homogênicamente, o sexo intermediário, homossexual, lésbica, e entre eles o safismo (DOAN, 2001, p. XIII). Durante o século XIX, o safismo evoluiu da descrição de uma prática sexual para ser a substantivação da homossexualidade feminina, como observa Nicole Albert no artigo *Sappho Mythified, Sappho Mystified*:

Os livros na segunda metade do século XIX testemunharam essa lenta passagem de Safo do status de um nome próprio para o de um substantivo comum. No *Grand Larousse Encyclopédique du XIXe siècle*, "Safo" é substantivado a partir de 1842 e dado como sinônimo de "lésbica" "por causa das morais atribuídas a Safo", enquanto a palavra "safismo" que inicialmente designava somente o coito bucal – uma das três práticas lésbicas juntamente com o tribadismo e o clitorismo – é cada vez mais igualada ao lesbianismo e torna-se até mesmo o termo médico genérico para essa "forma de inversão sexual em mulheres, em que elas só podem satisfazer seu instinto com uma pessoa do mesmo sexo" (ALBERT, 1993, p. 93-94, tradução nossa)⁵.

A mudança de significado deve-se, entre outros fatores, à emergência da mentalidade *fin-de-siècle*. O período chamado de *fin-de-siècle* não é um momento preciso. Apesar de referenciar a última década do século XIX, é uma expressão de assombro com mudanças na ordem social. Eugen Weber em *França, fin-de-siècle* explica que o termo não diz respeito somente aos anos que antecedem o final do século XIX: "seu significado exato a princípio não era inteiramente claro, podia denotar 'moderno' ou 'atual'. Mas a novidade trazia junto perplexidade e uma certa insegurança, e eventualmente um declínio de padrões" (WEBER, 1989, p. 19).

A expressão carrega o sentido de ser um tempo de decadência e degeneração, de uma idealização pessimista do presente. Tais ideias se difundiram pelas manifestações artísticas, como pintura, música, poesia e também na construção do conhecimento científico. Áreas como a sociologia e a medicina foram marcadas pela perspectiva moral do decadentismo. O *fin-de-siècle* era uma constante reafirmação de que a sociedade estava doente, a arte estava corrompida e a civilização em seus

⁵ No original: "Books from the second half of the 19th century witnessed this slow passing of Sappho from the status of a proper noun to the one of a regular noun. In the *Grand Larousse Encyclopédique du XIXe siècle* 'Sappho' is substantivized starting from 1842 and given as a synonym for "lesbian" "because of the morals attributed to Sappho," whereas the word 'sapphism' that first designated buccal coitus only – one of three lesbian practices along with tribadism and clitorism – is more and more equated to lesbianism and even becomes the generic medical term for this 'form of sexual inversion in women, where they can only satisfy their instinct with a same-sex person'."

costumes se revelava gradualmente como um erro. A palavra declínio rivalizava com a noção de progresso em todos os países da Europa nas últimas décadas do século XIX.

A medicina desempenhou um importante papel na ideia de degeneração. Experiências que antes eram vividas em segredo começavam a ser expostas e problematizadas. Mesmo que quase sempre com um viés negativo, a sociedade estava constrangida a dar respostas a demandas até então silenciadas. Elaine Showalter em seu estudo sobre sexo e cultura no *fin-de-siècle* destaca:

Durante esse período, começaram a ser usados pela primeira vez os termos "feminismo" e "homossexualismo", à medida que a Nova Mulher e estetas masculinos redefiniam os significados da feminilidade e da masculinidade. Havia um receio generalizado de que as mulheres emancipadas viessem a ter filhos fora do casamento em união livres ou, pior, que não os tivessem (SHOWALTER, 1993, p. 15).

Os médicos e psiquiatras passaram a ser considerados responsáveis por processos de cura da sociedade, cada vez mais descrita como doente, e corpo doente e sociedade doente passaram a ser comunicáveis:

A ciência oferecia uma perspectiva otimista, um fundamento lógico para os procedimentos intervencionistas visando melhorar a saúde do "organismo social". Além disso, os médicos foram os primeiros e convincentes defensores da teoria evolucionária. Seus registros da transformação biológica demonstravam a tendência para uma divisão maior e mais perfeita de trabalho e especialização, então tendências progressistas similares estariam moldando a evolução contemporânea e a história humana, afetando o desenvolvimento de indivíduos, raças e nações (HARRIS, 1993, p. 20-21).

A avaliação da sexualidade pelo ponto de vista da medicina tinha duas vias: garantir a potencialidade reprodutiva para a manutenção da espécie e catalogar qualquer comportamento desviante. Os médicos da segunda metade do século XIX, munidos do vocabulário científico advindo do evolucionismo social, comportavam-se como agentes responsáveis pelo poder de diagnosticar os males da sociedade. A missão da medicina passou a ser mapear agentes desviantes para isolar e curar a doença, e grande parte da informação sobre homossexualidade no século XIX advém da literatura médica.

No *Psychopathia Sexualis*, publicado em 1886 pelo psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing, livro que se tornaria famoso por ser a primeira coletânea descritiva de casos psiquiátricos envolvendo comportamento sexuais considerados desviantes, Krafft-Ebing elencou quatro razões para que a “homossexualidade da mulher” ainda não tivesse recebido a mesma atenção que a do homem nos estudos científicos: (1) A homossexualidade da mulher não tinha graves consequências, pois sendo a mulher passiva e o homem ativo, a mulher não teria dificuldade de realizar o coito caso não tivesse atração por um homem. (2) Citando o exemplo da Alemanha, afirma que essas relações não eram levadas aos tribunais como as masculinas. (3) O sexo feminino seria mais reservado que o masculino ao falar sobre a homossexualidade. (4) A mulher não teria tanta necessidade sexual e muitas não teriam consciência da sua homossexualidade porque as carícias e o toque seriam comuns entre as mulheres (KRAFFT-EBING, 1999, p. 260-261).

Mesmo ao descrever a homossexualidade feminina, Krafft-Ebing não consegue imaginar o desejo feminino, e sua interpretação sempre diz respeito ao sexo heteronormativo. Para entender a emergência desse discurso descritivo de práticas sexuais e a investigação da sexualidade como um problema da medicina, é necessário atentar para as contribuições de Michel Foucault em seu curso *Os anormais*.

O indivíduo anormal do século XIX vai ficar marcado – e muito tardiamente na prática médica, na prática judiciária, no saber como nas instituições que vão rodeá-lo – por essa espécie de monstruosidade que se tornou cada vez mais apagada e diáfana, por essa incorrigibilidade retificável e cada vez mais investida por aparelhos de retificação. E, enfim, ele é marcado por esse segredo comum e singular, que é a etiologia geral e universal das piores singularidades (FOUCAULT, 2002, p. 75).

Foucault apresenta uma genealogia do conceito de “anormal”, como utilizado no século XIX, principalmente no âmbito das discussões jurídicas e penais da psiquiatrização da sexualidade. Para o autor, a figura do anormal pode ser compreendida como o “indivíduo a ser corrigido” (FOUCAULT, 2002, p. 72). A crescente preocupação com a homossexualidade feminina no período *fin-de-siècle* é uma tentativa de rastrear a anormalidade para poder corrigi-la.

O safismo tornou-se um problema médico à medida que a sociedade europeia passou a ver nessas práticas um sinal de decadência e anormalidade. A emergência do tema em publicações, romances e caricaturas jocosas, abordada por uma rede discursiva que vai da erotização masculina pelo corpo feminino até a ridicularização do estilo das mulheres, é então uma prática de controle do considerado anormal.

A representação da homossexualidade feminina também está associada ao desejo masculino; ela só adquire um contorno negativo quando as mulheres estão trajando a indumentária masculina. Se representadas nuas ou de forma lânguida, o safismo é tomado como deleite masculino de fragilidade e sensualidade. A homossexualidade feminina é apenas decadente quando ela veste calças.

Laure Adler, em seu livro sobre os bordéis franceses, observa citando um estudo médico que o safismo era procurado como um fetiche, o que fazia com que as casas de prostituição tivessem uma predileção por mulheres homossexuais:

Nos estabelecimentos ricos, as lésbicas são particularmente procuradas, pois "a pantomima do safismo representa um papel considerável nos quadros que elas oferecem aos clientes: as mulheres que o praticam por conta própria apresentarão maior desenvoltura nas exibições pagas ou então terão muito menos repugnância para figurar tais cenas" (ADLER, 1991, p. 107).

Um exemplo entre tantas representações de nudez sensual associada ao safismo é o quadro *Sapho* (1907) de Gustav-Adolf Mossa. Em uma série de quadros que representavam figuras mitológicas femininas como Pandora ou Circe, ele representou Safo com uma cítara, um vestido que deixa os seios à mostra, coberta de adornos e luxos, e ao fundo um ambiente em que todas as mulheres estão nuas em carícias.

Elaine Showalter destaca que o lesbianismo ou o safismo eram descritos como a prática da "mulher sem par" (*odd women, les femmes soles*). A imagem popular da "mulher sem par" combinava elementos da lésbica, da solteirona feiosa e da feminista histérica. A oradora masculinizada era uma figura satírica de grande sucesso em romances populares (SHOWALTER, 1993, p. 43).

A mulher sem par era perigosa à medida que se distanciava de uma sociedade abertamente patriarcal. Por isso, era preciso ridicularizar e mapear o desviante. O safismo só tinha conotações positivas quando combinado a uma nudez que saciava o

imaginário masculino. No próximo tópico, analisaremos como a mulher de calças reunia em sua representação signos sociais de anormalidade, decadência e degeneração.

Safo de calças? Gênero e roupa

Nossa interpretação da roupa masculina sendo utilizada por mulheres como uma associação depreciativa da homossexualidade feminina parte da diferença entre traje e indumentária proposta por Roland Barthes: “O *traje* constitui-se no modo pessoal como um usuário adota (ou adota mal) a indumentária que lhe é proposta por seu grupo. A *indumentária* é propriamente o objeto de pesquisa sociológica ou histórica” (BARTHES, 2005, p. 270).

Assim o que problematizamos é como a indumentária masculina utilizada como traje por mulheres é tomada de forma pejorativa em determinadas iconografias. O traje passa a ressignificar os corpos. O traje e a indumentária estão relacionados a um sistema social de entidades classificatórias de significações de gênero: “a moda aparece [...] como um sistema de significantes, uma atividade classificadora, uma ordem bem mais semiológica que semântica” (BARTHES, 1979, p. 264).

Mulheres com roupas de homens situa-se na ideia de decadência do *fin-de-siècle*. É importante salientar que o termo “decadência” era também um eufemismo do final do século XIX para a homossexualidade (SHOWALTER, 1993, p. 224). A indumentária masculina no corpo da mulher é tratada como inversão. Barthes coloca as relações entre traje e indumentária no nível das trocas: “É evidente que entre o traje e a indumentária há um movimento incessante, uma troca dialética” (BARTHES, 2005, p. 271).

Peter Stallybrass ao problematizar o status simbólico do vestuário defende que “a roupa é tanto uma moeda quanto um meio de incorporação” (STALLYBRASS, 2016, p. 17). O uso de uma indumentária masculina como traje feminino associado ao safismo é um meio de incorporação de dinâmicas de poder pela homossexualidade feminina.

Contudo, o que abordaremos nesta parte são apenas valorações depreciativas do processo da indumentária ao traje. Não discutiremos como a roupa adquire um

potencial positivo e libertador para as mulheres, mas atentaremos para as representações que fazem do traje motivo cômico de inversão, que enfatizam negativamente a mulher masculinizada e a quebra de valores normativos, incorporados na indumentária.

Em 7 de novembro de 1800, o chefe de polícia Dubois em uma regulamentação chamada *Travestissement* relatava a existência de muitas mulheres que se travestiam de homem e ordenava: “toda mulher que deseje se vestir de homem deverá se apresentar à Prefeitura de Polícia para obter a autorização para tal” (BARD, 1999, p. 1, tradução nossa)⁶.

Se vestir como um homem tornava-se uma infração da lei e só seria permitido com autorização médica. Só era aconselhável sair dos limites de gênero por questões de saúde, e as autorizações quando emitidas eram para andar a cavalo ou realizar algum trabalho específico. Pensar que alguma mulher desejasse usar calças por outro motivo seria inadmissível. Apesar da proibição, no campo uma proprietária de terras poderia ser encontrada inspecionando sua propriedade ou caçando vestida com trajes masculinos, a cavalo ou a pé (WEBER, 1989, p. 51).

Um dos principais motivos na primeira metade do século XIX para uma mulher vestir roupa masculina, se levarmos em conta os testemunhos judiciais, não parece estar ligado à identificação das práticas do safismo, mas a uma forma de driblar o assédio e buscar direitos iguais, como destaca Eugen Weber:

Com maior frequência, porém, as operárias se disfarçavam, em parte para se livrarem das atenções indesejadas de seus companheiros de trabalho, mas especialmente para receberem o salário dos homens — duas vezes maior que o das mulheres. Registros do tribunal revelam uma variedade de mulheres — uma lustradora, uma bombeira, uma impressora, uma violinista e uma ladra de lojas — que se travestiam por razões utilitárias. Como uma explicou com muito bom senso, o traje masculino dava à mulher mais liberdade no seu ofício (WEBER, 1989, p. 51),

A calça dava mobilidade às pernas em um século marcado por longos e pesados vestidos. Mais que o conforto, a mobilidade parece ser o recurso almejado no vestuário. James Laver descreve como eram os vestidos no final do século XIX:

⁶ No original: “Toute femme, désirant s’habiller en homme, devra se présenter à la Préfecture de Police pour en obtenir l’autorisation.”

Os vestidos para o dia tinham gola alta com um babado de renda ou um grande laço de tule. Usava-se grande quantidade de renda, sendo até as blusas para o dia primorosamente adornadas. Alguns vestidos de noite eram feitos totalmente de renda, a qual também era muito usada nas anáguas, que agora ganhavam nova importância. Como era impossível atravessar a rua sem levantar com a mão a saia comprida, o gesto inevitavelmente deixava à mostra o babado de renda da anágua, que, nessa época, parece ter tido um extraordinário apelo erótico (LAVER, 2003, p. 208).

Em uma sociedade em que o vestido estava relacionado ao apelo erótico e era desenhado e construído para ser a indumentária oficial da feminilidade no contexto heteronormativo ambicionado pela lei e pela medicina, a calça estava relacionada de forma inequívoca com uma ideia de masculinidade. O uso da calça estava associado a uma mulher masculina e era visto pela moralidade comum como o símbolo de uma mulher às avessas, como uma parte da indumentária masculina apropriada por um grupo degenerado.

A “mulher masculinizada” do século XIX não pode ser confundida com identificações modernas de gênero. Jack Halberstam, no livro *Female Masculinity* ao discutir o sentido das representações de gênero atuais relacionadas à “mulher masculinizada”, pontua que atualmente tais representações nem sempre tem um sentido negativo como no século XIX, em que estavam associadas à questão da hermafrodita (HALBERSTAM, 1998, p. 54).

A mulher masculinizada era vista como uma usurpadora da masculinidade, que só poderia pertencer ao homem, entendida como virtude inata e não como construção social estabelecida pela diferença dos lugares de gênero e da distribuição do poder. O efeminado era repreendido por ir contra a natureza do seu sexo, e as mulheres masculinizadas por quererem assumir poderes que não lhes pertenciam. Halberstam salienta que a masculinidade

inevitavelmente conjura noções de poder e legitimidade e privilégios; com frequência, refere-se simbolicamente ao poder do estado e a distribuições desiguais da riqueza. A masculinidade parece se estender externamente no patriarcado e internamente na família; a masculinidade representa o poder da herança, as consequências do tráfico de mulheres e a promessa de privilégio social (HALBERSTAM, 1998, p. 54, tradução nossa)⁷.

⁷ No original: “inevitably conjures up notions of power and legitimacy and privilege; it often symbolically refers to the power of the state and to uneven distributions of wealth. Masculinity seems

A primeira figura que queremos analisar é da revista *Gil Blas Illustré*, que era um suplemento semanal do jornal *Gil Bras*. Como semanário, teve uma grande importância por divulgar autores como Zola e Maupassant. A iconografia que analisamos circulou em 14 de fevereiro de 1892, ilustrada por Albert Guillaume (1873–1942):



Figura 1. *Madame est au Cercle!* / *Madam Is at Her Club!*, Albert Guillaume, *Gil Blas Illustré* (1892)

O desenho é satírico, com a legenda "*Madame est au Cercle!*". Nele encontramos um grupo de cinco mulheres, com dois casais formados. A que ocupa o primeiro plano usa um fraque com vestido preto bastante largo, que contrasta com o terno branco justo da segunda, que ocupa o fundo da cena. No outro casal temos uma mulher de vestido decotado com outra de *tailleur* e vestido colorido.

to extend outward into patriarchy and inward into the family; masculinity represents the power of inheritance, the consequences of the traffic in women, and the promise of social privilege."

O ambiente é um clube e ao fundo do desenho acompanhamos um ruidoso baile. A atividade desempenhada pelo grupo é um jogo de cartas, no qual parece existir uma alegre troca de olhares. A ilustração tem dois planos diferentes. O primeiro é o jogo de cartas entre uma mulher e um casal de mulheres, no qual acompanhamos um trançar de pernas que evoca sedução e um olhar para o decote. Percebemos a mesa com as fichas, cartas e um abajur. O segundo é ocupado pelo outro casal de mulheres que apenas observa a cena, com o baile ao fundo. No desenho existe apenas um homem. Todo o público é feminino, e o homem em questão parece estar desempenhando um serviço de chapelaria. Ele não participa da celebração, apenas faz seu trabalho, e nele não há conotação de galanteria.

A ilustração de Albert Guillaume, especialista em retratar festas e sempre bastante detalhista em seus desenhos no que concerne ao vestuário, ajuda-nos a compreender alguns elementos do safismo. Como salientamos, as representações sobre o safismo ocorrem de duas maneiras: ou com mulheres nuas para o deleite masculino ou com mulheres vestindo a indumentária masculina. Na ilustração, Guillaume colocou três personagens com roupas masculinas e somente essas três fumam. O gracejo da cena pretende evocar que o clube parece normal, mas é um clube só de mulheres, que seria uma falsa sociedade. O único homem presente não está participando do jogo de sedução da mesa e é quase imperceptível.

A escolha das cores escuras na indumentária masculina vestida pelas mulheres safistas e as cores mais claras nos vestidos pertence a uma lógica do século XIX, como descreve Harvey no livro *Homens de Preto*:

A oposição entre o preto dos homens e o branco das mulheres é, na vida noturna do século XIX (e, sem dúvida, tanto nos bordéis de Londres quanto nos de Paris), um outro exemplo de separação: uma alienação confirmada pela *compra* da intimidade. Em outras palavras, apesar de podermos encontrar várias expressões de complementaridade de homens e mulheres, o código preto/branco de identificação sexual parece exacerbar a sensação de diferença sexual (HARVEY, 2001, p. 283).

Do ponto de vista da indumentária masculina, o terno escuro consolidou-se no final do século XIX como a roupa das aspirações burguesas. Em centenas de representações, como nos mostra John Harvey, o homem de preto assume a

gravidade e a solidez dos ideais burgueses, do pai de família ao banqueiro, médico ou professor universitário. O preto é a cor da confiança:

O homem de preto é um homem crível. Ele é, basicamente, um homem a quem você pode confiar o seu dinheiro. Por extensão, era importante que os corretores de valores usassem preto, e que o preto fosse a cor proeminente não somente na cidade (pois o preto é especialmente urbano), mas também na *City*. Ao mesmo tempo, o preto é uma boa cobertura para a elite que nasce, progredindo mas ainda incerta de seu futuro, e os novos-profissionais estavam a caminho de tornar-se a nova elite (HARVEY, 2001, p. 188).

Se a roupa preta dá ao homem respeitabilidade, o mesmo traje quando vestido por uma mulher faz com que ela encarne os vícios e não as virtudes da roupa. O desenho de Guillaume mostra o traje longe da seriedade que ele aspirava para os homens, mas em um ambiente de festa. É um sinal de decadência e safismo. A mulher de *tailleur* ou a mulher de calças representam o perigo da degeneração.

A ideia do safismo associado a roupas escuras também estava presente na literatura. Em seu livro sobre a homossexualidade durante o século XIX, Graham Robb ressalta as diferenças entre as heroínas românticas e as safistas:

Cada vez mais as lésbicas da ficção vestiam ternos e gastavam menos tempo com seus próprios corpos. Suas irmãs românticas se contemplavam nos espelhos, fixavam o olhar no mar, previam a condenação eterna [...]. A lésbica *fin-de-siècle* havia estudado em um internato ou um convento. Era alarmantemente dona de si mesma, vestia cores escuras, lia novelas, fumava cigarros, injetava-se morfina ou inalava éter, sofria pelo excesso de pelos, exceto na cabeça (ROBB, 2012, p. 259-60, tradução nossa)⁸.

A próxima figura foi publicada em 23 de dezembro de 1911 na revista *L'Assiette au Beurre* e tinha como título *Le thé au grand magasin, com a legenda "Ici au moins pas d'hommes, pas de satyres, le thé est réserve aux dames seules..."* e ilustrada por Chas Laborde (1886–1941):

⁸ No original: "Cada vez más las lesbianas de ficción vestían trajes y gastaban menos tiempo en sus propios cuerpos. Sus hermanas románticas se contemplaban en los espejos, fijaban la mirada en el mar, preveían la condenación eterna [...]. La lesbiana *fin-de-siècle* se había educado en un internado o en un convento. Era alarmantemente dueña de sí misma, vestía colores oscuros, leía novelas, fumaba cigarros, se inyectaba morfina o inhalaba éter, sufría por el exceso de pelo, excepto en la cabeza."



Figura 2. *Le thé au grand magasin*, Chas Laborde, *L'Assiette au Beurre*, 23 décembre 1911

No painel ideológico das revistas francesas, *L'Assiette au Beurre: revue satirique illustrée* estava alinhada com um ideário socialista e anarquista, presente nas críticas políticas e ao capitalismo. No entanto, como a *Gil Blas Illustré*, a revista

era detratora da homossexualidade feminina. De acordo com Nicole Albert, essas duas revistas apresentavam o safismo como uma "vida grotesca" (ALBERT, 2006, p. 99, tradução nossa)⁹.

A ilustração apresenta um grande salão no qual mulheres tomam chá. Se na outra ilustração tínhamos um contraste entre cores claras e escuras, nesta temos a presença de tonalidades de preto, verde e vermelho. Os vestidos sempre presentes no século XIX começaram a cair em desuso, em troca de trajés mais leves. O chapéu está presente em todas, mas as mulheres que usam terno são representadas com chapéus um pouco mais discretos. Ao fundo, um homem tenta adentrar o recinto, mas é avisado de que sua presença não é permitida, o que é explicado pela legenda: "Aqui pelo menos sem homens, sem sátiros, o chá é reservado às damas sós"¹⁰.

A legenda sobre as *dames seules* mostra como o safismo passava a ser associado ao feminismo que ganhava cada vez mais espaço desde as últimas décadas do século XIX. As *dames seules* ou *odd women* no mundo de língua inglesa eram as mulheres sem par, um termo de uso cada vez mais comum para designar a homossexualidade feminina associada a lutas feministas. Se durante muito tempo o safismo designou a prática da sexualidade, a ideia da mulher sem par passava a designar a condição de tal sexualidade a partir de uma conjuntura social. O termo tornou-se famoso principalmente por causa do romance *The Odd Women* (1893) de George Gissing. O livro trata das mulheres que não tem maridos, pelo não interesse em se casar ou por existirem mais mulheres que homens na sociedade inglesa. A protagonista Rhoda é uma feminista com ideias contra o amor romântico e a favor de uma independência dos instintos do corpo, atrelada à independência das mulheres. Ela vive com outra intelectual solteira, Mary Barfoot. O romance trata do embate dessas ideias quando a personagem é exposta a um sedutor. Gissing apresenta uma crítica dos caminhos do casamento e das possibilidades de escolha das mulheres, demonstrando que a condição de *odd women* é mais complexa que a carência de homens ou a impossibilidade de amar. O autor pontua várias reflexões sobre a educação feminina, a mobilidade de suas roupas e o lugar social que uma "mulher sem par" pode ocupar.

⁹ No original: "vie grotesque."

¹⁰ No original: "Ici au moins pas d'hommes, pas de satyres, le thé est réserve aux dames seules."

A segunda ilustração coloca em evidência um espaço no qual os homens não são bem-vindos, e a ilustração de Laborde é justamente sobre o estranhamento da existência desses lugares, como bares, restaurantes e cafés de hotéis. Nicole Albert destaca a importância de lugares de sociabilidade para a homossexualidade feminina:

As lésbicas preferiam se encontrar em outros locais como bares ou certos restaurantes que lhes garantissem uma relativa intimidade e a garantia de não serem pessoalmente ameaçadas; elas preferiam encontrar-se entre elas, em terreno conhecido, um terreno, entretanto, regido por regras e normais bem precisas (ALBERT, 2006, p. 93, tradução nossa)¹¹.

A roupa masculina, tomada como traje pelo safismo, permitia o reconhecimento da sexualidade e uma maneira de demonstrar outras aspirações que não fossem as permitidas para as mulheres. Representar "Safo de calças" ou o safismo em roupas masculinas era uma maneira de satirizar as ambições de igualdade e retratar uma degeneração. Os rótulos negativos atribuídos ao safismo, como a "inversão", a "mulher masculinizada" e "anormalidade" passam pela ética das vestimentas.

Assim, o que está representado nas ilustrações em análise é uma forma de controle sobre o corpo. O corpo feminino e o desejo das mulheres encontravam-se no cerne de um conflito de forças, como ainda se encontram atualmente, e a caricatura de uma mulher masculinizada pela roupa demonstra o medo de uma sociedade na qual certas liberdades não podem ser exercidas por determinados corpos.

Conclusão

Atentar para a historicidade da indumentária ajuda-nos a perceber como papéis de gênero são construídos em relação a demandas da sociedade. O sistema da moda possui uma história formada principalmente por dimensões de gênero enquanto expectativa e função, e entender como a roupa é construída socialmente é dimensionar determinados preconceitos.

¹¹ No original: "Les lesbiennes se retrouvaient donc plus volontiers dans d'autres endroits comme les bars ou certains restaurants leur garantissant une relative intimité et l'assurance de n'être pas personnellement menacées ; [...] elles préféraient se retrouver entre elles, en terrain connu, un terrain cependant régi par des règles et des normes bien précises."

A história do safismo e de suas representações em relação ao traje é uma história de conquistas e mudanças. Os grandes vestidos que figuraram durante o século XIX não comportavam os contornos de uma nova forma de expressão e de reivindicação do corpo e do desejo da mulher. As representações da época apenas aceitavam o safismo nu e para o deleite masculino. Ao assumir um traje considerado do homem, o safismo é descrito como negativo por ser a expressão de uma nova busca por independência.

O que rastreamos nas ilustrações satíricas é como elas buscam uma reafirmação de papéis de gênero, ridicularizando o desviante e tentando retratar como degeneração passível de riso. As duas ilustrações objetivam retratar que são mulheres imitando homens, e não mulheres vivendo e ambicionando viver outra sociabilidade.

Principiamos nossa reflexão com a icônica interpretação de Marlene Dietrich em *Morocco*, protagonizando um beijo lésbico vestida com a indumentária masculina. A cena já era a coroação de longos anos de disputas em torno do traje e uma espécie de justiça às mulheres que ousaram ser diferentes na Paris *fin-de-siècle*. A roupa testemunhou importantes conquistas, e outros movimentos como o *power dressing* ou ainda eventos como a queima de sutiãs ajudaram a moldar a indústria da moda.

Cada vez mais precisamos de uma história da moda que coloque gênero e poder no cerne das pesquisas. Frases como "*menino veste azul e menina veste rosa*" dita pela ministra dos Direitos Humanos Damares Alves em 2019 (CERIONI, 2019) revelam um país cada vez mais preconceituoso em relação a papéis de gênero. A Safo de calças ainda assusta, não pelas calças, mas pela liberdade. Infelizmente, a história das representações depreciativas da homossexualidade feminina e das mulheres fora dos padrões de gênero ainda não terminou.

Referências

ADLER, Laure. **Os Bordéis Franceses (1830-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ALBERT, Nicole. Sappho Mythified, Sappho Mystified or The Metamorphoses of Sappho in Fin de Siècle France. **Journal of Homosexuality**, New York, 25:1-2, 1993, pp. 87-104.

ALBERT, Nicole. **Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle**. Paris: Éditions de La Martinière, 2005.

ALBERT, Nicole. De la topographie invisible à l'espace public et littéraire: les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque. **Revue d'histoire moderne & contemporaine**, Berlin, v. 4, n. 53-4, 2006, pp. 87-105.

BARBOSA, Everton Vieira. Entre métodos e práticas: as fontes históricas aplicadas à moda como objeto de pesquisa. **Ensinarmode**, Florianópolis, v. 3, n. 3, 2019, pp. 27-43.

BARD, Cristine. Le "DB58" aux Archives de la Préfecture de Police. **Clio. Histoire, femmes et sociétés**, Paris, v. 10, 1999, pp. 1-9.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

BARTHES, Roland. **Inéditos: imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERIONI, Clara. Menino veste azul e menina veste rosa, diz Damares em vídeo. **Exame**, 3 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://exame.com/brasil/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares-em-video/>

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Lisboa: Difel, 1990.

DOAN, Laura. **Fashioning Sapphism: The origins of a modern English lesbian culture**. New York: Columbia University Press, 2001.

DOHERTY, Thomas. **Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934**. New York: Columbia University Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALBERSTAM, Jack. **Female Masculinity**. Durham/London: Duke University Press, 1998.

HARRIS, Ruth. **Assassinato e loucura: Medicina, leis e sociedade no fin de siècle**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

KRAFFT-EBING, R. **Psychopathia sexualis II**. Paris: Agora Pocket, 1999.

LAVIER, James. **A Roupas e a Moda - uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LURIE, Alison. **A Linguagem das Roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ROBB, Graham. **Extraños: Amores homosexuales en el siglo XIX**. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995, pp. 71-99.

SHOWATER, Elaine. **Anarquia sexual, sexo e cultura no fin de siècle**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: Roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

TIFFIN, George. **A Star is Born: The Moment an Actress Becomes an Icon**. London: Head of Zeus, 2015.

WEBER, Eugen. **França Fin-de-Siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em: 18/11/2020

Aprovado em: 20/01/2021