

v. 13, n.2, 2020

Veredas

Da História

ISSN: 1982.4238



Veredas da História, [online], v. 13, n.2, dez., 2020, ISSN: 1982-4238

EDITORES

Bruno Gonçalves Alvaro, UFS
Carlos Leonardo Kelmer Mathias, UFRRJ
Daniele Gallindo G. Silva, UFPel
Leandro Duarte Rust, UFMT
Marcelo Pereira Lima, UFBA
Paulo Debom, Centro Universitário Celso Lisboa
Priscila Henriques Lima, UERJ

APOIO TÉCNICO E EDITORAÇÃO

Lucas Vieira de Melo Santos, UFBA
Beatriz Galvão Abrantes, UFBA

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Vidotte, UFG
Bruno Gonçalves Alvaro, UFS
Carlos Leonardo Kelmer Mathias, UFRRJ
Daniele Gallindo G. Silva, UFPel
Marcelo Pereira Lima, UFBA
Leandro Duarte Rust, UFMT
Leandro Couto Carreira Ricon, PPGHC/UFRJ
Priscila Henriques Lima, UERJ
Paulo J. Debom Garcia, Universidade Cândido Mendes
Vanderlei Vazelesk Ribeiro

CONSELHO CONSULTIVO

Adriana Vidotte, UFG
Alessander Mário Kerber, UFRGS
Alexandre Vieira Ribeiro, UFF
André Pereira Botelho
Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, UFRJ
Antonio Carlos Jucá de Sampaio, UFRJ
António Manuel Hespanha, Universidade de Lisboa
Beatriz Helena Domingues, UFJF
Cândido Moreira Rodrigues, UFMT
Célia Maia Borges, UFJF
Cláudio Batalha, Unicamp
Danilo Zioni Ferretti, UFSJ
Daniel Santiago Chaves, PPGHG-UFRJ
Janaina Christina Perrayon Lopes, UCP
João Fragoso, UFRJ
João Klug, UFSC
Jorge Eremites de Oliveira, UFGD
Karl Schurster V. S. Leão, PPGHC-UFRJ
Leandro Couto Carreira Ricon, PPGHC/UFRJ
Leila Rodrigues da Silva, PPGHC-UFRJ
Lia de Aquino Carvalho, UCP
Lia Zanotta Machado, UnB
Marcos Sorrilha Pinheiro, UNESP
Maria Cristina Correia Leandro Pereira, USP
Maria Filomena Pinto da Costa Coelho, UnB
Mário Jorge da Motta Bastos, UFF
Rafael Pinheiro de Araújo, PPGHC-UFRJ
Regina Maria da Cunha Bustamante, PPGHC-LHIA-UFRJ
Vanderlei Vazelesk Ribeiro, UNIRIO
Valdei Lopes de Araújo, UFOP

CONTATO PRINCIPAL

Marcelo Pereira Lima (UFBA)
Priscila Henriques Lima (UERJ)
E-mail: seer.veredasdahistoria@gmail.com

CAPA

Marcelo Pereira Lima (UFBA)
Imagem: Maria Antonieta, 1783, Elisabeth Vigée-
Lebrun, Palácio de Versalhes, Versalhes, França

CONTATO PARA SUPORTE TÉCNICO

Luis Borges, UFBA
E-mail: luisborges.ti@gmail.com

SUMÁRIO

4

EDITORIAL

5 APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ “O VESTIR E O DESPIR NA HISTÓRIA”

Everton Vieira Barbosa (PPGH-UFF)
Paulo Debom (Centro Universitário Celso Lisboa)

ARTIGOS DO DOSSIÊ

8 MODA NA BAIXA IDADE MÉDIA: LINGUAGEM, CONSUMO, PODER E CONTROLE PELAS LEIS Suntuárias

Thaiana Vieira (Universidade da Beira Interior)

37 AS CORTESÃS VENEZIANAS DO SÉCULO XVI NA OBRA DE CESARE VECELLIO

Mara Rúbia Sant’Anna (UDESC)
Vilma Terezinha Carnieletto Izoton Lago (UDESC)

65 MARIA ANTONIETA NA EXIBIÇÃO DO SALON DU LOUVRE DE 1783: MODA, NUDEZ, CLASSE E SEXUALIDADE FEMININA

Felipe Goebel (UFRJ)

100 INTERSECÇÕES ENTRE GÊNERO, RAÇA E TRABALHO: O VESTIR-SE DAS NEGRAS DE GANHO NO SÉCULO XIX

Sura Souza Carmo (UFS)
Flávia Cristina Costa Vieir (UNIRIO/MAST)

- 126** **TRANSGREDINDO AS NORMAS: O USO
POLÍTICO DOS *COLETES DE EMANCIPAÇÃO***
Laura Junqueira de Mello Reis (UERJ)
- 148** **SAFO DE CALÇAS? SAFISMO, GÊNERO E MODA NO
*FIN-DE-SIÈCLE***
Mateus Dagios (UFRGS)
- 170** **A ROUPA DE MARTINIANO MEDINA: MODA
E MASCULINIDADE EM SÃO PAULO (1905-1919)**
Carolina Maia Blois ((Universidade Santo Amaro/UNISA)
Paulo Fernando de Souza Campos (Universidade Santo Amaro/UNISA)
- 196** **INQUIETAÇÕES DO FEMININO REPRESENTADO
NOS AVENTAIS DE VICTOR MEIRELLES**
Mara Rúbia Sant'Anna (UDESC)
Maria Manoela Ceolin (UDESC)
- 221** **GAROTAS USAM CALÇA, GRAVATA & PALE-
TÓ: NOVOS MODELOS DE FEMINILIDADES NA REVISTA POP
(ANOS 1970)**
Maureen Schaefer França (UTFPR)
Marinês Ribeiro dos Santos (UTFPR)
- 254** **PRÁTICAS BIOPOLÍTICAS: UMA ANÁLISE
ATRAVÉS DE IMAGENS DE MODA**
Laura Schemes Prodanov (Universidade Feevale)
Renata Fratton Noronha (Universidade Feevale)

EDITORIAL

Lucas Vieira de Melo Santos
Universidade Federal da Bahia

Marcelo Pereira Lima
Universidade Federal da Bahia

Nesta edição disponibilizamos 10 artigos que compõem o dossiê intitulado *O vestir e o despir na História*, organizado pelo professor doutorando Everton Vieira Barbosa (PPGH-UFF) e o professor doutor Paulo Debom (Centro Universitário Celso Lisboa). As abordagens são plurais, mas todos os textos estão coadunados com o escopo principal do dossiê que é discutir a moda na tessitura histórica e historiográfica. A diversidade institucional também é a marca desta edição de 2020.2, pois ela contempla, além de uma diversidade de temporalidades e abordagens, contribuições de professores(as) e profissionais de instituições públicas estaduais, federais e privadas. Há trabalhos de autorias de pós-graduações, como o Programa de Pós-Graduação em história da UFF e o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), pesquisadores(as) da Universidade de Beira Interior, UFRJ, UFS, UDESC, UERJ, UFRGS, UNISA (Universidade Santo Amaro), UTFPR (Universidade Tecnológica Federal do Paraná), da Universidade Feevale e do Centro Universitário Celso Lisboa.

Como temos apontado em outras edições da Revista *Veredas da História*, esses textos interessam a estudantes da graduação e pós-graduação, a investigadores(as) das áreas de História, Antropologia, Sociologia, Ciência Política, ou quaisquer interessados(as) em construir conhecimento crítico sobre o campo historiográfico dedicado ao estudo das indumentárias e suas conexões com a História. O escopo da edição da revista continua sendo divulgar saberes qualificados e críticos, reforçando ainda mais a difusão gratuita e colaborativa de conhecimentos científicos. Agradecemos aos organizadores do dossiê e a todos(as) os(as) autores(as) por disponibilizarem generosamente seus artigos. Esperamos que o público aprecie os textos e divulgue o conteúdo desta nova edição.

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

O VESTIR E O DESPIR NA HISTÓRIA



Everton Vieira Barbosa¹
PPGH-UFF

Paulo Debom²
Centro Universitário Celso Lisboa

Em 2020, o contexto pandêmico transformou radicalmente nossa forma de relacionamento com os outros e nos condicionou a utilizar cotidianamente acessórios corporais antes usados de modo esporádico, tais como luvas, máscaras faciais, álcool em gel, *face shield*, entre outros. O uso destes objetos, ainda que instituídos de forma obrigatória para acessar determinados locais, dada a conjuntura sanitária, nos fez (re)pensar sua função social no espaço global. É interessante indicar que há um século, por volta de 1918 a 1920, a gripe espanhola também condicionou grande parte da população mundial às novas formas de se relacionar com os demais, bem como impôs acessórios com a finalidade de proteção contra a doença que foram absorvidos pelos movimentos da Moda, tornando-se tendências momentâneas.

Para além destes objetos pandêmicos e de suas apropriações, também podemos refletir os movimentos da Moda neste e em outros séculos, e os usos de certas indumentárias e acessórios por parte de indivíduos que, em micro ou macro escala, provocaram manifestações das mais diversas.

¹ Doutorando em História pelo PPGH-UFF com estágio de pesquisa na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Bolsista CAPES. Autor do livro *Páginas de sociabilidade feminina: sensibilidade musical no Rio de Janeiro Oitocentista*.

² Doutor em História Política pelo PPGH-UERJ. Docente da Escola de Artes do Centro Universitário Celso Lisboa. Organizador e coautor do livro *A História na Moda, a Moda na História*.

O caso dos vestidos utilizados no ensaio fotográfico feito pelo cantor Harry Styles para a revista americana *Vogue*, na última edição de 2020, ou o estilo de se vestir despojado da primeira vice-presidenta dos Estados Unidos, Kamala Harris, podem ser citados para analisar os movimentos da moda e os processos de (re/des)construções política, econômica e cultural ao longo da História. Os trajes usados na posse presidencial estadunidense deixam muito explícita essa forma de pensar a importância da cultura das aparências. As vestes parecem ter sido pensadas para expressar uma ruptura em relação ao conservadorismo do líder anterior, Donald Trump. Kamala Harris usou um conjunto roxo de um jovem estilista negro em ascensão, Christopher John Rogers, o qual já vestiu também Michelle Obama. O colar de pérolas que acompanhou o look é do designer porto-riqueno Wilfredo Rosado. Por sua vez, a primeira-dama Jill Biden optou por um conjunto azul da americana Alexandra O'Neill, a qual incentiva o consumo sustentável na moda e a redução do desperdício. Michelle Obama, na mesma cerimônia, optou por um conjunto sofisticado em tom de roxo do criador Sergio Hudson, também negro. Ambas fizeram uma clara referência ao lilás, o qual inspirado na nobreza inglesa era uma das cores do movimento das sufragistas no final do século XIX e início do século XX. O presidente Joe Biden e o marido de Harris, Doug Emhoff, optaram por ternos Ralph Lauren, um dos ícones da moda do final do século XX, que desde a década de 1990 passou a ver a diversidade e a inclusão como elementos essenciais para a imagem da marca. A cantora Lady Gaga (Stefani Joanne Angelina Germanotta), convidada para cantar o hino estadunidense, trajou um vestido azul marinho e vermelho da Maison Schiaparelli, aliado a um broche dourado simbolizando a paz, afirmando que deseja a união para um país polarizado. Já a cantora JLo (Jennifer Lynn Lopez) optou por peças brancas da Chanel remontando de igual modo à luta feminina nos anos 1920. Portanto, a escolha das roupas foi arbitrária e buscou respaldo em importantes pautas sociais. Para alguns, uma expressão dos objetivos do novo governo. Para outros, apenas uma jogada de marketing. Independentemente da análise escolhida, os trajes do evento podem e devem gerar múltiplas análises sobre esse momento histórico.

As reflexões sobre o papel da Moda enquanto veículo de expressão dos mais diversos discursos culturais, políticos e econômicos tem sido objeto de pesquisas em

diversos campos de produção acadêmica no Brasil ao longo das últimas décadas. Se por um lado as vestes podem ser vistas como uma maneira de padronizar os indivíduos em práticas e discursos homogeneizadores que escondem a natureza do próprio corpo e dos desejos individuais, por outro podem ser enxergadas como veículo de expressão do *self*, de questionamento dos padrões excludentes ditados pela sociedade e de resistência em diferentes situações de opressão.

Sendo assim, trazemos ao público leitor os artigos que compõem o dossiê temático ***O Vestir e o Despir na História***. Nossa proposta foi a de agrupar pesquisas que dialoguem, analisem e reflitam sobre os diversos códigos visuais e simbólicos a respeito das representações de gênero, do corpo, das roupas e de suas imagens projetadas no tempo e no espaço histórico como forma de ampliarmos e divulgarmos o conhecimento científico-social. A tônica que conduz a compilação é o caráter interdisciplinar e a pluralidade de objetos. Temas como a indumentária medieval, as cortesãs venezianas no século XVI, a construção da imagem pública de Maria Antonieta, o uso subversivo de indumentárias “masculinas” por mulheres no século XIX, a interseções entre gênero e raça no vestuário das negras de ganho nos oitocentos, os estudos de trajes italianos de Victor Meirelles, as imagens da moda, os poderes biopolíticos impostos ao corpo, os usos e desusos de artefatos vestimentares, as masculinidades e feminilidades e suas performances e representações foram os assuntos que, reunidos nesse dossiê, lançam novos olhares sobre os movimentos da Moda e suas relações presente-passado em dinâmicas sociais diversas. Pesquisadores que vêm da História, do Design de Moda, da Comunicação, entre outras áreas, nos apresentam múltiplas possibilidades de se pensar a relevância da cultura das aparências enquanto um dos caminhos privilegiados para se pensar a história das sociedades.

Seja vestida(o) ou despida(o), desejamos uma boa leitura!

MODA NA BAIXA IDADE MÉDIA: LINGUAGEM, CONSUMO, PODER E CONTROLE PELAS LEIS SUNTUÁRIAS

*FASHION IN THE LOW MIDDLE AGE: LANGUAGE,
CONSUMPTION, POWER AND CONTROL BY THE
SUNTUARY LAWS*

Thaiana Vieira¹

Universidade da Beira Interior

Resumo: Este artigo refere-se às formas de controle da aparência no final da Idade Média, considerando o vestuário em sua articulação com a História. O propósito foi estudar os aspectos das vestimentas e dos adornos na lei suntuária de Valladolid do século XIV, especificamente de 1351. O objetivo foi compreender a relevância da aparência nesta sociedade e o motivo de ser necessário estabelecer normas sobre ela. A principal hipótese é que os adornos são importantes itens de comunicação e identificação. O referencial teórico concentrou no tema pelos dos autores: Gilles Lipovetsky, Daniel Roche e Maria Muzzarelli. As metodologias utilizadas foram revisão bibliográfica e a análise da retórica. Os resultados apresentaram que a lei analisada não teve eficácia no sentido de evitar o

Abstract: This article refers to the ways of controlling appearance in the late Middle Ages, considering clothing and its articulation with History. The purpose was to study the aspects of clothing and adornments in the XIV Century Valladolid sumptuary laws, specifically from 1351. The objective was to understand the relevance of appearance in this society and why it is necessary to establish norms about it. The main hypothesis is that adornments are important items of communication and identification. The theoretical framework focused on the theme by authors: Gilles Lipovetsky, Daniel Roche and Maria Muzzarelli. The methodologies used were literature review and rhetoric analysis. The results showed that the analyzed law was not effective in preventing the consumption, but the payment of fines

¹ Historiadora e Professora de história formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em Artes, Cultura e Linguagens, formada pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: thaianavieira@hotmail.com

consumo, mas o pagamento das multas foi método relevante para recolher fundos para a conservação da cidade.

was a relevant method to collect funds for the conservation of the city.

Key words: Fashion; Sumptuary laws; Middle Ages

Palavras-chaves: Moda; Leis suntuárias; Idade Média.

A moda na Baixa Idade Média e a legislação suntuária

Durante a Idade Média as roupas eram bens duráveis e muitas vezes eram oferecidas como presentes, inclusive de casamento, e também deixadas como herança, por diversas gerações. Conforme Maria Giuseppina Muzzarelli aponta:

Presentear com uma peça de vestuário, desde um par de meias a uma bolsa, era comum, bem-aceito e tinha significados diferentes. A bolsa e o cinto eram, muitas vezes, o presente do noivo à futura esposa, enquanto peças pertencentes ao senhor eram, na corte, um sinal de preferência concedida a quem as recebia. Se a roupa presenteada trouxesse a insígnia da corte ou o brasão de uma família, o presente adquiria um outro significado: fortalecia os laços, reforçava as lembranças e, em alguns casos assumiam um valor consolador. Esposas ainda meninas, que entravam em casas estranhas por contratos matrimoniais impostos e repentinos, abrindo o baú que continha seus vestidos, podiam encontrar nas roupas que tinham pertencido à mãe, ou a outros membros da família abandonada cedo demais, um resquício do seu ambiente de origem, um tênue liame com um lugar querido e distante.²

A mesma autora destaca:

Na obscura Idade Média, panos entretecidos com fios de ouro, mantos finamente bordados em seda, roupas com vivazes xadrezes de verde e roxo, mangas ricamente decoradas com botões de prata, cândidos véus ponteados de iridescentes pérolas, criavam nas casas penumbrosas e nas estradas poeirentas, e cedo mergulhadas no crepúsculo, efeitos luminosos que atraíram, consolavam e agradavam não só às mulheres, mas também aos homens, sempre prontos a investir seus recursos e suas energias em roupas e ornamentos, e a atribuir a eles múltiplas e precisas funções. Serviam para atrair, para marcar distâncias e indicar a qual grupo se pertencia.

²MUZZARELLI, Maria Giuseppina. Um outro par de mangas. In: SORCINELLI, Paolo. *Estudar a Moda: corpos, vestuários, estratégias*. São Paulo: Senac, 2008. P. 25.

Serviam também para gerar trabalho aos comerciantes e artesãos.³

Ressalta-se que o termo utilizado pela autora citada "obscura Idade Média" não corresponde aos fundamentos que este texto propõe. Inúmeros movimentos da historiografia recente conseguiram, por meio de pesquisa e divulgação ultrapassar a percepção de "Idade das Trevas" e, por consequência, de "obscurantismo" que rondaram o período por tanto tempo. O foco dos estudos atuais tem sido, sobretudo, compreender as características e originalidades do cenário medieval em diversos espaços a partir das noções de cultura, política e sociedade.

Para estudar a moda no período baixo medieval, em termos documentais, pouco restou ao tempo atual. O período da Baixa Idade Média era bastante intenso e fecundo em normatividades, e, ainda, surgimento do que consideramos moda. Nesse momento, as leis eram, de modo geral, instrumentos para atingir a ordem, as vestimentas eram representações sociopolíticas, e as leis suntuárias reconheciam e registravam as diferentes condições dos habitantes da comunidade. Desse modo, para alcançar essa sociedade e sua relação com a aparência, e sobretudo a moda, analisar o controle exercido pelas autoridades sobre esse aspecto na sociedade da Baixa Idade Média, é um método adequado, visto que era uma vertente de forte expressão da sociedade. Ainda, pensar que as normatizações recaem, nas primeiras manifestações da moda, sobre os artesãos, seus modos de confecção e materiais indica que eram agentes relevantes nesse desenvolvimento e que os materiais foram elementos caracterizavam a distinção naquela sociedade. Além disso, destaca-se que o estudo de leis que tratam da aparência permite analisar relações com os segmentos econômico, político e social ainda pouco exploradas para o período medieval.

Nesse período, especificamente a partir do século XIII e intensificado a partir do século XIV, o uso das roupas era regulado pelas leis suntuárias, as quais eram promulgadas pelo monarca, direcionadas, sobretudo, às camadas em ascensão e tinham como principais objetivos frear o consumo, reforçar a

³Idem. p.19

hierarquia social e possibilitar a diferenciação social e de sexo a partir das vestes, em resumo, uma identificação externa. Também possuem uma função discriminatória em relação às minorias marginalizadas. Elas atingiam aqueles que ficavam fora de determinados níveis socioeconômicos, morais e ortodoxos, como, por exemplo, prostitutas, judeus, muçulmanos, leprosos, sodomitas, hereges, entre outros. Esses levavam em suas vestimentas distintivos infamantes bem visíveis e que exteriorizavam sua condição naquela sociedade para que o outro logo o reconhecesse e pudesse adequar anteriormente seu comportamento e, principalmente, que evitassem relações sexuais com esses personagens⁴. Defende-se, entretanto, que essas leis foram de baixa eficácia e não impediram que os sujeitos consumissem o que não lhes era permitido.

Além da normatização social, elas tinham uma justificativa econômica de contenção de gastos, mas não foram eficazes na minimização do consumo. Como aponta Daniela Calanca, "o luxo e suas proibições desencadeiam um processo que gera inovação, imitação, falsificação"⁵, e nesse caso, mais consumo. Mesmo porque o próprio legislador elabora a normativa, proíbe itens a determinados sujeitos, e, em muitos casos, lhes sugere alternativa no caso de descumprimento das regras: uma multa altíssima.

As leis suntuárias existiram na Europa, Ásia (Especificamente China e Japão), América (Estados Unidos) e no universo muçulmano. Há evidências dessas leis desde o momento da Antiguidade Clássica, nos espaços da Grécia e de Roma. Entretanto, somente nos séculos finais da Idade Média as regulamentações passaram a tratar principalmente do tema das vestimentas. Elas deixaram de existir apenas na Revolução Francesa, em 1789. A maioria dos estudos atuais

⁴A sociedade medieval é socialmente hierarquizada, nesse caso, é relevante que os personagens se relacionem com seus pares. Resguardados os momentos em que é necessária a interação com outros grupos. Por exemplo, em momentos de caridade, quando as camadas altas vão até leprosários como modo de compaixão e de amenizar sua culpa por algum pecado cometido. De qualquer forma, no caso anterior é fortemente marcada a separação dos grupos, a interação acontece sob determinadas condições: local específico, o objetivo de redenção daquele que aproxima, supervisão de outros sujeitos. Os contatos entre diferentes grupos deveria ser assim, apenas quando indispensável (e a necessidade é tida como relevante, majoritariamente, quando solicitada pelas camadas altas), com supervisão e com os grupos, ou personagens, seguramente destacados.

⁵CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. 2ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. p. 48.

focalizam as regiões da Inglaterra, França e Itália no período da modernidade. Neste artigo analisar-se-á as Atas das cortes dos Antigos Reinos de Leão e Castela, publicadas pela Real Academia de História, impressas pela *Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra*, em Madrid, em 1861 e 1863. Elas não são versões críticas das Atas, mas possuem uma introdução no Tomo I que nos situa acerca dos empecilhos para publicar as leis, fornece explicação de alguns critérios de organização, dados sobre a produção das leis, sua ortografia, pontuação e determinados aspectos políticos das normatizações. Essas atas são convocadas pelo monarca, no caso, Pedro I, no que diz respeito à lei de 1351 de *Valladolid*. Os reis, de modo geral, recorriam a esse tipo de reunião para atender a assuntos que julgava importantes a todo o reino. Ao final, elaborava-se essa ata e seguia-se o objetivo de implementar o que fora discutido.

Considerando a vestimenta um fenômeno completo, o estudo de um conjunto de leis que tratam desse aspecto é legítimo e permite analisar relações ainda pouco exploradas. Uma das razões de essas leis serem o foco do estudo é justamente o fato de serem as fontes mais pertinentes ao estudo da aparência e da moda no período medieval. Estudo a moda de um momento em que quase não há vestígios em termos de artefatos e peças de roupas. Além disso, outra justificativa é a pequena produção sobre o tema. Daniela Calanca apresenta “as leis suntuárias são, na história do costume, um grande capítulo que ainda deve ser escrito”.⁶ Ainda, Maria Giusephina Muzzarelli afirma que o estudo das leis suntuárias permite conhecer “a relação entre aparências, situações políticas, sociais, econômicas e morais”.⁷

A moda é, em sentido geral, a adoção de uma postura, apreensão de uma realidade, de um comportamento, de uma identidade. A roupa marca, representa e comunica algo. Considerando o contexto e os dispositivos de uma época, aquela permite a produção e a compreensão do cenário, configura uma linguagem específica, e, por fim, a percepção de uma encenação da realidade. Moda é, neste caso, uma intervenção que organiza e hierarquiza o mundo e as relações sociais; é uma linguagem de um grupo e de uma época, materializa e

⁶Idem. p. 49.

⁷MUZZARELLI, Maria Giusephina. *Op. Cit.*, p.268.

oferece sentido aos sujeitos históricos e concretiza um estilo de ser e de estar numa sociedade. Sublinha-se que a moda não consegue ser, efetiva e longamente, privativa de um grupo. Ao tornar-se pública, ao ganhar as ruas, ela pode ser partilhada por outros grupos ou sofre uma releitura. Essa valoriza uma “distância” entre os sujeitos, e ao realizar tais processos ela significa e ressignifica os sentidos.

Muitas são as transformações ocorridas na Baixa Idade Média, mas a inovação no aspecto social interfere em diversos outros segmentos. Surge uma nova camada formada por comerciantes que, com o enfraquecimento do feudalismo, começou a ascender. Este é o grupo que compõe as bases da burguesia.⁸ Eles viviam nas cidades e constituíam os núcleos principais de atividade econômica e cultural. Nos centros urbanos, o contato com diversos grupos é direto, real e cotidiano. Assim, a emulação profissional, alimentar, postural, de linguagem e também de vestuário, acaba acontecendo. Sobre o que António Marques destaca:

Ao sair da igreja, ao tomar assento na assembleia camarária, ao participar nas festividades da sua cidade, o burguês sentia sempre o desejo de superar o seu concidadão. Pretendia chamar a atenção sobre si através da qualidade de tecido que envergava e da forma como o talhava. Queria, em suma, mostrar-se diferente, mais rico, e mais belo.⁹

Durante séculos, o traje de moda permaneceu um consumo luxuoso e prestigioso confinado às classes nobres e o vestuário respeitava a hierarquia das condições. Com a emulação insistente dos incipientes burgueses com relação às modas da aristocracia, a elite decide elaborar normatizações que os impeça de ter aparência semelhantes. As leis suntuárias proibiam as camadas baixas de se vestirem como os nobres. Segundo Diana Crane “...leis suntuárias especificavam os tipos de material e ornamento que podiam ser usados por membros de diferentes classes sociais”.¹⁰ Ficou claro, desde esse período inicial (século XIV

⁸Destaca-se que nesse momento é uma burguesia incipiente, não a camada estabelecida como nos séculos XVI e XVII. De qualquer forma, nesse período ela incomoda demais a aristocracia e quer se distanciar das camadas baixas, então se estabelece com características próprias.

⁹MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. *A sociedade Medieval Portuguesa: aspectos da vida quotidiana*. 6 ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010. p. 45.

¹⁰CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Tradução de Cristiana Coimbra. 2 ed. São Paulo: Editora Senac, 2013. p.24.

principalmente), que a moda já revelava seus traços sociais e estéticos característicos, mas apenas para grupos muito restritos que monopolizavam o poder de criação e iniciativa.

Segundo Gilles Lipovetsky, “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.”¹¹ Desse modo, o que considera-se comumente como moda surgiu no final da Idade Média, particularmente no século XIV, quando apareceu um tipo de vestuário diferenciado para os dois sexos: curto e ajustado para o homem, longo e justo para a mulher¹². O autor acrescenta: “Se o lugar do aparecimento dessa importante revolução do vestuário é controvertido, sabe-se em compensação que muito depressa, entre 1340 e 1350¹³, a inovação difundiu-se por toda a Europa ocidental.”¹⁴ Foi a partir desse momento que as mudanças começaram, intensificaram e as variações tornaram-se mais correntes em toda a Europa ocidental. Segundo Daniel Roche, para os contemporâneos,

A moda era, portanto, antes de tudo, um ponto de equilíbrio entre o coletivo e o individual, uma maneira de marcar a hierarquia social, ao mesmo tempo fixa e móvel. À medida que floresceram as distinções indumentárias, a fantasia de alguns e o conformismo de outros desencadearam ação defensiva de parte de instituições (a Igreja) ou grupos (a burguesia) que haviam ficado para trás.¹⁵

Ressalta-se que o conceito de moda surgiu posteriormente ao fenômeno. Ou seja, os contemporâneos não tinham a consciência de que aquelas transformações no vestuário configuravam uma revolução na aparência e o surgimento de um campo tão complexo que desenvolveu ganhando cada vez mais espaço em termos políticos, econômicos, sociais, culturais e individuais. Mas

¹¹LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.24.

¹²Idem. p.31.

¹³Destaca-se que essa data (1340-50) marca a difusão da moda pela Europa Ocidental. Antes dessa expansão houve inovações na aparência e vestuário que ocorreram e não foram suficientes para alastrar por toda a Europa, ou seja, aconteceram e ficaram restritas em suas regiões.

¹⁴LIPOVETSKY, Gilles. *Op. Cit.*. p.32.

¹⁵ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Edita Senac. São Paulo, 2007. p.61.

não é por não saber que essas mudanças seriam tão revolucionárias que passaram apáticos por esse processo. Inclusive, era justamente o oposto. O fato destes sujeitos buscarem a emulação da aparência dos nobres e, com isso, inventarem novas formas de fazer e vestir que acabaram por incentivar o sistema inaugural da moda.

De todo modo, não se pode pressupor que o sistema da moda está em funcionamento nesse período de modo complexo como se conhece atualmente. A moda baixomedieval possui características e funções de comunicação, apreensão e expressão da realidade, movimentação e identidade (nesse caso com traços muito leves, pois era o momento do surgimento da percepção da individualidade). Dessa forma, destaca-se que a moda desse período possui características que vigoram até os dias atuais, mas de modo principiante.

O gosto pelo luxo confirma-se especialmente na segunda metade do século XIV e durante o século XV. Era um momento em que a sociedade estava habituada às epidemias mais intensas e devastadoras, o que conferia aos contemporâneos uma necessidade de viver intensa e plenamente, afinal, acreditava-se que a morte os rondava em todos os momentos. Desse modo, houve uma descrença nos valores acreditados, que acabaram resultando em grandes heresias, na valorização incipiente do individualismo e na falência dos quadros sociais estabelecidos. O traje acompanhou essas transformações, as perturbações e inquietações dos espíritos, bem como refletiu as preocupações daquele mundo que angustiava.

Segundo Christopher Berry, os artigos de luxo podem ser alimentação, indumentária, moradia e lazer, ou seja, necessidades humanas básicas.¹⁶ Para o autor luxo é um refinamento das necessidades, e ainda, é universal e independente de momentos históricos ou modelos econômicos. Gilles Lipovetsky e Elyette Roux apontam que em todas as sociedades sempre existiu uma forma de luxo, de excesso, mas que nem sempre o conceito de luxo foi o mesmo. Destacam que na Antiguidade o luxo era extremamente restrito, privilégio de reis e faraós. Sobre a Baixa Idade Média o autor aponta que "Em plena era de

¹⁶BERRY, Christopher. *The Idea of Luxury*. A Conceptual and Historical Investigation. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 37

desigualdade aristocrática, o luxo tornou-se uma esfera aberta às fortunas adquiridas pelo trabalho, o talento e o mérito, uma esfera aberta à mobilidade social”.¹⁷

Gilles Lipovetsky e Elyette Roux destacam “O luxo é o sonho, o que embeleza o cenário da vida, a perfeição tornada coisa pelo gênio humano.”¹⁸. O dicionário Priberam da Língua Portuguesa¹⁹ define luxo como “modo de vida que inclui um conjunto de coisas ou atividades supérfluas e aparatosas; bem ou atividade que não é considerado necessário, mas gera conforto ou prazer.”. Sobre o que os autores anteriores destacam que Max Weber e Nobert Elias já ressaltaram insistentemente “nas sociedades aristocráticas, o luxo não é algo supérfluo, é uma necessidade absoluta de representação decorrente da ordem social desigual.”²⁰

Nesse momento em que a aristocracia possui o luxo como característica constituinte, esse não pode ser considerado como algo supérfluo. Para os sujeitos componentes da aristocracia o luxo, e sobretudo o vestuário de luxo, era como uma moeda de aceitação social e sobrevivência política. Dessa forma, diminuí-lo a uma noção de algo dispensável ou complementar, para esse período é intensamente limitador. Nessa sociedade o que predominava era o consumo de luxo por prestígio e *status*, com a finalidade de manutenção da posição social, e no caso dos incipientes burgueses, aparentar essa nova camada que não é a de trabalhadores do campo ou de artesãos e nem aristocracia, mas uma categoria de sujeitos que consegue ascender no contexto de declínio do feudalismo.

Assim, se algum sujeito da nobreza não podia demonstrar na sua vestimenta por meio da visibilidade pública uma composição da aparência coerente com o seu *status*, perde o respeito da sociedade. Ou o oposto, quando um sujeito comum se apresenta com elementos referentes às camadas superiores é relacionado a essas e ganha a admiração e o reputação social. No caso dos comerciantes, por exemplo, descuido na aparência poderia indicar desprestígio

¹⁷LIPOVETSKY, Gilles, ROUX, Elyette, *O Luxo Eterno*. Da Idade do Sagrado ao Tempo das Marcas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p. 35.

¹⁸Idem. p.19.

¹⁹**Luxo**. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/luxo> [consultado em 01-02-2016].

²⁰LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *Op. Cit.*, p.34.

perante seus concorrentes e essa noção resultar em uma disputa por *status*, notoriedade e clientes. Dessa forma, o luxo aparece essencialmente para as elites, mas também para as camadas em ascensão, como componente formador de sua noção de identidade e principalmente de sua função pública. Ainda:

com a dinâmica do enriquecimento dos comerciantes e dos banqueiros, o luxo deixa de ser privilégio exclusivo de um estado baseado no nascimento, adquire um estatuto autônomo, emancipado que está do vínculo com o sagrado e da ordem hierárquica hereditária. Em plena era de desigualdade aristocrática, o luxo tornou-se uma esfera aberta às fortunas adquiridas pelo trabalho, o talento e o mérito, uma esfera aberta à mobilidade social. Foi assim que a extensão social do luxo precedeu a revolução da igualdade moderna.²¹

Os dois conceitos são complementares para o objetivo do artigo, só pode-se falar de moda concebendo que nesse momento ela é um aspecto de luxo indispensável na sociedade. Segundo Gilles Lipovetsky, "Com a moda instala-se a primeira grande figura de um luxo absolutamente moderno, superficial e gratuito, móvel, liberto das forças do passado e do invisível".²² Sobre o individualismo, aponta "Como dizia Simmel, a moda sempre une gosto pela imitação e gosto pela mudança, conformismo e individualismo, aspiração a fundir-se no grupo social e desejo de diferenciar-se dele, ainda que por pequenos detalhes".²³ Desse modo conclui:

A moda é outra manifestação dessa preocupação com a particularidade do indivíduo, quaisquer que sejam os movimentos miméticos que aí se manifestem. Novo grande dispositivo do luxo, a moda deriva menos do consumo ostentatório e das mudanças econômicas do que das transformações do imaginário cultural.²⁴

Assim, a moda aparece como um elemento de destaque nas sociedades baixo medievais, merecendo a atenção dos legisladores para regulamentar sobre seus itens. É o que detalhar-se-á mais para frente. A seguir, apresenta-se um pouco da região a ser analisada neste artigo.

²¹Idem. p.35.

²²Idem. p.40.

²³Idem. p.41.

²⁴Idem.

Valladolid

Esse povoamento, localizado a noroeste da Península Ibérica, somente se inicia no período medieval e existe ainda nos dias atuais. As suas cercas foram habitadas, porém de modo bastante instável e com poucos vestígios, em todos os aspectos, o que dificulta bastante seu estudo. De todo modo, a arqueologia tem apontado que a região a que se situa *Valladolid* não tivera qualquer ocupação antes do século XI.²⁵

Essa localidade aparece na história como um núcleo de população rural, uma aldeia pequena e irrelevante, situada na margem esquerda do rio *Pisuerga*, entre as fortalezas de *Simancas* e *Cabezón*, dentro do território dessa última²⁶, e começa a prosperar em fins do século XI.

O aumento da comunidade, o surgimento de um incipiente setor mercantil e a forte prática comunitária conduziram à necessidade de organização do espaço e das relações. Desse modo, no século XI, começam as reuniões da assembleia dos vizinhos, surge o *concilium* ou Concelho, que são origem das posteriores organizações municipais.²⁷

Valladolid contou com uma feira²⁸ - posteriormente ampliada a duas - desde 1156. A feira era o contraponto anual ao mercado semanal que desde as origens da cidade se celebrava no local que posteriormente será a *Plaza Mayor*, na saída da cidade até o sul.²⁹ E nessa região os mercadores de tecidos possuem grande significância, especialmente a partir do século XIV.

Os mercadores de panos, que a partir da segunda metade do século XIV se tornavam por antomásia 'os mercadores', formaram companhias, estabeleceram letras de câmbio pagáveis

²⁵MARTÍN MONTES, Miguel Angel. *La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII - III. El urbanismo de los estados cristianos peninsulares*. Fundación Santa María la Real, n. 15, p. 153-186, 1999. p. 163. Conforme o autor, neste texto, a primeira referência à vila é em 1072. O mesmo aponta que alguns historiadores formulam hipóteses para que a ocupação aconteça desde o momento celtibérico (ou seja, desde alguns séculos a.C.), porém sem base documental.

²⁶OLMO ITURRIALDE, Alberto del; RODRIGUEZ-ARAGÓN, Fernando Pérez. *Historia de Valladolid: guía didáctica*. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1999. p.28.

²⁷Idem.

²⁸"Os mercados, azogue ou mercado quotidiano – do suq muçulmano – e mercatum semanal, existiam desde o fim do século XI na parte ocidental da península. Pouco depois, privilégios régios criaram as primeiras feiras, anuais ou bianuais, em Belorado, em 1116; em 1125 em Ponte de Lima, em Portugal; em 1152 em Valladolid; em 1155 em Sahagun, e em 1178 em Cuenca." RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Estampa, 1995. p. 284.

²⁹OLMO ITURRIALDE, Alberto del; RODRIGUEZ-ARAGÓN, Fernando Pérez. Op. Cit.. p. 28

na data das grandes feiras – Valladolid primeiro, depois Medina del Campo, em Castela, e Tomar, em Portugal-, investindo parte dos seus ganhos na compra de terras e de direitos setentrionais e repartindo com os caballeros o governo das cidades.³⁰

A expansão desenvolve-se pelo núcleo urbano, especificamente a partir do século XII. Esta acontece para além do entorno da *Colegiata*, desenvolve-se o bairro comercial de *San Martín* e a rua de Francos (atual *Juan Mambrilla*), onde acontece o assentamento dos mercadores estrangeiros. Há crescimento também para o subúrbio, conhecido como "*Puebla del Puente*" junto ao único passo sobre o *Pisuerga*, no que será o bairro de *San Nicolás*. Durante os séculos XII e XIII *Valladolid* teve um intenso desenvolvimento, favorecido pelas feiras e privilégios comerciais outorgados pelos monarcas Alfonso VIII e Alfonso X, o sábio. Os estudos sobre isso são escassos, pois há pouca documentação sobre o período e região.³¹ De qualquer forma, tem-se que esse desenvolvimento é incontestável.

A cidade desenvolveu em aspectos sociais, econômicos e, também, políticos, e tornou-se cada vez mais rica, próspera e dinâmica. *Valladolid* apoiou a monarquia em momentos de dificuldades e, em troca, a realeza veio desfrutar da cidade e, em seguida, a converteu em capital, de fato, do reino de Castela no século XV.³²

Após essa brevíssima contextualização espaço-temporal, segue-se ao ponto principal do artigo: as regulamentações sobre a aparência, no espaço de *Valladolid*.

Atas da corte de *Valladolid* de 1351

Redigida durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), e sob o reinado de Pedro I, a Ata em questão é também conhecida como "*Ordenamiento de menestrales*". O principal objetivo desse ordenamento era minimizar as perdas referente às baixas que a peste negra proporcionou. Nesse regulamento a vadiagem era condenada e a mendicância, os salários e as jornadas de trabalho eram taxados, e não apenas, os horários e modos de trabalho eram definidos para todo o ano e em muitos casos de acordo com as especificidades das

³⁰RUCQUOI, Adeline. Op. Cit.. p. 243.

³¹MARTÍN MONTES, Miguel Angel. Op. Cit.. p.183.

³²RUCQUOI, Adeline. Op. Cit.. p. 211.

estações climáticas. Além disso, os preços dos produtos confeccionados e comercializados eram estabelecidos e criava-se assim uma espécie de grande tabela de valores. A crescente prosperidade do reino e o desenvolvimento da moda evidenciam nas leis que ficam cada vez mais detalhadas no que se refere às peças de luxo. Conforme o trecho abaixo do bloco IV³³, artigo 24:

Além disso deem lhes por par dos sapatos dourados para homem cinco maravedis e pelo par dos sapatos prateados para homem quatro maravedis. E pelo par dos *suecos* dourados seis maravedis e pelo par dos *suecos* de três cintas cinco maravedis e pelo par dos *suecos* de uma cinta quatro maravedis e pelo par dos sapatos de uma cinta dois maravedis. E a tudo isso dourado, que moldem as solas tão boas como agora lançaram.³⁴

Percebe-se no fragmento elementos ricos como sapatos dourados e prateados, *suecos* dourados, ou trabalhados com cintas, uma ou três, que também podem ser dourados. E as solas de qualidade superior as que eram feitas em outro momento. Ou seja, sem dúvida são confeccionadas nessa região peças custosas e de luxo. Afinal, sapatos com cor de ouro não são itens de necessidade básica³⁵.

Além disso, os trabalhadores são específicos e qualificados para esses ofícios³⁶. Os materiais são custosos, não há a possibilidade de desperdício de matéria-prima. Pensa-se que se os artesãos lidam com essas peças, materiais e confeccionam os produtos que são vendidos às camadas mais altas, consequentemente com nível de exigência elevado, as produções são de qualidade satisfatória.

³³Destaca-se que a lei suntuária de 1351 é segmentada em blocos. A lógica é que cada seção seria aplicada a determinadas regiões.²⁹⁵ Nesse sentido, aborda-se no artigo apenas os blocos IV e VI, que são os que no subtítulo indicam que valem no território *vallisoletano*.

³⁴Traduzido pela autora a partir das Atas da corte de *Valladolid* de 1351: "Otrosi den les por el par delos çapatos dorados para ome çinco mr. et por el par delos çapatos en platados para ome quatro mr. Et por el par delos çuecos dorados sseys mr. et por el par delos çuecos de tres çintas çinco mr. et por el par delos çuecos de vna çinta quatro mr. Et por el par delas çapatatas de vna çinta dos mr. Et atodo esto dorado, que echen tales ssuelas tan buenas como agora vsan al echar."

³⁵De acordo com Pastoureau, no dicionário das cores do nosso tempo, no verbete "Amarelo", encontramos referência à cor de ouro no tópico relativo ao significado de prosperidade e riqueza. O qual destacamos "o ouro, os tesouros, as moedas. Assimilação amarelo/ouro. Cor dos ricos e dos poderosos (cor do imperador da China)." PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Lisboa: Estampa. 1997. p. 19.

³⁶LEVA CUEVAS, Josefa. El vestido y las leyes suntuárias como configuradores de la indústria têxtil. La collación de Santa María em la Córdoba Bajomedieval. *Ámbitos Revista de Estudios de Ciencias Sociales y humanidades*, Córdoba, n. 9, p. 11-20, 2003. p. 13.

Sobre esse tipo de calçado a lei diz ainda “E a tudo isso dourado, que moldem as solas tão boas como agora lançaram.” que indica um crescente na qualidade de elaboração dos sapatos. Talvez a palavra “boas” seja relacionada à durabilidade, ou à estética, mas com certeza é algo que tem conotação positiva.

No trecho em questão apenas sapatos masculinos são normatizados. O que sugere que apenas calçados para homens tinham tantos adornos ou incomodavam tanto aos demais, a ponto de ser regulamentado. Sobre os sapatos masculinos, François Boucher aponta: “Associando-se a um tipo mais antigo, os sapatos eram geralmente altos e amarrados na parte externa, raramente por dentro, ou então fechados com botões ou fivelas por cima do pé. A sola era simples ou dupla, mas quase sempre, escondida pela gáspea.”³⁷

A hipótese é de que, provavelmente, os sapatos femininos seriam mais simples, sem adornos, sem cores extravagantes, principalmente por ficarem escondidos sob a veste longa, em comparação aos masculinos que eram evidenciados com as vestes mais curtas.

O trecho a seguir, também do bloco IV, correspondente ao artigo 29 apresenta novas questões:

E pelas capas dos prelados forradas por cada uma oito maravedis e pelos *redondeles* dos *prelados* por cada um oito maravedis e pelas *garnachas* por cada uma três maravedis e pelos mantos lombardos forrados com seu *caperote* por cada um oito maravedis. E senão for forrado seis maravedis e pelas mangas *botonagas* pelas mãos de mestres quinze dinheiros.³⁸

Nesse artigo são normatizados trabalhos referentes às roupas de prelados – uma categoria de autoridade eclesiástica. Essas roupas são diferentes das usadas pela população secular e, portanto, possuía modo de confecção e valores diferenciados. A partir disso, estabelecem valores que devem ser pagos aos trabalhadores que confeccionarem tais peças. Observa-se que as peças que são

³⁷BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naif, 2010. p. 160.

³⁸Traduzido pela autora a partir das Atas da corte de *Valladolid* de 1351: “Et por las capas delos perlados fforradas por cada vna ocho mr. et por los rredondeles delos perlados por cada vno ocho mr. et por las garnachas por cada vna tres mr. et por los mantos lonbardos fforrados con ssu caperote por cada vno ocho mr. Et ssinon ffuere fforrado sseys mr. et por las mangas botonagas por las manos del maestro quinze dineros.”

forradas, ou seja, com mais uma camada de tecido, custam mais. Isso acontece justamente pelo profissional desprender mais tempo realizando o serviço e por ser mais laborioso.

Destaca-se o fragmento “pelas mangas *botonagas* pelas mãos de mestres quinze dinheiros.” Que apresenta que as mangas quando feitas por mestres custam mais, bem mais, que peças inteiras feitas por artesãos menos qualificados. Esse fato apresenta que existe uma hierarquização entre os artesãos, provavelmente entre especialidades e dentro de cada área deve existir os mais competentes, e conseqüentemente mais custosos. Conforme Josefa Leva Cuevas: “Junto aos tintureiros e sedeiros, os *sastres* ocupavam um lugar importante dentro da rama têxtil, como se indicou anteriormente.”³⁹

O artigo 32 da mesma lei e bloco outorga:

E deem aos tingidores por tingir os panos dessa maneira: pela cara de *escarlata* tingida duas vezes sete dinheiros, e tingida uma vez quatro dinheiros; e por tingir cada *vara* dos outros panos de sorte e de *Malines* e de *Bruxelas* e de *Villa* e de outros panos finos desta maneira com os panos de *Brujes* e fiado de *Gante*, se a tingirem uma vez, quatro dinheiros, e se a tingirem duas vezes seis dinheiros. E pela *vara* dos panos tingidos e azuis três dinheiros e pela *vara* dos panos de *Mntoloj* e de *Fanjaos* e dos outros panos desta maneira e dos fiados dois dinheiros.⁴⁰

Nesse trecho o alvo é o trabalho daqueles que tingem. O critério de estabelecimento de valores nesse caso é o tamanho do tecido, a cor (o pigmento) de tingimento e a quantidade de vezes que o pano sofrerá o processo de coloração. Quanto mais raro e custoso o pigmento que dá cor ao têxtil, mais valores o consumidor deverá desprender. E se desejar que a cor fique ainda mais

³⁹Traduzido pela autora a partir do original: “Junto a los tintoreros y sederos, los sastres ocupaban un lugar importante dentro de la rama textil, como se indicó anteriormente.” LEVA CUEVAS, Josefa. *Op. Cit.* p. 14.

⁴⁰Traduzido pela autora a partir das Atas da corte de *Valladolid* de 1351: “Et den alos tondidores por tondir los pannos en esta manera: por la cara dela escarlata tondida dos vezes ssiete dineros, et tondida vna vez quatro dineros; et por tondir cada vara delos otros pannos de ssuerte et de Malines et de Brusselles et de Villa fforda et delos otros pannos delgados desta ssissa con los pannos de Vrujes et viados de Gante, ssila tondieren vna vez, quatro dineros, et ssila tondieren dos vegadas sseys dineros. Et por la vara delos pannos tintos et blaos tres dineros et por la vara delos pannos de Montolj et de Ffanjaos et delos otros pannos desta ssissa et delos viados dos dineros.”

evidente e fixa, precisará que o processo se repita, e nesse caso, deverá gastar mais.

Destaca-se que as cores ressaltadas no trecho, escarlate e azul, são relacionadas à riqueza. Primeiro por serem tonalidades difíceis de alcançar, segundo porque a origem dos pigmentos é rara e por fim, pois o trabalho de tingir os panos era custoso e acabava alterando consideravelmente o valor total da peça de roupa. Sobre as cores, Maria Giuseppina Muzzarelli aponta: “Os vermelhos em suas diversas tonalidades eram os mais caros e preferidos, embora também fossem apreciadas as diversas gradações do azul e do verde”.⁴¹ Com relação ao serviço de tingimento Josefa Leva Cuevas sublinha: “Este trabalho requería, não só um grande número de obreiros e aprendizes, como ao mesmo tempo uma elevada qualificação profissional, ao ser muito complicada sua atividade, como sublinha Iradiel, já que ‘comprendia uns estudos casos a casos muito pormenorizados de combinações, quantidades e medidas para as distintas tintas e classes de panos”.⁴²

Ao longo de todo o trecho são citados tecidos diferentes, de localidades diversas, o que indica que são panos de qualidades distintas. E os valores pagos aos trabalhadores também são estipulados em função da qualidade dos fios. O que aponta que alguns fios podem ser mais fáceis e rápidos de tingir que outros. Além disso, pensa-se que também seja um fator de distinção, ou seja, se o sujeito tem condições de adquirir tecido de determinada região e com determinadas propriedades, poderia também desprender valores com o trabalho de tingir, e conseqüentemente, agregar mais valor à peça. Sobre isso Josefa Leva Cuevas aponta:

Este ofício requer uma preparação e qualificação como acontecia com os de tintureiro e sedeiro, já que devia conhecer as qualidades dos panos, sedas, etc., um sentido da estética nos adornos e complementos, e a elaboração própria da vestimenta que requisitava de duas operações: cortar e costurar, duas

⁴¹MUZZARELLI, Maria Giuseppina. Um outro par de mangas. In: SORCINELLI, Paolo. *Estudar a Moda: corpos, vestuários, estratégias*. São Paulo: Senac, 2008. P. 21

⁴²Traduzido pela autora a partir do original: “Este trabajo requería, no solo un gran número de obreiros y aprendices, sino al mismo tempo una elevada cualificación profesional, al ser muy complicada su actividad, como señala Iradiel, ya que ‘comprendía uns casuística muy pormenorizada de combinaciones, cantidades y medidas para las distintas tintas y clases de paños”. LEVA CUEVAS, Josefa. *Op. Cit.* p. 13.

técnicas que deviam dominar com perfeição para o que normalmente exerciam aprendizes com outros *sastres* mediante um contrato de aprendizagem mediante notário.⁴³

Destaca-se ainda, que a região de *Valladolid*, é repleta de rios. Estes são fundamentais para o processo de tingimento no período medieval. Nesse sentido, acredita-se que o número de tingidores de tecido da região seja expressivo, porém não se encontrou qualquer referência a esse volume na bibliografia. Conforme Josefa Leva Cuevas:

Para pôr em execução adequadamente estas tinturas e seu processo existiam uma série de inspetores que fiscalizavam a realização de cada operação. As *tintorerías* ou *casas-tine*, como se conheciam na época, tinham necessidade de dispor de água razão pela qual deviam estar próximas a algum curso de água como os rios, ou ter a água no interior do recinto, já que a necessitavam para as operações de lavagem dos paños e como solvente das tinturas, uma vez que para espalhar e dissolver tintas usadas e outras substâncias.⁴⁴

No bloco VI das atas da mesma corte percebe-se que diversos artigos regulavam coisas bastante parecidas com o bloco IV. A diferença entre as seções recai ao fato de que foram organizadas por grupos diferentes da *Real Chancelería de Valladolid*. Nesse caso, o fato de serem artigos próximos demonstra que tais reclamações eram preocupações de ambos os grupos.

Destaca-se alguns trechos que diferem mais dos já analisados por considerar que seja mais proveitoso. Ressalta-se o artigo 27 do bloco VI das atas da lei em questão: “E aos outros sapateiros remendeiros, deem lhes pelas costuras, por cada par de solas das mais duras cinco dinheiros. E pelas medianas

⁴³Traduzido pela autora a partir do original: “Este oficio requiere de una preparación y cualificación como sucedía com los de tintorero y sedero, ya que debía conocer las calidades de los paños, sedas, etc., um sentido de la estética en los adornos y complemento, y la elaboración propia de la vestimenta que requería de dos operaciones: cortar y coser, dos técnicas que debían dominar a la perfección para lo que normalmente ejercían de aprendices com otros sastres mediante um contrato de aprendizaje ante notario.” Idem. p. 14.

⁴⁴Traduzido pela autora a partir do original: “Para cumplimentar adecuadamente estas tinturas y su proceso existían una serie de vedores que vigilaban la realización de cada operación. Las tintorerías o casas-tine, como se conocían em la época, tenían necesidad de disponer de agua por lo que debían estar próximas a algún curso de agua como los ríos, o tenerla em el interior del recinto, ya que la precisaban para las operaciones de lavado de los paños y como disolvente de los tintes, a la vez que para verter tintas usadas y otras sustâncias.” Idem. p. 13.

quatro dinheiros. E pelas finas três dinheiros e ademais o melhor que se corcordem.”⁴⁵

Nesse fragmento fica claro que os consumidores adquirem os produtos, no caso sapatos, conforme sua condição e necessidade. Ou seja, está disponível nos artesãos e feiras produtos de diversas qualidades e com preços equivalentes, o mais caro com maior qualidade, e o menos custoso com durabilidade inferior. E novamente, o produto de valor mais alto provavelmente é o que demanda mais atenção e labor do seu mestre.

Ressalta-se que o caso em questão é de sapateiros remendeiros, ou seja, aqueles que fazem remendos, que consertam calçados e não que confeccionam peças desde sua etapa inicial. Por ter um artigo separado na lei, pensa-se que seja um profissional diferente do que confecciona o produto desde o início. Ou seria necessário apenas mais um adendo no serviço do mestre de calçados. Imagina-se também que a relação desse artesão com os demais trabalhadores de calçados fosse um pouco conflituosa, afinal de contas, o conserto de um sapato antigo acaba excluindo um comprador de sapato novo. Porém não foi encontrada qualquer referência a essas relações na historiografia. Destaca-se o que a historiadora e geógrafa Josefa Leva Cuevas considera:

Estes se encarregavam de realizar as peças de roupa e, ainda que seu trabalho fundamental fosse elaborar elaborar novas, também podiam remendar as velhas. O setor da indumentária era o mais importante entre os da confecção têxtil por seus produtos numerosos e imprescindíveis, pelo que junto aos *sastres* também destacavam os *calceteros* e *jubeteros* dedicados a realizar calças e *jubetes*, mas dada a relação entre ambas as roupas, estes ofícios, as vezes, são exercidos conjuntamente pela mesma pessoa como consta na documentação de Protocolos analisada em que se indica a profissão como '*jubetero y calcetero*’.⁴⁶

⁴⁵Traduzido pela autora a partir das Atas da corte de *Valladolid* de 1351: “Et a los otros çapateros rremendenes, den les por las coser, po cada par de suelas delas mas rrezias çinco dineros. Et por las medianas quatro dineros. Et por las delgadas atres dineros. e dende ayuso lo mejor que se abenieren.”

⁴⁶Traduzido pela autora a partir do original: “Estes se encargaban de realizar las prendas de vestir y, aunque su labor fundamental era la de elaborar prendas nuevas, también podían remendar las viejas. El sector de la indumentaria era el más importante entre los de la confección têxtil por lo numerosoe imprescindible de sus productos, por lo que junto a los sastres también destacaban los calceteros y jubeteros dedicados a realizar calzas e jubones, pero dada la relación entre ambas prendas, estos ofícios,a veces, son ejercidos conjuntamente por la misma persona como consta

Ainda, o fato de remendarem roupas e sapatos confirma que as roupas eram bens de longa duração, custosas e de boa qualidade. Nesse sentido, apesar de todo o simbolismo da vestimenta, a prioridade é que esta fosse de qualidade e durável.⁴⁷ Inclusive porque essas eram, muitas vezes, deixadas de herança.

Destaca-se também a parte “ademais o melhor que se corcordem” que indica o limite da lei. Em resumo, aquelas são as opções previstas, as espessuras e densidades das solas que podem ser costuradas em substituição às danificadas. Entretanto, os sujeitos da corte reconhecem a possibilidade de outras situações, de outros tipos de rompimento, avaria e deterioração, e a essas novas e impensáveis alternativas regula que o melhor a fazer é que o trabalhador e o consumidor concordem. Nesse sentido, eles excluem sua interferência e permite que os maiores interessados resolvam. Aparentemente é uma boa tendência, mas pensando nos sujeitos que podem interagir nessa condição (cristãos e judeus, ou cristãos e mouros, por exemplo) talvez resulte em exploração do trabalho do artesão ou também exploração do que precisa do serviço.

Traz-se também o artigo 36 do bloco VI da mesma lei, que apresenta:

E às costureiras do lienço deem lhes por cortar e costurar dessa maneira: pelo quiçote de homem, com seus panos, doze dinheiros; e por coffias e alvanegas, por cada uma três dinheiros. E por camisas de donas sem trablho, por cada uma um maravedi; e por alcandora sem trabalho, por cada uma um maravedi; e pelos quixotes que são a feitura de pelotes, e pelas quiças dos ganbaxes, por cada uma delas, dois maravedis e pelas sobre peliças dos véus finos, por cada uma seis maravedis. E pelas outras sobre peliças de farto lenço, por cada uma cinco maravedis. E pelas *almexias* e sobre peliças e as camisas, com suas casulas, cinco maravedis.⁴⁸

em la documentación de Protocolos analizada em la que se indica la profesión como ‘jubetero y celcetero.’” *Idem*. p. 14.

⁴⁷Não excluímos os adornos e detalhes das peças, porém a maior parte da vestimenta precisava ser durável. Os sapatos, o pelote, as roupas de baixo, por exemplo, deveriam ter boas e firmes costuras, tecidos resistentes às ações dos sujeitos que as vestem, ao clima e às lavagens.

⁴⁸Traduzido pela autora a partir das Atas da corte de *Valladolid* de 1351: “Et alas costureras del lienço den les por tajar e coser en esta manera: por el quiçote de omme, con sus pannos, doze dineros; e por coffias e aluanegas, por cada vna tres dineros. Et por camisas de duenas sin laour, por cada vna vn mr.; et por alcandora sin laour, por cada vna vn vn mr.; et por los quiçotes que son a fechura de pelotes, e por las quiças delos ganbaxes, por cada vna de estas, dos mr. et por las sobre peliças delos uelos delgados, por cada vna seys mr. Et por las otras sobre peliças de gordo lienço, por cada vna çinco mr. Et por las almexias e sobre peliças e las camisas, con sus casulas, çinco mr.”

Nesse trecho é evidenciado uma característica da produção das peças de roupa e diversos adornos durante o período medieval: eram produzidos por mulheres. Sobre isso destaca-se:

A esse grupo de mulheres, inquietantes, estavam destinadas tarefas específicas, pois era preciso que estivessem ocupadas, sendo a ociosidade considerada particularmente perigosa para esses seres fracos em demasia. O ideal era uma divisão equilibrada entre a oração e o trabalho, o trabalho do tecido. No quarto, fiava-se, bordava-se e, quando os poetas do século XI fazem tentativas de dar a palavra às mulheres, compõem canções 'de fiar'. Das mãos femininas saíam, de fato, todos os enfeites do corpo e os tecidos ornamentados que decoravam o próprio quarto, a sala e a capela, isto é, uma parte considerável do que chamaríamos de criação artística, sacra e profana, mas assentada em materiais tão perecíveis que dela só subsistem hoje ínfimos fragmentos.⁴⁹

Destaca-se que eram elas as responsáveis pelas produções de peças referentes à aparência. E tal fato tinha uma função pedagógica e ocupacional. A lei se encerra, no que se refere à aparência, do seguinte modo:

Isso mesmo mando e tenho por bem que outros menestréis carpinteiros e *aluaniés* e pedreiros, e sapateiros assim do dourado como do outro, e ferreiros e tingidores e alfaiates e vendedores de peles e feitores de freio e lustradores e ourives e *selleros* e *armeiros*, e os outros menestréis de ofícios semelhantes a estes, que trabalhem e usem de seus ofícios e de suas artes, e que deem e trabalhem e façam cada uma coisa de seus ofícios pelos preços que contém esse ordenamento, e que não recebam maior quantia por elas das que acima se contém. E qualquer dos ditos menestréis que maior quantia receberem, ou não quiserem trabalhar e usar de seus ofícios, ou forem ou passarem contra o que nesse ordenamento se contém, sendo provado de maneira dita anteriormente é, que pague pela primeira vez cinquenta maravedis, e por la segunda vez cem maravedis, e pela terceira vez duzentos maravedis; e adiante, por cada vez duzentos maravedis. E se não tiverem bens de onde pagar as ditas penas ou qualquer derlas, que lhe deem por cada vez a pena de açoites que é posta contra os trabalhadores.⁵⁰

⁴⁹ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges (Org). História da Vida Privada: Da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 89.

⁵⁰Traduzido pela autora a partir das Atas da corte de *Valladolid* de 1351: "Esso mesmo mando e tengo por bien quelos otros menestrales carpenteros e aluanies e canteros, e çapateros assi delo dorado commo delo otro, e ferreros e tundidores e alffayates e pelligeros, e freneros e açecaladores e orenzes e selleros e armeros, e los otros menestrales de ofícios semejantes destes, que labren e vsen de sus ofícios e de sus mesteres, e que den e labren e fagan cada vna cosa de sus ofícios por los precios que de suso en este ordenamiento se contienen, e que non rreçiban

Ressalta-se o caráter punitivo desse fragmento. Fica definido que os trabalhadores não podem receber mais que o estipulado na lei. Porém, se isso por alguma razão acontecer, determina-se que, no momento que for provado o descumprimento da lei, que o trabalhador pague uma multa. Se voltar a acontecer, a punição é o dobro da primeira. No caso de repetir pela terceira vez, a penalidade é o dobro da segunda, a multiplicação é em progressão geométrica de razão dois. Isso resulta em grandes valores, que interferem bastante na renda do trabalhador. Tal fato possivelmente acontece para impedir que isso aconteça, ou, se acontecer, que seja muito rentável à localidade.

Na lei, há a ainda opção aos artesãos que não tiverem condições de pagar a multa e descumprirem a lei: punição corporal. Esta deveria seguir a lógica da penalidade econômica e seguir multiplicando a quantidade de açoites conforme o número de vezes que fosse descumprida.

Calanca aponta sobre a punição, provavelmente no caso das leis italianas, pois não esclarece sobre qual leis está comentando, mas que é o foco do capítulo do livro em questão:

Pode-se afirmar que na ação do legislador está presente um comportamento ambíguo. Por um lado, veta uma série de objetos arrolados com rigor, por outro, oferece uma saída porem quem consegue renunciar a eles. A 'saída' é a indicação da multa que corresponde a cada transgressão específica. No final das contas, trata-se de um sistema válido para harmonizar 'consciências e substâncias cidadinas'. Promulgando as leis, se tranquilizam as consciências; cobrando multas de quem não as respeita, se restabelecem os equilíbrios econômicos das cidades.⁵¹

E Maria Giuseppina Muzzarelli destaca, outra vez, provavelmente, pois não esclarece sobre qual leis está comentando, para o caso das leis italianas que são seu objeto de estudo:

mayor quantia por ellas delas que de suso se contienen. Et qual quier delos dichos menestrales que mayor quantia rreçibieren, o non quisieren labrar e vsar de sus ofiçios, o fueren o passaren contra lo que en este ordenamiento se contiene, seyendole prouando en la manera que de suso dicha es, que peche por la primera vegada çinquenta mr., et por la segunda vegada çient mr., et por la terçera vegada dozientos mr.; et dende adelante por cada vegada dozientos mr. Et si non ouieren bienes de que pechar las dichas penas o qual quier dellas, quel den por cada vegada la pena de açotes que es puesta de suso contra los labradores.

⁵¹CALANCA, Daniela. *Op. Cit.*. p. 47.

Elementos úteis para compreender a concepção dos legisladores, mas também a cultura e mentalidade de empresa cidadina, no final da Idade Média também é derivado de um exame de medidas punitivas previstas pelos legisladores: multas, apreensões, o castigo físico. Onde estão previstas as apreensões de produtos que muitas vezes possuíam alto custo

Isso indica um desejo de limitar o consumo de punir transgressores. Quanto ao castigo físico, eles só eram previstos para os artesãos que tinham produzido para os clientes peças impróprias para o seu estado. Aos artesãos foram, portanto, necessários e exercer uma espécie de compromisso de seu controle interesse pessoal. Quanto às multas, eles revelam duas coisas: a necessidade de uma mediação razoável entre norma e prática e a oportunidade de obter benefícios para a cidade por não seguir as regras.⁵²

As leis, e também as multas, aparecem nesse sentido como estímulo a novos modos de confecção e de apresentação, afinal quando os sujeitos são impedidos de usar determinadas peças ou adornos, eles não aceitam simplesmente e deixam de usar. O que acontece é que estes buscam formas para burlar essa lei, continuar usando suas vestes e adereços e não serem pegos pelos fiscais. Conforme o trecho abaixo:

E as mulheres demonstram uma esperteza diabólica: um agente (notário) interpela uma elegante exibindo uma toalete enfeitada por uma longa fila de botões: 'Esses botões são proibidos, senhora'. Mas a bela: 'Botões? Mas são copelas! Olhai se não acreditais: onde estão os fustes, e onde estão as casas?' (Sacchetti). No entanto, os responsáveis, humilhados, não capitulam. Com o passar do tempo, o controle, o domínio mesmo do legislador sobre o privado não se abrandam.⁵³

Esse trecho apresenta um exemplo de burla cometido por uma senhora em um nível elevado de capciosidade. Inicialmente, destaca-se a associação da

⁵²Traduzido pela autora a partir do original: "Elementi utili a capire il disegno dei legislatori ma anche la cultura e la mentalità della società cittadina alla fine del medioevo si ricavano anche dall'esame dei provvedimenti punitivi previsti dal legislatori: multe, sequestri, punizioni fisiche. Dove sono previsti sequestri di beni che spesso erano di alto costo ciò indica la effettiva volontà di limitare i consumi e di punire i transgressori. Quanto alle punizioni fisiche, esse erano previste solo per gli artigiani che avessero confezionato per i clienti capi non idonei al loro status. Gli artigiani dunque erano tenuti a esercitare una sorta di controllo a discapito del loro interesse personale. Quanto alle multe, esse rivelano due cose: la necessità di una ragionevole mediazione fra norma e prassi e la opportunità di ricavare vantaggio per la città dal mancato rispetto delle regole." MUZZARELLI, Maria Giuseppina. *Vesti e società. Modelli teorici e realtà cittadine: la testimonianza delle leggi suntuarie*. In: *Formes de convivência a la baixa edat metjana*. Lleida: Pagés editors, 2015. P.143-154. p. 145.

⁵³ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges (Org). *Op. Cit.*. p.305.

característica “esperteza” da mulher à religiosidade e, no caso, ao diabo, atribuindo negatividade. Além disso, aponta-se que a explicação para a não aplicabilidade da lei dos botões recai sobre a configuração da peça e do detalhe. Ou seja, os elementos infratores não são efetivamente botões, são copelas (recipiente pequeno truncado em forma de cone ou pote, feito de diversos materiais) costuradas ao tecido, mas possuem aparência de botões, tanto que os agentes tentaram registrar como infração.

Esse exemplo é útil, inclusive, para arrematar, com caso cotidiano da legislação suntuária sobre vestimentas e adornos, o que foi analisado e discutido ao longo do texto. O mais relevante era a aparência, assemelhar o máximo possível ao visual da nobreza. No caso, mesmo sem acesso aos artesãos com domínio de confecção e aplicação dos botões, ou sem os próprios botões, o objetivo da apresentação equivalente, foi conquistado.

Considerações finais

As leis suntuárias permitem alcançar a sociedade e perceber suas interações sociais, econômicas, políticas, algumas expressões da religiosidade em comunidade e determinadas características geográficas.

A aparência, e, especificamente, as peças de roupa e seus adornos foram fatores relevantes de identificação e diferenciação social. Nesse sentido, eram desejados pelos que estavam enriquecendo, por meio do comércio ou de outras funções. Ter uma imagem, a aparência, como a das camadas mais altas é a maior proximidade que os sujeitos ascendentes possuem em relação à aristocracia urbana. Até a Baixa Idade Média, a sociedade era muito rígida quanto a sua hierarquização social. A partir desse momento, com o desenvolvimento da situação econômica de alguns sujeitos e o desenvolvimento da emergente cultura de moda, a estratificação vertical começa a ter algumas ressalvas. A imagem pessoal opulenta daqueles que não pertenciam às camadas mais altas e não possuíam títulos dificulta bastante a manutenção da estrutura vigente anteriormente.

Acredita-se que a emergência da moda nesse momento interfere diretamente na sociedade. Principalmente nos aspectos: de incentivo à individualização do sujeito, a partir da noção de que este por meio da roupa se

insere no grupo, mas também se distingue enquanto singular, com alguma característica própria, das demais pessoas pertencentes ao coletivo em questão; mobilidade social, os personagens dessa sociedade possuem desenvolvimento econômico e com essas novas vestimentas e aparência de modo geral, são apresentados à possibilidade de aparentar essa ascensão de modo cotidiano; como possibilidade de aumentar a economia local e dos próprios comerciantes por meio da compra e venda de produtos referentes à aparência.

De modo geral, pensa-se a roupa nos séculos XIII e XIV como uma estratégia social. Ou seja, por meio da vestimenta o sujeito poderia inserir-se em determinado grupo, aproximando o máximo possível sua aparência à do grupo desejado. Desse modo, receberia o mesmo tratamento que todos os pertencentes àquela camada social ou agrupamento. Outra opção era a segregação que acontecia também no espaço da expressão pessoal. Esta consistia em estipular signos distintivos aos grupos que eram marginalizados naquela sociedade.

A normativa suntuária tem como função manter a ordem estabelecida. Nesse sentido, nega amplamente a novidade, recusa o luxo às camadas ascendentes, mantém as vestimentas de determinados grupos sociais (como os religiosos, os militares, os magistrados), estabelece a segregação visual dos marginais (por exemplo, religiosos, doentes, libidinosos). Cumprindo essas prerrogativas a hierarquia seria mantida e, conseqüentemente, a ordem permaneceria como convencionada.

Dessa forma, acredita-se que um dos objetivos para a elaboração das leis suntuárias tenha sido a criação de um código de aparências, de modo que os sujeitos sejam identificados conforme sua condição social em termos religiosos, econômicos e de sexo. Porém, não se considera que seja o único objetivo. Pensa-se que, percebendo a ineficácia das leis nos primeiros momentos, a corte acaba por imprimir multas aos que descumpriam às normatizações como modo de arrecadas fundos para a manutenção da cidade. Conforme Maria Giuseppina Muzzarelli destaca:

Além disso, diferentemente da normativa do século XIII, que recomendava a todos os cidadãos a modéstia e vetava os

desperdícios, os múltiplos éditos do século XIV têm como traço comum a identificação daqueles que estão exonerados de tais restrições. De fato, afirma Muzzarelli, as normas suntuárias da Idade Média não eram concebidas somente com o 'escopo de conter os luxos e de limitar importações e despesas, mas também (eu diria sobretudo) para fixar um código detalhado de aparência.⁵⁴

Pontua-se que era necessário detalhar o código de aparências justamente para manter a ordem social, ou, pelo menos, tentar conter os excessos que atacavam diretamente a manutenção dessa ordem. Ou seja, os sujeitos que se reuniam na corte perceberam diversas variações de aparência, em termos de tecidos, cores, comprimento de roupas, adornos, sapatos e penteados, e estabeleceram regras com relação a esses novos elementos. As normas, de *Valladolid* no século XIV, especificamente a lei de 1351, aparecem reafirmando a ordem vigente. Nesse sentido, toda a ameaça que as variações da aparência causavam pareciam ser solucionadas.

Entretanto o que mais acontece, e sobre o que a maioria dos estudiosos das leis suntuárias concordam, é que essas foram pouco cumpridas. Os sujeitos acabavam criando novas combinações de tecidos, adereços, penteados e burlavam as leis. Ou simplesmente aceitavam as multas que eram impostas àqueles que infringissem e seguiam utilizando suas roupas e manipulando a aparência instituída a cada grupo. Uma consequência desses fatores é a hierarquia estratificada que começa a ruir e a abrir espaço para grupos ascendentes, a longo prazo.

A região de *Valladolid*, e a Península Ibérica como um todo, são palco de guerras por motivações religiosas e territoriais por aproximadamente sete séculos. O que acontece é que durante esses séculos houve períodos de paz, sem batalhas, porém com os grupos protagonistas da disputa habitando os mesmos locais. O resultado é que por mais que sejam opositores, eles interagem cotidianamente e interferem, a longo prazo, na cultura do outro. Percebe-se essa influência na linguagem, na alimentação, nas formas de trabalho e também nas vestimentas e adornos. No caso das roupas, da Península Ibérica de modo geral,

⁵⁴CALANCA, Daniela. *Op. Cit.*. p.47.

e especificamente da localidade de *Valladolid*, tem-se principalmente a utilização de sedarias, vindas do oriente e por meio dos mouros.

Ressalta-se que a aparência se distinguia especificamente nos detalhes, as peças de vestimenta e a base das roupas se alteraram pouco de um grupo social para outro. O que se altera e diferencia os perfis são os detalhes, os adornos, os tecidos com que são feitos, as cores e as origens do tecido.

Em resumo, as leis suntuárias de modo geral, e as outorgadas em *Valladolid*, não tiveram eficácia comprovada. Mas sem dúvidas, o não cumprimento das leis e o pagamento das multas foram métodos significativos para recolher fundos para a conservação da cidade.

Glossário

O glossário que segue abaixo tem como principal função esclarecer determinados termos que aparecem na documentação medieval que trata de vestimentas apresentadas nesse texto. Alguns termos são encontrados também na bibliografia sobre o mesmo tema, porém sem referência ao significado, a grosso modo, são termos muitas vezes naturalizados. O critério de seleção de palavras que seriam contempladas no glossário foi o aparecimento nas fontes estudadas, no caso, a lei de 1351.

O Glossário apresentado resulta da investigação dos diversificados termos e expressões relacionados a tecidos, têxteis, processos de fabrico, ofícios relacionados à aparência. Para essa pesquisa foi realizada consulta à base de dicionários da "Real Academia Espanhola"⁵⁵, "Vocabulário de comércio medieval"⁵⁶ e dicionários de língua portuguesa.⁵⁷

Em resumo, o ato de buscar o significado das locuções desconhecidas e do alcance de um fácil entendimento do seu sentido, significado, função, ou definição, conduziram-nos à elaboração dessa relação de termos.

A

Alcandora – vestimenta como uma camisa simples.

⁵⁵Acesso online durante os anos 2015, 2016 e 2017 pelo site: <http://dle.rae.es/>.

⁵⁶Acesso online durante os anos 2015, 2016 e 2017 pelo site: <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/vocabulario>.

⁵⁷Acesso online durante os anos 2015, 2016 e 2017 pelo site: <https://www.priberam.pt/dlpo/>, <http://www.dicionarioinformal.com.br/>, <http://michaelis.uol.com.br/>.

Almexia – espécie de túnica que cobre o vestuário vulgar. Peça de vestimenta tradicional dos mouros.

Aluanie – Categoria profissional. Não foi encontrada sua atribuição.

Armeiro – Categoria profissional relacionada a elaboração e montagem de armaduras.

C

Calcetero- pessoa que tem por ofício fazer calças de pano.

Caperote – o mesmo que saya e gonela. Consiste em uma espécie de túnica de altura variável, majoritariamente na altura da panturrilha, que se fechava com um cinto. Poderia ser folgada, o modelo mais comum, ou com uma saia aberta para montar a cavalo. Usada

E

Escarlate- é composto por vermelho e laranja. Tradicionalmente, escarlate é a cor da chama, mas também pode refletir a cor do sangue; nome de um tecido de lã ou seda dessa cor.

G

Ganbax- peça de roupa masculina relacionada à proteção em batalhas. Produzida com tecidos e materiais resistentes. Cobre a parte do tronco do corpo.

Garnacha – o mesmo que tabardo. Nos séculos XIII e XIV, refere-se a uma espécie de capote com capuz abotoado e mangas. No século XV, refere-se a um casaco folgado, com grande capuz e mangas, que os homens usavam sobre uma espécie de colete e as mulheres, sobre um corpete.

J

Jubetero – pessoa que tem por ofício fazer jubetes.

Jubete-colete coberto de malha de ferro usado pelos soldados espanhóis até final do século XV.

L

Lienço – vocabulário daqueles que tem como ofício fiar. Dito sobre algum fio ou sobre a seda: de fios dobrados por pouco torto.

M

Maravedís – Moeda espanhola de ouro, efetiva umas vezes e outras imaginária, que teve diversos valores e qualificações. O maravedí era o nome de várias moedas ibéricas de ouro e prata, em seguida, entre os séculos 11 e 14 eo nome de diferentes unidades de contabilidade Ibérica entre os séculos 11 e 19.

P

Pelote – Roupa de cima sem manga. Usado tanto por homens como por mulheres, com uma diferença, comprimento. As mulheres tinham de pelotes mais do que homens, até mesmo um ou dois vãos mais do que sua estatura. Sua

característica principal e única são as grandes aberturas em armholes, chegando à cintura ou quadril dependendo o gosto de seu portador, bem como o aperto no peito e nas costas. A diferença entre o pellote da parte superior e as classes mais baixas foi o tipo de tecido (materiais, corantes) mas não a forma, assim que a riqueza dos materiais se refere ao status nobre de seu dono.

Q

Quiçote/quixote- peça de roupa, similar à capa ou ao pelote.

R

Redondel-Capa sem capuz e redonda na parte inferior.

S

Sastre-pessoa que tem por ofício cortar e costurar roupas, principalmente de homens.

Seda - A seda foi introduzida na Península pelos árabes, iniciando assim a instalação do comércio de seda e oficinas de tecelagem, resultando em um material caro e exclusivo.

Sellero- Categoria profissional. Aquele que fabrica selas.

Sueco – peça de indumentária usada nos pés, sapatos. Espécie de chinelo usada por mulheres e comediantes.

V

Vara – medida comercial equivalente a 110 centímetros.

Bibliografia

ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges (Org). **História da Vida Privada**: Da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERRY, Christopher. **The Idea of Luxury**: A Conceptual and Historical Investigation. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. 2ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. Tradução de Cristiana Coimbra. 2 ed. São Paulo: Editora Senac, 2013.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/luxo> [consultado em 01-02-2016].

Dicionários: **Priberam. Informal e Michaelis**. Acesso online durante os anos 2015, 2016 e 2017 pelo site: <https://www.priberam.pt/dlpo/> , <http://www.dicionarioinformal.com.br/> , <http://michaelis.uol.com.br/> .

LEVA CUEVAS, Josefa. El vestido y las leyes suntuárias como configuradores de la indústria têxtil. La collación de Santa María em la Córdoba Bajomedieval. **Ámbitos Revista de Estudios de Ciencias Sociales y humanidades**, Córdoba, n. 9, p. 11-20, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles, ROUX, Elyette, **O Luxo Eterno**. Da Idade do Sagrado ao Tempo das Marcas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **A sociedade Medieval Portuguesa**: aspectos da vida quotidiana. 6 ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.

MARTÍN MONTES, Miguel Angel. **La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII - III**. El urbanismo de los estados cristianos peninsulares. Fundación Santa María la Real, n. 15, p. 153-186, 1999.

MUZZARELLI, Maria Giuseppina. Um outro par de mangas. In: SORCINELLI, Paolo. **Estudar a Moda**: corpos, vestuários, estratégias. São Paulo: Senac, 2008.

MUZZARELLI, Maria Giuseppina. Vesti i società. Modelli teorici e realtà cittadine: la testimonianza dele leggi suntuarie. In: SABATÉ, Flocel (ed.). **Formes de convivência a la baixa edat metjana**. Lleida: Pagés editors, 2015. P.143-154.

OLMO ITURRIALDE, Alberto del; RODRIGUEZ-ARAGÓN, Fernando Pérez. **Historia de Valladolid**: guía didáctica. Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1999.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo**: simbólica e sociedade. Lisboa: Estampa. 1997.

Dicionário. **Real Academia Espanhola**. Acesso online durante os anos 2015, 2016 e 2017 pelo site: <http://dle.rae.es/>.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Edita Senac. São Paulo, 2007.

RUCQUOI, Adeline. **História Medieval da Península Ibérica**. Lisboa: Estampa, 1995.

Vocabulario de Comercio Medieval Legado Gual Camarena. Acesso online durante os anos 2015, 2016 e 2017 pelo site: <http://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/vocabulario>.

Recebido em: 27/11/2020
Aprovado em: 13/01/2021

AS CORTESÃS VENEZIANAS DO SÉCULO XVI NA OBRA DE CESARE VECELLIO

*THE VENETIAN COURTESIES OF THE 16TH CENTURY IN
CESARE VECELLIO'S WORK*

Mara Rúbia Sant'Anna¹

Universidade do Estado de Santa Catarina

Vilma Terezinha Carnieletto Izoton Lago²

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo: Este estudo tem como objetivo perscrutar as figuras conhecidas da República de Veneza no século XVI, as famosas Cortesãs Venezianas, tendo como enfoque o livro de trajes *De gli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* (1590), do italiano Cesare Vecellio. Em uma primeira parte, é feita breve contextualização a respeito dos livros de trajes, da representação da figura da *Cortigiana onesta*, e, na parte seguinte são analisadas questões relacionadas com o vestuário, as restrições, associações e aspectos característicos de tais figuras que fornecem pistas de compreensão das representações produzidas por Cesare Vecellio.

Abstract: This study aims to examine the well-known figures of the Republic of Venice in the 16th century, the famous Venetian Courtesans, focusing on the costume book *De gli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* (1590), by the Italian Cesare Vecellio. In the first part, a brief contextualization is made about the costume books, the representation of the figure of Cortigiana onesta, and, in the following section, issues regarding to the attire, restrictions, associations and the characteristic aspects of such figures are analyzed, wich provide clues to help better comprehend the representations produced by Cesare Vecellio.

¹ Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pós-doutora em História pela Université de Strasbourg, pós-doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina.

² Graduanda do curso de Bacharelado em Moda e Bolsista de Iniciação Científica do Laboratório Moda, Artes, Ensino e Sociedade (LabMAES) da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Palavras-chave: Livros de trajes. Cesare Vecellio. Cortesãs Venezianas do século XVI.
Keywords: Costume books. Cesare Vecellio. 16th century Venetian Courtesans.

Introdução: Tempos Novos e os Livros de Trajes

O século XVI presenciou um desenvolvimento expressivo na publicação dos livros de trajes. Dentre os autores que se desafiaram em tal empreendimento, o sagaz italiano Cesare Vecellio (c.1521-1601), com sua obra *De gli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* (1590), traçou a base de pesquisa a respeito de figuras que são frequentemente personagens de romances e filmes sobre a sociedade italiana do passado: as famosas Cortesãs Venezianas do século XVI.

O florescimento das novas dinâmicas sociais que marcaram o final da Idade Média³ e o desenvolvimento da Idade Moderna permitiu a ampliação de uma série de avanços e melhorias em diversas áreas do conhecimento, com amplo destaque para a impressão e disseminação de inúmeras formas de conteúdo. Mudanças com relação aos contextos sociais, econômicos e políticos tornavam o campo propício a uma nova configuração. Crises, instabilidade de governos e de fronteiras geográficas, conflitos e guerras, perturbações com relação às questões religiosas, éticas e morais, além de novas dinâmicas de comércio e de organização social começaram a ameaçar preceitos até então tidos como inabaláveis (ou, ao mínimo, estáveis). Somado a isso, a retomada de estudos e referências clássicos greco-romanos e o crescente contato e intercâmbio cultural com novos povos provenientes dos mais diversos cantos do mundo (Ásia, África e América), bem como seus costumes e tradições diversos, colocaram o homem moderno face a face com uma nova realidade, reconstruindo a experiência de enxergar a si e aos outros dentro desse contexto múltiplo⁴. As influências eram vastas, e contemplavam todos os aspectos para a crescente indústria da impressão, a qual foi alavancada por métodos mais sofisticados e em constante aperfeiçoamento,

³ ELIAS, Nobert. **O processor civilizador**: Formação do Estado e Civilização. Vol2.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

⁴ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

revolucionados a partir da criação da imprensa pelo alemão Johannes Gutenberg no século XV⁵.

Este ambiente de constante troca cultural e florescimento intelectual fez com que a demanda por artigos exóticos provindos de diversas regiões do globo, bem como de conhecimentos relacionados com as mais diversas áreas, aumentasse de maneira significativa. As publicações eram variadas, abrangendo livros de ilustrações científicas (relacionados com a fauna e flora), publicações cartográficas, livros de emblemas e diários de viagens, dicionários e enciclopédias, livros de padrões direcionados à alfaiataria, dentre outros⁶. De fato, o olhar aguçado e curioso perante descobertas inusitadas de regiões longínquas e pouco conhecidas impulsionou a demanda, produção e disseminação das publicações impressas e, dentre os diversos gêneros literários existentes, um novo tipo começou a se desenvolver e ganhar destaque: o livro de trajes.

Este novo gênero artístico-literário contemplava a representação de trajes e costumes vestimentares de diversos povos e suas variantes conforme classe social e profissão, principalmente, abrangendo uma extensa área compreendida por diferentes regiões da Europa, Ásia, África e América. Em sua meticulosa obra a respeito dos livros de trajes do século XVI, Larissa Sousa de Carvalho comenta sobre o gênero:

Os livros de trajes constituem uma “rede” interligada de publicações, cuja repetição de modelos ajudou a edificar identidades e a circular estereótipos, embora a maneira como cada autor utilizou o conteúdo iconográfico no projeto da própria obra seja substancialmente divergente. Por conseguinte, os indivíduos envolvidos no processo editorial adicionaram novas camadas de significação ao vincularem, em alguns casos, mensagens políticas e crenças religiosas para além do aspecto meramente indumentário. Esses artefatos testemunham, assim, a nova consciência global ao transferirem conceitos – visuais e abstratos – de uma cultura à outra.⁷

⁵ MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

⁶ CARVALHO, Larissa Sousa de. **Mapeando os livros de trajes do século XVI e a Literatura de moda no Brasil**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

⁷ *Ibidem*, p. 14.

Tais obras constituíam, certamente, um empreendimento ousado. A elaboração destes livros constituía um trabalho minucioso, exigindo de seus empreendedores tempo, materiais e técnicas adequados, conhecimento do conteúdo, bem como paciência e dedicação para a criação de pranchas singulares ricamente detalhadas. Tais esforços foram justificados pela ampla aceitação das publicações, uma vez que, sobretudo no século XVI, a produção de livros de trajes foi constante nos principais centros editoriais europeus (França, Alemanha, Países Baixos e Itália) e, muitas vezes, tiveram inúmeras reimpressões, com adição de novos elementos, comentários e melhorias com relação às publicações anteriores⁸.

A agitação cultural e intelectual de importantes centros europeus favorecia o desenvolvimento das publicações dos livros de trajes, sobretudo, para as cidades-estado e reinos italianos, berços da Renascença, que resplandeciam por meio de sua arte, erudição, diversidade e fascinação, irradiando suas influências ao longo do território europeu e atraindo a vivacidade e curiosidade de artistas, intelectuais e figuras ilustres em sua aura de magnificência. Não é à toa que Veneza, rodeada por seu mito de prosperidade, exerceu um papel importante com relação à publicação de produções impressas, dentre elas, inclusive, os próprios livros de trajes.

***La Sereníssima* e a imagem de suas cortesãs**

Cidade portuária localizada no nordeste da Itália, num arquipélago situado no interior da Lagoa de Veneza, a tão famosa Rainha do Adriático como é apelidada, é a capital da região do Vêneto, tendo como acunha *La Sereníssima*. Veneza foi um centro de atividades comerciais ativo, no qual a circulação de pessoas e mercadorias provindas de diversas regiões, seja da Europa ou de outros continentes, coloria seus canais com uma atmosfera diversificada. Guiada pelo seu mito de prosperidade e riqueza, a República veneziana, no auge do Renascimento europeu, encontrou-se mergulhada nas inúmeras turbulências e transformações que permeavam as dinâmicas sociais da Idade Moderna. Os viajantes atraídos para a cidade-estado, cultuavam e compartilhavam maravilhas como suas admiráveis construções arquitetônicas, fluxo constante de culturas e novidades, e mesmo sobre seu articulado sistema de governo.

⁸ Ibidem, p. 15.

Bronwen Wilson, em seu estudo sobre livros de trajes do século XVI⁹, comenta sobre a cidade:

De fato, Veneza era em si um "teatro do mundo" onde os visitantes podiam se maravilhar com vestimentas locais e estrangeiras; como Giulio Ballino explicava aos leitores de seu livro de mapas da cidade, Veneza era "habitada por uma multidão infinita de pessoas que se reúnem para o comércio de nações variadas, de fato, de todo o mundo. Eles usam todas as línguas e estão vestidos em diferentes maneiras."¹⁰

A confluência de fatores que tornavam Veneza um atrativo permeava as páginas dos livros de trajes. Cesare Vecellio (c.1521-1601), em sua obra *De gli habitati antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* (1590)¹¹, resguarda em seus amplos comentários destaque especial para a cidade, comentando, em uma de suas passagens: "[...] uma cidade tão famosa e ilustre, que merecidamente ocupa o primeiro lugar na Europa depois de Roma, e é chamada de Rainha do Mar, e Virgem intacta e imaculada, por nunca ter sofrido um ataque, nem qualquer saque."¹²

Ao realizar sua obra, cada artista buscava garantir traços singulares que acompanhariam seu trabalho, porém, semelhanças eram perceptíveis dentre as publicações, sendo a repetição de figuras uma delas. Essas figuras repetidas se convertiam em convenções, quase uma ideia genérica, um modelo, a ser seguido sem contestação ou confrontação com a realidade social. Nem todos os ilustradores viajaram às regiões remotas e conviveram com os sujeitos sociais que representavam, logo, as ilustrações de certos povos, profissões ou grupos sociais se tornaram mais presentes no imaginário artístico e cultural do que os sujeitos sociais que as inspiraram

⁹ WILSON, Bronwen. Reproducing the contours of Venetian identity in Sixteenth-century Costume Books. *Studies in Iconography*. Vol. 25, 2004, pp. 221-274. Disponível em <www.jstor.org/stable/23923591>. Acesso em 08/08/2020.

¹⁰ Original: "Indeed, Venice was itself a "theater of the world" where visitors could marvel at both local and foreign dress; as Giulio Ballino explained to readers of his book of city maps, Venice was "inhabited by an infinite multitude of people who come together for commerce from various nations, in fact from all the world. They use all languages and are dressed in different ways." (Ibidem, p. 221, tradução nossa).

¹¹ VECCELLIO, Cesare. *De gli habitati antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*. Veneza: Damian Zenaro, 1590. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d>>. Acesso em 10/08/2020.

¹² Original: "[...] una Città così famosa, & illustre, la quale meritamente nell'Europa dopò Roma tiene il primo luogo, & è detta Regina del Mare, & Vergine intatta, & immacolata, per non hauer mai sostenuto assalto, nè sacco alcuno." (Ibidem, p. 132, tradução nossa).

um dia. Carvalho, em outro estudo acerca da obra de Vecellio¹³, comenta sobre os tipos sociais:

Espécie de rede interligada de publicações que acabou criando um repertório iconográfico repetido ao longo desses anos e que auxiliava na visão que, sobretudo os venezianos, tinham do restante do mundo, mesmo de seus vizinhos mais próximos. Em outras palavras, as impressões desse gênero estavam construindo determinadas nacionalidades e tipos sociais ao redor da Europa (e para além dela), reforçando o que era, por exemplo, a noção de um "homem espanhol", uma "mulher inglesa", uma "cortesã veneziana" etc.¹⁴

As características dos trajes eram as formas de excelência para estereotipar os tipos sociais representados, tenho em vista que a base corporal sobre a qual o desenho era construído mantinha-se vinculada aos cânones artísticos. Por meio de volumes, adereços exóticos, objetos conjugados às mãos e entornos das figuras as convenções de moralidade, papéis sociais, ofícios, gênero e outros significados sociais e históricos eram reforçados, num diapasão ideológico entre o normal e o exótico. Enfim, tais figuras representavam sujeitos sociais identificados como emblemas dentro do contexto social e histórico observado, reforçando posições genéricas que seriam exaltadas por seus méritos e condutas ou difamados por ofícios e práticas tidas como condenáveis.

Através da representação, a vestimenta se torna uma superfície mediadora que integra noções, valores morais e idealidade com relação ao ego corporal e fragmentado que as figuras genéricas sustentam¹⁵. Dessa forma, os livros de trajes formavam uma rede iconográfica conectada pelas significações vinculadas ao longo de suas ilustrações, e Veneza possuía relevância nesse modelo ficcional de expressão de um mundo de diferentes que os tempos modernos tornou atraente. Dentre as pranchas direcionadas à cidade, uma figura recebe amplo destaque nas páginas dos livros de trajes e, sobretudo na obra de Vecellio, sendo trabalhada com interessante curiosidade: as cortesãs venezianas.

¹³ CARVALHO, Larissa Sousa de. **De gli abiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo (1590) de Cesare Vecellio: Tradução parcial e Ensaio crítico**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

¹⁴ Ibidem, p. 20.

¹⁵ WILSON, A. Op. Cit.

Dentre os atrativos vinculados à imagem de Veneza, os encantos e prazeres femininos eram uma constante, não apenas com relação às supostas virtudes elevadas de nobres matronas, mas também, aos ofícios associados aos prazeres mundanos. Will Durant, em sua obra a respeito da Renascença¹⁶, cita o censo de 1509 presente nas anotações de *I Diarii*, do historiador Marino Sanuto (1466-1536), segundo o qual Veneza abrigava uma população de cerca de 11.654 prostitutas para uma população total de 300.000 habitantes. Porém, dentre as mulheres recenseadas pelo ofício, apenas uma singela quantidade conseguia alcançar o título de honesta cortesã¹⁷.

Fiora A. Bassanese¹⁸ comenta o fato de que os limites que separavam uma cortesã admirada de uma prostituta desprezada nem sempre eram aparentes. Dentre o ofício da prostituição, algumas das praticantes se tornavam cortesãs devido à sua formação intelectual, a qual lhes garantia distinção da massa de prostitutas comuns, seja com relação aos bens materiais, como exibição de vestuário mais luxuoso, seja com relação a questões intangíveis, de prestígio, estigma e proteção. Ao comentar a respeito das cortesãs, Ana Paula Vosne Martins diz:

A associação entre a sexualidade e o refinamento da educação e dos comportamentos das cortesãs as distinguia das outras mulheres que também viviam da prostituição, mas em condições muito diferentes. As prostitutas públicas, as meretrizes que ficavam nas ruas oferecendo seus dotes físicos e proezas sexuais, não eram confundidas com as cortesãs, (...). Refiro-me às honestas cortesãs, mulheres muito cultas, que tiveram uma formação humanista tão sólida e bem cuidada como as damas de palácio ou as filhas dos humanistas. Mantidas por homens poderosos e ricos ou protegidas por humanistas que as admiravam e também foram seus amantes, elas jamais se expunham publicamente como as prostitutas. Sua fama foi construída habilmente em torno de dois poderosos atrativos: a arte requintada de amar e a cultura.¹⁹

¹⁶ DURANT, Will. **A História da Civilização Vol. V – A Renascença**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

¹⁷ Durant cita a publicação de cerca de 1570 do "Catálogo de todas as principais e mais homenageadas cortesãs de Veneza, seus nomes, endereços e preços" (*Catalogo di tutte le principali et più honorate cortigiane di Venezia*). Fiora A. Bassanese, em *Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance* (ver nota 14), comenta sobre o catálogo, trazendo um número de 210 *cortigiane onesta* listadas no documento. Diana Robin (ver nota 37) traz a possibilidade de o catálogo ser um documento clandestino e de caráter satírico.

¹⁸ BASSANESE, Fiora A. *Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance*. **Texas Studies in Literature and Language**. Vol. 30, no. 3, 1988, pp. 295–319. Disponível em: <www.jstor.org/stable/40754861>. Acesso em 11/08/2020.

¹⁹ MARTINS, Ana Paula Vosne. Duas honestas cortesãs do renascimento italiano: interseções da cultura humanista, da escrita de mulheres e da sexualidade no século XVI. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, n. 25,

Mulheres cultas e com uma formação cuidadosamente trabalhada, as cortesãs mantinham como ofício a venda de seus encantos amorosos, mas o faziam de maneira refinada. Para alcançar o prestígio almejado, as cortesãs buscavam uma formação humanista sólida, em diversos casos, assegurada por seus responsáveis e protetores²⁰. Possuíam amplo conhecimento com relação à música, dança, literatura, declamação e decoro, e, para além dos favores sexuais, eram capazes de manter conversações inteligentes e interessantes, discutir e comentar a respeito dos princípios culturais em voga e de assuntos pertinentes aos “homens cultos”.

Suas residências exibiam o luxo e a suntuosidade marcados por seu apreço pela arte e cultura, e eram ávidas frequentadoras dos principais círculos artístico-literários da época, os chamados *ridotto*, isto é, salões particulares de confraternização e confluência de conhecimento nos quais artistas, filósofos, poetas, escritores, estudiosos e figuras ilustres se reuniam em uma espécie de troca de saberes. Dessa forma, tinham acesso a uma clientela meticulosamente selecionada e gozavam de proteção, apreço e admiração de célebres indivíduos, os quais desembolsavam generosas quantias por seus serviços. Para além dos estigmas de pobreza, ignorância e ilegitimidade que as prostitutas em geral gozavam, a cortesã, em muitos casos, ascendia das classes mais baixas, e seus esforços e protetores lhe colocavam em posições invejáveis²¹. Uma prostituta tornar-se-ia uma cortesã não por autopromoção, mas por sua associação com homens ilustres, ricos e letrados, construindo um reconhecimento que lhe garantiria destaque dentro do contexto social.

Para se consolidar neste ambiente de prestígio, muitas cortesãs, afora seus inúmeros atrativos e ampla erudição, dominavam uma ferramenta cultural essencial: a escrita²². O domínio da linguagem, vinculado ao desenvolvimento de uma habilidade artística, tornava-se um meio de construção e manuseio de sua imagem e reputação,

p. 185-199, jul.-dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26207/16266>>. Acesso em 17/08/2020.

²⁰ Ibidem.

²¹ BASSANESE. Op. Cit.

²² Ibidem.

e as cortesãs, educadas nos cânones e tendências culturais da época, tais como as influências, temáticas ou estruturas do Petrarquismo e Neoplatonismo²³, desenvolviam poemas, diálogos e cartas, lançando-se física e intelectualmente em uma atmosfera impregnada de tramitações amorosas, reflexões filosóficas, erotismo e sensualidade. Nas palavras de Bassanese: “(...) a poesia era usada como um vestido luxuoso, não apenas para adornar e embelezar quem a usava, mas também para chamar atenção”²⁴.

De fato, muitas cortesãs conseguiam significativa fama e reconhecimento em suas obras, publicando-as com o auxílio de seus admiradores e protetores e alcançando ampla aceitação, como é o caso de Veronica Franco (1546-1591), afamada cortesã veneziana, com suas obras *Terze Rime* (1575) e *Lettere Familiari a Diversi* (1580), e Tullia D’Aragona (c. 1510-1556), com *Dialogo dell’infinità di amore* (1547) e *Rime* (1549).

Porém, toda a fama e prestígio, proteção e agrados não as resguardam das noções preconceituosas e de desonra que a prostituição trazia consigo. Mulheres de intelecto elevado, musas de artistas e poetas, donas de uma pena afiadíssima na escrita de bajulação e manipulação, ainda assim, conviviam com críticas, escárnio e com o constante receio de que tudo fosse perdido de um dia para outro. A arte, neste caso, desempenhava um papel importantíssimo:

Produtos de um tempo específico e de uma atitude específica, os poemas da *cortigiane honeste* não alteraram o curso da literatura, mas fluíram com ele; a posteridade é deixada com algumas rimas dispersas da escrita de mulheres que valorizaram a si mesmas e seu aprendizado e foram afortunadas o suficiente por terem sido apreciadas e publicadas por seus contemporâneos. Destacando-se da massa de prostitutas da Renascença, essas cortesãs montaram sua própria imagem pública para mascarar muitas realidades desagradáveis de sua existência privada, em uma sociedade que tanto as honrava quanto difamava. Elas aprenderam que a arte era empoderamento.²⁵

²³ Para uma análise mais aprofundada com relação à escrita (relacionando estruturas e temáticas dos cânones) e obras de cortesãs, além de Bassanese (Ibidem), verificar: ROSENTHAL, Margaret F. Veronica Franco's Terze Rime: the Venetian Courtesan's Defense. **Renaissance Quarterly**. Vol. 42, No. 2 (Summer, 1989), pp. 227-257. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2861626>. Acesso em 12/08/2020.

²⁴ Original: “(...) poetry was worn like a luxurious gown, not only to adorn and flatter the wearer but also to draw attention.” (BASSANESE, 1988, p. 302-303, tradução nossa).

²⁵ Original: “Products of a specific time and a specific attitude, the poems of the cortigiane honeste did not alter the course of literature but flowed with it; posterity is left with a few scattered rhymes from the pens of women who valued themselves and their learning and were fortunate enough to have been appreciated and published by their contemporaries. Standing out from the mass of Renaissance prostitutes, these courtesans assembled their own public image to mask many unpleasant realities of

De fato, em uma sociedade marcada por ambiguidades, as cortesãs, como nas palavras de Pietro Aretino²⁶, foram hábeis em colocar a “máscara da decência sobre a face da luxúria”.

As Cortesãs Venezianas na obra de Cesare Vecellio

De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo certamente se destaca dentre as publicações de livros de trajes. A obra possui uma extensa cobertura geográfica, abrangendo diversas regiões²⁷, povos e culturas. Contempla período de tempo igualmente extenso, além de possuir terminologias específicas e catalogação típicas de obras com caráter enciclopédico²⁸. Os comentários presentes ao longo de toda a obra também diferenciam bastante o livro dos similares da mesma época.

Ao iniciar com dedicações a figuras ilustres e uma breve introdução ao leitor, Vecellio foi, aos poucos, construindo uma narrativa linear que abrange períodos históricos, acontecimentos marcantes, regiões geográficas, sistemas de governo e figuras ilustres, bem como comentários individuais para cada prancha de vestuário, os hábitos, costumes, ofícios e prestígio social da figura representada. Tais comentários, aliados à presença de legendas explicativas com informações sobre condição social, gênero, ofícios, região, etnia e outros e à própria ilustração, contemplam descrições aprofundadas dos trajes representados, inclusive, de partes não desenhadas, como as peças que comporiam as vestimentas internas.

Como já ressaltado anteriormente, o autor resguarda uma atenção cuidadosa à República veneziana e às pranchas dos hábitos, costumes e representações da figura feminina, sobretudo das cortesãs venezianas.

As descrições de Vecellio a respeito do vestuário de mulheres nobres possuem muitos aspectos similares com os traços das cortesãs. Dessa forma, a principal característica utilizada pelo autor para distingui-las em suas descrições são

their private existence in a society which both honored and defamed them. They had learned that art was empowerment.” (BASSANESE, 1988, p. 315, tradução nossa).

²⁶ Em: GIUSTI, Eugenio L. **The Renaissance Courtesan in words, letters and images**. Milão: LED Edizioni Universitarie, 2014, p. 29, tradução nossa.

²⁷ Ainda mais abrangente na edição posterior, de 1598.

²⁸ CARVALHO, Op. Cit.

apontamentos relacionados aos aspectos morais. Tomemos, portanto, alguns exemplos para nos situarmos.

A partir da prancha *Moderne Venetiane*²⁹ (Fig. 1), a mulher veneziana é descrita por Vecellio, em termos gerais, como portadoras de grande apreço pelo uso de adereços e ornamentos de ouro, prata, pérolas e outras joias, com os quais adornava penteados, orelhas e, sobretudo, a região do pescoço. Em seus cabelos, uma trança única, reunida em formato de caracol, acomodada e presa, era algo comum, como demonstra Vecellio na descrição: “(...) e quanto estudo e diligência elas colocaram nos ornamentos da cabeça, cujo penteado é acompanhado por certos cachos, que fazem a forma de uma meia-lua com as pontas, ou chifres (de onde o nome surgiu) virados para cima”³⁰.

Para a cobertura de tronco, o ilustrador indicou que sobre sua camisa interna, “a qual usam muito fina”, vestiam um corpete de tecido brocatelle, sendo este forrado nas estações frias com peles preciosas, de Marta ou Zibelina, entre outras. As luvas que portava, disse ele, eram forradas com peles durante o inverno, feitas de veludo ou de seda, com fechamentos em cristal oriental ou ouro. Por cima da anágua, usavam a saia de brocado ou outro tecido semelhante, com uma cauda de cerca de um *braccio*³¹ de comprimento, podendo, também, portar sobre esta uma veste de veludo ou de seda, adornando sua cintura com uma cinta ricamente ornada, podendo conter como agulha uma série de adereços, pendentes, leques, bolsas, livros de orações e até uma zibelina com cabeça de joia. Por baixo de suas saias, usavam meias bordadas e *pianelle*³² alto, e portavam um lenço, geralmente, de seda preta, preso à cabeça, esticado, cobrindo pescoço e ombros³³.

²⁹ Página 130 (numeração Vecellio).

³⁰ Original: “(...) e quanto studio e diligenza pongano ne gli ornamenti del capo, l'acconciatura del quale è accompagnata da certi ricci, che fanno la forma d'una meza luna con le punte, ò corna (che questo nome anchora hanno sortito) riuolte all'insù”. (VECELLIO, 1590, comentários sobre a prancha *Moderne Venetiane*, tradução nossa).

³¹ Antiga unidade italiana de medida com base no comprimento do braço humano e aproximadamente equivalente a dois pés. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/braccio>>. Acesso em 17/08/2020.

³² *Pianelle* (termo italiano) ou Chopine: sapato de plataforma alta, muito popular dentre as mulheres nobres e cortesãs venezianas (sobretudo no século XVI), feitos para proteger o vestuário das ruas molhadas e lamacentas da cidade. Ver: The Metropolitan Museum of Art. MET Museum. **The Chopine**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/hd/chop/hd_chop.htm>. Acesso em 17/08/2020.

³³ VECELLIO, 1590, p. 130.

Em outra prancha, *Gentildonna Moderna*³⁴ (Fig. 2), Vecellio chamou atenção para o uso do *baveri*, isto é, colarinho ereto e rígido, ricamente bordado com belos padrões³⁵, o qual, segundo o autor, eram de tamanho tão elevado que se tornou desagradável ao olhar, atrapalhando o caimento do lenço (*fazzoolo*). Além disso, Vecellio também comentou sobre os cuidados de beleza das venezianas, as quais utilizavam maquiagem para clarear as áreas descobertas de seu corpo e pintavam seus cabelos de loiro ao sol “com tanta arte, esforço e desperdício de tempo que era um espanto”³⁶.

Ainda considerando as anotações de Vecellio, ressalta-se que em épocas de celebrações e festividades na cidade veneziana, as mulheres eram autorizadas a ostentarem uma aparência suntuosa extraordinária, contribuindo para a imagem próspera da *Sereníssima* perante o olhar estrangeiro. Essa peculiaridade está destacada na prancha *Nobile Ornata* (Fig. 3), segundo a qual o autor, além das características já citadas, também destacou o uso de delicados leques, com plumas ou de seda bordada. A exibição suntuosa perpassava todos os aspectos presentes na composição do vestuário e as mulheres nobres venezianas, apesar das restrições relacionadas às leis suntuárias³⁷, ostentavam o luxo em diversos detalhes de sua aparência. Este fator, inclusive, é claramente perceptível nas representações visuais das mulheres nobres de Vecellio³⁸, como as figuras a seguir, nas quais a ornamentação é excessiva, reforçada por tecidos pesados e suntuosos e adereços exuberantes.

³⁴ Página 141, numeração Vecellio.

³⁵ Sobre os bordados e rendas venezianos, ver: JONES, Ann Rosalind. Labor and Lace: The Crafts of Giacomo Franco's *Habiti delle donne venetiane*. **I Tatti Studies in the Italian Renaissance**. Vol. 17, No. 2 (Fall 2014), pp. 399-425. Disponível em: <www.jstor.org/stable/10.1086/678268>. Acesso em 17/08/2020.

³⁶ VECCELLIO, 1590, p. 141.

³⁷ As leis suntuárias podem ser estudadas em BRUNDAGE (1987) e destinavam-se a controlar os excessos da aparência, quantidade de joias – sobretudo pérolas – permitidas, e o uso de certos tecidos e adereços

³⁸ Para uma abordagem acerca dos traços principais do vestuário do século XVI (sobretudo da década de 1590), verificar: Fashion Institute of Technology. Fashion History Timeline, 2020. **Século XVI**. Disponível em: <<https://fashionhistory.fitnyc.edu/category/16th-century/>>. Acesso em 18/08/2020.

Figura 1



VECELLIO, Cesare. *Moderne Venetiane* - De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo (1590). Xilogravura, 16.7 x 12.5 cm (página). Fonte: Gallica, BNF, 2020.

Figura 2



VECELLIO, Cesare. *Gentildonna Moderna* - De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo (1590). Xilogravura, 16.7 x 12.5 cm (página). Fonte: Gallica, BNF, 2020.

Segundo Vecellio, os aspectos mais diferenciados no vestuário das cortesãs estavam o uso de maquiagem e a prática de tingir os cabelos, utilizando-os em seu penteado acessórios exóticos. Além disso, usavam decotes generosos com farta ornamentação do colo e, em muitos casos, acompanhados do *coverciere*, isto é, uma peça de vestuário utilizada para cobrir pescoço e ombros, o qual também poderia exibir bordados e ser de extrema delicadeza e ornamentação (ver Fig. 5). Outra peça bastante valorizada pelas cortesãs era o *pianelle* alto.

Figura 3



VECELLIO, Cesare. *Nobile Ornata* - De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo (1590). Xilogravura, 16.7 x 12.5 cm (página).
Fonte: Gallica, BNF, 2020.

Figura 4



VECELLIO, Cesare. *Donne la Vernata* - De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo (1590). Xilogravura, 16.7 x 12.5 cm (página).
Fonte: Gallica, BNF, 2020.

A prancha *Donne la Vernata*³⁹ (Fig. 4) traz o uso de vestimentas forradas com peles preciosas para o inverno, o que era comum as demais mulheres, porém, na representação da cortesã, Vecellio acrescenta um cachorro, uma vez que essas profissionais eram associadas por seu apreço por animais de estimação⁴⁰. Tais símbolos foram muito utilizados por artistas em suas representações visuais das cortesãs, já que seu vestuário era muito semelhante ao de outras mulheres ricas. Giacomo Franco (1550-1620), em sua obra *Habiti delle Donne Venetiane* (c. 1591-1610), também fez uso desta alusão na prancha *Cortigiana Famosa* (Fig. 5), destacando:

³⁹ Página 143, numeração Vecellio.

⁴⁰ Ver: SANTORE, Cathy. Danaë: The Renaissance Courtesan's Alter Ego. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**. Vol. 54. Bd., H. 3 (1991), pp. 412-427. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1482582>>. Acesso em 17/08/2020.

“A imagem aqui é de uma cortesã ou uma prostituta famosa, que geralmente possui cachorros de raça francesa e que supera todas as outras mulheres em lascívia”⁴¹.

Figura 5



FRANCO, Giacomo. *Cortigiana Famosa - Habiti delle Donne Venetiane* (ca. 1591–1610). Gravura em metal, 28 x 21 cm (página). Fonte: MET Museum, 2020.

Figura 6



BERTELLI, Pietro. *Cortigiana Veneta - Diversarum nationum habitus [...]* (1589-96). Gravura em metal, 15x10,5 cm. Fonte: Gallica, BNF, 2020.

Vecellio traz outra característica interessante a respeito do vestuário das prostitutas e cortesãs: o uso de vestimentas típicas masculinas. O autor comenta sobre o uso do *giubboni* (gibão), da *camicia da huomo* e da *braghese* (calção interno) “*come gli huomini*” (VECELLIO, 1590, p. 146). Cathy Santore, em seu estudo a respeito da “*Somtuosa meretrice*” Julia Lombardo⁴² traz, no inventário da cortesã, 17 *braghese de donna*, também comentando que a prática de se vestir com artefatos masculinos não era tão incomum dentre as cortesãs, sobretudo em épocas festivas, como o Carnaval

⁴¹ JONES, Op. Cit., p. 422, tradução nossa.

⁴² SANTORE, Cathy. Julia Lombardo, “Somtuosa Meretrize”: A Portrait by Property. **Renaissance Quarterly**. Vol. 41, No. 1 (Spring, 1988), pp. 44-83. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2862244>. Acesso em 16/08/2020.

Veneziano⁴³. A prancha *Cortigiana Veneta* (Fig. 6), presente na obra *Diversarum nationum habitus [...]* (1589-96), do gravador Pietro Bertelli (c. 1571-1621), destaca a peça citada. Bertelli compôs a figura com as pernas a mostra, usando uma *braghese* que se estende da cintura aos joelhos e sapatos com enorme sola.

Mesmo com as convenções gerais estabelecidas para diferenciar os personagens representados, como os cachorros e peças íntimas e masculinas a mostra, no caso de Vecellio há um detalhe que se reforça: as pranchas destinadas à representação da figura da cortesã, em geral, mostram-se menos detalhadas. A prancha *Donne la Vernata* (Fig. 4), por exemplo, bem como as pranchas *Cortigiana* (Fig. 7) e *Diverse Donne* (Fig. 8), tem o vestuário composto detalhamento inferior quando comparadas com as pranchas de nobres mulheres (Fig. 1, 2 e 3), sobretudo com relação à ornamentação dos tecidos e adereços representados. A composição visual das cortesãs apresenta-se sutil, reduzida, enquanto para mulheres nobres é pesada, com apelo visual ressaltado. Como próspero editor e ilustrador Vecellio não ganharia acirrando os ânimos de suas clientes, bem como a moralidade despreendida de seus comentários, evidenciam seus preconceitos ao ofício da prostituição.

Ainda que Vecellio representasse suas cortesãs de maneira mais branda, o excesso de adereços, ornamentações e suntuosidade que compõe sua obra consolidou modos de ver e identificar a mulher veneziana, independentemente de seu ofício.

Para exemplificar, citamos o cônego milanês Pietro Casola⁴⁴, que em sua peregrinação à Terra Santa no ano de 1494, comentou, consternado, a respeito das mulheres venezianas:

Algumas de suas mulheres me parecem baixas, porque, caso contrário, não usariam tamancos tão altos, conhecidos como chopine, como usam (...) Ao usá-los, umas parecem gigantes e outras, para não cair, têm de se apoiar em seus servos⁴⁵. Elas usam os cabelos cacheados sobre os olhos a ponto de, à primeira vista, parecerem mais homens do que mulheres. E seu cabelo é quase todo comprado. Posso atestar isso ao ver gente vendendo perucas, penduradas em varas, na praça de São Marcos (...) Essas venezianas, principalmente as belas, quando

⁴³ SANTORE, Op. Cit.

⁴⁴ Apud GIUSTI, 2014, pp. 20 e 21

⁴⁵ Esta, inclusive, era uma das características que associava o *chopine* a classes mais prestigiosas, uma vez que, ao necessitar, em muitos casos, de servos para locomover-se, a figura que o portava vinculava as noções de posses de riquezas e de ociosidade.

em público, procuram mostrar os seios, quero dizer, os seios e os ombros, de tal maneira que, muitas vezes, perguntei-me por que suas roupas não caíam. As ricas, assim como as não tão ricas, vestem-se suntuosamente e usam muitas joias, cordões de pérolas no pescoço e muitos anéis nos dedos, com rubis, diamantes e outras pedras preciosas. Mencionei as não tão ricas porque me disseram que muitas dessas mulheres alugam suas roupas e joias. Elas usam muita maquiagem no rosto e nas outras partes descobertas do corpo. Fazem-no para ficarem mais bonitas (...) tanto as venezianas jovens como as mais velhas gostam de ser olhadas e não têm medo de serem picadas por moscas⁴⁶.

Exagerado ou não, os apontamentos de Casola parecem reverberar em muitos dos traços presentes nas descrições de Vecellio.

Concluindo a discussão das pranchas representando cortesãs de Cesare Vecellio, avancemos para a segunda parte do estudo, em que as condições de produção das vestimentas e seus sentidos no contexto histórico serão considerados.

As Cortesãs e as Leis Suntuárias

O final da Idade Média e o início da Idade Moderna presenciaram um crescimento significativo nas leis suntuárias. As novas dinâmicas sociais e econômicas começavam a forçar as barreiras hierárquicas, permitindo maior mobilidade e disponibilidade de riquezas. Segundo Kayla Arnold⁴⁷, ostentar uma aparência suntuosa era um meio de exibir riqueza e status social e as leis suntuárias, promulgadas com o intuito de regular hábitos de consumo e restringir extravagâncias encontraram no

⁴⁶ Original: "A few of their women seem to me to be short, because otherwise they would not wear such tall clogs, known as chopine, as they do [...] By wearing them some look like giants and others, in order not to fall, have to lean on their servants. They wear their hair in curls over their eyes to the extent that, at first sight they look more like men than women. And their hair is mostly bought. I can vouch that as I saw people selling wigs, hanging from rods, in San Marco square [...] These Venetian women, especially the good looking ones, when in public, try to show their breasts, I mean their bosom and shoulders, in such a way that many times I wondered why their clothes did not fall off. The wealthy ones, as well as the not so wealthy, dress sumptuously and wear a lot of jewels, strings of pearls around their necks, and many rings on their fingers, with rubies, diamonds, and other precious stones. I mentioned the notso-wealthy ones because I was told that many of these women rent their clothes and jewels. They wear a lot of make-up on their face and the other uncovered parts of their body. They do so to look more beautiful [...] both young and older Venetian women enjoy to be looked at, and they are not afraid to be bitten by flies." (GIUSTI, 2014, p. 21, tradução nossa).

⁴⁷ ARNOLD, Kayla. Fashion and Self-Fashioning: Clothing Regulation in Renaissance Europe. **Summer Research**. 93, 2011. Disponível em: <https://soundideas.pugetsound.edu/summer_research/93>. Acesso em 14/08/2020.

vestuário, sobretudo na opulência do vestuário feminino, um campo constante de combate.

De fato, o vestuário mostrou-se uma área problemática de atuação dos legisladores. Catherine Killerby⁴⁸ destaca o fato de que as leis suntuárias encontravam um paradoxo em relação à moda. As mudanças constantes no vestuário estimulavam a exibição suntuosa e, apesar de buscarem restringir os excessos da vestimenta luxuosa, na prática, os legisladores precisavam identificar tais restrições a partir do emprego de terminologias específicas⁴⁹. Tais questões fizeram com que o vestuário feminino se tornasse um alvo constante da legislação suntuária e, somado ao aspecto de que a aparência externa, a partir de noções humanistas, vinculada ao “reflexo da condição interior”, as regulações tornavam-se necessárias para não apenas controlar os gastos excessivos nas vestimentas femininas, mas também, “para distinguir as boas das más mulheres”⁵⁰.

Assim, as prostitutas eram continuamente monitoradas com relação ao que poderiam ou não vestir. Concebendo o vestuário e o corpo como poderosos meios de corrupção moral, muitas cidades passaram a promulgar leis que “marcassem a prostituição”⁵¹. O libretista italiano Giovanni Battista Lorenzi (1721-1807) reuniu, na obra intitulada *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della repubblica*⁵², série de documentos e estatutos a respeito da prostituição na República Veneziana. Dentre as diversas leis promulgadas a respeito de proibições e permissões no vestuário de *Meretrices et Cortigiane*, algumas se destacam. O estatuto de 23 de maio de 1421 estabeleceu, pela primeira vez, o uso do véu amarelo para distinguir

⁴⁸ KILLERBY, Catherine Kovesi. Women and Sumptuary Law. **Oxford Scholarship Online**, 2010. Disponível em: <10.1093/acprof:oso/9780199247936.003.0007>. Acesso em 15/08/2020.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ ARNOLD, Op. Cit.

⁵¹ Importante ressaltar o fato de que a lei veneziana não trazia distinções com relação às cortesãs (*cortigiane*) e prostitutas (*meretrice*), trazendo a expressão *Meretrice et Cortigiane*, ou *Cortigiane et Meretrice*. Apesar de cortesãs possuírem prestígio e reconhecimento social que as destacava das prostitutas comuns, as quais apenas ofereciam favores sexuais, com relação à lei, eram tratadas a partir do mesmo ofício praticado. Em: ROBIN, Diana. Courtesans, Celebrity, and Print Culture in Renaissance Venice: Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa, and Veronica Franco. In: SMARR, Janet Levarie; VALENTINI, Daria. **Italian Women and the City: Essays**. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.

⁵² LORENZI, Giovanni Battista. **Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della repubblica**. Veneza: A spese del conte di Oxford: Tipografia del Commercio di Marco Visentini. 1871. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=osDsniQyunwC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em 15/08/2020.

mulheres de “conduta duvidosa”, promulgando: “(...) as prostitutas que habitam em alguns bairros segregados venezianos, bem como as alcoviteiras (*Ruffiane*), quando vão para a cidade de Veneza, deverão portar sobre suas vestimentas superiores um véu amarelo ao redor do pescoço de forma que seja visível e não escondido, sob pena (...)”.⁵³

As normativas promulgadas não necessariamente foram acatadas. O véu amarelo, apesar de ser um símbolo distintivo reforçado pela legislação veneziana para identificação da prostituta foi, por diversas vezes burlado pelas cortesãs, como Tullia D’Aragona, que conseguiu a permissão de Cosme I de Médici, Duque de Florença, para não utilizar o véu, em detrimento do fato de ser uma poetisa e cortesã⁵⁴.

Em 8 de outubro de 1562, em uma passagem completando a lei de 21 de fevereiro de 1543 o *Magistrato delle Pompe*, responsável pela aplicação das leis suntuárias, declarou que:

As meretrizes habitantes desta cidade não têm permissão para vestir, nem em qualquer parte da pessoa portar ouro, prata e seda, exceto os capuzes, os quais são de seda pura. Não podem portar correntes, anéis com ou sem pedra, nem nada nas orelhas, de maneira que em todos os aspectos sejam proibidos às ditas prostitutas ouro, prata e seda, e o uso de joias de qualquer espécie, tanto verdadeira, como falsa, seja em casa, como fora de casa, e até fora desta nossa cidade.⁵⁵

Além das restrições acima, também as pérolas foram alvo de leis suntuárias. Adornar-se destas era um distintivo social e seu uso era controlado não apenas com relação às prostitutas comuns e cortesãs, mas também, às mulheres em geral. Em 1299 o Senado veneziano legislou pela primeira vez contra o uso de pérolas e, em 1533, restringiu seu uso em apenas um único colar. Porém, em decreto senatorial de 1541,

⁵³ Original: “(...) quod meretrices publice que habitant per aliquas contractas Venetiarum, et similiter Ruffiane, quando irent per Civitatem Venetia tiarum deberent portare singula earum super vestem superiorem unum faziolum zalum circa collum ita et taliter quod appareret, et non esset absconsum sub pena (...)” (LORENZI, 1871, p. 36, n° 14, tradução nossa).

⁵⁴ BASSANESE, Op. Cit.

⁵⁵ Original: “Le Meretrici habitanti in questa città non possino vestire, ne in alcuna parte della persona portar oro, argento et seda, eccetto che le scuffie, qual siano di seda pura. Non possino portar cadenelle, anelli con pietra o senza, ne meno alle orecchie alcuna cosa, tal che in tutto e per tutto sia proibito alle dette meretrici l’oro, l’argento et seda, et etiam l’uso delle zoglie di qualunque sorte si buone, come false, si in casa, come fuori di casa, et anco fuori di questa nostra città.” (LORENZI, 1871, p. 117, tradução nossa).

há a reclamação de que as mulheres, em uma “interpretação desfavorável” do decreto de 1533, adotaram um único colar tão extenso que para ser usado precisava dar muitas voltas no pescoço⁵⁶.

Controlar o vestuário de prostitutas e cortesãs foi prática comum na legislação suntuária de diversas cidades ao longo da Europa, porém, tais legislações não foram uniformes, e aspectos diferentes eram utilizados como diferenciação. James Brundage⁵⁷ comenta o fato de que “as damas em viagem obviamente precisavam escolher seus guarda-roupas com cuidado e estarem atentas aos regulamentos locais se desejassem evitar confrontos constrangedores”⁵⁸. As proibições eram amplas, porém, em muitos casos, ignoradas ou facilmente burladas. Inclusive, a prática de dar suporte às cortesãs era comum dentre o patriciado de Veneza, e muitos dos homens envolvidos na desenvoltura das legislações eram, igualmente, seus admiradores, protetores e clientes⁵⁹.

De fato, as leis suntuárias aplicadas ao vestuário feminino, apesar de numerosas e em constante reformulação, não foram obstáculo intransponível, e tanto mulheres nobres como cortesãs conseguiam ludibriá-las. Nas palavras de Killerby:

E, claro, havia mulheres que simplesmente desobedeciam à lei. Parece que muitas mulheres eram ricas o suficiente para tratar as leis suntuárias como uma forma de imposto de luxo: em outras palavras, infringir a lei, enfrentar um processo, pagar a multa e seguir em frente como antes. Em Veneza, o termo “*pagar le pompe*”, ou “pagar a multa de luxo”, tornou-se uma expressão tão comum que é encontrada em dicionários dialéticos.⁶⁰

⁵⁶ GIUSTI, Op. Cit.

⁵⁷ BRUNDAGE, James A. Sumptuary laws and prostitution in late Medieval Italy. **Journal of Medieval History**. Vol. 13 (1987) 343-355. Disponível em: <[https://doi.org/10.1016/0304-4181\(87\)90036-4](https://doi.org/10.1016/0304-4181(87)90036-4)>. Acesso em 15/08/2020.

⁵⁸ Original: “*Travelling ladies obviously needed to select their wardrobes with care and to be mindful of local regulations if they wished to avoid embarrassing confrontations.*” (BRUNDAGE, 1987, p. 346, tradução nossa).

⁵⁹ Robin, Op. Cit.

⁶⁰ Original: “*And, of course, there were women who simply disobeyed the law. It seems that many women were wealthy enough to treat sumptuary laws as a form of luxury tax: in other words, break the law, face prosecution, pay the fine, and then carry on as before. In Venice the term ‘pagar le pompe’, or ‘to pay the luxury fine’, became such a common expression that it is found in dialectical dictionaries.*” (KILLERBY, 2010, p. 15, tradução nossa).

Matronas e cortesãs

Completando a discussão da circulação da aparência entre mulheres de diferentes categorias sociais e retomando as pranchas de Vecellio, o último subtítulo se empenha em mostrar como a tensão social entre mulheres “matronas” e outras de menor reputação se atravessou na produção artística do ilustrador italiano.

O primeiro parágrafo da lei do *Magistrato delle Pompe* de 21 de fevereiro de 1543, mencionada anteriormente, traz a seguinte colocação:

As meretrizes nesta nossa cidade têm aumentado em número tão excessivo que, sem erubescência ou qualquer outro sinal de vergonha, publicamente vão pelas ruas e igrejas e em outros lugares, tão bem adornadas e vestidas que, muitas vezes, nossas nobres e cidadãs, por não serem diferentes em seu estilo de vestir, são confundidas com essas mulheres, não apenas pelos estrangeiros, mas pelos habitantes [de Veneza], que não sabem distinguir o bom do mau.⁶¹

De fato, diversos documentos da época atestam para o fato de que as cortesãs, apesar de todas as restrições e tentativas de marcação com relação ao vestuário, exibiam tanta suntuosidade que eram, frequentemente, confundidas com mulheres nobres. Em sua obra, Vecellio compartilha desta mesma preocupação, chamando atenção para o fato de que, ao usurparem o nome de um nobre veneziano e adornarem-se com a opulência do vestuário de nobres mulheres, as cortesãs enganavam forasteiros, os quais, desconhecidos de tais truques, pensavam ter tido acesso a nobres venezianas, quando estas, na verdade, “são muito zelosas de sua honra, e exemplos de castidade e pureza”⁶².

A descrição a respeito da prancha *Cortigiane fuor di casa*⁶³ (Fig. 7), por exemplo, traz comentários interessantes com relação a esta semelhança no vestuário de nobres e cortesãs, e à maneira como estas burlam certas proibições:

⁶¹ Original: “Sono accresciute in tanto eccessivo numero le meretrice in questa nostra citta, quale post posta ogni erubescentia et vergogna publicamente vano per le strade et chiesie, et altrove si ben ornate et vestite, che molte volte le nobele et citadine nostre per non esser differente del vestire da le ditte sono non solum da li forestieri ma da li habitanti non conosciute le bone dale triste (...)”. (LORENZI, 1871, p. 108, tradução nossa).

⁶² VECCELLIO, Op. cit, p. 143.

⁶³ Idem, p. 138.

Já foi dito, até o momento, que as prostitutas que querem conquistar o respeito por meio da falsa honestidade fazem uso do vestuário das viúvas e daquele das casadas, especialmente os que possuem as cores do matrimônio. Anteriormente, a maior parte delas estava habituada a andar com o traje das donzelas, costume que ainda não foi totalmente abandonado, embora usado com maior modéstia. De modo que não podem permanecer sempre fechadas e cobertas pela capa que usam e não podendo, por outro lado, serem vistas, são, por fim, forçadas a se descobrirem um pouco, sendo impossível não as reconhecer por esse gesto. E porque elas são proibidas de usar pérolas, revelam-se como tal, em particular, quando mostram seus pescoços nus. Para compensar isso, essas mulheres infelizes mantêm um *bertone* [espécie de cafetão] (como são chamados), que lhes serve como um marido, assegurando o uso de produtos de luxo e, sob esse pretexto, elas são autorizadas a usar tudo aquilo que as leis geralmente as proibiam.⁶⁴

Em outra prancha, *Diverse Donne*⁶⁵ (Fig. 8), Vecellio comentou ainda: " (...) O que se diz é que às vezes as Cortesãs e donas de partido assemelham-se em vestuário com as casadas, portando também o anel no dedo, como fazem as casadas: e, portanto, quem não é mais do que prático, permanece enganado por elas"⁶⁶. Em seus diversos comentários a respeito da mulher nobre, Vecellio sempre destacou suas virtudes elevadas e, ao tentar distingui-las das cortesãs, o autor apontou para o fato de que estas seriam reconhecidas por não poderem, a partir das leis cuidadosamente elaboradas da cidade de Veneza⁶⁷, usar pérolas. Porém, o próprio autor, no trecho acima, apontou o fato de que tal restrição era frequentemente negligenciada, o que é reforçado por suas ilustrações, nas quais as cortesãs exibem, assim como as nobres mulheres, seus colares de pérolas. As pranchas *Cortigiana* (Fig. 7) e *Diverse Donne* (Fig. 8) demonstram tal questão: ambas carregam em seus pescoços colares de pérolas, mesmo que mais sutis, se comparados com as nobres das Figuras 1 e 3.

A cortesã da Fig. 7 também está representada com o gestual de revelar-se brevemente ao levantar o véu (*fazzuolo*), característica traçada pelo autor na citação acima como, também, o levantar da saia presente na prancha de Bertelli (Fig. 6). O desenho da figura cortesão, como já reiterado, apresenta-se mais simples, à

⁶⁴ VECCELLIO Apud CARVALHO, 2013, p. 152.

⁶⁵ Idem, p. 137.

⁶⁶ Original: "Diqui è che alle volte le Cortigiane e donne di partito rassembrano nell' Habito le maritate, portando anche gli anelli in deto, come le maritate fanno: & perciò chi non è più che pratico, ne rimane ingannato." (VECCELLIO, 1590, p. 137, tradução nossa).

⁶⁷ Página 144 (numeração Vecellio).

semelhança da Fig. 8, em que tecidos foram panejados sem muitos detalhes e com poucas ornamentações. Vecellio também escreveu que as cortesãs se utilizavam do vestuário de mulheres casadas e viúvas, sendo que as Figuras 7 e 8 muito se assemelham com outra prancha da obra, *Vedove*⁶⁸ (viúva), de aspecto singelo.

As cortesãs, de fato, não apenas burlavam as restrições a elas impostas, como também eram ávidas consumidoras de itens de vestuário, adereços e ornamentações luxuosos, gastando quantias elevadas com tais artefatos e garantindo exposições ostentatórias de sua aparência. Santore trouxe, no inventário de Julia Lombardo, uma catalogação impressionante das posses da cortesã, chamando atenção para a versatilidade de sua aparência e da luxuosidade de sua vivência:

Como qualquer mulher em sua posição, *La Lombarda* prestou muita atenção aos caprichos da moda. (...) quando Júlia quisesse bancar a donzela, ela poderia cobrir suas tranças com um "Papafigo", o capuz velado que escondia os rostos das virgens venezianas. Os governadores da República preocupavam-se porque a *Cortegiane* às vezes adotava o traje de donzelas e até de viúvas e não podia ser distinguida da *gentildonna*.⁶⁹

⁶⁸ Página 134 (numeração Vecellio). Visualize a prancha em: Bibliothèque Nationale de France. Gallica, BNF. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d/f322.item.r=cesare%20vecellio>>. Acesso em 02/02/2021.

⁶⁹ Original: "Like any woman in her position, *La Lombarda* paid careful attention to the whims of fashion. (...) when Julia wished to play the maiden she could cover her tresses with a "Papafigo," the veiled hood that hid the faces of Venetian virgins. The governors of the Republic fretted because *cortegiane* sometimes adopted the dress of damsels and even widows and could not be distinguished from *gentildonna*." (SANTORE, 1988, p. 61, tradução nossa).

Figura 7



VECELLIO, Cesare. *Cortigiana* - De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo (1590). Xilogravura, 16.7 x 12.5 cm (página).
Fonte: Gallica, BNF, 2020.

Figura 8



VECELLIO, Cesare. *Diverse Donne* - De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo (1590). Xilogravura, 16.7 x 12.5 cm (página).
Fonte: Gallica, BNF, 2020.

Considerações finais

O texto desenvolvido centrou-se sobre um tempo e uma figura poucas vezes abordados pela literatura brasileira ocupada sobre a história da moda.

Sem preocupações de dessecar como as mulheres que exerceram a prostituição em Veneza do século XVI se vestiam e viviam, o trabalho teve a pretensão de perscrutar sobre essas mulheres por meio do talento de Cesare Vecellio e algumas narrativas e leis que as circundaram. Como toda identidade se constrói na diferença, ao abordar a cortesã veneziana foi necessário a Vecellio, como às autoras, apontar o que caracterizou as mulheres chamadas de nobre ou matronas.

Escolher Vecellio e seu livro de trajés se justificou na importância que esse material impresso alcançou no contexto abordado, sendo tanto um difusor de notícias sobre a diferença admitida nos tempos modernos como um constituidor de estereótipos de outras sociedades, povos e ofícios.

Em meio às milhares de figuras que foram sintetizadas pelo olhar do outro (BURKE, 2004), as cortesãs nos atraíram a atenção, fazendo o contraste para a noção banal de mulher e prostituta. Elas, a despeito de uma origem popular, foram mulheres idolatradas por sua educação, elegância, beleza e feminilidade, e, para além dos favores sexuais, foram remuneradas por seus clientes por serem mulheres eruditas, exercendo a música, dança, escrita, declamação e outras artes. Musas de poetas e artistas, as cortesãs conviviam em um ambiente ambíguo, marcado por uma sociedade que tanto as honrava quanto difamava, como ambígua são suas representações por Vecellio, que precisou de legendas e longos comentários para deixar evidente ao seu leitor que “nem tudo que reluz é ouro”, segundo ele.

Como emblemas de uma marginalidade aceita socialmente, desde que não ultrapassassem as fronteiras delimitadas pelos moralistas, as cortesãs ainda podem serem tomadas como emblemas da consolidação do sistema de moda moderna⁷⁰ (LIPOVETSKY, 1989), na medida em que sua existência no meio social de sua época foi firmada na construção e manipulação de uma imagem centrada na aparência suntuosa, prestando atenção às mudanças da moda e sendo ávidas consumidoras de itens de vestuário, adereços e ornamentações. Apesar de serem frequentemente controladas pelas leis suntuárias com relação ao que podiam ou não vestir, tais figuras conseguiam encontrar saídas para burlar as restrições e manterem uma exibição ostentatória, fazendo com que seu vestuário se assemelhasse de maneira significativa com o de nobres mulheres, sendo, muitas vezes, com estas confundidas.

As cortesãs venezianas viveram a ambiguidade dos prazeres da carne e das delícias do espírito cultivado na boa literatura grega, romana e da florescente arte de seu tempo. Como inúmeras profissionais da imagem do século XXI, para elas alcançarem garantias e sucesso foi preciso aliar boa aparência, pintadas de erudição e muita sagacidade. Driblando preconceitos e discriminações por arranjos feitos nas alcovas, elas estabeleceram fortes estratégias, até hoje bem-sucedidas, de ser um sujeito social que resiste e se reduz a sua própria imagem, ou seja, sujeitos-moda⁷¹.

⁷⁰ LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁷¹ SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2007.

Referências

Fonte

VECELLIO, Cesare. **De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo**. Veneza: Damian Zenaro, 1590. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d>>. Acesso em 10/08/2020.

Bibliografia

ARNOLD, Kayla. Fashion and Self-Fashioning: Clothing Regulation in Renaissance Europe. **Summer Research**. Vol. 93, 2011. Disponível em: <https://soundideas.pugetsound.edu/summer_research/93>. Acesso em 14/08/2020.

BASSANESE, Fiora A. Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance. **Texas Studies in Literature and Language**. Vol. 30, no. 3, 1988, pp. 295–319.

Disponível em: <www.jstor.org/stable/40754861>. Acesso em 11/08/2020.

BELFANTI, Carlo Marco. The Civilization of Fashion: at the origins of a Western Social Institution. **Journal of Social History**. Vol. 43, No. 2 (winter 2009), pp. 261-283. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20685387>>. Acesso em 17/08/2020.

BRUNDAGE, James A. Sumptuary laws and prostitution in late Medieval Italy. **Journal of Medieval History**. Vol. 13 (1987) 343-355. Disponível em: <[https://doi.org/10.1016/0304-4181\(87\)90036-4](https://doi.org/10.1016/0304-4181(87)90036-4)>. Acesso em 15/08/2020.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Larissa Sousa de. **De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo (1590) de Cesare Vecellio: Tradução parcial e Ensaio crítico**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

CARVALHO, Larissa Sousa de. **Mapeando os livros de trajes do século XVI e a Literatura de moda no Brasil**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

DURANT, Will. **A História da Civilização Vol. V – A Renascença**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

ELIAS, Norbert. **O processor civilizador: Formação do Estado e Civilização**. Vol.2.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

FRANCO, Veronica. **Poems and Selected Letters**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GIUSTI, Eugenio L. **The Renaissance Courtesan in words, letters and images**. Milão: LED Edizioni Universitarie, 2014.

JONES, Ann Rosalind. Labor and Lace: The Crafts of Giacomo Franco's Habiti delle donne venetiane. **I Tatti Studies in the Italian Renaissance**. Vol. 17, No. 2 (Fall 2014),

pp. 399-425. Disponível em: <www.jstor.org/stable/10.1086/678268>. Acesso em 17/08/2020.

JONES, Ann Rosalind. "Worn in Venice and throughout Italy": The Impossible Present in Cesare Vecellio's Costume Books. **Journal of Medieval and Early Modern Studies**. September 2009; 39 (3): p. 511-544. Disponível em: <<https://doi.org/10.1215/10829636-2009-003>>. Acesso em 14/08/2020.

KILLERBY, Catherine Kovesi. Women and Sumptuary Law. **Oxford Scholarship Online**, 2010. Disponível em: <[10.1093/acprof:oso/9780199247936.003.0007](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199247936.003.0007)>. Acesso em 15/08/2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LORENZI, Giovanni Battista. **Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della repubblica**. Veneza: A spese del conte di Oxford: Tipografia del Commercio di Marco Visentini. 1871. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=osDsnIQyunwC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em 15/08/2020.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Duas honestas cortesãs do renascimento italiano: interseções da cultura humanista, da escrita de mulheres e da sexualidade no século XVI. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 185-199, jul.-dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26207/16266>>. Acesso em 17/08/2020.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

ROBIN, Diana. Courtesans, Celebrity, and Print Culture in Renaissance Venice: Tullia d'Aragona, Gaspara Stampa, and Veronica Franco. In: SMARR, Janet Levarie; VALENTINI, Daria. **Italian Women and the City: Essays**. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.

ROSENTHAL, Margaret F. Veronica Franco's Terze Rime: the Venetian Courtesan's Defense. **Renaissance Quarterly**, Vol. 42, No. 2 (Summer, 1989), pp. 227-257. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2861626>. Acesso em 12/08/2020.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2007.

SANTORE, Cathy. Danaë: The Renaissance Courtesan's Alter Ego. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, 54. Bd., H. 3 (1991), pp. 412-427. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1482582>>. Acesso em 17/08/2020.

SANTORE, Cathy. Julia Lombardo, "Somtusoia Meretrize": A Portrait by Property. **Renaissance Quarterly**, Vol. 41, No. 1 (Spring, 1988), pp. 44-83. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2862244>. Acesso em 16/08/2020.

WILSON, Bronwen. Reproducing the contours of Venetian identity in Sixteenth-century Costume Books. **Studies in Iconography**. Vol. 25, 2004, pp. 221-274. Disponível em <www.jstor.org/stable/23923591>. Acesso em 08/08/2020.

Sites

Bibliothèque Nationale de France. Gallica, BNF. **Vedove, Cesare Vecellio**. Disponível em:

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d/f322.item.r=cesare%20vecellio>>.

Acesso em 02/02/2021.

Fashion Institute of Technology. Fashion History Timeline, 2020. **Século XVI**.

Disponível em: <<https://fashionhistory.fitnyc.edu/category/16th-century/>>. Acesso em 18/08/2020.

The Metropolitan Museum of Art. MET Museum. **The Chopine**. Disponível em:

<https://www.metmuseum.org/toah/hd/chop/hd_chop.htm>. Acesso em 17/08/2020.

Recebido em: 18/11/2020

Aprovado em: 17/12/2020

MARIA ANTONIETA NA EXIBIÇÃO DO SALON DU LOUVRE DE 1783: MODA, NUDEZ, CLASSE E SEXUALIDADE FEMININA

MARIE ANTOINETTE AT THE 1783 SALON DU LOUVRE EXHIBITION: FASHION, NUDITY, CLASS AND FEMALE SEXUALITY

Felipe Goebel*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O artigo analisa a apresentação do retrato de Maria Antonieta *en gaulle* na Exibição do Salon du Louvre de 1783 e seus desdobramentos. O quadro, pintado por Elisabeth Vigée LeBrun, chocou o público espectador, causando escândalo e condenações variadas, devido ao estilo das roupas e de apresentação pessoal adotado pela Rainha da França na pintura. Questões relacionadas ao corpo, à nudez e à sexualidade feminina fazem-se presentes na polêmica gerada pelo retrato, juntamente com pontos de disputa relativos à distinção das classes sociais e com críticas pessoais à Maria Antonieta e à sociedade de corte. Mais do que apenas uma escolha ruim de estilo, a pintura e seus significados elucidam os debates acirrados sobre a presença e atuação das mulheres na esfera pública, funcionando como um catalisador nas disputas sobre esses pontos na opinião pública às vésperas da Revolução Francesa.

Abstract: *Abstract: This paper analyzes the display of the portrait of Marie Antoinette en gaulle at the 1783 Salon du Louvre Exhibition and its developments. The picture, painted by Elisabeth Vigée LeBrun, shocked the audience, causing scandal and various condemnations due to the style of the clothes and personal presentation adopted by the Queen of France in the painting. Issues related to body, nudity and female sexuality are present in the controversy generated by the portrait, along with points of dispute regarding the distinction of social classes and with personal criticisms against Marie Antoinette and the court society. More than just a bad choice of style, the painting and its meanings elucidate the heated debates about the presence and actions of women in the public sphere, acting as a catalyst in disputes over these points in public opinion on the eve of the French Revolution.*

* Mestre em História Social pelo PPPGHIS-UFRJ (2019). Atualmente pesquisa a formação do sistema da moda na França do Antigo Regime, com ênfase nos diálogos entre práticas e representações de moda, identidade feminina, cultura visual e relações de poder. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4374042309719542> Email: goebel.felipeb@gmail.com

Palavras-chave: Maria Antonieta; **Keywords:** *Marie Antoinette; court sociedade de corte; Antigo Regime. society; Old Regime.*

Introdução

Em junho de 1783 a *Académie Royale de Peinture et Sculpture* realizou sua exibição bienal no Palácio do Louvre. Entre as pinturas e esculturas dos mais renomados artistas franceses foi exposto o retrato da rainha Maria Antonieta *en gaulle*, pintado por sua retratista oficial, Elisabeth Vigée LeBrun. A obra chocou o público espectador do evento, gerando escândalo e condenações variadas na opinião pública parisiense. O que surpreendeu na obra não foi a técnica empregada por Vigée LeBrun na representação, mas sim as roupas da rainha. Uma Maria Antonieta de vinte e sete anos foi retratada como se estivesse colhendo rosas em um ambiente externo, usando um vestido simples de musselina translúcida, amarrado na cintura com uma faixa, e com um largo chapéu de palha, decorado com três plumas e um laçarote de seda azul. As roupas de Maria Antonieta, exibidas em seu retrato na mais institucionalizada exibição de arte da França, criou um clamor de condenação pública por ser considerado uma maneira inadequada de retratar a Rainha da França. O quadro teve que ser retirado às pressas da Exibição. A artista substituiu a controversa pintura por outra mais formal, onde Maria Antonieta é representada em conformidade com as convenções de aparências e apresentação pública da realeza e da aristocracia de corte. Vestida mais apropriadamente com um vestido de corte azul acinzentado de seda, colar duplo de pérolas com braceletes combinando, completado com um penteado ricamente decorado com renda, laços e plumas.

O dano, porém, já havia ocorrido. A responsabilidade por todo o caso foi jogada diretamente na própria Maria Antonieta, uma vez que sem sua autorização a obra nunca teria sido exibida. 1783 foi um ano com poucos eventos públicos, o que parece ter reduzido, ainda que momentaneamente, a quantidade

de publicações satíricas, pornográficas e difamatórias em relação a ela¹. A fofoca, todavia, era um meio muito mais eficaz de espalhar notícias, e uma maneira que escapava das formas oficiais de controle do regime monárquico. Os rumores, o falatório, a transmissão de informações e opiniões boca-a-boca não podiam ser controladas e censuradas². Ao contrário dos panfletos que eram com frequências apreendidos e destruídos, sendo seus editores presos e as gráficas clandestinas fechadas.

Imagem 1 – Élisabeth Vigée LeBrun. *La reine en gaulle*. 1783.
(Óleo sobre tela. 92 x 73cm)



Fonte: National Gallery of Art. Disponível em:

<<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46065.html>>

¹ GRUDER, Vivian R. *The question of Marie Antoinette: the queen and the public opinion before the French Revolution*. French History, Oxford, volume 16, issue 3, p. 277, set. 2002.

² Para a importância da fofoca como uma poderosa mídia informativa no período: DARNTON, Robert. *An early information society. news and the media in Eighteenth-Century Paris*. The American Historical Review, Oxford, volume 105, issue 1, p. 1-35, fevereiro de 2000.

Imagem 2 – Élisabeth Vigée LeBrun. *Marie Antoinette, La Reine à la Rose*. 1784.
(Óleo sobre tela. 116 x 88cm)



Fonte: Château de Versailles et de Trianon. Disponível em:
<<http://collections.chateauversailles.fr/#78f039e2-98f3-4fd0-a746-ae1f27d1ce5e>>

As críticas presentes tanto em publicações oficiais, (jornais, revistas, almanaques e semanários), quanto em panfletos satíricos, além dos rumores, narrados nas memórias de diversos *émigrés* publicadas no começo do século XIX, formam o corpo das fontes examinadas. Tais materiais expõem as três principais modalidades de crítica em relação à polêmica gerada pelo retrato de Maria Antonietta *en gaulle*. A primeira se refere ao seu próprio corpo e sexualidade, e a maneira pela qual essas questões ficaram evidentes no retrato para alguns comentaristas. A segunda relaciona-se com o rompimento, presente no inovador

traje escolhido por ela, em relação ao sedimentado regime de distinção das classes por meio das aparências. Por último, a combinação das duas, gerou uma modalidade instrumentalizada em discursos sobre a incompetência de Maria Antonieta em ocupar o cargo de Rainha da França. A polêmica do retrato e os conteúdos das condenações geradas se relacionam, de maneira ampla, com as transformações e questionamentos sobre a presença e atuação feminina na sociedade francesa nas vésperas da Revolução Francesa. As três modalidades de crítica expõem de maneira contundente os receios e os temores em relação a participação social e política das mulheres no domínio público no final do século XVIII.

Para começarmos a análise dos significados relacionados à classe, ao gênero e à sexualidade feminina contidos nas críticas ao retrato de Maria Antonieta, precisamos levar em conta o espaço em que ele foi exibido e o que a obra representava ali. No século XVIII, a *Académie Royale* era a instituição formal de produção artística da França. Fundada por mandato real em 1648, sob a regência de Ana de Áustria e do Cardeal Mazarin, a instituição era a resposta da Coroa às disputas internas no setor de produção de quadros e esculturas. A intervenção monárquica atendia ao desejo de um grupo cada vez maior, capitaneados por Charles Le Brun. O objetivo do grupo de artistas reunidos por Le Brun era o rompimento com a Corporação de pintores, escultores e douradores de Paris, que detinha o monopólio sobre a produção e sobre a venda desses bens. Buscavam, dessa maneira, estabelecer a pintura e a escultura como umas das artes liberais e não mais como mero trabalho manual e produto artesanal; dessa maneira, desejavam estabelecer o pintor e o escultor como artistas e não mais como artesãos³. Se por um lado buscavam a mudança do estatuto de seus afazeres, elevando-os ao patamar das artes, essa demanda se alinhava com o projeto de fortalecimento e centralização do poder monárquico. Com a criação e estabelecimento da *Académie*, a monarquia passou a ter a sua disposição meios de controlar e de dispor da produção e da divulgação de imagens, formalizando a autoridade régia sobre as representações visuais e sobre

³ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993. p. 4.

os signos e significados contidos nelas. Dessa maneira, a instituição tinha três objetivos centrais: a profissionalização, a regulamentação e o ensino formal da pintura e da escultura, sob o patrocínio da Coroa francesa.

Alinhada com o projeto da monarquia centralizada, a instituição se consolidou, ao longo do reinado do Rei Sol, como local de reflexão artística. Os artistas acadêmicos passaram a elaborar, difundir e ditar as técnicas e as regras da arte, ao mesmo tempo que estabeleciam o entendimento do artista como sujeito singular, inspirado e engenhoso⁴. Tendo, desde 1665, o monopólio da educação artística, as teorias, as técnicas e os estilos defendidos e praticados por seus membros eram considerados o modelo consagrado e que deveria ser seguido. Por outro lado, sua organização, baseada na competência técnica e no desempenho comercial de cada artista, garantia certa penetração de influências externas. Desse modo, assim que um modelo ou estatuto era considerado insuficiente ou ultrapassado, outro o sucedia. Essa característica adaptativa da instituição permitia, portanto, que ela acompanhasse as demandas externas, vindas, sobretudo, da aristocracia de corte e da alta burguesia urbana que consumiam os bens produzidos e patrocinava os artistas⁵. Era importante, portanto, que a instituição reunisse artistas de competência, que fossem considerados superiores e que distinguisse, entre seus membros, os melhores. Este princípio de competição e de distinção regia as admissões e os cargos comissionados que cada membro ocupava. Durante a existência da *Académie*, a admissão ocorria por meio do exame de "verificação de competência", mediante apresentação de trabalhos. Os candidatos apresentavam, primeiramente, uma "peça de amenidade" para demonstrar suas habilidades técnicas; depois, dentro de quatro ou cinco anos, uma coleção de obras denominadas "peças de recepção", com vista à filiação plena à instituição.

Na pintura havia, ainda, uma hierarquia de modalidades. A chamada "pintura histórica" estava em primeiro lugar, pois considerava-se que exigia um maior esforço intelectual de conhecimento, de técnicas de composição e de manipulação de alegorias simbólicas. A pintura histórica compreendia quadros

⁴ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993. p. 12-13.

⁵ Idem. p. 57

de grandes proporções que representassem eventos e acontecimentos do passado, ainda que temas vindos da religião e da mitologia greco-romana fossem incluídos nessa classificação. O segundo gênero era o retrato: ainda que ocupasse o segundo patamar na hierarquia interna da instituição, os retratos eram a modalidade mais executada pelos membros da *Académie*. Isso porque as comissões da monarquia ou encomendas privadas de membros da elite ocorriam em sua maioria nessa categoria, dando a ela maior proeminência comercial. Vinham, então os temas chamados de "pintura de gênero" (ou seja, cenas da vida cotidiana) e a "pintura de observação" (paisagens, animais e naturezas-mortas). Essa hierarquia ficava evidente durante os exames de admissão, em que os indivíduos que concorressem a cargos de pintores de quadros históricos apresentavam apenas uma obra, e os das outras modalidades apresentavam duas⁶.

A *Académie* desempenhou, assim, um papel importante na criação e na divulgação do imaginário de representações que justificassem e validassem o regime monárquico absolutista. No processo de centralização do poder régio, desenvolvido por Luís XVI, ela era o braço formal e institucionalizado da elaboração de alegorias, quadros, retratos, efígies, esculturas, medalhas e etc. que glorificassem e legitimassem o rei, sua imagem pública e os significados de poder atrelados a ele⁷. As representações criadas lá deviam, portanto, estar em consonância com o projeto de fabricação, transmissão e manutenção do *status quo* monárquico, aristocrático e de corte. Em outras palavras, a instituição, a partir do Rei Sol, era uma das forças criadoras das representações oficiais da monarquia. Essas representações deviam garantir a dominação da realeza e da aristocracia de corte no campo simbólico, por meio de obras que respeitassem, exaltassem e justificassem o regime e sua casta dirigente privilegiada. O monopólio da *Académie* sobre as encomendas do Estado garantia aos artistas que dela participavam um lugar privilegiado no mercado da arte que se consolidava. Isso permitia que eles dirigissem os debates sobre as diretrizes,

⁶ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Editions de Minuit, 1993. p. 75-80.

⁷ BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 88-89, 121.

formas, técnicas e estilos que deveriam ser aceitos ou combatidos; de maneira geral, a *Académie* passou a ser instituição que oficializava os estatutos da arte e seus objetivos na França durante os séculos XVII e XVIII⁸.

Dessa maneira, a Exibição bienal da *Académie* era o evento de divulgação pública não apenas da produção dos seus artistas, mas também era um espaço distinto de projeção dos símbolos de poder da monarquia. Em 1783, isso já estava consolidado e era lugar comum: esperava-se que as obras expostas no *Salon du Louvre* a cada dois anos respeitasse as regras específicas de representação que garantiam o que era ou não aceito em matéria de estilo, simbolismo e significados. Essas regras eram concebidas e praticadas em concordância com o regime de distinção da cultura das aparências, onde cada grupo social devia ser representado de uma maneira específica, com cores, roupas, estilos, alegorias e símbolos específicos. Isso era essencial, sobretudo, nas obras encomendadas pelo Estado ou por membros da aristocracia. O retrato de Maria Antonieta *en gaulle* era, assim, um rompimento claro com essas regras, e foi encarado como uma transgressão sem precedentes, não pelo estilo e pela técnica empregada por Vigée LeBrun, mas pelo seu conteúdo e significado, sobretudo, por ser o retrato da Rainha da França.

Na relação entre indumentária e moral, Aileen Ribeiro aponta como os rumores e críticas que circularam sobre os trajes que Maria Antonieta usava desenvolveram-se seguindo duas linhas argumentativas, as quais eventualmente fundiram-se no discurso e na opinião pública⁹. Conforme a própria Vigée-Lebrun escreveu em suas memórias, as pessoas comentaram que a rainha permitiu que ela a retratasse *en deshabillé*, ou seja, sem estar usando o traje formal esperado em uma representação oficial exibida em público¹⁰. Alguns críticos foram ainda mais longe afirmando que Maria Antonieta exibiu-se em roupas de baixo ou em trajes adequados a uma "mulher imoral"¹¹. Outra causa de enorme desaprovação

⁸ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Editions de Minuit, 1993. p. 85-87.

⁹ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 115.

¹⁰ VIGÉE-LEBRUN, Elisabeth. *Souvenirs*. Claudine Herrmann. (ed.) Paris: Des Femmes, 1984. Vol. 1, p. 65.

¹¹ Por exemplo os comentários de Jean-Louis Soulavie em *Mémoires historiques du règne de Louis XVI depuis son mariage jusqu'à sa mort*. Vol 6, p. 43.

geral relacionou-se com o fato de ela ter escolhido se despir de qualquer indicador de seu *status* de Rainha da França e membro da realeza¹². Essas acusações devem ser examinadas separadamente, como propõe Ribeiro, uma vez que cada uma delas visa questionar, respectivamente, a modéstia, a sexualidade e a apresentação pública de Maria Antonieta como mulher e sua dignidade como soberana. Além disso, é necessário analisar o episódio da Exibição do *Salon* de 1783 como parte do processo de ressignificação dos símbolos de poder da realeza e da aristocracia. A mudança de sentidos dos valores de apresentação pública das elites de corte deve ser, ademais, entroposto ao contexto social mais amplo de crítica à sociedade de corte e à situação econômica periclitante enfrentada pela França à partir de 1777.

Exibida em roupas de baixo

A acusação de que Maria Antonieta deixou-se exibir usando nada mais do que roupas de baixo não é, de fato, completamente infundada. O traje *en gaulle*, ou *chemise à la reine* ou somente *chemise* como foi posteriormente chamado, era um vestido feito de camadas de musselina fina, quase translúcida, usado sobre espartilho e corpete frouxos e saias amplas. O vestido em si não tinha nenhum elemento estrutural rígido, exceto a gola franzida e mangas em gomos, formados e ajustados por cadarços ou fitas internas; na cintura o vestido era preso por uma faixa larga amarrada com um laço nas costas. Acessórios comuns incluíam um fichu, (espécie de lenço largo ou xale leve de três pontas), cruzado sobre os seios ou costas, além de grandes chapéus de palha usados sobre os cabelos presos em um rabo de cavalo solto e sem empoamento. O vestido, com suas formas arredondadas e desestruturadas, era um rompimento claro em relação ao tradicional traje feminino francês, sobretudo com o estilo formal que moldava, regulava e restringia o corpo pelo uso de espartilhos, *panniers* e corpetes. Pelo contrário, o *chemise* se conformava ao corpo da mulher, adaptando-se à sua forma, garantido conforto e uma gama de movimentos que as modalidades mais tradicionais não permitiam.

¹² DIDEROT, Denis. VON GRIMM, Friedrich Melchior. *Correspondance littéraire philosophique et critique*. Vol. 13, p. 442.

Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720317j>>

A possível origem do estilo é controversa. Madeline Delpiere aponta que vestidos leves se tornaram populares primeiro entre as mulheres de comerciantes de algodão e linho da cidade de Bordeaux, no sul da França. Tendo acesso aos tecidos brancos alvejados ao sol vindos colônias, sobretudo da Ilha de Saint-Domingue, (atuais Haiti e República Dominicana), elas passaram a adotar estilos similares aos usados pelas mulheres *creoles*, que evitavam tecidos grossos e espartilhos apertados devido ao calor do Caribe e da Louisiana¹³. Concomitantemente, o gosto por tecidos de algodão se estabeleceu por volta de 1750, conforme a influência dos trajés ingleses se espalhava entre os homens e as mulheres parisienses¹⁴. Exportado da Inglaterra, o hábito de usar vestidos sem armações acolchoadas (*panniers*), ajustados nas mangas, sem caudas e com poucos adereços, resultou no que eventualmente passou a ser chamado de *robe à l'anglaise*¹⁵. Maria Antonieta adotou esse estilo por volta de sua primeira gravidez em 1778, e continuou preferindo vestidos *à l'anglaise* em ocasiões menos formais em Versalhes, sobretudo quando em seus apartamentos privados ou no Petit Trianon¹⁶.

Por outro lado, Mary Sheriff questiona a similaridade entre o estilo *en gaulle* e a roupa de baixo do século XVIII. O uso de "camisas" longas e brancas era um hábito comum entre as elites já na segunda metade do século XVII, e no reinado de Luís XV já era norma entre todas as camadas sociais, urbanas e rurais. A peça de baixo nada mais era do que um camisão de linho ou algodão que ia até abaixo dos joelhos. Por cima dele, eram colocadas as múltiplas camadas de roupas, incluindo uma outra camisa mais fina que por vezes ficava visível na gola e mangas. A peça de baixo, porém, era justa ao corpo, com gola quadrada e fendas nas axilas, além de ser feita de tecido rústico, dificilmente macio, fino e alvejado como os usados nos vestidos. Para Sheriff, portanto, a similaridade do

¹³ DELPIERRE, Madeleine. *Dress in France in the Eighteenth Century*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997. p. 109.

¹⁴ Idem. p. 59-59. Para um estudo mais aprofundado da importância dos tecidos de algodão em definir novas práticas indumentárias ao longo do século XVIII, além de sua crescente importância econômica nos mercados europeus de roupas ver: LEMIRE, Beverly. *Fashion's favourite: the cotton trade and the consumer in Britain, 1660-1800*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

¹⁵ RIBEIRO, Aileen. *Fashion in the French Revolution*. Londres: Batsford Ltd., 1988. p. 27-29.

¹⁶ Idem. p. 34-37.

vestido *chemise* e a roupas de baixo fica apenas no nome e não na confecção ou na aparência das peças¹⁷. Na mesma direção de questionamento da comparação do estilo *en gaulle* com a roupa de baixo, Kimberly Chrisman-Campbell afirma que, na verdade, o vestido tinha mais semelhança com a roupa usada por cima do traje na toalete matinal da elite aristocrática, quando a pesada maquiagem era aplicada e os cabelos empoados¹⁸. De fato, essa peça é mais parecida com o vestido em construção: ambos eram largos, feitos com tecido fino, eram uma peça inteira e vestidos pela cabeça. Ao contrário, porém, essa era uma peça utilitária, usada com o objetivo prático de proteger as roupas dos muitos pós, pomadas e produtos de beleza usados na toalete, não tendo nenhuma ornamentação ou preocupação estilística de apresentação pessoal.

Independente da possível origem ou inspiração do estilo, o vestido se tornou tendência no final da década de 1770. Sua primeira aparição nas gravuras do almanaque *Galerie des modes et costumes françaises* é em 1780. Ademais, no seu retiro privado no Petit Trianon Maria Antonieta e suas damas, selecionadas por suas relações pessoais com ela e não pela posição e cargos oficiais ocupados, usavam trajes informais de inspiração inglesa. Como a biógrafa Antonia Fraser salienta, "estilos lúdicos e pastorais que idealizavam a vida no campo, [...] vestidos soltos feitos de gaze e musselina diáfana."¹⁹ Portanto, na Exibição 1783, a rainha estava mostrando publicamente, para uma audiência geral e não mais apenas para os frequentadores de Versalhes, uma preferência estilística já adotada por ela e seu *entourage*. Ribeiro afirma que o escândalo ao redor da pintura pode ter servido apenas para aumentar a popularidade do traje *en gaulle*, o qual passou a ser conhecido como vestido *chemise à la reine* em sua homenagem, sendo chamado assim pela primeira vez alguns meses depois da Exibição, na edição de setembro da revista *Cabinet des Modes*.

O estilo se tornou a tendência dominante da década de 1780, como atestam os inúmeros retratos, ilustrações, gravuras das revistas de moda e os

¹⁷ SHERIFF, Mary D. *The portrait of the Queen*. In.: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 57.

¹⁸ CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. *Fashion victims: dress in the court of Louis XVI and Marie Antoinette*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2015.

¹⁹ FRASER, Antonia. *Maria Antonieta*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 156.

livros caixas das marchandes de modes parisienses do período²⁰. A adoção do estilo foi facilitada pela diminuição dos preços dos tecidos empregados, conforme as manufaturas de linho e algodão se desenvolviam e se mecanizavam na França e, sobretudo, nos Países Baixos austríacos. Isso permitiu que um maior número de indivíduos tivesse acesso a esses materiais, em detrimento da seda, do cetim e do brocado que continuavam com preços altos, fabricados de maneira manual, constituindo a principal produção das manufaturas têxteis da França, sobretudo das de Lyon²¹. O baixo custo dos materiais certamente facilitou a divulgação e adoção do estilo *chemise*, apesar da polêmica que gerava em alguns setores da sociedade.

Sexualidade feminina e o corpo do Estado

Alguns grupos de mulheres que acompanhavam as transformações de moda adotaram o vestido já na década de 1770, influenciadas por questionamentos sobre o controle e a regulação de seus corpos oriundos da tradição aristocrática. Inicialmente, mulheres pertencentes a aristocracia e a alta burguesia parisiense passaram a rejeitar os rígidos e apertados espartilhos de *baleen* e corpetes pesados de cetim ou seda grossa, preferindo modelos mais frouxos feitos de tecidos de algodão, fustão ou linho²². Para Delpierre, a ideia fundamental, e bastante simples, do *chemise* era, inicialmente, livrar-se de todos os elaborados e caros componentes adicionais, (laços, fitas, borlas, rosetas, rendas, babados, faixas, joias etc.), que eram sobrepostos no traje tradicional. Buscava-se deixar somente uma fina camada de tecido entre o espartilho, o corpete, saias e anáguas da usuária²³. De acordo com Ribeiro, o corpo feminino tornava-se, de certa forma, mais exposto e acessível, especialmente uma vez que

²⁰ RIBEIRO, Aileen. *Fashion in the French Revolution*. Londres: Batsford Ltd., 1988. p. 33-35. A historiadora reúne dados, sobretudo, dos livros caixas de Madame Éloffé (os únicos inteiramente preservados), uma das principais *marchandes de modes* de Paris.

²¹ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007. p. 169.

²² Idem. p. 179.

²³ DELPIERRE, Madeleine. *Dress in France in the Eighteenth Century*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997. p. 32.

os vestidos *chemise* se tornavam cada vez mais leves e translúcidos ao longo da década de 1780²⁴.

Os estilos de trajes que dominaram os séculos XVII e XVIII certamente não eram pudicos em relação a exibição do corpo e à nudez, dando ênfase a forma e a partes específicas do corpo. Como o colo para as mulheres, exibido em decotes profundos e espartilhos que levantavam e enchiam o busto, além de moldar e afinar artificialmente a cintura; para os homens, panturrilhas torneadas exibidas em meias justas e volume proeminente na virilha, pelo uso de calções com braguilhas laterais. A provocação sexual, o jogo de exibir o corpo de maneira estratégica, é, de fato, uma das marcas centrais do traje formal francês do século XVII e início do XVIII. Os significados contidos aí são reveladores da maneira dúbia com que a moralidade ficava presente na relação entre exibição do corpo, apresentação pessoal e moda na França.

Contudo, a questão da exposição imodesta e, sobretudo, o acesso ao corpo feminino ia bem além da preocupação estética, e para reconhecermos as múltiplas implicações contidas aí, é necessário considerarmos as dinâmicas gerais de mediação entre moral e corpo durante o Antigo Regime. Durante o século XVIII, de fato, nenhum outro Estado europeu era tão centrado no corpo e na sua apresentação pública como a França, onde “a retórica, os ritos e o ritmo da vida política derivavam diretamente dos corpos régios.²⁵” No centro do sistema monárquico absolutista, consolidado com o sistema de corte durante o reinado de Luís XIV, se encontrava o Rei, cujo corpo, seguindo a tradição medieval escolástica, tinha duas naturezas distintas e complementares. O corpo material e mortal, e o outro, sagrado, inviolável e eterno, submetendo todos os súditos, harmoniosamente unidos no chamado “corpo político do Estado monárquico.²⁶” Devido à ligação mística entre as funções da monarquia e o próprio corpo do rei, este tinha que ser amplamente visível, ainda que inviolável e intocável pela quase maioria da população. Como enviado de Deus para guiar e governar os homens,

²⁴ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 116

²⁵ MELZER, Sara E; NORBERG, Kathryn. (orgs.) *From the royal to the republican body: incorporating the political in seventeenth and eighteenth-century France*. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 3

²⁶ KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's two bodies: a study in medieval political theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

toda a autoridade, nessa visão cosmológica, fluía da pessoa e, em suma, do próprio corpo do rei. Por esse motivo a questão de proximidade física com ele era importante para a aristocracia, uma vez que os graus de proximidade significavam poder e prestígio nas disputas internas da nobreza francesa²⁷.

Ao longo do reinado da dinastia Bourbon, o acesso, a presença e os próprios corpos dos membros da realeza foram regulados por regras estritas de etiqueta e cerimonial de corte. Sob Luís XIV, esses dispositivos assumiram a forma de rituais altamente codificados executados diariamente e celebrados com pompa no verdadeiro “templo da monarquia que era a Corte de Versalhes²⁸.” Se o corpo do rei, e o de todos os membros da realeza por extensão, tinham significados de poder, Dorinda Outram salienta, o mesmo também valia para os corpos dos súditos; estes constituíam um valioso “recurso político”, uma vez que fossem devidamente disciplinados e instrumentalizados nas relações sociais²⁹. Nesse entendimento, a relação das mulheres com a própria fisicalidade de seus corpos era ambígua e mal desenvolvida:

Advindo dos longos tratados medievais e da moral religiosa escolástica, era vetado às mulheres “castas” a autoridade necessária para a atuação pública, sendo confinadas, para a preservação da castidade e da moral, aos seus papéis domésticos; enquanto às mulheres que desejavam algum tipo de autoridade pública eram automaticamente condenadas, consideradas sexualmente incontroláveis e assim uma ameaça à ordem política.³⁰

As preocupações sobre a ligação entre a ordem social e o corpo feminino aumentaram consideravelmente ao longo do século XVIII, conforme as mulheres passaram a reivindicar maior presença e a atuar mais ativamente na esfera pública. Não mais apenas como figuras proeminentes da vida cultural, mas também como agentes sociais influentes, ainda que por meio de canais não oficiais e no meio local dos bairros, vizinhanças e/ou em regiões específicas das

²⁷ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 135-136.

²⁸ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 64.

²⁹ OUTRAM, Dorinda. *The body and the French Revolution*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1989. p. 2

³⁰ Idem. p. 133.

idades³¹. O medo central era que “a sexualidade das mulheres, quando operada na esfera pública por meio da dissimulação, ameaçava efeminar os homens – ou seja, literalmente transformar os corpos masculinos.³²” Na sociedade francesa do século XVIII, onde a questão da disciplina e controle dos corpos, especialmente sua exibição, tinha tamanha importância, a moda cumpria uma importante função reguladora. Portanto, maneiras inapropriadas de vestir, como aponta Chantal Thomas, não apenas revelavam a imoralidade dos seus usuários, mas também podiam corromper outros indivíduos³³.

A ênfase dada ao controle do corpo e suas necessidades advém dessa mística de justificação e sacralidade do corpo da realeza. O modelo de controle dos corpos e seus sentidos foi adotado pela aristocracia e difundido para todas as camadas sociais, com diversos graus de adaptação. A sexualidade do rei era, então, particularmente importante para o bom funcionamento da monarquia absolutista sob os Bourbon, Jeffrey Merrick explica, porque as representações e publicações monarquistas durante o reinado de Luís XIV tornaram-se modelares. Dessa forma, o monarca deveria ser forte, viril e dominador, mas como uma espécie de patriarca autossuficiente em relação à sexualidade, que era plenamente controlada por ele como qualquer outra necessidade física de seu corpo mortal³⁴. Consequentemente, a natureza lasciva de seu sucessor, Luís XV, foi percebida como uma ameaça, mas também como uma qualidade política. Para os setores mais conservadores, vinculados à Igreja, sua incapacidade de governar seus próprios desejos colocava em questão sua habilidade de governar o corpo político do Estado. Ao mesmo tempo, alguns setores encaravam sua luxúria como um indicativo de virilidade e dominação, ou seja, características desejadas em um soberano³⁵. Finalmente, a incapacidade de Luís XVI de cumprir

³¹ LANDES, Joan B. *Women and the public sphere in the age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1988. p. 88.

³² HUNT, Lynn. *The many bodies of Marie Antoinette: political pornography and the problem of the feminine in the French Revolution*. In.: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 121-122.

³³ THOMAS, Chantal. *The wicked queen: the origins of the myth of Marie Antoinette*. Nova York: Zone Books, 1999. p. 83.

³⁴ MERRICK, Jeffrey. *The body politics of French Absolutism*. In.: MELZER, Sara E. NORBERG, Kathryn. (orgs.) *From the royal to the republican body: incorporating the political in seventeenth and eighteenth-century France*. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 11-31

³⁵ KAISER, Thomas E. *Louis le Bien-Aimé and the rhetoric of the royal body*. In.: MELZER, Sara E. NORBERG, Kathryn. (orgs.) *From the royal to the republican body: incorporating the political in*

seus deveres matrimoniais e sua suposta impotência sexual, afirma Antoine de Baecque, foi uma das particularidades que provocou o colapso da mística de justificação do poder régio, ou seja, do entendimento “do corpo do Estado político absolutista e a derrota dos dois corpos do rei.”³⁶

Panfletos pornográficos de crítica e sátira política eram, portanto, uma maneira extremamente eficiente de atacar todo o sistema monárquico absolutista. O número de títulos cresceu progressivamente entre 1774-1788 e se multiplicou sem controle de 1789 a 1793³⁷. Apesar disso, devido ao peso da sacralidade e da inviolabilidade de seu corpo, com seus significados políticos arraigados na mística dos dois corpos, o rei era raramente visado de maneira direta. As críticas sociais contidas nos panfletos eram direcionadas mais frequentemente a sua contrapartida feminina³⁸. De acordo com Lynn Hunt: “O corpo da rainha era então de interesse não por causa de suas conexões com o sagrado ou com o divino, mas sim porque representava o princípio oposto – nomeadamente, a possível profanação de tudo que a Nação deveria ter por sagrado.”³⁹

As rainhas da França, ao contrário de seus maridos, não tinham um corpo místico, no sentido dos dois corpos do rei. Mas, eram revestidos de uma certa mística no sentido de serem misteriosamente simbólicos. Os corpos das rainhas, afinal de contas, eram fecundados pelo rei e se tornavam o veículo de gestação do qual nasceria o futuro monarca, que viria a personificar a Nação e o Estado francês. Ou seja, elas tinham uma relação única, dúbia e misteriosa na lógica dos dois corpos, uma vez que seus corpos só eram entendidos como sagrados na medida em que eram íntimos dos corpos do rei, seja o do marido ou o do futuro rei que deveria gestar. Devido a essa posição “estratégica entre o público e o

seventeenth and eighteenth-century France. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 131-161

³⁶ DE BAECQUE, Antoine. *The body politic - corporeal metaphor in revolutionary France, 1770-1800*. Stanford: Stanford University Press, 1997. p. 65

³⁷ DARNTON, Robert. *Boemia literária e Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 32

³⁸ HUNT, Lynn. *The political psychology of revolutionary caricatures*. In.: CUNO, James. (org.) *French caricature and the French Revolution, 1789-1799*. Los Angeles: Grunwald Center Press, 1988. p. 37

³⁹ HUNT, Lynn. *The political psychology of revolutionary caricatures*. In.: CUNO, James. (org.) *French caricature and the French Revolution, 1789-1799*. Los Angeles: Grunwald Center Press, 1988. p. p. 41.

privado, entre o sagrado e o mundano”, Hunt argumenta, a trajetória de Maria Antonieta, seu julgamento e execução na guilhotina são “emblemáticos do problema bem mais amplo da relação entre as mulheres e a esfera pública no século XVIII.⁴⁰” Maria Antonieta representava uma “lição objetiva para outras mulheres cidadãs”, conforme afirmou Hébert no seu julgamento, “que desejassem ter mais liberdade e exercer poder” tanto na vida íntima como na esfera pública.

Tradicionalmente o papel de bode expiatório era desempenhado pela *maîtresse-en-titre*, a amante “oficial” do rei. Uma vez que Luís XVI não teve nenhuma amante, Maria Antonieta se encontrou na situação sem precedentes de ser “ao mesmo tempo a rainha e a favorita do rei aos olhos da opinião pública.⁴¹” O fato do casamento de Luís XVI e Maria Antonieta ter demorado sete anos para ser consumado era a causa inicial da difamação panfletária, sendo a inépcia sexual de Luís XVI contrabalançada pela desgovernada libido de sua esposa⁴². Um padrão foi então criado, o qual durou até a execução de ambos na guilhotina, onde praticamente todos os panfletos, a partir de 1782, apresentavam “uma rainha jovem e arrojada / cujo esposo muito augusto era um péssimo fodedor.⁴³”

Longe de terminar com suas quatro gravidezes, os rumores sobre os “furores uterinos⁴⁴” de Maria Antonieta se tornaram, ao invés disso, mais imaginativos e elaborados, relacionando sua sexualidade com todo tipo de má conduta, de lesbianidade à incesto. O interesse obsessivo no corpo sexualizado de Maria Antonieta se arrastou até seu julgamento em 1793, onde as narrativas panfletárias foram apresentadas como fontes e peças de acusação por Hébert,

⁴⁰ Idem. p. 46.

⁴¹ THOMAS, Chantal. *The wicked queen: the origins of the myth of Marie Antoinette*. Nova York: Zone Books, 1999. p. 95

⁴² BARKER, Nancy N. “*Let them eat cake!*” - *the mythical Marie-Antoinette and the French Revolution*. *The Historian*, vol. 55, no. 4, p. 709-724, summer 1993.

⁴³ Hector Fleischmann, em *Marie-Antoinette libertine: bibliographie critique et analytique des pamphlets politiques, galants, et obscènes contre la reine*, publicado em 1911, identificou 126 panfletos que se centram na sexualidade de Maria Antonieta. Ainda que apenas dez por cento deles tenham sido possivelmente publicados antes de 1789, eles fornecem o molde para as publicações mais explícitas e explosivas pós-Marcha sobre Versalhes. A citação é de um dos panfletos mais conhecidos e consumidos no período, *Les amours de Charlot et Toinette* (1789). p. 3.

⁴⁴ A expressão vem de um panfleto bastante popular de 1791 chamado *Fureurs utérines de Marie Antoinette, femme de Luis XVI*.

tendo seu filho deposto contra ela e a acusando de incesto. Ao centrar-se na sexualidade e no próprio corpo da antiga rainha, a acusação os relacionou com a corrupção moral total da Corte de Versalhes, sobretudo ao manipular e estimular o desvirtuamento sexual de Luís XVI - já executado - e o de Luís Carlos, filho e herdeiro do trono. No seu julgamento, fica evidente que Maria Antonieta era encarada como a peça-chave da degradação de todo o corpo político do Estado, de onde advinha a justificação mística do poder da monarquia absolutista dos Bourbon⁴⁵.

Portanto, o escândalo gerado pelo retrato *en gaulle* é parte do processo de oposição frente à participação e à atuação feminina independente na esfera pública, mesmo que no domínio aparentemente secundário da moda. Para as mulheres, sobretudo para a Rainha da França, tomar a liberdade de adotar e exhibir uma forma mais simples de vestuário era um desafio à tradicional imagem de feminilidade, submetida à intimidade com o homem, cuja presença e ação na esfera pública era justificada e garantida. Dessa forma, esse desafio, ao significar a busca feminina por presença e ação no domínio público, devia ser combatido e rotulado como um comportamento desviante, de forma que o relacionasse com a imodéstia e com a imoralidade da exibição do corpo feminino e da corrupção sexual.

Fantasiada de camponesa

Maria Antonieta, após a Exibição de 1783, não foi criticada apenas por se deixar retratar de maneira inapropriada para uma mulher que deveria ser virtuosa e modesta, em trajes vagamente similares às roupas de baixo. Ela também parecia "pouco vestida" em relação ao que se esperava da Rainha da França. O consumo e as práticas indumentárias do período eram governados por modos variados de emulação das aparências da elite. Ou seja, os grupos sociais copiavam e adaptavam os hábitos de vestimenta uns dos outros, tanto de cima para baixo, mas também de baixo para cima. Desde o século XVII que a aristocracia cortesã e a realeza determinavam o que era o bom gosto, as boas maneiras e as práticas

⁴⁵ HUNT, Lynn. *The many bodies of Marie Antoinette: political pornography and the problem of the feminine in the French Revolution*. In.: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 131.

ideais do vestir e se apresentar. Nos Setecentos, grupos diversos, sobretudo a burguesia e as classes médias urbanas em ascensão, passaram a adotar e adaptar os trajes e os comportamentos da aristocracia como maneira de se distinguirem das camadas mais inferiores da sociedade.

A cultura aristocrática cortesã se fundamentava, justamente, em uma cultura das aparências, conforme define Daniel Roche, onde aparentar era ser. Dessa forma, cada grupo social tinha uma aparência específica, a qual os indivíduos deveriam se conformar. Formas e modelos de roupas, acessórios e toucados permitiam distinguir imediatamente o pertencimento individual a cada grupo, além de garantir privilégios e proeminência em diversos ambientes e situações sociais⁴⁶. Os gastos e o consumo eram, nesse entendimento, um instrumento de autoafirmação social da elite, em constante competição por *status* e prestígio na lógica interna da sociabilidade de Versalhes⁴⁷. Por consequência, a moda detinha não só valor de distinção, mas também um valor moral, uma vez que o orgulho e a legitimação das elites dependiam de uma “presença ostensiva, adquirida por meio da escolha de trajes apropriados que garantissem a identificação como membros do grupo da elite e a distinção individual dentro do grupo.⁴⁸”

A arena francesa de luta por distinção na corte institucionalizou os moldes de exibição de poder das elites, por meio da riqueza e do luxo dos trajes da aristocracia. No consumo feminino em relação à exibição de poder e riqueza nas roupas, a rainha ocupava uma posição central e devia “dar o tom da Corte de Versalhes” em matéria de apresentação e vestuário feminino. Após a sua ascensão ao trono em maio de 1774, Maria Antonieta parecia estar ciente disso, desejosa de exercer sua prerrogativa real ao máximo, apoiada pela política do Controlador Geral das Finanças Turgot, que se baseava nos altos gastos da corte como forma de afirmar o poder político da monarquia. Suas escolhas de moda se tornaram cada vez mais extravagantes sob a influência da *marchande des*

⁴⁶ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007. p. 191-227

⁴⁷ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 56.

⁴⁸ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007. p. 225

modes Rose Bertin, sua “ministra da moda” como era apelidada, e de seu cabeleireiro Léonard Autié. Seguindo o passo acelerado das transformações da moda de Paris, Maria Antonieta e seu “ministério da moda”, ou seja, seu grupo pessoal de damas e amigas, passaram a adotar estilos extravagantes, cada vez mais luxuosos e ousados. Os primeiros ataques satíricos contra Maria Antonieta centravam-se nas “proporções delirantes” alcançadas pelos elaborados e ultra decorados penteados chamados *pouf*. Era denunciada a “força corruptora dessa cadeia de influência”: um rei fraco era influenciado por sua esposa frívola e perdulária, ela mesma sendo influenciada por mulheres trabalhadoras relacionadas com a emergência das modas que eram criadas e se sucediam rapidamente em Paris⁴⁹.

A esse discurso que ligava as mulheres aos excessos de consumo e à frivolidades para o da mais temida feminização da política e do corpo do Estado, uma espécie de justificativa moral era dada. Começaram a surgir rumores, enaltecidos e copiados pelos panfletos, de que o desejo sexual insaciável de Maria Antonieta era a verdadeira causa dos seus hábitos de consumo. Como um panfleto colocou: “foi por luxúria / que nossos cofres esvaziados pagaram seus prazeres.⁵⁰” Ainda que criticada por sua extravagância e gastos condenáveis, suas escolhas de vestuário, durante seus primeiros anos como Rainha da França, ainda funcionavam em conformidade com a exibição extravagante da aristocracia de Versalhes. Isso era de certa maneira condizentes e até mesmo esperados da rainha e seu *entourage*; nesse sentido ela continuava a seguir as regras da tradicional cultura das aparências que garantia a distinção aos grupos da elite, seguindo a lógica estabelecida das lutas por representações por meio do luxo e dos gastos da sociedade de corte. Se esses hábitos e escolhas excitavam os críticos e indignavam boa parte da opinião pública, eles ainda tinham um senso de familiaridade entre os súditos de uma monarquia que não tinha rivais em termos de pompa, extravagância e magnificência desde o reinado do Rei Sol.

⁴⁹ THOMAS, Chantal. *The wicked queen: the origins of the myth of Marie Antoinette*. Nova York: Zone Books, 1999. p. 93-95.

⁵⁰ Anon. *La cause de la Révolution Française, ou la conduite secrète de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France*, 1790. p. 1

O estilo exibido por Maria Antonieta no retrato *en gaulle* se relaciona com uma lógica totalmente diferente. De fato ele se encontra na direção oposta ao da lógica da cultura das aparências. O traje escolhido era a expressão final e possivelmente mais ousada de um movimento, iniciado na França ao menos uma década antes, em direção a um estilo de roupas mais simples, e menos custosas. Inclusive a rainha, suas damas e amigas usavam o traje como uma espécie de uniforme no retiro pessoal e íntimo do Petit Trianon⁵¹. Ao mesmo tempo, mulheres das elites burguesas e das classes médias começavam a adotar vestidos mais simples em casa e em ocasiões especiais. Nos encontros e eventos dos muitos *Salons* de Paris, de acordo com Antoine Lilti, estilos menos formais que permitissem movimentos mais livres eram aceitos e até mesmo estimulados, tanto para os homens como para as mulheres. Nesses ambientes peculiares de sociabilidade, os grupos sociais e os gêneros se misturavam livremente: aristocratas de diversos níveis e políticos eminentes interagiam com escritores, *philosophes*, polemistas, cantoras, atrizes e dançarinas. Bastava ser célebre e conhecido para ser admitido nesses espaços; a exibição pessoal era tão ou mais importante do que os objetivos artísticos e intelectuais que originavam tais encontros⁵². Nos *Salons* de Paris, vestidos leves eram bastante usados por mulheres consideradas *à la mode* e não eram condenados. Ainda assim, os *Salons* eram espaços de sociabilidade dúbios, relativamente privado, mas certamente não totalmente público, ainda que certamente mundano⁵³.

O que de fato parece ter criado escândalo em 1783, foi justamente o embaralhamento e a subversão dos estilos e símbolos de classe. Ou seja, o fato de Maria Antonieta ter escolhido ser retratada e apresentada publicamente em um estilo que contrariava as convenções bem estabelecidas das aparências da elite, as quais ela até então havia obedecido ao menos em público. Ao posar para um retrato oficial era esperado que ela usasse no mínimo um *robe à la française*, o vestido de corte com seus muitos e obrigatórios acessórios e enfeites

⁵¹ WEBER, Caroline. *Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

⁵² LILTI, Antoine. *The world of the Salons: sociability and worldliness in Eighteenth-century Paris*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 25.

⁵³ Idem. p. 75-77.

dispendiosos produzidos pelas indústrias de luxo nacionais. Cabelos empoados e arrumados elaboradamente, joias e outros símbolos que remetessem à realeza e à dinastia Bourbon e uma pose rígida e artificial também eram exigidos⁵⁴. Esse é o estilo presente, ainda que simplificado, na representação que substituiu o retrato *en gaulle* (ver Imagem 2). O contraste entre as convenções das representações tradicionais da realeza feminina e a imagem que Maria Antonieta ofereceu com seu vestido de musselina branca, afetadamente pastoral, deve ter sido chocante para o público reunido na oficiosa Exibição de 1783.

Os indivíduos do público que frequentavam a corte, ou seja, a aristocracia cortesã, ou parcelas da sociedade que acompanhavam os relatos de Versalhes, sobretudo a elite burguesa parisiense em ascensão, provavelmente enxergaram o retrato como uma audaciosa declaração da rainha. Uma em uma série de atos contra o rígido protocolo de comportamento e apresentação que governava a Corte de Versalhes. Em 1783, Maria Antonieta já havia imposto muitas simplificações no cerimonial e na etiqueta de corte, alterando diversos protocolos de exibição pública e introduzindo um tom mais privado na exibição pública diária dos membros da realeza. Além disso, havia mudado substancialmente o que era ou não aceito ser vestido em ocasiões específicas. O traje formal de corte completo, *grand habit du cour*, por exemplo, já quase não era usado, sendo reservado para grandes solenidades. Modelos simplificados dele, como o *robe à la française*, já haviam se tornado a norma diária em Versalhes. Estilos mais confortáveis, como o *robe à l'anglaise* com sua inspiração equestre e campestre, eram também aceitos em certas ocasiões. Todas essas mudanças geraram consideráveis insatisfações entre os cortesãos mais tradicionais e conservadores, oriundos das famílias de maior prestígio que participavam mais ativamente na corte.

A primeira dama de quarto (*première femme de chambre*) de Maria Antonieta, Madame Campan, afirma em suas memórias como essa alteração começou com a decisão de recodificar o ritual público de sua toalete matutina. No começo de 1775, ela se recusou continuar a ser banhada, vestida, penteada e

⁵⁴ SHERIFF, Mary D. *The portrait of the Queen*. In.: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 54-56.

maquiada em público pelas aristocratas que frequentavam Versalhes, que deviam respeitar regras estritas de procedência dos títulos em um complicado ritual público que podia durar horas toda manhã. Ao invés disso, passou a realizar sua toalete nos seus aposentos privados, sobretudo no seu *boudoir* ou na sua sala de banho, com a presença de poucas amigas próximas e podendo consultar quando quisesse Rose Bertin e Léonard Autié em relação ao que iria usar ao longo do dia⁵⁵. Essa atitude não era apenas uma quebra no complexo sistema de regras de convívio e competição por distinção, sobre as quais a vida da aristocracia de corte se construía. A atitude também significou a remoção do corpo da rainha da proximidade e do olhar público dos súditos, representado nos rituais diários pela aristocracia.

Maria Antonieta levou esse processo de afastamento da vida pública da Corte de Versalhes a amplitudes sem precedente quando passava longos períodos de tempo no Petit Trianon, às vezes semanas, a partir de 1778. No seu retiro privado, ela criou um espaço íntimo, pessoal e afetadamente informal onde podia viver cercada somente de pessoas próximas e onde podia fugir de suas obrigações da vida pública da corte. O acesso aos seus jardins ingleses e ao interior do palacete era concedido apenas por seu convite pessoal. Como aponta Jacques Revel, a opinião pública rapidamente se posicionou contra as implicações políticas do estilo de vida que Maria Antonieta adotava em seu retiro campestre idealizado. Ao buscar privacidade e intimidade quando as obrigações do cargo que ocupava como membro da realeza exigiam exibição constante, ela claramente se esquivava da função política que deveria desempenhar como Rainha da França, que tinha uma relação específica na gestão da corte e na sustentação do corpo de Estado⁵⁶. A dimensão pública da exibição de seu corpo, profundamente imbricada de significados e simbolismos políticos, era necessária para o funcionamento da sociedade de corte, que sustentava a monarquia absolutista.

⁵⁵ CAMPAN, Jeanne. *Mémoires sur la vie privée de Marie Antoinette, reine de France et de Navarre*. Paris: Baudouin Frères Libraire, 1823. vol. 1, p. 91.

⁵⁶ REVEL, Jacques. *Marie Antoinette in her fiction: the staging of hatred*. In.: FORT, Bernadette. (org.) *Fictions of the French Revolution*. Evanston: Northwestern University Press, 1999. p. 118-120.

Uma vez que o vestido *en gaulle*, rebatizado de *chemise à la reine* e depois de *robe chemise*, era o estilo favorito e mais usado no Petit Trianon, a ligação foi facilmente feita entre o traje e a recusa de Maria Antonieta em cumprir com suas obrigações de rainha. Essas obrigações devem ser entendidas aqui como obrigações com o corpo de Estado, com a Nação e com todos os súditos. Revel muito bem articulou o dilema de Maria Antonieta ao escrever sobre sua pretensão em conduzir sua vida como desejava, em criar um espaço para si que fosse apartado do teatro das exposições públicas de Versalhes. Conforme aponta Mary Sheriff, devemos ter em mente que os espectadores da Exposição de 1783 ainda eram afeiçoados ao regime autocrático, ao paternalismo e à glória monárquica forjadas por suas representações oficiais. Talvez justamente por isso tenham ficado tão estupefatos com o desejo de Maria Antonieta de escapar do seu papel de Rainha, tal como retratado no quadro. Como os súditos responderam a isso pode ter sido direcionado pelos muitos inimigos que tinha dentro da corte, por meio dos primeiros libelos produzidos com patrocínio aristocrático e que criaram as primeiras caricaturas de Maria Antonieta como impulsiva, despudorada, debochada, traidora da Nação, perdulária e indigna de desempenhar o papel de Rainha da França⁵⁷. Seu exclusivo e afastado domínio pessoal, longe do olhar do público e sem a formalidade de Versalhes, passou a ser considerado como o retiro bucólico ideal onde a rainha poderia dar vazão a todas as suas fantasias sexuais, narrativas essas já exploradas nos panfletos desde 1775⁵⁸.

A afetada simplicidade de Maria Antonieta no seu retiro pastoral, planejado em detalhes, era divulgado, dentro e fora da corte, como uma maneira sagaz de farsa e de deboche da penúria enfrentada pela maior parte da população francesa nas décadas de 1770-80. Para Revel, Maria Antonieta “esqueceu a máxima de que a realeza não tinha direito a uma vida privada”

⁵⁷ SHERIFF, Mary D. *The portrait of the queen* In: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie-Antoinette - writing on the body of a queen*. Nova York: Reutledge, 2003. p. 75

⁵⁸ A ligação entre o Petit Trianon e desejos sexuais era, ao menos em parte, inspirada pelo fato de o palacete ter sido originalmente projetado para Madame de Pompadour, e ocupado pela última e mais infame amante de Luís XV, Madame du Barry.

dentro da sociedade de corte⁵⁹. Revel continua analisando o desejo da Rainha de criar um espaço privado e controlado por ela, simbolizado pelo Trianon:

Nesse caso, a encenação de uma esfera privada se situa na origem de uma degradação da representação da corte que se tornou trivial, até mesmo ridícula. Era uma piada, talvez até mesmo um ultraje, a rainha brincando de ser camponesa ou ordenhadora com seus baldes de porcelana de Sévres e seus equipamentos dourados. Claramente podemos ver a indignação social gerada a partir daí e antecipar a dramática distinção entre a Rainha e seu *entourage* brincando de ser aldeões e a realidade enfrentada pela população francesa. É muito fácil, portanto, imaginar Maria Antonieta, estilosamente fantasiada como uma camponesa, proferindo a frase apócrifa: "Que comam brioches!"⁶⁰

As narrativas panfletárias a imaginavam e a representavam fantasiada como pastora, leiteira ou camponesa enquanto se entregava a encontros licenciosos e intrigas políticas com homens e mulheres de classes sociais e nacionalidades diversas⁶¹. No imaginário popular, alimentado pelas fofocas da corte e pelas narrativas panfletárias, ela podia ser ao mesmo tempo a rainha negligente, que parodiava e debochava da vida e das condições precárias dos camponeses, como a rainha indecente que se exibia em roupas de baixo e ainda a rainha frívola que esbanjava o tesouro da Nação. O que mantinha unida todas essas multifacetadas projeções críticas, de acordo com Revel, era a crença de que, não importa como ou de que maneira ela agisse, seu objetivo final era arruinar a França e os franceses⁶².

O fato de não ser francesa é central nessa ligação. Suas origens austríacas de arquiduquesa Habsburgo, dinastia inimiga da França por séculos, era usada como explicação para seu ódio total à Nação. Esse ponto, porém, ultrapassava a pura xenofobia em relação aos austríacos e, sobretudo, aos Habsburgo, uma vez que era constante e profundamente influenciado pelas relações diplomáticas

⁵⁹ REVEL, Jacques. *Marie Antoinette in her fiction: the staging of hatred*. In.: FORT, Bernadette. (org.) *Fictions of the French Revolution*. Evanston: Northwestern University Press, 1991 p. 118

⁶⁰ Idem. p. 123.

⁶¹ Idem. p. 114

⁶² Idem. p. 125

sempre conturbadas entre as duas potências⁶³. Seus contemporâneos não ignoravam os significados políticos e econômicos quando encaravam as escolhas de moda de Maria Antonieta, especialmente sua predileção por linho e musselina branca, produzidos em larga escala nos Países Baixos Habsburgo, ao invés da seda e do cetim franceses. Era especulado em jornais e panfletos, assim como nas fofocas correntes, que ela deliberadamente estaria sabotando as manufaturas têxteis de Lyon em detrimento dos comerciantes de algodão ingleses e dos produtores de linho dos Países Baixos austríacos⁶⁴. Esse ponto foi, inclusive, apresentado como prova de crime lesa-pátria em seu julgamento: ela teria tramado com seus familiares Habsburgo a destruição da indústria têxtil de seda francesa ao importar linhos e algodões austríacos e ingleses. Dessa maneira, para muitos o retrato de Maria Antonieta *en gaulle* representou um espetáculo público da degradação nacional e da subjugação da França aos interesses estrangeiros.

A libertação do corpo feminino

Apesar da controvérsia pública gerada, o estilo de vestido *chemise à la reine* estabeleceu o padrão da silhueta feminina até ao menos 1815. A simplicidade do corte e da fabricação, aliados aos materiais práticos e mais baratos utilizados, lançaram o padrão de elegância e de gosto superior em matéria de trajes femininos. Seguindo e criando tendências de moda, Maria Antonieta na sua "luta por agência e autonomia individual⁶⁵" estabeleceu, quase que acidentalmente, as bases do estilo imortalizado no período napoleônico⁶⁶. Ainda que essa interpretação de Maria Antonieta como, ao mesmo tempo, lançadora de tendências e vítima da moda⁶⁷ seja possível, é mais provável que ela fosse o indivíduo mais célebre, e por isso considerada líder, de um movimento

⁶³ KAISER, Thomas E. *Who's afraid of Marie-Antoinette? Diplomacy, austrophobia and the queen*. French History Magazine, Oxford, vol. 14, p. 241-271, setembro de 2000.

⁶⁴ RUAULT, Nicolas. *Gazette d'un parisien sous la Révolution: lettres à son frère, 1783-1796*. Paris, 1976. p. 80

⁶⁵ GOODMAN, Dena. *Introduction: not another biography of Marie Antoinette*. In.: GOODMAN, Dena (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 3.

⁶⁶ DELPIERRE, Madeleine. *Dress in France in the Eighteenth Century*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997. p. 109.

⁶⁷ Essa dicotomia é a tese central elaborada em CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. *Fashion victims: dress in the court of Louis XVI and Marie Antoinette*. New Haven: Yale University Press, 2015.

em expansão. Ou seja, da tendência que seguia o "movimento de distanciamento e rompimento com o artifício, o controle e a regulação do corpo e das emoções, em direção a uma linha mais natural e espontânea.⁶⁸"

Esse projeto, inicialmente abstrato, foi realizado quase que ao pé da letra no final da década de 1780 pela remoção de praticamente todos os acessórios e enfeites que antes haviam sido a base do traje formal feminino. O tecido não era mais ajustado e apertado, moldando à força o corpo com espartilhos, corpetes justos, *panniers* e anáguas. Pelo contrário, os trajes agora deveriam se adaptar ao corpo da usuária e acomodá-lo, ao invés de o restringir e controlar. A silhueta geométrica bidimensional foi, paulatinamente, substituída por uma imagem mais arredondada, tridimensional e suave do corpo feminino, a qual se centrava no colo não exposto por decotes profundos, mas sim enfatizado pelo uso de faixas e cintos largos que se tornaram cada vez mais altas na cintura⁶⁹.

Todo esse processo de reinvenção e ressignificação do luxo, do considerado elegante e de bom gosto não teria sido possível sem a difusão material de tecidos brancos de algodão, mais especificamente da musselina. Tecidos com padrões complexos e grossos de seda, cetim, tafetá e brocado atraíam o olhar do observador para o traje em si, afastando o olhar da figura e do corpo. O oposto ocorria com a musselina, já que esta continuava sendo leve e translúcida mesmo quando bordada e trabalhada. Trajando vestidos leves e sem as restrições de espartilhos e corpetes apertados, as mulheres devem ter experimentado toda uma nova variedade de liberdade de movimento e de interações com seus corpos. Os braços continuavam cobertos, ao menos até os cotovelos, mas o modelo específico de traje *chemise* difundido na França a partir da década de 1780 facilitava em muito o movimento dos membros superiores devido a mangas largas e em gomos⁷⁰.

Esse estilo mais natural passou por alterações na década de 1780 e 1790, tornando-se mais ornamentado. Ainda que não alcançasse plenamente as

⁶⁸ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 116.

⁶⁹ GUTWIRTH, Madelyn. *The twilight of the Goddesses – women and representation in the French Revolutionary Era*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1992. p. 57-58.

⁷⁰ DELPIERRE, Madeleine. *Dress in France in the Eighteenth Century*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997. p. 32.

camadas mais baixas da sociedade até o Império Napoleônico, quando foi quase que totalmente reformulado em construção, a silhueta básica já estava clara no traje *en gaulle* adotado pelas damas da aristocracia e da burguesia já no começo da década de 1780. Em primeiro lugar, a tendência pode ter emergido como uma reação da elite aristocrática frente a popularização das tendências de moda criadas e adotadas em Paris por grupos femininos específicos⁷¹, que se sucediam com rapidez sem precedentes devido aos estímulos da difusão das publicações e revistas especializadas de moda⁷². Como consequência, como aponta Roche, a aparência não mais esboçava externamente a posição social do usuário e a hierarquia das classes do Antigo Regime. As mulheres particularmente, desde meados de 1750, passaram a adotar modalidades de vestir que elevassem ao menos nas aparências sua posição social, por meio da adaptação das formas de trajes aristocráticos⁷³.

Como reação, ainda que inconsciente e não planejada, contra a "democratização da moda", conforme afirmou Hébert no seu polêmico jornal *Père Duchesne*, as aristocratas passaram a adotar formas mais discretas de consumo e de feitura de suas roupas. A necessidade de afirmar sua superioridade não podia mais ser garantida pelo consumo e exibição de riquezas em forma de tecidos e objetos de luxo em grande quantidade. Como alternativa, apelou-se para a sobriedade e pelos valores morais de discrição e elegância por meio da escolha de estilos mais simples, centrados na construção e na confecção de qualidade. A reinvenção do luxo e do considerado de bom gosto nas décadas finais do Setecentos francês colocou, definitivamente, o foco dos trajes, masculinos e femininos, na forma e na função das roupas, não mais na ornamentação e exibição exterior dos trajes.

⁷¹ Para uma análise específica sobre o papel desempenhado pelas mulheres no processo de desenvolvimento do sistema da moda em Paris, a partir da década de 1760, ver: GOEBEL, Felipe. *O alvorecer do sistema da moda no reinado de Luís XVI e Maria Antonieta: novos atores sociais e novos estilos*. Dissertação (mestrado em História Social) – UFRJ. Programa de Pós-graduação em História Social, 2019.

⁷² O processo acelerado de desenvolvimento do sistema da moda e comercialização de bens relacionados a ele é analisado no trabalho de BREWER, John. MCKENDRICK, Neil. PLUMB, John H. (orgs.) *The birth of a consumer society: commercialization in the Eighteenth-Century England*. Londres: Edward Everett Publishers, 1982.

⁷³ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007. p. 175.

A exibição de riquezas e a expressão do desejado refinamento em matéria de gosto e apresentação pessoal e coletiva se tornou, de maneira sem precedentes, extremamente polarizada. Como Norbert Elias afirma, novas teorias e compreensões sobre o gosto já podiam ser percebidas desde o final do século XVII, redefinindo a cultura aristocrática. Esta passou paulatinamente, a rejeitar a ostentação do luxo em consonância com a consolidação, reinvenção e idealização da estética clássica greco-romana⁷⁴. Aileen Ribeiro argumenta, seguindo a proposta de Elias, que a busca pela simplicidade na cultura estética do Setecentos não pode ser explicada sem se levar em conta o papel desempenhado pela influência de Rousseau, cujos escritos exaltavam a “absoluta virtude moral da forma natural do corpo⁷⁵.” Boa parte do crédito (e culpa) da idealização da vida do campo e do pastoral advém de seus escritos que defendiam o que deveria ser considerado adequado e saudável em matéria de roupas. A visão roussouniana de mundo buscava um pretenso retorno à Natureza, ao mais próximo possível do que ele chamava de estado natural do homem, livre das amarras, físicas e espirituais, advindas da vida em sociedade e representadas, entre outras coisas, pela moda. Embora tenha demorado alguns anos para que as teorias de Rousseau fossem aceitas e disseminadas, elas acabaram alcançando sucesso, inclusive entre a aristocracia tão duramente criticada por ele. Além de suas obras filosóficas, as obras de ficção de Rousseau eram amplamente consumidas pela aristocracia francesa em meados do Setecentos; *Émile* é um bom exemplo: lançado em 1762, o livro tornou-se um sucesso editorial entre a aristocracia, a burguesia e as classes médias de Paris.

Em busca de uma maneira de expressar tanto o novo padrão estético de rejeição da ostentação do luxo, mas que pudesse reviver o interesse das formas “naturais” do corpo, a elite cultural do final do século XVIII se voltou para a Antiguidade clássica⁷⁶. Ademais, como aponta Harold Parker, os líderes dos grupos críticos da monarquia, de monarquistas constitucionais à republicanos

⁷⁴ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

⁷⁵ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 115

⁷⁶ SEKORA, John. *Luxury - the concept in western thought, Eden to Smollett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

exaltados, olhavam para o período clássico, sobretudo para a República romana, mas também para a democracia grega, em busca de um modelo crítico à forma de regime absolutista. Nos *Salons* da elite intelectual de Paris e nos encontros do Clube Jacobino, a Antiguidade greco-romana era exaltada como a base que havia construído a civilização europeia e que, portanto, deveria ser observada⁷⁷. A monarquia absolutista representava, ao menos teoricamente, uma forma de governo que deveria ser superada para se reestabelecer os princípios elevados dos antepassados clássicos. Gestado no interior da elite intelectual de Paris, essas ideias seriam adotadas e radicalizadas pelos líderes jacobinos, fazendo-se presente claramente nas posições adotadas pelos deputados do Terceiro Estado nos Estados Gerais de 1789⁷⁸.

Essa revolução indumentária do final do Setecentos deu expressão e, ao mesmo tempo, ajudou a dar forma a uma nova concepção de feminilidade baseada no corpo feminino natural, sem as restrições, artifícios e manipulações exageradas das roupas e formas aristocráticas. Como Madelyn Gutwirth afirma: “[a mudança] reduziu o teatro das analogias rococós das roupas à simplificações, revelando o corpo mais abertamente, enfatizando o dimorfismo básico dos sexos.⁷⁹” A silhueta quadrada e longilínea, os tecidos grossos e duráveis, em tons escuros, usados nos trajes masculinos se opunham “de maneira natural” à silhueta arredondada e aos tecidos leves, macios e diáfanos dos trajes femininos. Esse processo de total polarização de gênero nos estilos, eventualmente, levaria a “grande divisão de gênero” das tendências de moda do século XIX⁸⁰. Gutwirth defende que esse desenvolvimento das tendências de roupas femininas não tinha características explicitamente políticas no seu surgimento, mas ainda assim seus elementos estilísticos e os significados sociais sugeriam “um jogo instável de

⁷⁷ LILTI, Antoine. *The world of the Salons: sociability and worldliness in Eighteenth-century Paris*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 97

⁷⁸ PARKER, Harold T. *The cult of Antiquity and the French Revolutionaries: a study in the development of the revolutionary spirit*. Nova York: Octagon Books, 1967. p. 23-30

⁷⁹ GUTWIRTH, Madelyn. *The twilight of the Goddesses – women and representation in the French Revolutionary Era*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1992. p. 148

⁸⁰ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 119

liberação, sedução e agência, os quais pareciam apresentar a mulher ao menos com a ilusão de escolhas reais.⁸¹”

Considerações finais

Ao atacar a imagem “imodesta”, “indecorosa” e “debochada” de Maria Antonieta no retrato *en gaulle*, seus contemporâneos tentavam na verdade prevenir que isso se tornasse, de fato, mais do que uma ilusão de escolhas e ação feminina na esfera pública. A busca das mulheres por agência sobre seus próprios corpos, moldando novas identidades de gênero e formulações de feminilidade junto com os estilos de roupas que adotavam, foi percebida já em 1783 como uma ameaça cultural, social e política real. Seis anos mais tarde, em 1789, esse processo havia se cristalizado nas relações sociais, deixado de ser uma questão pertinente apenas às mulheres da elite e relacionada não mais com as aparências. O desenvolvimento da participação feminina em 1783 foi percebido como um problema capaz de despedaçar as bases da dominação masculina na esfera pública e política. O retrato de Maria Antonieta pode ser interpretado como um estopim das ansiedades e medos que a presença feminina e suas demandas por maior visibilidade e participação social causavam. movimento precisou ser suprimido por meio de uma campanha de crítica pública que assumiu a forma de um discurso moralista e satírico associado à imagem tradicional da feminilidade que estava sendo questionada.

Em 1789 a participação feminina havia ganhado novo fôlego, se espalhado para as classes mais baixas da sociedade e se tornado, inquestionavelmente, política. Em julho desse ano, a invasão e destruição da Bastilha contou com a presença de mulheres trabalhadoras que pegaram em armas ao lado dos homens. Três meses depois, em 5 de outubro de 1789, as mulheres tomaram a dianteira dos levantes populares: elas se reuniram, sem a presença de homens, em frente ao Hôtel de Ville exigindo resoluções para a escassez de víveres que afligia Paris. Frente a tentativa de contê-las elas decidiram marchar diretamente até Versalhes, para exigir que os celeiros reais fossem abertos e para cobrar uma

⁸¹ GUTWIRTH, Madelyn. *The twilight of the Goddesses – women and representation in the French Revolutionary Era*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1992. p. 146

postura definitiva tanto de Luís XVI quanto dos deputados do Terceiro Estado. A Marcha das Mulheres sobre Versalhes é, indiscutivelmente, um dos marcos da Revolução. Inicialmente uma mobilização feminina orgânica com o objetivo resolver a questão prática da fome, a marcha tornou-se um movimento mais amplo ao longo do dia 5 de outubro, ganhando novas proporções e demandas. A multidão que chegou em Versalhes era capitaneada por mulheres, tendo aderido a ela a direção revolucionária do Clube dos Jacobinos e parcelas expressivas da Guarda Nacional. Exigiam não mais apenas uma solução para a crise de alimentos. Buscavam agora transformações políticas efetivas, exigindo que Luís XVI aceitasse a legitimidade da Assembléia Constituinte formada pelos deputados do Terceiro Estado amotinados. O evento culminou na invasão do palácio e na chacina da Guarda Suíça. Sem escolha, a família real concordou em ser levada para Paris e instalada sob vigilância no Palácio das Tulherias. De fato, a participação feminina havia se efetivado em seis anos, deixando de ser uma questão sobre aparências, autonomia de apresentação pessoal e definição de feminilidade, se tornado um ponto de ação política revolucionária.

Até pelo menos 1793, as mulheres agiram politicamente, formando clubes e agremiações políticas institucionalizadas, de uma maneira que seria impossível de ser legitimada antes de 1783. Seus atos refletiam entendimentos fomentados pela experiência das transformações das práticas de ação feminina, incluídas aqui as escolhas de vestimentas, apresentação pública e de definição autônoma de feminilidade⁸². Elas sabiam muito bem e de maneira precisa onde os centros de poder estavam localizados, não mais apenas em nível local – nos mercados, nas câmaras distritais ou no Hôtel de Ville – mas ao invés disso enxergavam que suas ações políticas deveriam atingir também o poder central, seja a corte, a Assembleia Nacional ou o rei e a família real. Elas aprenderam e passaram a almejar isso por si mesmas, justificando sua ação pública e política.

O povo era poderoso e as mulheres buscavam maneiras de operar no novo cenário político mutável e inconstante que se desenhava desde 1783. Elas souberam instrumentalizar as críticas morais à sua participação política pública

⁸² APPLEWHITE, Harriet B. *Political legitimacy in Revolutionary France*. Journal of interdisciplinary History, Cambridge, vol. 9, nº 2, p. 245-273, autumn 1978.

como maneira eficaz de pressionar e exigir resoluções e transformações, tanto das novas quanto das antigas instituições nacionais. Elas reuniram-se para esse fim em um número sem precedentes e tomaram a dianteira da ação política em uma escala imensuravelmente mais abrangente do que seria possível ou imaginado durante o Antigo Regime. Elas entenderam, e interiorizaram esse entendimento, de que a defesa de sua autonomia e de sua ação pública requeriam atos que ultrapassassem os limites das localidades distritais, paróquias e até mesmo da própria cidade⁸³. As parisienses foram parte dessa reformulação, assim como haviam sido parte da formação da cultura hegemônica e das práticas sociais do Antigo Regime.

Referências

- APPLEWHITE, Harriet B. **Political legitimacy in Revolutionary France**. *Journal of interdisciplinary History*, Cambridge, vol. 9, nº 2, p. 245-273, autumn 1978.
- BARKER, Nancy N. **"Let them eat cake!": the mythical Marie-Antoinette and the French Revolution**. *The Historian*, vol. 55, no. 4, p. 709-724, summer 1993.
- BREWER, John. MCKENDRICK, Neil. PLUMB, John H. (orgs.) **The birth of a consumer society: commercialization in the Eighteenth-Century England**. Londres: Edward Everett Publishers, 1982.
- BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- CAMPAN, Jeanne. **Mémoires sur la vie privée de Marie Antoinette, reine de France et de Navarre**. Paris: Baudouin Frères Libraire, 1823.
- CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. **Fashion victims: dress in the court of Louis XVI and Marie Antoinette**. New Haven/Londres: Yale University Press, 2015.
- CUNO, James. (org.) **French caricature and the French Revolution, 1789-1799**. Los Angeles: Grunwald Center Press, 1988.
- DARNTON, Robert. **An early information society: news and the media in Eighteenth-Century Paris**. *The American Historical Review*, Oxford, volume 105, issue 1, p. 1-35, fev. 2000.
- DARNTON, Robert. **Boemia literária e Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DE BAECQUE, Antoine. **The body politic: corporeal metaphor in revolutionary France, 1770-1800**. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- DELPPIERRE, Madeleine. **Dress in France in the Eighteenth Century**. New Haven: Yale University Press, 1997.

⁸³ GARRIOCH, David. *The everyday lives of Parisian woman and the October days of 1789*. *Social History*, vol. 24, nº 3, p. 231-249, Abingdon, outubro de 1999.

DIDEROT, Denis. VON GRIMM, Friedrich Melchior. *Correspondance littéraire philosophique et critique*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720317j>>. Acesso em 2020.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**. Rio de Janeiro: Record, 2006

FORT, Bernadette. (org.) **Fictions of the French Revolution**. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

GARRIOCH, David. **The everyday lives of Parisian woman and the October days of 1789**. *Social History*, vol. 24, nº 3, p. 231-249, Abingdon, outubro de 1999.

GOEBEL, Felipe. **O alvorecer do sistema da moda no reinado de Luís XVI e Maria Antonieta: novos atores sociais e novos estilos**. Dissertação (mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em História Social, 2019.

GOODMAN, Dena. (org.) **Marie Antoinette - writing on the body of a queen**. Londres: Routledge, 2003.

GRUDER, Vivian R. **The question of Marie Antoinette: the queen and the public opinion before the French Revolution**. *French History*, Oxford, volume 16, issue 3, p. 277, set. 2002.

GUTWIRTH, Madelyn. **The twilight of the Goddesses – women and representation in the French Revolutionary Era**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1992.

HEINICH, Nathalie. **Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique**. Paris: Editions de Minuit, 1993.

JONES, Jennifer M. **Sexing la Mode – gender, fashion and commercial culture in Old Regime France**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

KAISER, Thomas E. **Who's afraid of Marie-Antoinette? Diplomacy, austrophobia and the queen**. *French History Magazine*. vol. 14, 2000. p. 241-271

KANTOROWICZ, Ernst H. **The King's two bodies: a study in medieval political theology**. Princeton: Princeton University Press, 1957.

LANDES, Joan B. **Women and the public sphere in the age of the French Revolution**. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

LILTI, Antoine. **The world of the Salons: sociability and worldliness in Eighteenth-century Paris**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MELZER, Sara E. NORBERG, Kathryn. (orgs.) **From the royal to the republican body: incorporating the political in seventeenth and eighteenth-century France**. Berkeley: University of California Press, 1998.

OUTRAM, Dorinda. **The body and the French Revolution**. New Haven: Yale University Press, 1989

PARKER, Harold T. **The cult of Antiquity and the French Revolutionaries: a study in the development of the revolutionary spirit**. Nova York: Octagon Books, 1967.

RIBEIRO, Aileen. **Dress and morality**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

RIBEIRO, Aileen. **Fashion in the French Revolution**. Londres: Batsford Ltd., 1988.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: Editora SENAC, 2007

SEKORA, John. **Luxury - the concept in western thought, Eden to Smollett**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

THOMAS, Chantal. **The wicked queen: the origins of the myth of Marie Antoinette**. Nova York: Zone Books, 1999.

VIGÉE-LEBRUN, Elisabeth. **Souvenirs**. Claudine Herrmann (ed.) Paris: Des Femmes, 1984.

WEBER, Caroline. **Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Recebido em: 26/10/2020
Aprovado em: 29/12/2020

INTERSECÇÕES ENTRE GÊNERO, RAÇA E TRABALHO: O VESTIR-SE DAS NEGRAS DE GANHO NO SÉCULO XIX

INTERSECTIONS BETWEEN GENDER, RACE AND WORK: THE DRESSING OF BLACK WIVES IN THE XIX CENTURY

Sura Souza Carmo¹

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Flávia Cristina Costa Vieira²

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST)

Resumo: O presente artigo busca apresentar os modos de vestir da negra de ganho no Brasil nos séculos XVIII e XIX, a partir de uma análise pautada nas intersecções entre gênero, raça e trabalho. O vestir-se no Brasil colonial e imperial era um campo de disputas em que proibições se contrapunham ao ato de senhores vestir as escravizadas ou das mesmas, enquanto cativas ou libertas, utilizar o vestuário como forma de distinção e inserção social. Desse modo, busca-se refletir sobre a importância do vestir-se para as negras de ganho e a notoriedade que tais trajes possuem até a atualidade.

Abstract: This article seeks to present the ways of dressing black women in Brazil in the 18th and 19th centuries based on an analysis based on the intersections between gender, race and work. Dressing in colonial and imperial Brazil was a field of disputes in which prohibitions were opposed to the act of lords dressing slaves or of them, while captive or freed, using clothing as a form of distinction in their group and as social insertion. Thus, it seeks to reflect on the importance of dressing for black women and the notoriety that such costumes have until today.

Palavras-chave: Gênero, Vestir, Negra de Ganho

Keywords: gender, dress, black of gain

¹ Museóloga, docente do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). E-mail: suracarmo@yahoo.com.br

² Bacharela em Antropologia e em Arqueologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). E-mail: flaviacostavieira@gmail.com

O ato de se vestir nos parece uma atividade cotidiana, contudo, no século XIX, para as mulheres negras era um ato de distinção e inserção social, de se colocar “no mundo através de seu corpo vestido” (DEBOM, 2019, p. 16). Para as mulheres recém-chegadas do continente africano vestir-se aos moldes europeus era mais uma das várias imposições do escravismo, mas posteriormente, após o entendimento das estruturas sociais e relações de poder, tornava-se, em alguns casos, uma escolha, pautada em uma tentativa de inserção na sociedade em que a cor da pele era um dos vetores de exclusão, mas não o único. Nesse sentido, o objetivo do artigo foi abordar como o vestir-se, seguindo os modelos utilizados por seus senhores e conservando alguns elementos africanos, se configurou em uma forma de distinção social para as mulheres negras, sobretudo as que viviam do ganho nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador, entre os séculos XVIII e XIX.

Compreende-se o vestuário como uma linguagem simbólica que transmite uma série de informações sobre o indivíduo. O corpo, seminu ou vestido, das pessoas negras no período colonial e imperial no Brasil estava repleto de códigos que, transmitiam a situação jurídica e espaço relegado ou conquistado na sociedade. A análise dos modos de vestir-se das negras de ganho, uma parcela de forma luxuosa e conservando características étnicas, demonstra, segundo Gilda de Mello Souza (1987) que cada classe, possui um certo número de sinais que a caracterizam. O vestir-se, nos séculos XVIII e XIX, enquanto uma característica de poder de determinados grupos no Brasil, se modificava à medida que se ascendia na escala social, tornando-se uma forma de distinção também das mulheres negras através do uso de diversos tecidos finos e de joias.

De acordo com Pierre Bourdieu (2011), por meio das marcas de distinção, os “sujeitos sociais exprimem, e ao mesmo tempo constituem para si e para os outros, sua posição na estrutura social [...] operando sobre os valores [...] necessariamente vinculados à posição de classe” (BOURDIEU, 2011, p. 14). As diversas camadas sociais da Bahia, por exemplo, nos séculos XVIII e XIX, descritas por Kátia Mattoso (2004), se diferenciavam umas das outras através de

distinções simbólicas pois, em uma sociedade em que escravizados, libertos e livres, possuíam muitas vezes um tom de pele aproximado, por haver famílias senhoriais mestiças, o vestuário tornou-se uma forma de distinção.

Uma classe não pode jamais ser definida apenas por sua situação e por sua posição na estrutura social, isto é, pelas relações que mantém objetivamente com as outras classes sociais. Inúmeras propriedades de uma classe social provêm do fato de que seus membros se envolvem deliberada ou objetivamente em relações simbólicas com os indivíduos das outras classes, e com isso exprimem diferenças de situações e de posição segundo uma lógica sistemática, tendendo a transmutá-las em distinções significantes (BOURDIEU, 2011, p.14).

De acordo com Silvia Lara (2007), as roupas e adornos na sociedade colonial e imperial eram compreendidos como símbolos de poder, riqueza, comportamentos louváveis ou escandalosos, domínio ou submissão em que, como a cor da pele, foram incorporados “à linguagem das hierarquias sociais” (LARA, 2007, p. 100). Para a autora, as distinções precisariam ser explícitas para alcançar êxito, ou seja, para a demarcação de posições sociais e econômicas dos indivíduos. Em consequência, houve reclamações das elites coloniais e cartas régias foram enviadas buscando coibir o ato das pessoas de cor de se vestir com elegância e luxo, visto que dificultava na distinção da condição social e jurídica dos cidadãos.

Nesse sentido, este artigo tem o objetivo de apresentar os modos de vestir das negras de ganho, umas das personagens do Brasil escravista, caracterizando-os como uma forma de representação social e de perpetuação de elementos afrodiaspóricos. O destaque do vestir da negra de ganho está relacionado à maior liberdade na escolha de roupas e adornos em contraposição às amas e damas de companhia, que eram cativas que se vestiam de acordo com o gosto senhorial.

O trabalho nas ruas: a negra de ganho

A mulher negra possuía, nos séculos XVIII e XIX, o predomínio na venda de gêneros alimentícios no Atlântico negro³, não apenas por causa do trabalho escravo ou da aptidão das mulheres negras para o comércio, mas pelo juízo de valor que atrelava a mulher na rua a penúria ou promiscuidade. Ao contrário da mulher europeia do período colonial, as negras sudanesas e angolanas gozavam de poder e prestígio nas sociedades que eram oriundas, pois não dependiam financeiramente do marido, sendo respeitadas por isso. O tráfico pode ter modificado muito a vida destas mulheres, mas os grandes centros urbanos do Brasil colonial e imperial permitiram que através do comércio e da religiosidade, tais mulheres conseguissem reconquistar, em situações adversas e de forma diferente da África, o respeito e a liberdade tão almejados. Tais mulheres eram as negras de ganho.

As mulheres africanas de diversas etnias exerciam, antes da travessia da Calunga Grande, diversas atividades econômicas e administrativas. De acordo com Bernardo (2003) as mulheres pertencentes às etnias Fon e Iorubá tinham poder político importante em seus reinos podendo até exercer o poder real. Renato Silveira (2000) destacou que na administração dos reinos fons e Iorubá, "as mulheres desempenharam um papel ativo" sendo responsáveis pelo palácio real e "assumindo os postos de comando mais importantes, além de fiscalizarem o funcionamento do Estado" (SILVEIRA, 2000, p. 88). As mulheres Iorubás, conforme Bernardo, eram grandes comerciantes, pois na juventude deixavam "seus lares para ir comerciar em mercados distantes" e quando idosas mandavam "suas filhas para as feiras importantes e permaneciam perto de suas casas com seus tabuleiros ou abrindo pequenas vendas" (BERNARDO, 2003, p.33). O comércio, ainda segundo Bernardo (2003), era tanto para troca quanto para lucro, pois compravam a colheita do marido, revendiam e ficavam com a renda.

³ Utilizamos ao longo desta pesquisa o conceito de Paul Gilroy de Atlântico Negro para designar as características culturais africanas dispersadas e reinventadas através da circulação de pessoas e mercadorias no Atlântico.

Muito se fala das mulheres iorubanas, mas se negligência o gosto pelo comércio das angolanas. Além do trabalho na lavoura, as mulheres angolanas também participavam das feiras, não se contentando apenas com trocas de produtos, mas obtendo lucro com suas atividades. Para Bernardo (2003), além de boas comerciantes as angolanas assim como as de origem Iorubá “eram também mediadoras de bens simbólicos” se destacando “no exercício do poder civil e na guerra, como é o caso de Nzinga Mbundu” (BERNARDO, 2003, p.36). As mulheres negras, inicialmente angolanas, depois guineo-sudanesas e sudanesas, não tiveram concorrentes no trabalho de ganho, pois era impróprio para a mulher branca mercadejar.

A historiografia da escravidão, nas últimas décadas tem se debruçado sobre diversos aspectos sociais e culturais do negro na sociedade escravocrata. Os ofícios da mulher negra nos grandes centros urbanos e sua rede de sociabilidades tem sido um assunto frequente, sobretudo em estudos relacionados às cidades de Salvador e do Rio de Janeiro. No âmbito deste artigo, estes estudos permitem compreender o local social da negra de ganho e observar como o vestir-se para o trabalho e para o lazer possuíam destaque na vida destas mulheres.

A partir do desenvolvimento dos centros urbanos, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, intensificou-se a prestação de serviços por homens e mulheres, escravizados e libertos, nas ruas das cidades realizando atividades diversas, denominados negros de ganhos. Entende-se por negra de ganho mulheres que desenvolviam suas atividades de renda nas ruas, vinculadas ao comércio, mas englobando ainda as lavadeiras e engomadeiras, possuindo a condição jurídica de escravizada, liberta ou livre. É possível encontrar a nomenclatura “quitandeira”, “regateira” ou “vendeira” para descrever o mesmo ofício. Souza (2010) encontrou pela primeira vez em pesquisas em Salvador, o termo “ganhador” e “ganhadeira”, em inventários *post mortem* de 1719, caracterizando uma escravizada que “vendia mercadorias nas ruas” que se chamava Francisca Mina, cativa de Manuel Araújo Costa (SOUZA, 2010, p. 83). As negras de ganho eram típicas do trabalho escravo urbano, constituindo a

grande massa de escravizados das cidades coloniais juntamente com os negros domésticos. Há inúmeros estudos relacionados às atividades dos negros nas cidades, evidenciando etnias predominantes no ganho, porcentagem de homens e mulheres, tipos de atividades desenvolvidas, locais de maior concentração de ganhadores, dentre outros aspectos (SOARES, 1994; FARIA, 2004; SOARES, 2005, 2007; SOUZA, 2011).

De acordo com Soares (1994), que pesquisou sobre as ganhadeiras em Salvador no século XIX, as atividades domésticas representavam 58% das ocupações declaradas pelas mulheres negras, havendo ainda um grande número de ganhadeiras que realizavam serviços para terceiros fora da residência senhorial. Soares (1994) enfatizou que 20% dos ofícios declarados eram de artesãs como as bordadeiras, rendeiras, costureiras e as que “faziam ouro na prensa” (SOARES, 1994, p. 22). Vale salientar que muitas das mulheres que trabalhavam em serviços domésticos, em algum horário do dia atuavam no ganho, portanto, muitas ganhadeiras poderiam estar registradas como domésticas, mas realizar as duas atividades.

É importante salientar que as atividades de ganho nos grandes centros urbanos não eram unicamente femininas, pois apesar da escravidão rural concentrar um maior número de homens escravizados, havia ganhadores homens em diversos ofícios especializados como carregadores, aguadeiros, sapateiros, funileiros etc. O diferencial da escravidão urbana era a utilização do trabalho feminino além do preponderante trabalho doméstico, sendo aproveitados os dons de determinados escravizados para o comércio e prestação de serviços especializados. Contudo, Mary Karasch (2000), ao tratar do Rio de Janeiro, a partir do número de licenças concedidas, evidencia que os registros de escravizados de ganho apontam para um número elevado de homens em detrimento ao de mulheres na primeira metade do século XIX, sendo o número menor de mulheres relacionado à dupla jornada de servir aos seus senhores e ainda trabalhar no ganho nas ruas.

As ganhadeiras possuíam o monopólio das vendas de alimentos, sobretudo de frutas e verduras, além de diversas iguarias culinárias, sendo

muitas receitas africanas. De acordo com João Reis (1986), as negras de ganho “controlavam a circulação de certos produtos básicos de alimentação na cidade”, a partir do contato direto com os produtores, que consistia em “sistemas engenhosos de especulação de mercado e atravessamento a que chamavam “carambola” ou “cacheteira”, com alianças comerciais construídas com antigos senhores, livres, libertos e escravizados que circulavam entre Salvador e o Recôncavo (REIS, 1986, p.199). Vilhena, que viveu na Bahia no final do século XVIII, informou que as ganhadeiras “monopolizavam a distribuição de peixes, carnes, verduras e até produtos de contrabando” (VILHENA, 1969, p.130). Nas crises econômicas apontadas por Mattoso (2004), Salvador sofria constantemente com o desabastecimento e a carestia de alimentos que afetavam profundamente a sua economia, contudo, as ganhadeiras conseguiam obter lucro em meio à crise e ainda investir em roupas e joias.

As negras de ganho gozavam de uma maior liberdade, pois além de poder circular em diversos pontos da cidade, não necessariamente precisavam morar com seu senhor, mas entregar um valor determinado pela jornada de trabalho semanal, pois era deixado “a cargo do cativo a alimentação, o vestuário e às vezes até mesmo a moradia” (SOUZA, 2010, p.62). Muitas escravizadas preferiam alugar um quarto e conviver junto com outros companheiros de nação, longe dos olhares do senhor. Portanto, salienta-se que muitas das negras ricamente ornadas retratadas no período escravista tinham seu vestuário adquirido através de seus próprios recursos, exceto pelas damas de companhia e amas de leite que eram enfeitadas para acompanharem as senhoras brancas em eventos religiosos – uma exibição pública da capacidade do senhor de vestir a sua escravaria com riqueza.

Tanto em Salvador quanto no Rio de Janeiro, há a predominância das atividades de ganho sendo realizadas por africanas ladinas⁴, escravizadas ou libertas, que trabalhavam para si ou para o seu senhor, enquanto o serviço

⁴ O período escravocrata possui diversos termos específicos para definir os cativos. Os africanos eram divididos em boçais (aqueles recém-chegados e que ainda não haviam se ambientado ao cativeiro sem o domínio da língua portuguesa) e ladinos (aquele ambientado, que já possui rede de sociabilidade e que fala a língua portuguesa com desenvoltura).

doméstico era realizado preferencialmente por crioulas⁵ (SOARES, 1994; SOUZA, 2010; FARIA, 2012). As negras Minas, chamadas na Bahia de nagôs, sudanesas, eram a etnia predominante no trabalho de ganho tanto no Rio de Janeiro quanto em Salvador (SOARES, 1994; KARASCH, 2000; FARIA, 2012). Para Maria Odila Dias (1985) as negras de tabuleiro evocavam “independência de movimentos e liberdade de circulação pela cidade, em oposição à imagem das mucamas domésticas, tal como ficaram na historiografia brasileira associadas a laços de submissão e dependência” (DIAS, 1985, p. 90 - 97). Essa independência das negras de ganho era vista em seu vestir-se, pois ao mesclar elementos europeus e africanos nas suas vestes, de modo harmônico, demonstravam ao mesmo tempo aproximação e distanciamento das formas de distinção social senhoriais. Os modos de vestir de tais mulheres tornaram-se um atrativo para pintores viajantes e viajantes de uma maneira geral, perpetuando-se no imaginário popular até atualidade.

Figura 01: Preta de *ballas*



Fonte: Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (1840-1841). Coleção Brasilianas. Instituto Moreira Salles

Cabe ressaltar que, algumas negras de ganho, além do comércio de alimentos e utensílios, também realizavam serviços de prostituição. Enfeitadas, à

⁵ Crioulo é a terminologia adotada para classificar os escravos nascidos no Brasil, podendo ser ou não mestiços diferindo dos africanos (nascidos na África).

noite, por vontade própria ou a mando do senhor, conseguiam juntar o pecúlio da alforria em conjunto com os ganhos de vendedora (KARASCH, 2000). Contudo, é importante salientar que, o uso de vestuário “pomposo” e joias pelas africanas e crioulas não devem ser associados exclusivamente à prostituição como apontam alguns documentos, um erro causado por juízo do valor, a partir de afirmações que sugerem o uso de joias apenas para atrair clientes. Além da beleza das negras de ganho, havia também o encanto e até surpresa relacionada à quantidade de riquezas que tais “vendedoras” conseguiram acumular. Para Soares (1994, p.53), “havia certas posições neste pequeno comércio cuja margem de lucro era bastante generosa”, confirmando dados de Mattoso (2004) sobre a existência de pequenas fortunas nas mãos de negras na Bahia, comprovadas através de testamentos e inventários.

Por sua presença marcante principalmente nas ruas do Rio de Janeiro e Salvador, sua aptidão para o comércio, beleza e adaptação ao Brasil, pois falavam bem o português, as ganhadeiras chamavam a atenção de diversos viajantes como Avé-Lallemant, em viagem à Bahia em 1859, quando teceu vários elogios as negras de ganho:

As mulheres negras da Bahia parecem mais bonitas que os negros. Como tais, já se tornaram realmente famosas. E de fato quase não se pode encontrar em outra parte maior riqueza de forma que entre as negras Minas da Bahia [...]. Entre as negras Minas moças da Bahia vêem-se ou adivinham-se formas admiráveis. Além disso, têm tôdas porte soberbo, ombros bem inclinados para trás, de maneira que o peito se salienta fazendo os pomos parecerem muito mais desenvolvidos. Nesse porte exagerado há, sem dúvida, uma espécie de provocação [...] Movem, inquietas, os ombros e os braços e têm um modo peculiar de balançar os quadris [...] Há muitas negras Minas livres na Bahia, e estas, ao que parece, têm perfeita consciência dos seus escuros encantos. Não notei nenhuma negra vestida à européia, o que, na verdade, a teria transformado em macaca (AVÉ-LALLEMANT, 1961, p.21-22)

Na mesma época, o príncipe Maximiliano de Habsburgo⁶, em viagem a Bahia em 1860, também descreveu as negras de ganho, em especial, aquelas que trabalhavam com caixas para a venda de miudezas, tecendo elogios sobre como conseguiam circular com tamanho volume na cabeça pela cidade e descrevendo-as como uma figura típica da Bahia:

[...] uma figura característica nas ruas da Bahia são as negras vendedoras, que carregam, na cabeça as mercadorias, em caixas de vidro, compridas e realmente grandes. A primeira vez que vi uma caixa de vidro desse tipo, pensei que continha o cadáver de uma criança ou relíquia. Nesse receptáculo transparente, as negras oferecem à venda pastéis, fitas, linhas, linho e outros objetos necessários ao uso caseiro. Qual a finalidade de guardarem tais coisas com tanto cuidado, não posso dizer. As caixas provêm de épocas remotas e são talvez, um meio de proteção contra as moscas, pois não há poeira no Brasil. Engraçada e admirável é a habilidade com que as negras atletas balançam a caixa sobre o torço, conseguindo atravessar, com essa carga volumosa, vitoriosamente, toda a confusão da cidade (HABSBURGO, 1982, p.125).

Habsburgo (1982) ficou encantado com a força para o trabalho das negras de ganho que realizavam suas atividades com alegria sem se lamentar com as condições do escravismo. Para o viajante era interessante observar “o povo negro passar pela rua, com cestas cheias das mais lindas frutas, sempre gritando, possuídos de uma incansável mania própria e cômica de tagarelar e de uma alegria que contrasta, de maneira estranha, com a idéia de escravidão” (HABSBURGO, 1982, p.94). Esta cena narrada pelo príncipe Habsburgo revela uma imagem de reinvenção e sociabilidades em meio às adversidades do cativo em que mulheres negras, em situações de opressão e preconceito, subverteram a ordem estabelecida através do vestir-se, em que é possível a observação de diversos códigos visuais e simbólicos.

⁶ O príncipe aportou em Salvador em janeiro de 1860, e percorreu os diversos bairros da cidade, a Ilha de Itaparica e algumas localizadas do interior, como Ilhéus, descrevendo a terra e o povo. Suas descrições sobre os negros oscilam entre a admiração e o desprezo, sendo importante documento da época para compreensão das relações sociais na escravocrata Salvador do XIX.

O vestuário da negra de ganho: luxo e etnicidade

Na sociedade escravocrata roupas e joias eram objetos de distinção social, utilizadas para demarcar espaços, cumprindo a função de elevar seu usuário a um status mais alto na sociedade. Os relatos de viajantes são emblemáticos para a compreensão da importância do adorno na sociedade brasileira, sendo confirmadas as informações através de testamentos e inventários da época, em que jóias e alguns tecidos eram arrolados como bens de luxo indispensáveis para mulheres recém saídas do cativeiro.

O vestir-se era um ato de distinção social, mas antes de tudo, no Brasil colonial e imperial, um ato de concordância com os desígnios religiosos e morais. Se nos engenhos, as escravas só recebiam uma tira de pano para cobrir "as vergonhas", paulatinamente, a Igreja, através inclusive da imposição de multas, intervinha em como os senhores vestiam a sua escravaria. Seguindo preceitos morais, os senhores passaram a vestir os escravizados com peças inteiras que cobriam boa parte do corpo, confeccionadas com tecidos modestos (LODY, 2001), contudo, os mesmos eram despídos ao serem expostos como mercadoria a fim de se obter uma melhor avaliação, em uma ausência de pudor na coisificação de corpos negros.

Nos espaços urbanos, as normas de vestir os escravizados adequadamente eram ainda mais salientadas devido a sua circulação na cidade. Para Jaime Pinsky "na cidade já não era possível deixar o escravizado seminu" contudo, "os proprietários, por economia, tentavam fazer isso, razão pela qual é freqüente observarmos ampla legislação reprimindo aquilo que era considerado abusivo e atentatório à moral e aos bons costumes", sendo punido com multa o senhor (PINSKY, 2009, p. 38). Para os senhores, conforme Lody (1996, p.2), o corpo do seu escravo era visto como um "suporte meramente utilitarista", ou seja, apesar de coisificado e considerado um bem material "deveria estar coberto, embora marcas étnicas, sinais de sociedades, escarificações no rosto e em outras partes, e dentes limados dessem distinções, situassem grupos, procedências e, visualmente, determinassem entidades", importantes para identificação do indivíduo escravizado enquanto propriedade. Contudo, os

senhores de escravos possuíam atitudes discrepantes sobre o vestir a escravaria de acordo com o ambiente em que circulavam: aos escravizados que trabalhavam no campo eram cedidas poucas vestimentas enquanto que os escravizados domésticos, sobretudo, amas e damas de companhia, eram oferecidos tecidos finos e jóias, a fim de demonstrar a riqueza senhorial em eventos sociais domésticos e em espaços públicos. Para Lody:

[...] os senhores portugueses [...] ajazavam as suas escravas como forma de demonstrar poder e riqueza. Também é sabido que algumas negras e crioulas eram donas de parte das jóias que portavam, criando lendas de que, em função dos seus encantos, elas conquistavam, em troca de favores sexuais, os adornos que muitas vezes eram vendidos para as alforrias das próprias ou para as caixas de alforria, fundos comuns para a libertação de escravos. (LODY, 2001, p. 51)

Sobre o vestir dos escravizados domésticos, Pinsky (2009) informa que os corpos enfeitados eram aqueles considerados os mais bonitos, de acordo com os padrões estéticos do branco, recebendo sempre roupas limpas e até luxuosas. O vestir a escravaria era uma forma de distinção social para os senhores, sendo os escravizados domésticos pouco livres para incluir elementos africanos em seu vestuário em comparação as negras de ganho, possuidoras de maior liberdade em suas atividades de trabalho e sociabilidades.

A partir do século XVIII, tornou-se mais comum as descrições e a representação através de gravuras e pinturas de pessoas de cor bem-vestidas nos grandes centros urbanos de Salvador e Rio de Janeiro. Tais imagens não evidenciavam a condição jurídica dos indivíduos representados, pois, segundo Sidney Chalhoub (1990), escravizados poderiam ser encontrados tão bem-vestidos e calçados que seria difícil distinguir a sua posição social salientando que era possível encontrar nas cidades muitos libertos vestidos com trapos.

Observamos que o gosto por se vestir de forma luxuosa para ir à rua foi uma característica do Brasil colonial e imperial. Maria Graham (1956), em sua estadia em Salvador, não deixou de criticar e demonstrar estranhamento ao uso

excessivo do vestuário e joias em reuniões sociais, pois, no dia-a-dia, as mulheres brancas soteropolitanas, no interior de suas residências, pareciam não se importar em se ornar, observando que “nas mulheres bem vestidas que vi à noite tive grande dificuldade em reconhecer as desmazeladas da manhã de outro dia” demarcando que o vestir-se estava relacionado ao ser visto (GRAHAM, 1956, p.155). As mulheres negras faziam do vestir-se adequadamente uma ação cotidiana, visto que estavam todos os dias às ruas a realizar atividades econômicas, sendo os dias de festa destinados ao uso de peças de grande valor monetário.

Muitos viajantes europeus descreveram as negras de ganho usando trajes luxuosos, em dias de festa ou mesmo no cotidiano do trabalho, surpresos pela elegância e riqueza dos trajes, entretanto, as marcas de distinção estavam sendo atenuadas preocupando as classes dominantes. O luxo ostentado pelas pessoas de cor parece ter incomodado diversos cidadãos brancos, brasileiros e portugueses, desde o início do século XVIII, pois denunciaram a Coroa o fausto de negros e mulatos. Por exemplo, em carta de 15 de dezembro de 1708, endereçada à Sua Majestade, assinada pelos vereadores de Salvador, incluindo o historiador Sebastião da Rocha Pita, dono de engenho no Recôncavo, os autores Verger (1992) e Souza (2010) informam que houve uma solicitação para proibir o uso, por negra forra ou cativa, de seda, cambraia da Holanda, meias, anéis ou botões de ouro, diamantes, ou seja, alfaias que remetiam a riqueza. O rei atendeu ao pedido no ano posterior, em Carta Régia de 23 de fevereiro de 1709, afirmando que tais negras usavam os trajes para andar à noite, “incitando” os homens, ordenando o não uso de sedas, telas e ouro. Este veto no uso de artigos de luxo no vestuário é justificável em uma sociedade escravocrata que buscava diferir constantemente a situação jurídica de seus cidadãos, seguindo a ideia bourdiana de que “a linguagem e as roupas [...] introduzem ou exprimem desvios diferenciais no interior da sociedade, sob forma de signos ou insígnias da condição ou da função” (BOURDIEU, 2011, p.18). As fontes iconográficas, os testamentos, os relatos de viajantes e os acervos musealizados provam que a ordem não foi seguida e que as mulheres

negras continuaram a utilizar bens considerados de luxo. Avé-Lallament (1961) descreveu a graciosidade dos enfeites de uma mulher negra na Bahia com abundância no uso de ouro:

[...] é genuinamente africano um rico colar de corais, com enfeites de ouro, em volta do pescoço negro dessas mulheres. Muitas trazem grossas correntes de ouro ornando-lhes o colo. Vi uma com o antebraço coberto até o cotovelo de braceletes articulados. Parece-me, todavia, que os maiores cuidados da *toilette* consistem no enrolar em forma de turbante em volta da cabeça a muito bordada faixa branca, na camisa finamente bordada e na fímbria da saia rodada e franzida. Meias, pareceu-me que nenhuma usava com as leves chinelinhas, como se tivessem estudado a coqueteria da nudez de gracioso pé feminino (AVÉ-LALLEMANT, 1961, p.46)

Do gosto de se ornar e pela busca de proteção contra malefícios vinculados a crenças supersticiosas surgiu, entre africanas e crioulas, que viviam principalmente da atividade de ganho, duas tipologias de indumentária: o traje de crioula e o traje de beca, que eram compostos ainda pelas joias de crioulas⁷, de design afro-luso-brasileiro, utilizadas no Brasil entre os séculos XVIII e XIX e caracterizadas pelo grande volume, apesar de quase sempre ocas, com técnicas variadas de fabricação e de uso barroco. Os trajes possuem uma grande diferença entre si, sendo apresentadas no corpo deste artigo as definições de Raul Lody (2001), por englobar todos os elementos dos mesmos. De uso cotidiano, observados em estudos iconográficos do Rio de Janeiro e Salvador, o traje de crioula é descrito como:

[...] formado por ampla saia rodada de tecido estampado ou em cor única, arrematada as bainhas por bico de renda ou fitas de cetim. Anáguas engomadas que armam a saia, dizendo a tradição que são necessárias sete anáguas. A camisa de repariga ou camisu, branca, bordada de rechelieu ou acrescidas de renda de bilro ou renascença, é espécie de combinação, sendo complementada com a bata, sempre larga, quase sempre de tecido fino, podendo ser de brocado, em cores suaves,

⁷ Apesar da denominação genérica de jóias de crioulas, tal joalheria também era utilizada por africanas.

tradicionalmente suaves, como azul-claro, rosa ou o próprio branco. Os turbantes em tiras de pano branco ou listrado seguem os formatos orelhas, sem orelha ou de uma orelha, além do complemento indispensável de todo o traje que é o pano-da-costa [...]. As jóias do traje de crioula são bem distintas das que estavam nos trajes de beca. São fios-de-contas dos santos patronos, pulseiras em aros de cobre, latão dourado, ferro, além de brincos dos tipos argolas ou pitanga, tradicionalmente feitos em prata e ouro. Também são usuais os brincos do tipo barrilzinho, feitos de conta de coral ou de firmas africanas multicoloridas ou seguindo as cores dos deuses homenageados” (LODY, 2001, p.51-52)

O traje de crioula era utilizado pelas negras de ganho no trabalho, mas também em dias de festas. O colorido das saias e o uso de turbantes demarcam as lembranças africanas nos modos de vestir-se, demonstrando que ao alcançar recursos financeiros para compra de itens de vestuário, optaram por mesclar elementos da cultura africana aos de origem portuguesa. Na atualidade, o traje de crioula é utilizado pelas mães de santo e vendedoras de acarajé, por exemplo.

O traje de beca era e ainda é utilizado em ocasiões solenes, devido aos elementos que compõem o traje deixar em evidência a característica de ser um traje de gala. Usado por mulheres em dias de festas, provavelmente vinculadas a alguma irmandade religiosa, possui um luxo exacerbado, ao combinar diversas alfaias de valor elevado. De acordo com Lody (2001) o traje de beca:

[...] consistia na saia de tecido preto plissado, geralmente seda ou cetim, chegando à altura dos tornozelos, barrada internamente com tecido do mesmo material nas cores vinho, vermelho ou roxo; poucas anáguas; um pano-da-costa de veludo ou astracã, também preto, forrado de cetim ou seda vermelha, vinho ou roxa, portado à maneira convencional, lembrando o xale da mulher portuguesa; camisa de crioula branca, de gola alta, mangas fofas e curtas, algumas com abotoamento em ouro; turbantes da mesma cor, alguns de bico em renda ou em bordado richelieu; lençinhos engomados na cintura e chinelas ou marroquim com dourado sobre branco, tendo alguns a ponta virada à mourisca. Algumas crioulas de beca portavam guarda-chuvas de seda preta e cabos de madeira dourada ou com incrustações de jóias e, para aguardar as procissões, levavam também o mocho – banquinho de

madeira com assento em palhinha. As jóias transbordavam nos colos e pescoços, punhos e braços; nas cinturas, postas em correntões e naves, estavam as pencas, tendo em média de 20 a 50 objeto" (LODY, 2001, 49-50)

O pano-da-Costa, os turbantes, as chinelas à mourisca e os balangandãs portados à cintura - uma das várias tipologias de joias de crioulas usadas por tais mulheres - são elementos representativos da herança africana no vestir-se. O traje de beca pode ser visualizado na atualidade na Festa da Boa Morte, que ocorre no mês de agosto na cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano. De origem na Igreja da Barroquinha, no final do século XVIII, a irmandade composta apenas por mulheres, conserva há séculos o vestir cerimonial da irmandade, em que o luxo do vestuário para a procissão era um ato necessário em um período em que as procissões religiosas eram um grande acontecimento social que demarcava as posições sociais dos indivíduos através das riquezas de suas confrarias (FERREIRA, 2000). A permanência da Irmandade da Boa Morte⁸ até os dias atuais com seu traje e joias, que remontam ao século XIX, demonstram como funcionavam as marcas de distinção na Bahia escravocrata, pois "os traços distintivos mais prestigiosos são aqueles que simbolizam mais claramente a posição diferencial dos agentes na estrutura social" (BOURDIEU, 2011, p.16).

Após 1835 muitas negras baianas migraram para a capital do império a fim de melhores condições de vida (REIS, 1986). Por esse motivo, em muitos relatos sobre as negras de ganho no Rio de Janeiro, há menção as baianas, tias baianas e ao traje de crioula como traje de baiana. Entre as Minas que mercavam, sobretudo no Mercado da Candelária, haviam negras, africanas ou crioulas, oriundas da Bahia. A presença marcante das negras baianas na Corte pode ser observada, de acordo com Ferreira (2000), através da popularidade das roupas das escravizadas de ganho que receberam o nome de "baianinha" após

⁸ A Irmandade da Boa Morte é uma confraria secular que se originou na Igreja da Barroquinha em Salvador, mas que migrou, ainda no século XIX para a cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano. O traje de beca e o uso abundante de joias de crioula são uma marca de distinção que perdurou por séculos.

a Princesa Isabel se fantasiar em um baile de máscaras na Europa com uma indumentária que chamou de “pretinha baiana” (SILVEIRA, 2000). Atribuído ou não a Princesa Isabel a ação pioneira de vestir-se de baiana, ainda no final do século XIX (FERREIRA, 2005), pode ser também atribuída, segundo Ruy Castro (2005), a artistas estrangeiras que se pintavam de negras, sendo a atriz Pepa Ruiz “a primeira baiana estilizada que se tem notícia no Teatro de Revista” (CASTRO, 2005, p. 223). A Rita Baiana de Aloísio de Azevedo parece ter tido muitas conterrâneas originais e falsificadas no século XIX na capital do Império e o traje de crioula ou de baiana, tornou-se popular e passou a fantasia de bailes da elite demonstrando como o vestir-se fez com que as negras de ganho ganhassem notoriedade na sociedade oitocentista

Grande destaque no vestuário das mulheres negras dos séculos XVIII e XIX relaciona-se ao uso exacerbado de joias, que eram demasiadamente usadas por que, de acordo com Lara, “muitas mulheres livres e ricas, mas de pele escura, precisaram usar vestes luxuosas e aumentar as voltas de seus colares para que sua aparência não deixasse dúvidas sobre sua condição social” (LARA, 2007, p. 124). Para Karasch (2000) era comum o investimento em joias na sociedade escravocrata, pois quanto maior o número de peças maior era a riqueza e o status. A autora informou que escravizadas e libertas buscavam ter joias, pois não podiam investir em outras formas de propriedade, salientando ainda que as mais pobres “tinham apenas colares de contas e braceletes, tornozeleiras e brincos de cobre, mas as mais prósperas colecionavam ornamentos de ouro e prata” informando ainda que “um comerciante britânico” advertiu aos “seus superiores para que não mandassem mercadorias africanas malfeitas para o Brasil” devido à riqueza dos negros brasileiros (KARASH, 2000, p.290). Mas por que comprar joias em uma situação de cativo ou liberdade recém conquistada? Independente da classe que o indivíduo estava inserido, havia uma busca por marcas de distinção e um dos símbolos de distinção para as negras, na época, era o uso das joias de crioulas.

Para Factum (2009) as joias de crioulas, denominada como joalheria escrava baiana ou joalheria afro-brasileira e pensada no corpo deste artigo

como joia afro-luso-brasileira, "é fruto de ideias transculturadas, que foram interpretadas, modificadas ou transformadas de acordo com mudanças histórico-culturais-tecnológicas locais (FACTUM, 2009, p.33), ou seja, frutos dos encontros culturais produzidos pelo atlântico negro. São brincos, colares, correntões, pulseiras, braceletes (placas, copo) e anéis que junto com os balangandãs conferiram as negras distinção social. Tais peças não podem ter sua origem atribuída a um único grupo étnico formador da nação brasileira, mas aos deslocamentos e identidades definidas por Paul Gilroy (2001) como Atlântico Negro, sendo as joias de crioulas fruto de trocas culturais ocorridas devido ao grande fluxo de pessoas e ideias no Atlântico a partir do século XV. O uso de várias peças ao mesmo tempo, é decisivo para a compreensão da função social das joias para as mulheres negras do Brasil escravocrata, pois se compreendia que a riqueza da pessoa era transmitida pelo uso opulento, em quantidade e tamanho, sendo as pencas de balangandãs confeccionadas para sua portadora não passar despercebida nos dias de festa.

O uso de roupas não condizentes com a condição social e joias talvez tenha sido o elemento que mais chamou a atenção de pintores viajantes sobre o traje das mulheres negras no Brasil no período escravocrata. Estudos recentes tem se debruçado em compreender as relações sociais que envolvem o poder aquisitivo para a compra de roupas e joias por tais mulheres (SOUZA, 2011; MONTEIRO, 2012; TEIXEIRA, 2013; HARDMAN, 2015). Tais estudos, de uma forma geral, apresentam a estrutura social do período, e desmistificam estereótipos, que relacionam os corpos femininos negros à prostituição, como se tais mulheres só pudessem conquistar a liberdade e bens de luxo através dessa via. Pesquisas sobre o poder econômico das negras de ganho, através do estudo de seus inventários, têm evidenciado que a aquisição de bens de luxo e imóveis foram frutos de décadas de árduo trabalho (FARIA, 2004; FARIAS, 2012, 2019). Contudo, trabalhos recentes têm revelado como a beleza, as vestes e o poder aquisitivo de tais mulheres foi alvo de fetiche de uma determinada parcela da população no final do século XIX, através da propagação de cartões de visita e cartões-postais apresentando negras de ganho.

A visibilidade do vestuário da negra de ganho

Olhando além dos estudos historiográficos recentes, como as negras de ganho se tornaram um símbolo da escravidão urbana no Brasil? Muito antes da construção da baiana como um símbolo nacional na Era Vargas, a crioula, ou crioula baiana, com traje de crioula e com o traje de beca possuía destaque no imaginário da elite sobre as mulheres negras. Diversos pintores viajantes como Carlos Julião, Debret, Hilberbrandt, Teive, Haring e Rugendas registraram muitas informações sobre o ofício das negras de ganho e do seu vestuário, sobretudo no Rio de Janeiro. A grande maioria das pinturas retratava as mulheres negras bem vestidas, com tecidos coloridos, sempre com turbantes, algumas com panos-da-Costa e joias. Os títulos das obras sugerem a condição jurídica, origem étnica e o ofício realizado, caracterizando-se com um documento para estudos sobre vestuário no período e sobre o olhar dos viajantes estrangeiros para as negras de ganho.

Posteriormente, as negras de ganho foram registradas pelos estúdios fotográficos para ilustrar cartões de visita e cartões postais, sendo os primeiros *souvenirs* da Bahia vinculados à questão étnica. Isis Santos (2014) investigou a produção de uma série de cartões postais produzidos por Rodolpho Lindemann, no final do século XIX, em Salvador em que “crioulas”, tornaram-se um dos símbolos da Bahia. Aline Hardman (2015) também investigou, em dissertação, a construção da imagem das mulheres denominadas “crioulas”, a partir do campo da Cultura Visual, buscando compreender as motivações para a popularização de tais retratos. Em tais retratos, é possível perceber o destaque do vestuário para compor a caracterização da negra de ganho: saia rodada, camisa em richelieu, turbante, pano-da-Costa e joias.

Figura 02: Crioula por Linderman

Fonte: Acervo Fundação Gregório de Mattos. Cx. 67, Doc. 02

Na Figura 02, fotografia de autoria de Lindemann em 1909 (NEGRO, 2019), verifica-se como a mulher negra e sua indumentária representavam um tipo característico da cidade da Bahia. Na imagem é possível perceber que a mulher fotografada possuía pano-da-Costa, camisu em richelieu, turbante, cordões diversos, pulseiras-placas, brincos, anéis e penca de balangandãs. De acordo com Maria Santana (2013) Lindemann publicizou a Bahia e a negra de ganho para o turismo internacional ainda no século XIX, pois suas séries de cartões-postais foram publicadas por editoras especializadas como a alemã *Albert Aust*, a inglesa *Tuck & Sons* e as francesas *Mission Brésilienne de Propagande* e *Messagéries Maritimes* (SANTANA, 2013). Isis Santos (2014) destaca que os locais de maior concentração de estúdios fotográficos estavam próximos aos espaços de comercialização das negras de ganho. Para a autora, Lindemann e outros profissionais, realizaram uma “interpretação da realidade nacional” que se tornou “uma propaganda exótica do cotidiano brasileiro”, vendendo o “exotismo do lugar” através do vestir-se das negras de ganho para os viajantes estrangeiros e membros da elite brasileira (SANTOS, 2014, p. 47).

Através de um objeto popular e de fácil circulação, Lindemann observou a potencialidade de se vender os aspectos socioculturais das negras da Bahia ainda no final da escravidão, paramentando-as em seu ateliê, com vestes próprias ou não e transformando-as em um produto baiano. Santos (2014) em seus estudos ainda investigou a produção das imagens, a circulação, os textos usados nos postais pelos seus usuários, locais de comercialização e o uso, das mesmas modelos por Marc Ferrez e Lindemann, por exemplo.

Os cartões postais de Lindemann vistos como monumento, como um produto social, ultrapassam o patamar da descrição revelando um processo de criação de uma memória que legitima determinados aspectos em detrimento de outros. Desta maneira, a análise das imagens fotográficas das mulheres de cor da Bahia do final do século XIX e início do Século XX assinadas por ele, é fundamental para pensarmos não só como esta sociedade as enxergavam e as desejavam ver, mas também como essas mesmas mulheres autorrepresentam-se nesta produção, desejavam ser inseridas naquela sociedade em mudança e quais os lugares na cidadania republicana aquela sociedade as reservava. (SANTOS, 2014, p. 57)

A pesquisa de Santos (2014) é indicativa que ainda no século XIX as mulheres negras baianas tornaram-se símbolos da Bahia, o que ressalta que a popularidade de tais fotografias evidenciava o reconhecimento do requinte, do status social ou até mesmo "exotismo" destas mulheres – Santos (2014) apresentou, também, os comentários dos usuários dos postais a respeito dos atributos sexuais das crioulas. Vale destacar que as conversas reveladas em tais correspondências demonstram que mesmo com os corpos cobertos de trajes luxuosos, o corpo da mulher negra, era objetificado e descrito como se estivesse despido. As ganhadeiras eram representadas com seus apetrechos de trabalho, ou com toda a opulência de seus trajes e o uso das joias, dentre elas, os balangandãs possuíam grande destaque. Estas imagens ainda hoje são bastante populares, servindo de importante fonte documental para pesquisas sobre indumentária e joias afro-brasileiras, ilustrando uma gama variada de pesquisas. Muitas destas gravuras, pinturas e fotografias, que apresentam

mulheres negras com seus balangandãs, estão consagradas nas coleções denominadas Brasilianas, simbolizando a identidade nacional.

A partir do século XX e a nova configuração política com o advento da República, a negra de ganho com seus trajes tornaram-se símbolos de representação da escravidão com objetivo de atenuar aspectos aterrorizantes do escravismo. A consagração ocorreu através da moda de vestir as crianças da elite soteropolitana de baianinhas no início do século XX. Posteriormente, a partir da Era Vargas, através da música, do Teatro de Revista, da literatura, dos museus, tornou-se um símbolo nacional através do pouco do traje pouco fiel de baiana de Carmen Miranda (GARCIA, 2004; CASTRO, 2005; KERBER, 2005; MARIANO, 2009; HAUDENSCHILD, 2014).

Considerações finais

As análises aqui propostas tratam de um estudo inicial, que vem sendo realizado com intuito de discutir a importância de se debruçar um olhar pautado na intersecção entre gênero, raça e trabalho, com vistas a uma ressignificação de processos pelos quais os escravizados, especialmente as mulheres escravizadas, foram submetidos. Nesse sentido, foi possível refletir a respeito de como o ato de vestir-se, que na atualidade assume contornos associados a uma lógica descartável associada ao consumo capitalista, no Brasil escravocrata consistia num meio de exprimir marcas de distinção social e posição na estrutura das classes sociais.

Chamamos a atenção para o fato de que essas marcas operavam não somente por meio de distinções simbólicas, mas também através de expressões materiais, principalmente pelo uso dos adornos, joias e balangandãs, tão comumente retratados na iconografia da época. Com efeito, a historiografia da escravidão, mais recentemente, tem se dedicado a esmiuçar e discutir aspectos relacionados à centralidade e ao protagonismo da mulher e do homem negro escravizados, buscando compreender quais foram suas influências no contexto político-social na sociedade escravocrata brasileira.

Nestes termos, refletir a respeito de como se vestiam está diretamente relacionado ao destaque conferido a dinâmica de sociabilidade a partir da perspectiva das pessoas escravizadas. A produção acadêmica, orientada a partir da centralidade desses sujeitos, antes tidos como marginalizados, é um ponto de virada em relação às análises pautadas em valores exclusivamente eurocêntricos e colonialistas a respeito do ato de vestir-se das mulheres negras escravizadas, especialmente as negras de ganho. Contudo, ressaltamos que por se tratar de apontamentos iniciais, este estudo está sujeito a limitações, não tendo sido nosso objetivo apresentar um levantamento exaustivo, mas sim, oferecer, oferecer subsídios para futuras reflexões e debates.

Referências

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelo norte do Brasil no ano de 1859**. Tradução de Eduardo de Lima Castro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1961.

BERNARDO, Teresinha. **Negras, mulheres e mães**: lembranças de Olga do Alaketu. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia. Cia das Letras: São Paulo, 2005.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

DEBOM, Paulo. O Vestuário e a Moda enquanto Fontes para o Estudo da História. **Ensinar mode**, Florianópolis, v.3, n.3, 2019, pp. 13-26. Disponível em: <www.periodicos.udesc.br/index.php/ensinar mode/article/view/15897/10556>. Acesso em: 11 de julho de 2019.

DIAS, Maria Odila da Silva. Nas fímbrias da escravidão urbana: negras de tabuleiro e ganho. **Estudos econômicos**, São Paulo, número especial, v. 15, 1985, pp.89-109. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ee/article/view/157230>>. Acesso: 22 de maio de 2019.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana**: a construção histórica do design de joias brasileiro. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FARIA, Sheila de Castro. **Sinhás pretas, damas mercadoras**. As pretas minas nas cidades do Rio de Janeiro e São João Del Rey (1700-1850). Tese (Professor

Titular) Departamento de História, Universidade federal Fluminense, Niterói-RJ, 2004.

FARIAS, Juliana Barreto. Penca de balangandãs. In: KNAUSS, Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize (orgs.). **História do rio de janeiro em 45 objetos**. Rio de Janeiro: FGV Editora: 2019.p.84-93.

FARIAS, Juliana Barreto. **Mercados Minas**: Africanos ocidentais na Praça do Mercado (1830-1890). Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GARCIA, Tânia da Costa. **O It verde amarelo de Carmem Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma Viagem ao Brasil e de uma estada neste país durante parte dos Anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1956.

HABSBURGO, Maximiliano. **Bahia 1860**: esboços de viagem. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro;Bahia: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982.

HARDMAN, Aline Souza. **Pencas de balangandãs**: construção histórica, visual e social das "crioulas" no século XIX. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Cidade de Goiás, 2015.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. "O dengo que a nega tem": representações de gênero e raça na obra de Dorival Caymmi. **ArtCultura**, Uberlândia, v.16, n. 28, 2014, pp. 77-88, jan-jun. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/30609>>. Acesso em: 20 de julho de 2020.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KERBER, Alessander. Carmem Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, 2005, pp. 121-132, jan-jun. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1288>>. Acesso em: 20 de julho de 2020.

LARA, Silvia Hunold. **Fragmentos setecentistas**: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LODY, Raul. **Jóias de Axé**: Fios de Conta e Outros Adornos de Corpo. A Joalheria Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LODY, Raul. O que que a baiana tem...um traje nacionalmente brasileiro. **Revista da Série Comunicado Aberto**, nº 26, abril de 1996.

MARIANO, Agnes. **A Invenção da Baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. **Para além do "Traje de Crioula"**: um estudo sobre materialidade e visualidade de saias estampadas da Bahia oitocentista. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. **Da Revolução dos Alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX**: itinerário de uma historiadora. Salvador: Corrupio, 2004

NEGRO, Antonio Luigi. O cartão-postal no Brasil do início do século XX: suporte para o encontro entre imagem e ação. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.27, n.3, 2020, p.967-982, jul.-set. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702020000300967&script=sci_arttext. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos malês (1835). São Paulo: Brasiliense, 1986.

SANTANA, Maria da ajuda Santos. Imagens Valiosas: Cartões postais valorizam a Chapada Diamantina para atrair investidores, numa época de franca decadência das minas. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. N. 88, 2013, jan. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/imagens-valiosas>. Acesso em 13 de julho de 2014.

SANTOS, Isis Freitas dos. **"Gosta dessa baiana?"** Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SILVEIRA, Renato da. Jeje-nagô, ioruba-tapá, aon-efan, ijexá: processo de constituição do candomblé da Barroquinha (1764-1851). Petrópolis, **Revista Cultura**, n. 94, v.6, 2000, pp. 80-101.

SOARES, Carlos Eugênio. A "nação" de mercancia: condição feminina e as africanas da Costa da Mina, 1835-1900. In: FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio Santos; SOARES, Carlos Eugênio Líbano (orgs.). **No labirinto das nações**: africanos e identidades no Rio de Janeiro, século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, pp.193-247.

_____. Negras Minas no Rio de Janeiro: gênero, nação e trabalho urbano no século XIX. In: SOARES, Mariza C. (Org.). **Rotas atlânticas da diáspora africana**: Eduff, 2007, pp.191-224.

SOARES, Cecília Moreira. **Mulher negra na Bahia no século XIX**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

SOUZA, Daniele Santos de. **Entre o “serviço da casa” e o “ganho”**: escravidão em Salvador na primeira metade do século XVIII. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2010.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Patricia March de. **Visualidade da escravidão**: representações e práticas de vestuário no cotidiano dos escravos na cidade do Rio de Janeiro oitocentista. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Centro de Ciências Sociais (CCS), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Sob os signos do poder: a cultura objetificada das joias de crioulas afro-brasileiras. **Revista Em Tempos de História**, Brasília, n. 22, 2013, pp. 12-31, jan. – jul. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/9462>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

VERGER, Pierre. **Fatumbi**: Artigos. São Paulo: Corrupio, 1992.

VILHENA, Luis dos Santos. **A Bahia no século XVIII**. 3 vols, Salvador: Editora Itapoã, 1969.

Recebido em: 18/11/2020

Aprovado em: 17/12/2020

TRANSGREDINDO AS NORMAS: O USO POLÍTICO DOS *COLETES DE EMANCIPAÇÃO*

BREACHING THE STANDARDS: THE POLITICAL USE OF EMANCIPATION VESTS

Laura Junqueira de Mello Reis¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo: No presente artigo buscamos problematizar a relação das mulheres de meados da década de 1850 com a utilização da indumentária dita *masculina*, ou seja, aquela roupa que fora socialmente imposta aos homens, a exemplos das calças e coletes. Insatisfeitas com as condições sociais postas para as mulheres oitocentistas e sem encontrar espaços para contestar as normas, essas mulheres viram nas roupas uma maneira de reivindicação. Analisando essas situações a partir da imprensa feminina, em jornais como o *Jornal das Senhoras*, buscamos compreender a utilização desse tipo de roupas como uma ação política que configura, a partir do conjunto de normas e atitudes, uma cultura política. Para isso, tomamos os jornais como nossa principal fonte, investigamos a utilização desses trajes com base no conceito de cultura política e, por fim, utilizamos gênero como categoria de análise.

Palavras chave: Coletes de Emancipação; Século XIX; Mulheres.

Abstract: Abstract: In this paper we seek to problematize the relationship of women in the mid-1850s with the use of so-called male clothing, that is, clothing that was socially imposed on men, such as pants and vests. Dissatisfied with the social conditions placed on women in the 19th century and without finding spaces to challenge the norms, these women saw clothing as a way of claiming. Analyzing these situations from the female press, in newspapers such as the *Jornal das Senhoras*, we seek to understand the use of this type of clothing as a political action that configures, from the set of norms and attitudes, a political culture. For this, we take newspapers as our main source, investigate the use of these costumes based on the concept of political culture and, finally, we use gender as a category of analysis.

Keywords: Emancipation Vest; XIX century; Women.

¹Graduada e mestre em história pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), doutoranda em história política na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista Capes. E-mail: laurajunqueiramreis@gmail.com

Introdução

No Brasil do século XIX existiam normas sociais que interferiam diretamente no estilo e modelo de indumentária que poderiam ser utilizados por homens e mulheres. Normas essas que agiam sobre questões raciais, de classe e de gênero dos sujeitos oitocentistas. Portanto, quando encontramos, em 1835, no periódico *A Mulher do Simplício*, um artigo onde criticava-se o comportamento feminino exacerbado, não é de se espantar a ironia do trecho a seguir: "Em bem pouco tempo/ Leitores, verão/ Os homens, de saia/ Moças, de calção."²

O artigo ironizava o uso de calças para as mulheres e os fazia como se fosse algo inconcebível. Além disso, criticava a maneira como os/as brasileiros/as seguiam a todo custo as modas internacionais – principalmente as francesas. Como justificativa que os/as leitores/as não deveriam seguir estritamente todos os conselhos franceses a respeito das roupas, a folha afirmava que aquele era o século das luzes e que certas noções não fariam jus ao período de ilustração e conhecimento.

No entanto, cerca de 15 anos depois encontramos na imprensa fluminense publicações que incentivavam as mulheres a utilizarem roupas que haviam sido socialmente postas ao uso masculino, a exemplo dos coletes ou, como propagado pelo *Jornal das Senhoras: coletes de emancipação*³; além dos anúncios das calças *Bloomer* - adiante trataremos mais profundamente do que se tratam tais estilos de trajes. Nosso objetivo nesse artigo é analisar como as roupas podem ser símbolos e discursos não ditos e são capazes, portanto, de fazerem os sujeitos questionarem as normas sociais e padrões encontrados na sociedade fluminense do século XIX. A socióloga Diana Crane chamou o uso

²**A Mulher do Simplício**, Rio de Janeiro, ed45, 12 dez. 1835.

³Guilherme Gonçalves afirma em sua dissertação que essa ideia de associar o uso feminino de coletes a concepção de emancipação foi apresentado somente quando o vestuário foi publicado no *Jornal das Senhoras*. GONÇALES, Guilherme. **Mulheres engravatadas: moda e comportamento feminino no Brasil, 1851-1911**. São Paulo: Dissertação apresentada no FFLCH – USP, 2019.

desse modelo de indumentária como *alternativo* e, por vezes, ao longo do texto nos referimos a esse estilo da mesma forma que Crane.⁴

Enquanto símbolo o uso de roupas que não eram socialmente destinadas às mulheres é possível ser compreendido como uma maneira de expressão da cultura política. Afinal, uma mulher oitocentista utilizando roupas como calças e coletes deve ser encarado como um ato político e o conjunto de crenças por trás dessa ação, onde questionava-se determinados padrões pré estabelecidos, deve ser entendido como uma cultura política. Segundo Serge Berstein a cultura política solucionou os problemas enfrentados pela história política pois não buscava entender os sujeitos e fatos a partir de explicações únicas e sim adaptando as situações aos contextos.⁵

Além disso, a cultura política pode ser uma movimentação coletiva e auxilia a compreensão de determinadas motivações e escolhas comportamentais concernentes ao universo político. Berstein determina que a dimensão coletiva da cultura política permite compreender melhor a organização de alguns grupos, entendendo que os membros partilham de experiências do passado e perspectivas do futuro. No mais, a cultura política é construída juntamente aos vetores por onde ela é transmitida⁶, no cenário a ser analisado esse vetor de transmissão é a imprensa.

É lugar comum na historiografia que a década de 1980 foi a década de ouro no que se refere a trabalhos que se preocuparam em investigar as fontes com a perspectiva da história das mulheres, e a década de 1990 no que se refere a história vista com base na perspectiva do gênero. A história encarada a partir dessas concepções passou a preocupar-se com o lugar das mulheres na sociedade e como esses lugares e espaços eram influenciados pelas relações de

⁴CRANE, Diana. Vestuário feminino como resistência não verbal: fronteiras simbólicas, vestuário alternativo e espaço público. In: _____. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. Cap. 4, p. 197-268.

⁵BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Estampa, 1998, pp. 349-363.

⁶Ibid.

poder que estavam, quase sempre, sobre o comando masculino.⁷ Isso porque vivíamos – e ainda vivemos – em uma sociedade patriarcal.

Uma das maiores brasileiras expoentes dessa época foi Maria Odila Leite Dias, em um artigo da historiadora escrito na década de 1980, ela chamava atenção dos leitores para a dificuldade que havia em estudar a história das mulheres em virtude da ausência de fontes. Para enfrentar essa situação, Dias pedia aos historiadores que tivessem uma maior cautela em perceber as entrelinhas das documentações,

Os papéis propriamente históricos das mulheres podem ser captados de preferência nas tensões sociais, mediações e intermediações: nas relações propriamente sociais, que integram mulheres, história, processo social que os historiadores podem resgatar das entrelinhas, das fissuras e do implícito nos documentos escritos.⁸

Nesse sentido, recuperamos sua fala a fim de determinarmos que além de lermos nas *entrelinhas* e percebemos as *fissuras*, também devemos nos atentar para a representação que as indumentárias possuíam na imprensa e a partir das entrelinhas estabelecer como as roupas podiam causar certas tensões sociais que fazem parte da história das mulheres.⁹

Logo, a imprensa é nossa principal fonte de análise. A imprensa e os jornais como fonte de pesquisa são fundamentais para o entendimento do cotidiano de toda a sociedade ao longo do século XIX. Sendo o principal meio de comunicação de então, a imprensa permite que nós, pesquisadores do século XXI, consigamos perceber os debates que estavam presentes no período.¹⁰ Por isso optamos pela imprensa para perceber a presença desses trajes na vida dessa sociedade, assim como os debates que resultaram deles, considerando que iam contra todo o ideal patriarcal vigente no Oitocentos.

⁷SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul.-dez., 1995, pp 1-35.

⁸DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Mulheres sem história. **Revista de História**, São Paulo, n. 114, jan./jun., 1983, p. 31-45, p. 41.

⁹Sobre o conceito de representação: CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

¹⁰Sobre o uso dos jornais como fonte de pesquisa, ver mais em: MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. **Palavra, imagem e poder**: O surgimento da imprensa no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

O Brasil oitocentista – assim como o Brasil contemporâneo – vivia em um contexto patriarcal. Isso porquê as sociedades ocidentais foram construídas em cima de uma ideia onde se tem o homem como provedor e detentor de todos âmbitos de poder, sejam eles públicos ou privados. Nesse sentido, Gerda Lerner declarou que: “os estados arcaicos foram organizados no formato de patriarcado; assim, desde o início, o Estado tinha um interesse fundamental na permanência da família patriarcal.”¹¹ Assim sendo, às mulheres foram determinados papéis e espaços sociais que eram apropriados ao universo feminino de acordo com a percepção dos homens.

No entanto, as mulheres foram encontrando meios de subverter a esses papéis ditados e foram construindo suas histórias, sendo agentes sociais e determinantes de suas próprias trajetórias. A partir de estratégias sociais foram estabelecendo uma forma de perceber e se mostrar ao mundo diferente daquela que lhe fora originalmente imposta pela sociedade patriarcal.

Assim, era possível junto a um grupo social e um contexto favorável mostrar suas insatisfações e reivindicações à sociedade patriarcal em que se encontravam. Já que não tinham acesso a espaços políticos, as mulheres foram encontrando espaços – tais como a imprensa e o uso de determinadas peças do vestuário - onde isso seria factível e ressignificando os locais de acesso.

Para compreendermos como a indumentária poderia representar e ressignificar alguns sentidos é fundamental levar em consideração a teoria proposta por Roland Barthes. Barthes afirmou em seu clássico livro, *Sistema da moda*, que as roupas devem ser encaradas como discursos. O sociólogo acreditava que as roupas “falam”, logo, através da indumentária seria possível estabelecer uma comunicação com o outrem e apresentar informações cujo conteúdo não é escrito. Assim, o autor declarou “a indumentária é uma espécie de texto sem fim.”¹² No mais, reiterava a necessidade de extrair os sentidos das roupas.

Consideremos então que a representação e símbolos servem para dar sentido as ideias. Partindo dessa lógica, a utilização de coletes, calças e

¹¹LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**. São Paulo: Cultrix, 2019, p. 333

¹²BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Ed Nacional, 1979.

quaisquer outras indumentárias “não usuais” representam a noção de que as mulheres estavam insatisfeitas com as condições enfrentadas na sociedade do século XIX e que encontraram nas roupas uma forma de “falar” e, assim, contestar as normas sociais do período. No que se refere a representação, a entendemos a partir da ideia trazida pelo historiador Roger Chartier, que defende a noção de representação a partir de uma recriação de significado sobre algo já existente. Ou seja, essas mulheres, e a imprensa onde foi disseminado tal tipo de indumentária, ressignificaram o uso *comum* dessas peças a serem tratadas ao longo do texto e, portanto, modificaram o sentido da sua representação.¹³

Ainda, para entendermos melhor essa relação das roupas com as mulheres, pensemos na teoria da ociosidade cunhada por Thorstein Veblen. De acordo com o sociólogo, as mulheres – brancas e que pertenciam a determinada classe mediana - do século XIX utilizavam roupas volumosas, em que a locomoção era praticamente inviável, a fim de demonstrarem para os demais que possuíam boas condições financeiras e que, como consequência, não havia a necessidade de trabalharem.¹⁴

Logo, no momento em que essas mulheres estão reivindicando e utilizando trajés em que a mobilidade é executável percebe-se uma oposição a teoria da ociosidade. Pretendiam fazer uso de roupas mais confortáveis, dinâmicas e que possibilitavam o desempenho em qualquer tipo de trabalho. Através de uma mudança nos estilos de indumentária era possível construir reivindicações por meio dos trajés.¹⁵

O uso desse estilo de roupa, que fora socialmente encarado como masculino, pelas mulheres não foi uma exclusividade brasileira. Inclusive, é interessante notar como a década de 1850 foi significativa quando pensamos nesse tipo de uso da indumentária. O contexto social e político apresentado no Brasil e em outros países ocidentais, que influenciavam o nosso país, a exemplo

¹³CHARTIER, Op. cit.

¹⁴VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1989. Importante frisar que a teoria da ociosidade serve para entendermos a relação das mulheres do século XIX.

¹⁵Ressaltamos a ideia de que eram mulheres brancas e de uma “elite” tendo em vista que as mulheres pobres e negras já estavam no mundo do trabalho há tempos.

dos Estados Unidos e da França, permitiu que ocorressem tais práticas onde o discurso *emancipatório* feminino¹⁶ e a prática atingiram o que Barthes chamou de “práxis do vestir.”¹⁷ Posto isso, encontramos essa práxis em outros países.

Trajes alternativos: Bloomers e Coletes de Emancipação

Em finais de 1849 e princípio da década de 1850, uma jornalista estadunidense inaugurou aquele que ficou conhecido como trajas *Bloomer*. No início dos anos 1850 Amélia Bloomer dirigia e editava o periódico *The Lily*, ao conhecer tais trajas, a norte-americana passou a utilizá-los e anunciá-los em seu jornal, fazendo com que ganhassem proporções midiáticas.¹⁸ Bloomer expôs, apoiou e utilizou esse vestuário, que se tratava de uma calça por baixo de uma saia curta - diferente das demais saias utilizadas por mulheres no Oitocentos -. Esse estilo seguia um ideal completamente contrário as concepções de feminilidade do período.

Na figura abaixo, além da calça estilo *Bloomer*, a mulher também utiliza o espartilho – uma peça que demarca a ideia de feminilidade do século XIX; ou seja, a mulher utiliza uma peça que contesta a ideia de feminilidade oitocentista junto a um outro item que demarca e corrobora com essa mesma feminilidade.¹⁹ A figura a seguir demonstra como era o traje.

¹⁶Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa de 1858 emancipação significa: “o ato de emancipar”, logo emancipar significa: “Tomar sobeja liberdade, isentar-se dos respeitos devidos, exigidos.” Logo, o ideal emancipatório feminino possuía vários sentidos que vão além da discussão desse artigo, no entanto, a emancipação buscada por essas mulheres era uma liberdade moral de conseguir direitos, a exemplo do direito de estudar, tão comentado no **Jornal das Senhoras** no que se refere continuamente a uma “emancipação moral das mulheres”. Silva, Antônio Moraes. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 6º edição. Lisboa: Tipografia de Antônio José da Rocha, 1858, p. 758. **Jornal das Senhoras**, Rio de Janeiro, ed. 01, 01 jan. 1852, p. 06.

¹⁷BARTHES, Roland. Op. cit, np.

¹⁸Amélia Jenks Bloomer nasceu em Homer, Nova York, em 27 de maio de 1818. Estudou e tornou-se professora, até se casar com Dexter C. Bloomer, em 1840. Seu marido editava um periódico na cidade de Seneca Falls e foi um incentivador para que Amélia decidisse reestruturar e começar a editar o jornal *The Lily: A Ladies Journal Devoted to Temperance and Literature*, em janeiro de 1849, o periódico custava certa de 50 *cents*; as páginas de sua folha eram repletas de defesas aos direitos das mulheres estadunidenses. Ver mais em: NOUN, Louise. Amélia Bloomer: a biography. **The Annals of Iowa**. Iowa: Vl. 07, n. 8., pp. 575- 621.

¹⁹Para saber mais sobre a relação entre as calças *Bloomers* e os espartilhos ver em: RIBEIRO, Heloar Vasconcelos; NERY, Maria Salete de Souza. Diferença de gênero nas roupas: o espartilho e a calça *bloomer* no século XIX. V Seminário Internacional enlaçando sexualidades. **Anais enlaçando**, Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em:

Figura 1: traje bloomerista.



Disponível em <<https://images.app.goo.gl/mAAGwnM4JmZMh1aZ9>>. Acessado em: 06 de agosto de 2020.

Apesar de ter difundido tais vestimentas, Amélia Bloomer não foi responsável pela sua criação. O apoio da editora sucedeu-se pela facilidade que esse vestuário representava na vida das mulheres, já que ao vestirem as mulheres teriam maior comodidade de locomoção, facilitando também um possível trabalho, quando necessário e almejado.

O uso de calças por mulheres pode ser considerado como a representação de um anseio de maior participação social e uma inquietação por parte das mulheres, principalmente se considerarmos que:

O século XIX, sendo dominado pelo universo masculino, traduziu nas roupas um regime de autoridade, quando o prestígio era dado e reconhecido especialmente pelas calças, enquanto as saias dos vestidos, sobretudo armadas, eram, por sua vez, sinônimo de feminilidade.²⁰

<<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/30512>>. Acesso em: 30 de agosto de 2020.

²⁰XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 48.

Percebemos, através dos artigos publicados na imprensa, que as calças *Bloomer* e a ideia das mulheres utilizarem calças não foram bem recebidas pelos homens brasileiros. O trecho a seguir, que saiu no *Correio Mercantil*, ilustra a opinião de um homem sobre as mulheres que faziam uso de trajés *bloomeristas*:

Vestem calças, saias curtas, peregrinas, e usam chapéu redondo. Todas as que encontrei eram magras, velhas, feias e dotadas de uma voz detestavelmente desagradável. São faladoras, e facilmente se insurgem contra os homens casados e contra o casamento. Mas em negócio de casamento é preciso desconfiar sempre da opinião de velhas solteiras, magras e gritadoras.²¹

Suponhamos, pela reação negativa dos homens apresentada na imprensa brasileira, que algumas mulheres dessa parte da América estavam acompanhando as *bloomeristas* estadunidenses e fazendo uso desse estilo de vestimenta pelas ruas do Brasil. Apesar de não encontrarmos dados específicos nesse sentido, a apresentação desses trajés nos jornais e a aceitação de seu uso por algumas mulheres já pode ser considerado significativo e um sinal de mudanças que seriam provocadas a posteriori.

Além das calças *Bloomer* também encontramos em meados da década de 1850 os chamados *coletes de emancipação* que haviam sido apresentados na imprensa brasileira. Estes *coletes* foram influenciados pelas francesas – assim como quase todas noções de moda no Brasil do século XIX. As edições do periódico *Jornal das Senhoras* onde foram apresentadas esse modelo de trajés para as leitoras afirmavam que a ideia havia sido inspirada na moda francesa. Guilherme Gonçalves, em sua dissertação, questiona se o nome *colete de emancipação* não havia sido criado pela colaboradora do periódico, considerando que o traje aparece em outros jornais e, posteriormente, até mesmo no *Jornal das Senhoras*, apenas com o nome de colete.²²

Os artigos referentes a moda apresentados no *Jornal das Senhoras* eram assinados a partir da 13ª edição por Christina²³, no entanto, as publicações que

²¹ **Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal**, Rio de Janeiro, ed. 270, 01 de outubro de 1856.

²² GONÇALES, Op. cit.

²³ Segundo Everton Barbosa, Christina era um pseudônimo utilizado por Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Vellasco, que viria a ser redatora do *Jornal das Senhoras* após a saída de

trataram dos *coletes de emancipação* apareceram antes da décima terceira edição e não foram assinadas, apenas levavam uma referência a um espaço geográfico situado no Rio de Janeiro: o *catete*.²⁴ Portanto, não sabemos se tratava da mesma colaboradora.

Os textos assinados em anônimo ou com pseudônimos eram corriqueiros no *Jornal das Senhoras*, principalmente porque era uma folha que reivindicava uma emancipação feminina, o que poderia causar perturbações para as mulheres que se arriscavam a assinar seus artigos. June E. Hahner afirma que “até a autora da seção de modas mostrava-se muito temerosa de um possível ridículo e, admitindo que lhe faltasse a coragem da editora, requereu que seu anonimato fosse mantido.”²⁵

Os artigos de moda eram publicados, na maioria dos números, logo nas primeiras páginas do periódico – se não estavam na primeira, rapidamente podemos encontrá-los por volta da segunda ou terceira página. Esses artigos eram fundamentais para o periódico, afinal possuíam um amplo poder de venda, o que justifica a sua presença nas primeiras páginas do jornal.²⁶

No *Periódico dos Pobres os coletes de emancipação* apareceram como sendo o “furor das parisienses”²⁷ e, em uma das publicações desta folha, foi anunciado que:

Os coletes, e basquins, ou por outra o *traje da emancipação feminina* está fazendo furor em Paris. Não há senhora alguma que não se apresente em toda a parte com o competente colete, e o seu basquin.”²⁸ [grifo nosso].

No *Jornal das Senhoras*, a colaboradora responsável pelos artigos de moda afirmou:

Joana Noronha. Hahner também acredita que Christina era pseudônimo de Violante. BARBOSA, Everton Vieira. **Páginas de sociabilidade feminina: sensibilidade musical no Rio de Janeiro oitocentista**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de São Paulo (UNESP), Assis, 2016. HAHNER, June E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850 –1937)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

²⁴Christina assinava suas publicações, as datava e escrevia o endereço como Infante; enquanto os primeiros artigos sobre moda publicados no periódico colocavam como endereço Catete. Informações que nos fazem questionar se todas as publicações que se dedicam às modas foram escritas mesmo por Christina.

²⁵HAHNER, Op. cit., p. 39.

²⁶BARBOSA, Op. cit.

²⁷**Periódico dos Pobres**, Rio de Janeiro, ed. 08, 24 jan. 1852, p.02.

²⁸**Periódico dos Pobres**, Rio de Janeiro, ed. 15, 10 fev. 1852, p.01.

O *colete de emancipação* é uma destas modas distintas e especiais, que de tempos em tempos Paris oferece às suas elegantes para nelas produzir uma revolução e um furor que, como a eletricidade, vai tocar todos os pontos da França, todos os círculos da sua sociedade, e por fim percorre vitoriosa a Europa toda, e chega a América para aí fazer outro tanto, sempre bem acolhida em toda a parte.²⁹ [grifo nosso].

A colaboradora, ao declarar que tinha o costume de utilizar tais trajes, informou que poderiam ser adquiridos na casa de modas da Mme. Barat e que causariam um grande furor nas brasileiras – assim como tinha sido com as francesas – considerando que representavam uma grande novidade e que possuíam uma característica positiva que o diferenciava das modas anteriores: a distinção. Era um estilo de indumentária *alternativo*, usando a expressão aplicada por Diana Crane.³⁰

Os *coletes de emancipação* eram um estilo de traje completamente distinto no que se refere ao guarda roupa feminino – lembrando que o pertencimento de roupas a determinados gêneros era, e ainda é, uma construção social e não algo posto naturalmente -, no entanto já era um grande conhecido dos homens oitocentistas. Inclusive, quando a colaboradora se referiu ao colete declarou:

Mas um colete, um colete de homem (ora vejam que diferença) bem talhado, com sua golinha de pé, ou de rebuço, ou de traspasse, empregado sobre o corpo esbelto de uma menina de quinze a vinte anos, ou mesmo de uma senhora até aos seus trinta e cinco anos, é por certo muito bonito.³¹

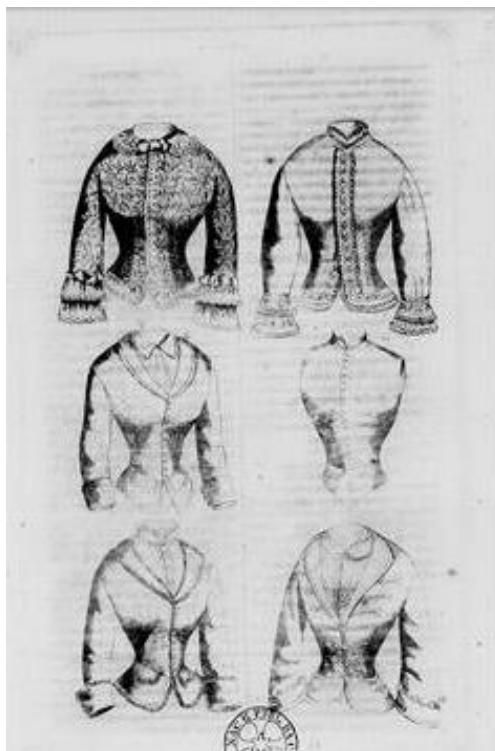
Os *coletes de emancipação*, apresentados na figura a seguir, eram modelos de coletes que seguiam os modelos masculinos, entretanto, deveriam ser destinados às mulheres. Caberia uma série de tecidos que poderiam ser utilizados na confecção dessa peça, como cetim e lã. Poderia, ou não, ser acompanhado de uma espécie de gravata.³²

²⁹ **Jornal das Senhoras**, Rio de Janeiro, ed. 02, 11 jan. 1852, p. 01.

³⁰ CRANE, Op. cit.

³¹ **Jornal das Senhoras**, Rio de Janeiro, ed. 02, 11 jan. 1852, p. 02.

³² As gravatas são constantemente referidas na dissertação já mencionada de Gonçalves. GONÇALES, op. cit.

Figura 2: *colete de emancipação*

Jornal das Senhoras, Rio de Janeiro, ed12, 21 de março de 1852. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=700096&PagFis=10>>. Acesso em 21 de setembro de 2020.

O uso e a produção do *colete de emancipação*: rede de sociabilidades

Conhecido na historiografia da imprensa, o *Jornal das Senhoras* além de ter sido escrito e redigido por mulheres – foi fundado em 1852 pela argentina Joana Paula Manso de Noronha³³ - também se direcionava para um público leitor majoritariamente feminino, com uma série de artigos em que reivindicavam questões concernentes a educação feminina, entre outros pontos, cujo interesse principal era uma *emancipação moral* das mulheres. Não é à toa que os *coletes de emancipação* tenham sido apresentados com esse nome por meio dessa folha, conforme destacado por Gonçalves, e tido como representativos de uma reivindicação por parte das mulheres.³⁴

³³O *Jornal das Senhoras* também contou com a redação de Violante Atabalipa Ximenes Bivar e Vellasco e Gervásia Nunezia Pires dos Santos Neves; no entanto, conforme a temporalidade que nos compete neste artigo, tratamos com mais profundidade do período em que ele era redigido por Joana Noronha.

³⁴Sobre o *Jornal das Senhoras*, ver mais em: DUARTE, Constância L. **Imprensa feminina e feminista no Brasil século XIX**. 1.ed. dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

Anteriormente, a venda de coletes havia sido anunciada no *Álbum Semanal*, no ano de 1851, mas não da forma como foi colocado no *Jornal das Senhoras*, no *Álbum* dizia-se: "Também tive ocasião de ver os paletós e coletes modernos, que tanto furor estão produzindo na Europa: é impossível que deixe de ficar elegantíssimo o corpinho que com eles se ataviar."³⁵

As mulheres oitocentistas que utilizaram tais trajés certamente eram leitoras do *Jornal das Senhoras*. Na peça *A Emancipação da Mulher* escrita por Antônio de Castro Lopes, em 1852 – ano em que a indumentária foi apresentada no periódico de Joana Noronha –, a personagem principal era leitora assídua do *Jornal das Senhoras* e chegou a ser incentivada pela folha a escrever pequenos artigos e enviar para o periódico, fato que muito desagradava seu tio, homem que considerava o *Jornal das Senhoras* repleto de informações prejudiciais às mulheres. As personagens femininas dessa história defendiam uma emancipação das mulheres e utilizavam os *coletes de emancipação*.³⁶

As leitoras e a colaboradora, portanto, demonstraram gostar dos *coletes de emancipação* anunciados no jornal e afirmaram que já haviam utilizado tal indumentária: "e tanto assim é, que já estou usando os meus coletinhos, não só nos meus passeios de campo, mas nas minhas visitas; e talvez... ainda resolva ir a certo baile com um cor de canário."³⁷ O colete havia sido, de acordo com o periódico, muito bem recebido pelas leitoras, uma das senhoras passeava pelo bairro de botafogo com o traje: "ela passeava com uma das mãos apoiada ao seu colete e com a outra graciosamente brincava com os sinetes de seu relógio. Era um semi-homem cheio de feitiços e encantos."³⁸

Essas ações representavam uma reivindicação e por isso consideramos seu uso uma forma de ato político. E, já que consideramos o seu uso um ato político e uma ação representativa de uma cultura política, é preciso pensarmos nos laços de sociabilidade formados entre as mulheres envolvidas com o *colete*

³⁵ **O Álbum Semanal: Cronológico, literário, crítico e de modas**, Rio de Janeiro, ed. 05, 30 nov. 1851, p. 07.

³⁶ **A Marmota**, Rio de Janeiro, ed. 1305, 04 out. 1861, p. 01.

³⁷ **Jornal das Senhoras**, Rio de Janeiro, ed. 02, 11 jan. 1852, p. 01.

³⁸ **Jornal das Senhoras**, Rio de Janeiro, ed. 03, 18 jan. 1852, p. 02.

de emancipação e de qual conjunto de agentes sociais estamos falando – no que se refere a questões raciais e de classe desses sujeitos.

Sabemos que em meados da década de 1850 muitos brasileiros/as eram analfabetos. O conhecimento da leitura e escrita era restrita a um pequeno número de pessoas que se situavam, majoritariamente, nas classes mais elevadas e algumas nas classes medianas. Ainda levemos em conta que vivíamos em um regime escravocrata, que muitas mulheres negras se encontravam na condição de escravizadas e que, conseqüentemente, poucas sabiam ler/escrever – ainda mais quando consideramos que nesse momento, ao menos na Corte, os escravizados eram impedidos de se matricularem nas escolas públicas³⁹ -, assim restringimos ainda mais o grupo de mulheres leitoras do *Jornal das Senhoras*.⁴⁰

Nesse sentido, o grupo de mulheres que utilizaram essas roupas, liam o *Jornal das Senhoras* e reivindicavam mais espaços sociais às mulheres, tratavam-se de senhoras brancas e que pertenciam, se não as elites oitocentistas, ao menos a essa classe mediana. Verena Stolcke aponta que é preciso nos atentarmos para não aplicarmos os padrões da classe média para a toda classe trabalhadora, portanto reforçamos que essas mulheres que reivindicavam o uso de calças e coletes pertenciam a uma classe social que as afastava das mulheres trabalhadoras e que, portanto, construíram reinvidicações próprias.⁴¹

As mudanças sociais e políticas trazidas pelo uso dessas roupas seria sentido em gerações futuras. No entanto, essa modificação nos costumes de um determinado grupo a partir da sua relação com a indumentária pode dizer

³⁹Para saber mais sobre a relação entre negros (inclui-se libertos ou escravizados) e o acesso a educação público ao longo do século XIX, ver em: BARROS, Surya Pombo de. Escravos, libertos, filhos de africanos livres, não livres, pretos, ingênuos: negros nas legislações educacionais do XIX. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, vl. 42, n. 03, jul./set., 2016, np.

⁴⁰Sabemos que a leitura em voz alta era uma prática constante no século XIX, no entanto, devido a reinvidicação feminina pelo uso desses modelos de roupas que seriam mais confortáveis no momento que estavam ingressando mais veemente no mundo do trabalho, consideremos, ainda assim, que essas mulheres eram, majoritariamente, brancas e de classe mediada, já que as mulheres pobres e negras já trabalhavam e não estavam inserindo-se nesse universo em meados do século XIX.

⁴¹STOLCKE, Verena. **Mulheres e trabalho**. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/45705105/verena-stolcke-mulheres-e-trabalho-cebrap>>. Acesso em: 21 de setembro de 2020.

muito sobre todo o complexo social e econômico de uma sociedade. Por isso é fundamental pensarmos a partir das questões raciais e de classe das mulheres que estamos analisando a fim de investigarmos a rede de sociabilidade que estavam inseridas.

Esse grupo de mulheres compartilhavam valores, ideias do passado e crenças para um *novo* futuro. A condição financeira dessas mulheres é fundamental na análise pois as mudanças e ações devem estar em conformidade com o desenvolvimento econômico. É imprescindível que levemos em consideração a estruturação econômica dessas mulheres e de suas famílias para estabelecer a classe social desse grupo de mulheres que partilhavam ideias entre si.

As mulheres que possuíam melhor condição financeira compravam os coletes que eram produzidos pelas modistas e feitos pelas costureiras; enquanto as demais tinham a possibilidade de costurar os coletes em casa, já que o jornal de Joana Noronha disponibilizava os moldes que poderiam ser facilmente copiados e eram distribuídos junto aos jornais – como era de costume nos periódicos que dedicavam um espaço a tratar das modas, a título de exemplo citemos *A Marmota*.

Desse modo, essa sociabilidade não ficava apenas entre aquelas que faziam uso dos trajes, mas também aquelas que o produziam. Mme. Barat era um exemplo de modista que confeccionava o traje apresentado no periódico. O estabelecimento de Madame Barat ficava situado na Rua do Ouvidor, nº 82 sobrado.⁴² A Rua do Ouvidor era repleta de *Casas de modas* – como eram chamados os espaços que comercializavam roupas e tecidos no Oitocentos – e, portanto, um lugar representativo no que se refere a sociabilidade das mulheres atentas às modas no século XIX.

Nos permitimos fantasiar sobre as conversas, debates, amizades e trabalhos que foram construídos e reconstruídos nessa rua e nas lojas ali situadas. A Rua do Ouvidor, como bem destacado por Joaquim Manuel de

⁴²**Almanak Laemmert**, Rio de Janeiro, ed. 10, 1853, p. 541.

Macedo⁴³, foi fundamental para a circulação das modas francesas no Rio de Janeiro. Não era de se estranhar que a loja de Mme. Barat fosse situada ali.

Certamente mais modistas confeccionavam os *coletes de emancipação*, no entanto, o *Jornal das Senhoras* apontava, quase exclusivamente, para Madame Barat. Ao longo da leitura da folha, verificamos que a Madame Barat era constantemente mencionada nos artigos do periódico, revelando uma relação – se não de proximidade por relações afetivas, uma proximidade por relações de interesse comercial e econômico. Pierre Bourdieu, em seu livro *Dominação Simbólica*, chama atenção para os interesses que existem por trás das propagandas.⁴⁴ Acreditamos que a assiduidade com que o periódico anunciava os trabalhos de Mme. Barat revela sobre as relações comerciais estabelecidas entre a folha e o ganho de vendas do comércio local.

O *Jornal das Senhoras* afirmava que se preocupava em proporcionar às suas leitoras mais que um artigo sobre modas. Para a redação era fundamental que o periódico também desse às mulheres indicações de quais tecidos utilizar em determinados trajes e quais modistas deveriam procurar.⁴⁵ A folha acreditava que isso seria um diferencial aos demais artigos de modas publicados em outros jornais do período, “é necessário indicar a moda, inculcar as fazendas, designar a modista, e enfim preparar o prato para ser trinchado ao gosto de cada um.”⁴⁶

Costume indumentário e ato político

Conforme mencionamos anteriormente vivíamos em uma sociedade patriarcal, onde as mulheres não tinham muito espaço para situarem suas reivindicações sociais. Por isso, a utilização de roupas que não lhes era usual “falava” a essa sociedade insatisfações percebidas e vivenciadas por essas mulheres. Elas podiam não estar presentes nos espaços políticos acessíveis aos homens, mas se permitiram compreender que não era necessário estar lá para

⁴³MACEDO, Joaquim Manuel. **Memórias da rua do Ouvidor**. São Paulo: Saraiva, 1963.

⁴⁴BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

⁴⁵Quando falamos em redação do periódico estamos nos referindo aos primeiros 6 meses de circulação do jornal quando Joana Paula Manso de Noronha esteve à frente da folha e período no qual o *colete de emancipação* fora apresentado.

⁴⁶**Jornal das Senhoras**, Rio de Janeiro, ed. 04, 25 jan. 1852, p. 03

demonstrar seus posicionamentos. De acordo com Crane: “esse tipo de vestuário consistia numa forma de comunicação não verbal que possuía apelo junto às mulheres cujos papéis eram conflitantes ou restritos.”⁴⁷

Portanto, um conjunto de mulheres produzindo e vestindo calças e coletes masculinos demonstrava muito mais do que a roupa em si. Philip Mansel, em um artigo sobre indumentária, declarou: “It is indisputable that the function of clothes is not only to clothe their wear but also to say something about his or her aspirations or attitudes.”⁴⁸ E, por isso, defendemos que esse uso deve ser encarado como um ato de insatisfação política em que em ações cotidianas as mulheres buscavam alcançar espaços sociais. A nova história da política nos permite perceber a importância desses agentes sociais políticos. Essa *nova* história considerava que os agentes políticos eram/são tão – ou mais – determinantes que as próprias instituições.⁴⁹

No mais, esse ato rompeu com uma tradição. Uma tradição no vestir que a partir daquele momento pôde se reconstituir com novos costumes. De acordo com Daniela Calanca “a moda é um fenômeno de costume”⁵⁰ e a moda, assim como o costume, é um fenômeno variável.⁵¹ Dessa forma, os usos e *re-usos* desse estilo de trajes determinariam a maneira como ele se estabeleceria na sociedade. Percebemos, por exemplo, que eles foram aceitos pelas mulheres, mas não tão bem recebidos pelos homens: “Moisés a qualificou de *Bloomer*, e por certo é mais duro para uma mulher ouvir dizer que ela traz calções, do que para um homem o ser puxado pela barba.”⁵²

Por outro lado, as mulheres afirmavam:

Há muito que as senhoras inglesas e americanas, disse ela, reclamavam uma reforma útil e necessária no seu modo de vestir. Aquelas que tomarão a iniciativa, a este respeito, na

⁴⁷CRANE, op. cit., p. 201.

⁴⁸“É indiscutível que a função da roupa não é apenas vestir, mas também dizer algo sobre suas aspirações ou atitudes.” [Tradução nossa]. MANSEL, Philip. Monarchy, uniform, and the rise of the frac 1760-1830. **Past and Present**, Londres, n. 96, 1982, p. 103 – 132, p. 103.

⁴⁹RÉMOND, René (dir.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Ed. FGV, 1996.

⁵⁰CALANCA, Daniela. **História social da moda**. 2ª edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011, p. 12.

⁵¹Sobre o costume não ser um fenômeno fixo e sim variável, ver mais em: THOMPSON, E. P. **Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁵²**Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, ed. 54, 24 fev. 1853, p. 02.

América, cabe a honra de se haverem interessado em abolir vivamente a escravidão.⁵³

Ou seja, o público feminino estava gostando e aprovando esse novo estilo de indumentária.

As mudanças trazidas por esse novo estilo só seriam sentidas em gerações posteriores, no entanto variações nunca cessariam. Consideremos que as transformações trazidas por meio das culturas políticas são “um corpo vivo que continuam a evoluir, que se alimentam, se enriquecem com múltiplas contribuições.”⁵⁴

Conclusão

O que buscamos refletir a partir desse artigo é como o uso de determinadas indumentárias pode ser representativo de uma ação *contestadora* – na medida do que o contexto permitia – diante de normas ditadas pela sociedade do período estudado. Portanto, defendemos que tal ação é por si só um ato político e que, conseqüentemente, tal ato político quando analisado em seu contexto pode ser compreendido, com suas atitudes, normas, crenças e tendências, como um fenômeno de uma cultura política.

Para tanto, a ação de utilizar uma indumentária que não pertencia socialmente às mulheres, era algo incômodo para os olhares masculinos acostumados a vê-las em outros tipos de trajes. Se incomodava, conforme exposto nos jornais, é porque a ação política determinada por esse uso estava surtindo o efeito desejado e as mulheres estavam conseguindo causar algum tipo de tensão social. Essa tensão social era sentida no cotidiano e representada na imprensa.

Esse tipo de feito, que incomodava no dia a dia dos sujeitos políticos, era o incômodo necessário para provocar futuras mudanças políticas, sociais e culturais na sociedade. A cultura era/é um campo dinâmico em constante

⁵³ **Novo Correio das Modas**, Rio de Janeiro, ed01, 1852, p. 27.

⁵⁴ BERSTEIN, op. cit., p. 357.

construção e são os fenômenos culturais que preparam o terreno para as transformações políticas.⁵⁵

Portanto, não foi do dia para a noite que as mulheres revolucionaram o Rio de Janeiro ao utilizarem as calças *bloomers* e/ou os *coletes de emancipação*, no entanto, esse ato político causava perturbações nos homens, o que foi fundamental para que ocorressem posteriores mudanças estruturais que determinaram o horizonte político dessas mulheres oitocentistas – de classe e raça específicas.

Ao considerarmos tais manifestações como um fenômeno de cultura política é possível compreendermos o porquê das mudanças ocasionadas a partir das manifestações citadas ao longo do artigo demoraram a, de fato, acontecerem. Berstein acredita que as respostas relativas à cultura política podem ter suas transformações demoradas pois seguem mudanças estruturais que não são modificadas rapidamente.⁵⁶

Noutros termos, é necessário o espaço de pelo menos duas gerações para que uma ideia nova, que traz uma resposta baseada nos problemas da sociedade, penetre nos espíritos sob forma de um conjunto de representações de carácter normativo e acabe por surgir como evidente a um grupo importante de cidadãos.⁵⁷

No mais, corroboramos com as concepções apresentadas por Gerda Lerner no momento que a autora afirma que: “Only a new history based on this recognition and equally concerned with men, women, the establishment and the passing away of patriarchy, can lay claim to being a truly universal history.”⁵⁸ Nesse sentido, entendemos a necessidade de estarmos cada vez mais atenta as proposições femininas e que nos concentremos em compreender as mudanças sociais que foram empreendidas pelas mulheres em situações cotidianas.

⁵⁵Ibid.

⁵⁶Ibid.

⁵⁷Ibid., p. 356.

⁵⁸“Somente uma nova história baseada no reconhecimento e igualmente preocupada com homens, mulheres, o estabelecimento e o fim do patriarcado, pode reivindicar ser uma história verdadeiramente universal.” [Tradução nossa]. LERNER, Gerda. Placing Women in History: Definition and Challenges. In: **Feminist Studies**, Autumn, 1975, Vol. 3, No. 1/2 (Autumn, 1975), pp. 5-14, p. 13.

Referências**Fontes:**

JORNAL DAS SENHORAS. Rio de Janeiro: Tipografia Parisiense, 1852-1855. 1852-1855.

A MULHER DO SIMPLÍCIO, OU A FLUMINENSE EXALTADA. Rio de Janeiro: Tipografia de Tomaz B. Herg& C. 1832-1846. 1835.

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCATIL E INDUSTRIAL – LAEMMERT. 1844-1889. 1853.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Tipografia Real, 1821-1878. 1853

NOVO CORREIO DAS MODAS: NOVELAS, POESIAS, VIAGENS, RECORDAÇÕES HISTÓRICAS, ANEDOTAS, CHARADAS. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert. 1852-1854. 1852.

A MARMOTA. Rio de Janeiro: Tipografia Dous de Dezembro, 1857 - 1864. 1861.

PERIÓDICO DOS POBRES. Rio de Janeiro: Tipografia dos Pobres, 1850-1871. 1852

O ALBUM SEMANAL: CRONOLÓGICO, LITERÁRIO, CRÍTICO E DE MODAS. Rio de Janeiro: Tipografia do Pereira, 1851-1852. 1851.

CORREIO MERCANTIL E, INSTRUTIVO, POLÍTICO, UNIVERSAL. Rio de Janeiro: Tipografia de Francisco José dos Santos e Rodrigues, 1848-1868. 1856.

Bibliografia:

BARBOSA, Everton Vieira. **Páginas de sociabilidade feminina: sensibilidade musical no Rio de Janeiro oitocentista.** 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de São Paulo (UNESP), Assis, 2016.

BARROS, Surya Pombo de. Escravos, libertos, filhos de africanos livres, não livres, pretos, ingênuos: negros nas legislações educacionais do XIX. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, vl. 42, n. 03, jul./set., 2016, np.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda.** São Paulo: Ed Nacional, 1979.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François. **Para uma história cultural.** Lisboa: Estampa, 1998, pp. 349-363.

BORGES, Camila; MONTELEONE, Joana; DEBON, Paulo (orgs). **A história na moda, a moda na história.** São Paulo: Alameda, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CALANCA, Daniela. **História social da moda.** 2º edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CRANE, Diana. Vestuário feminino como resistência não verbal: fronteiras simbólicas, vestuário alternativo e espaço público. In: _____. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. Cap. 4, p. 197-268.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Mulheres sem história. **Revista de História**, São Paulo, n. 114, jan./jun., 1983, pp. 31-45.

DUARTE, Constância L. **Imprensa feminina e feminista no Brasil século XIX: dicionário ilustrado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GONÇALES, Guilherme. **Mulheres engravatadas: moda e comportamento feminino no Brasil, 1851-1911**. São Paulo: Dissertação apresentada no FFLCH – USP, 2019.

HAHNER, June E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850 – 1937)**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LERNER, Gerda. Placing Women in History: Definition and Challenges. In: **Feminist Studies**, Autumn, 1975, Vol. 3, No. 1/2 (Autumn, 1975), pp. 5-14.

MACEDO, Joaquim Manuel. **Memórias da rua do Ouvidor**. São Paulo: Saraiva, 1963.

MANSEL, Philip. Monarchy, uniform, and the rise of the frac 1760-1830. **Past and Present**, Londres, n. 96, 1982, pp. 103-132.

MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. **Palavra, imagem e poder: O surgimento da imprensa no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NOUN, Louise. Amelia Bloomer: a biography. **The Annals of Iowa**. Iowa: Vl. 07 n. 8, pp. 575- 621.

RÉMOND, René (dir.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Ed. FGV, 1996.

RIBEIRO, Heloar Vasconcelos; NERY, Maria Salete de Souza. Diferença de gênero nas roupas: o espartilho e a calça *bloomer* no século XIX. V Seminário Internacional enlaçando sexualidades. **Anais enlaçando**, Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/30512>>. Acesso em: 30 de agosto de 2020.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul.-dez., 1995, pp. 1-35.

Silva, Antônio Moraes. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 6º edição. Lisboa: Tipografia de Antônio José da Rocha, 1858.

STOLCKE, Verena. **Mulheres e trabalho**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/45705105/verena-stolcke-mulheres-e-trabalho-cebrap.0> Acesso em: 21 de setembro de 2020.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VEBLÉN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa.** São Paulo: Abril Cultural, 1989.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

Figuras:

Figura 1. Disponível na Internet via <<https://images.app.goo.gl/mAAGwnM4JmZMh1aZ9>>. Acesso em: 06 de agosto de 2020.

Figura 2: Disponível na Internet via <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=700096&PagFis=10>>. Acesso em: 21 de setembro de 2020.

Recebido em: 30/09/2020
Aprovado em: 04/01/2021

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).

Palavras-chave: Safismo; Moda; Homossexualidade.

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 magazine *Gil Blas Illustré* (1892) and *L'Assiette au Beurre* (1911).

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

A ROUPA DE MARTINIANO MEDINA: MODA E MASCULINIDADE EM SÃO PAULO (1905-1919)

MARTINIANO MEDINA'S CLOTHES: FASHION AND MASCULINITY IN SÃO PAULO (1905-1919)

Carolina Maia Blois¹

(Universidade Santo Amaro/UNISA)

Paulo Fernando de Souza Campos

(Universidade Santo Amaro/UNISA)²

Resumo: O artigo analisa transformações identitárias masculinas paulistanas no início do século XX a partir da experiência de Martiniano Medina, registrada em uma documentação epistolar caracterizada por 25 correspondências e uma *carte-de-visite*. A roupa usada para a fotografia permite compreender mudanças sociais e culturais da cidade de São Paulo. Pautada teórica e metodologicamente na micro-história a pesquisa analisa a moda a partir de uma experiência individual, compreendendo a vestimenta não somente como mecanismo de padronização de identidade de gênero, mas como dimensão da linguagem que comunica e evidencia, no caso, uma nova masculinidade.

Palavras-chave: Moda; Masculinidades; Microanálise

Abstract: The paper analyzes the male identity transformations in São Paulo at the beginning of the 20th century based on the experience of Martiniano Medina recorded in an epistolary documentation characterized by 25 correspondences and one *carte-de-visite*. The clothes used for the picture allow us to understand the social and cultural transformations present in the city of São Paulo. Theoretically and methodologically guided by micro-history the research analyzes fashion from an individual experience, understanding clothes not only as a mechanism for standardizing gender identity, but as a dimension of language that communicates and highlights, in this case, a new masculinity.

Keywords: Fashion; Masculinities; Microanalyses.

¹ Graduada em História pela Universidade Santo Amaro - UNISA. Mestranda do Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas - UNISA (Bolsista Integral UNISA). Grupo de Pesquisa Ciência, Saúde, Gênero e Sentimento - CISGES/UNISA/CNPq. carolinamaiblois@gmail.com

² Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, Assis. Professor Associado ao Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas - UNISA. Grupo de Pesquisa Ciência, Saúde, Gênero e Sentimento - CISGES/UNISA/CNPq. pfcampos@prof.unisa.br

Introdução

Pensar a moda como linguagem que comunica a relação entre o indivíduo e a sociedade (CALANCA, 2008) e a roupa como registro histórico permite avaliar processos que extrapolam suas materialidades na medida em que ambas desvelam subjetivações que permitem acessar o cotidiano. O presente artigo evidencia a construção de um tipo específico de masculinidade em um contexto histórico singular da cidade de São Paulo, vale dizer, a década de 1900-1910. O que se analisa são particularidades do traje masculino, efeitos de sentido da roupa usada por um homem em meio às transformações vividas em São Paulo no início do século XX. Em específico, investigamos impactos da moda na composição das masculinidades por intermédio de uma documentação privada, de cunho pessoal, nomeada por Angela de Castro Gomes (2004) como “escrita de si”, isto é, as correspondências de Martiniano Medina.

As três primeiras cartas escritas por Martiniano Medina para Esther de Figueiredo indicam, por meio de elementos tipográficos, o local de trabalho do escrevente, qual seja, a Estação Zootechnica Regional ‘Dr. Padua Salles’ de São Carlos, interior de São Paulo. Martiniano foi estudante da atual Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz” da Universidade de São Paulo - ESALQ-USP, se formou engenheiro agrônomo e nomeado Diretor do Instituto Agrônomo de São Carlos. Participou ativamente da inauguração do Hipódromo Derby-Club Sancarlense como um de seus três fundadores. Estes sinais, presentes nas cartas, evocam um padrão estético da moda masculina que sinaliza para os impactos das mudanças processadas, de uma nova elite científica, letrada, qualificada.

Como indícios históricos e sociais as roupas e os registros epistolares são capazes de desvelar a composição deste novo homem paulistano, republicano, cosmopolita, profissional. A moda atingia a sociedade paulistana de forma singular se considerado o contexto histórico, de radicais alterações dos modos de vida e de trabalho, das normas familiares, das ordens médicas, das regras sociais, cujos significados múltiplos delineavam interesses da nova elite, intelectualizada, tecnocrata, forjada no bojo do republicanismo e da propalada modernidade,

inclusive, como construção da paulistanidade³ ou “Atestado de boa educação e respeito [...] a seriedade da alma e a retidão do caráter” como observa Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2011).

O artigo evoca processos que caracterizam a masculinidade como vestígio da construção renovada dos atributos desse novo homem moderno, cidadão. O intuito visa traduzir o masculino pela via da redução da escala de análise histórica, por intermédio da moda, da roupa usada por esse homem em sua *carte-de-visite* (GINZBURG, 1989). Ao remontar a trajetória do escrevente, ao analisar suas roupas, ao tratar a documentação epistolar, o artigo intenciona capturar a expressão da masculinidade paulistana a partir da vestimenta que o retratado usou ao posar para o clique fotográfico.

As referências compulsadas indicam que a moda masculina foi significativamente alterada no contexto histórico delimitado. O sentido classificatório estabelecido pela organização social da cidade de São Paulo exigia novas formas de se expressar e o “espírito das roupas” (LAVER, 1989) permite reconhecer as hierarquizações, as mudanças, os modos renovados de uma masculinidade desejada. Como sempre, a moda cumpre essa função classificatória, pois distingue pessoas, lugares, situações da vida social. No contexto analisado, frente à emergência de um novo mundo projetado nas “cores da modernidade” como caracteriza Barbara Weinstein (2015), suas cartas narram a emergência da paulistanidade, da paulicéia, que exigia este novo homem.

Na *carte-de-visite* de Martiniano os usos da gravata, a gola de sua camisa branca em conjunto com o colete também branco e o terno, assim como cabelo bem cortado e arrumado, possibilita verificar as posturas sociais que o inserem na sociedade desvelando um homem sofisticado, que busca construir uma representação de si como um homem elegante, de negócios. Apesar de não possuir ornamentos ou elementos de fundo, o que indica o não pertencimento a uma elite tradicional, a fotografia permite pressupor um jovem empreendedor, zeloso em relação as regras de etiqueta social.

³ O conceito se aplica a uma ideologia que relaciona progresso, modernidade, virilidade, branquitude, sucesso econômico e industrial à região paulista e paulistana. De acordo com Barbara Weinstein (2015) São Paulo, no contexto, se projeta como superior às demais regiões do Brasil.

Os modos nos quais homens como o escrevente se vestiam sustentam as análises das transformações processadas em São Paulo no início do século XX, como tratado na historiografia recorrente. As evidências traduzem processos pelos quais a cidade - autodenominada superior, moderna, considerada racial e regionalmente diferente das demais regiões do Brasil - altera as representações das masculinidades. As roupas usadas por Martiniano Medina em sua *carte-de-visite* revelam a adaptação deste novo homem, vale dizer, homem da ciência, frente às mudanças processadas, afinal, como observam os estudiosos, a moda é reflexo de uma época (LAVÉ, 1989).

Assim, na redução da escala de análise, a roupa que Martiniano Medina usou em sua *carte-de-visite* se desdobra como uma possibilidade a mais de acesso à fabricação do masculino em São Paulo. Não por acaso, Naninho, como era chamado, a encaminha para sua pretendente em um momento marcante de sua história pessoal, pois inaugura uma rede de significados que traduz interesses e deslinda esse novo homem, seus sentimentos (SOUZA CAMPOS; MARAMALDO, 2016). Tal perspectiva de escrita da história contribui decisivamente com os estudos interdisciplinares, pois se fundam na recusa de epistemologias encerradas em si mesmas (DIAS, 2019). A moda como documento se projeta como possibilidade de interpretação das atribuições de sentidos, das formas de subjetividade, que no presente artigo são estabelecidas como construtores do masculino e das masculinidades, ou seja, como elemento principal de afirmação do indivíduo com seu gênero, considerando que a moda possibilita alegar seu papel dentro de um grupo social.

Deste modo, a proposta visa destacar como o traje usado por Martiniano Medina em sua *carte-de-visite* evoca o gênero masculino, como a moda captura a mensagem que este homem busca comunicar, qual lugar a roupa ocupa na historicidade e como reflete as masculinidades experimentadas na cidade de São Paulo no contexto histórico delimitado, na medida em que a moda possibilita a construção de identidades.

***Carte-de-visite* como indício e micro-história como fundamento**

No fim do século XIX, o Brasil passava por uma transição do sistema político, econômico e social que consolida a instauração da República em 1889. Vicissitudes desse processo reconfiguram a cidade de São Paulo e marcam a *belle époque*

brasileira na medida em que influências da vida citadina industriosa atravessam a cidade em sucessivas transformações (SEVECENKO, 1999). A alma paulistana, a mudança de ambientes urbanos, o aumento da densidade demográfica na cidade, que explode com a imigração e industrialização, impactam no cotidiano de homens e mulheres, inclusive, na dimensão da vestimenta. No caso, simbolicamente na própria identificação dos homens que as usavam, isto é, como sinal de um novo comportamento masculino, pois os homens abandonam o uso do couro e de pesadas botas com esporas em favor de sapatos leves, mais favoráveis, apropriados para a direção de automóveis, locomoção em bondes, trens, aviões, não mais a cavalos como explica Denise Bernuzzi de Sant'Anna (2013).

Se desvelada, a moda possibilita avaliar mudanças significativas que desembocam na paulistanidade. As novas gerações, formadas por uma elite intelectual tornaram-se extremamente sensíveis à abertura do mundo, sobretudo, o europeu (SALIBA, 2012, p. 240). Paris e Londres eram modelos de comportamento e urbanidade copiados pelas pessoas que viviam na cidade que mais crescia no Brasil. Os elementos estéticos e materiais observados na representação formal da fotografia existente na *carte-de-visite* de Martiniano Medina possibilitam caracterizar essas vinculações e permitem acessar um momento transformador da vida social paulistana em um grau elevado de mudanças, tanto na esfera pública, quanto privada.

Em sua tradução para o português o cartão-de-visita sinaliza essas mudanças processadas na vida citadina. O registro, que poderia representar a família ou a imagem individual de seu portador, descoberto e patenteado pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disderi (1819-1889), em 1854, constituía-se de um cartão de pequeno tamanho com uma foto geralmente revelada pela técnica de impressão em albumina, colada em um cartão de papel rígido um pouco maior, uma regalia das elites. Todavia, avanços e disseminação de técnicas fotográficas entre imigrantes, aos poucos tornaram os usos desta etiqueta social acessíveis a outros grupos menos favorecidos ou em ascensão, algo que não era difícil na cidade, considerando-se o volume de negócios, a circulação de bens e pessoas no transcorrer das décadas iniciais do século XX em São Paulo.

Ainda que houvesse uma produção técnica e visual da imagem projetada na *carte-de-visite* de Martiniano Medina ou que sua roupa tenha sido montada, escolhida ou sua imagem fabricada, tais fatores acrescentam ao “paradigma indiciário” (GINZBURG, 1989), pois ampliam o encontro das pistas, desvelam vestígios como aportes documentais tratados no campo das possibilidades de interpretação de fenômenos que organizam a vida social mais ampla. A micro-história, erroneamente entendida como um rótulo que nega “noções gerais” da história por interessar-se pelas minúcias da vida, por coisas incertas suscitadas no cotidiano, que parecem diminuir e descaracterizar parâmetros teóricos utilizados para interpretar o passado:

[...] tem sido, freqüentemente, interpretada como um procedimento que implica o destaque do fragmento por ele mesmo. Trata-se de uma leitura bastante equivocada do projeto micro-histórico. Uma pesquisa focada em determinada cidade ou em determinado indivíduo seria totalmente gratuita, caso não se justificasse em termos, explícita ou implicitamente, comparativos. O singular e o geral implicam-se necessariamente. Ao meu ver, a micro-história não deveria levar à rejeição das generalizações históricas; deveria, sim, levar a repensá-las. (GINZBURG, 2002, p. 4-8)

Operando em uma escala reduzida e evitando o abrigo seguro das generalizações históricas a micro-história identifica no microcosmo impactos de processos globais, não o fragmento por ele mesmo. Interessada em interpretar discursos e representações em uma escala microscópica, isto é, reduzida a pequenos eventos aparentemente sem importância, a perspectiva de escrita da história se consolida à parte dos grandes núcleos “revolucionários da historiografia” do início do século XIX, diferenciando-se da antropologia interpretativa na medida em que o campo cognitivo proposto não avalia um significado homogêneo nos sinais e símbolos públicos, mas busca defini-los e medi-los com referência à multiplicidade das representações que produzem.

A microanálise busca nos detalhes e sinais aparentemente banais indícios que permitem reconstruir fenômenos profundos e quando revelados apresentam notável alcance. Mesmo se a realidade se apresentar opaca, ainda assim é possível detectar zonas privilegiadas, oferecidas por índicos e sinais sempre sutis e minuciosos que permitem decifrá-la. “Essa idéia, que constitui o ponto essencial do paradigma

indiciário ou semiótico, penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas...”, porém, acrescenta “...ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição” (GINZBURG, 1989, p. 154).

Remodelações urbanas tiveram fundamental importância na modernização do estilo de vida, da forma do homem se vestir em São Paulo. A importância dos trajes sempre esteve presente na construção e organização das sociedades, no caso, evidencia o progresso material, a distinção social, os valores associados às redes de sociabilidades que restringiam as pessoas e desvelavam sentimentos ligados às transformações da cidade. Em São Paulo “[...] temas invariáveis do industrialismo, abóbadas, túneis, reservatórios de gás, chaminés de fábricas, imprimem-se no subconsciente e o homem também se torna cilíndrico” afirma Gilda de Melo e Souza (1987, p.34). A cidade considerada cosmopolita, superior em relação às outras cidades do país, construída por uma “raça de gigantes” imprime novos lugares ao masculino.

A microanálise possibilita avaliar como esse homem, evocado na redução da escala de observação, deslinda a construção dessa nova masculinidade. Por considerar as evidências como significativas para desvelar uma sociedade, como um dos pilares do paradigma indiciário, que implica a descrição densa explorada em uma documentação vasta (GUINZBURG, 1989; VAINFAS, 2002), considera-se que a *carte-de-visite* de Martiniano Medina se desdobra ao compor parte de um conjunto documental epistolar formalizado por 25 registros, entre os quais cartas, cartões, recados, bilhetes que formalizam um lote de correspondências escritas entre 1905 e 1919 para Esther de Figueiredo.

A fotografia, existente no antigo formato de apresentação social, torna-se o receptáculo da memória das roupas e revela a moda masculina como produtora de discursos sociais, os quais, por sua vez, compartilham as subjetividades. A imagem de Martiniano Medina, tratada da dimensão da vestimenta, do traje usado para o momento da perpetuação da imagem, do homem que se pretendia expor, sustentam as análises, pois as roupas “[...] para além de sua dimensão plástica, nos põem em con-

tato com os sistemas de significação, com seus imaginários” (BORGES, 2011, p.79).

A retomada do indivíduo na escrita da história, das trajetórias pessoais como reflexos de experiências mais amplas (GUINZBURG, 1989), reforçam o entendimento de que o saber é construído por dinâmicas e tensões permanentemente intercambiáveis, dadas a partir de processos que se inscrevem na vida social, cultural, identitária, ideológica, de gênero que fabricam o Outro - ao mesmo tempo em que são fabricadas. Diferente de modelos caracterizados por uma história eminentemente política, que ignora sinais de historicidade particulares, evocados no cotidiano, a narrativa proposta remonta a vida de uma pessoa comum submersa em um contexto singular da história de São Paulo. A abordagem micro analítica, em sua forma de redizer, de reconstruir, possibilita acessar o sentimento produzido nas diferentes temporalidades, no caso, redimensionar a construções das masculinidades.

Moda e masculinidade na cidade de São Paulo (1905-1919)

A materialização dos novos espaços urbanos da cidade de São Paulo transformou não só as estruturas físicas da urbe, redesenhando sua geografia, mas forjou uma identidade que comunicava a idealização de um novo homem, condizente com a cidade intelectualizada, elitizada, “[...] com valores do grupo dominante e desprezo pelos espaços das minorias” (MARTINS, 1994, 178). As mudanças na moda se revelavam na incorporação cultural da vida citadina, das demandas sociais que o cosmopolitismo projetado para a cidade, exigiam a reforma da toalete masculina. A vestimenta revela e instaura um novo cotidiano, novos modos de se apresentar socialmente, reorganiza a vida dos homens, pois significa a impressão condizente das relações de formalidade ligada às inovações, aos espaços de sociabilidade nos quais se travavam negócios que alteravam o cotidiano da cidade. O desenvolvimento cultural balizado pelo estudo da moda masculina, da memória das roupas, amplia a análise em torno dos critérios constitutivos da paulistanidade.

Lugar de intensa movimentação, São Paulo influenciava a recomposição de códigos de conduta e etiqueta social. Mesmo que as mulheres rompessem com “a era dos modelos rígidos” (PINSK, 2012) adotando um guarda-roupa compatível com a sociedade do trabalho, eram os homens que projetavam as imagens da vida

citadina, da cidade metrópole, de seus movimentos e dos negócios altamente lucrativos na medida em que “[...] a sociedade não só impõe, a partir de um determinado momento, uma forma feminina e outra masculina, como também se insinua na escolha da mesma” (SOUZA, 1987, p. 45-6).

O lugar do homem na centralidade do núcleo familiar, na convenção social e profissional remodelada pela fábrica e cidade altera a roupa masculina, nesse contexto, pensada para a mobilidade, produzida com tecidos mais leves e feitas a partir de materiais apropriados para a vida na cidade. A roupa demonstrava importância, conquistas no mundo do trabalho, revelava interesses pela vida pública, traduzia práticas sociais condizentes com o novo padrão almejado para os cidadãos como frequentar cafés, teatros e cabarés. A vida agitada, os encontros de negócios, o estudo e aplicação de novos projetos que envolviam a malha urbana, saúde, educação, habitação, trabalho, lazer, levaram à importantes avanços científicos e tecnológicos como eletricidade, transporte, indústrias químicas, controle de doenças e constantes remodelações do espaço urbano, alterando o mundo visual. A invenção e uso da fotografia, do cinema e a divulgação em massa das imagens produzem mudanças profundas e irreversíveis na vida das pessoas (AZEVEDO, 2010, p. 2).

A determinação da vestimenta masculina na virada de século XIX para o XX representava uma nova maneira de se relacionar e de se posicionar socialmente. As novas necessidades exigidas impactavam na moda masculina, que refletia as importâncias atribuídas aos homens ou melhor, a um tipo específico de homem, cuja masculinidade reverberasse as transformações em curso, vale dizer, polido, educado, profissional, moderno, que viajava, assumia postos de direção nas mais diferentes organizações públicas, privadas, filantrópicas, nacionais e internacionais como funcionários, concursados, parte do aparelho do Estado. A roupa se articula nesse lugar de maneira a construir - ou desconstruir - padrões e práticas cotidianas renovadas, que impunha uma nova masculinidade. A moda reconstrói o homem paulistano ao redimensionar vida e trabalho, comportamento social, sociabilidades na cidade. As masculinidades se expressam na moda em relação ao corte das roupas, modelagem, padronagem e origem dos tecidos, sobreposição de peças com o uso do paletó, coletes e gravatas compridas, consideradas um ícone de elegância e sofisticação.

O uso predominante de sobrecasacas, paletós, chapéus fedora, feitos de feltro macio ou veludo com abas largas, frente em bico, capa em formato C e em geral uma fita ao redor da base da copa ou os *boaters*, chapéu com topo achatado e aba, em geral de palha, as vezes com uma fita ao redor da base, usado na navegação, compunham o guarda-roupa dos homens e se tornaram bastante conhecidos no fim do século XIX e início do XX (NEWMAN, SHARIFF, 2011), assim como o chapéu panamá. O uso das pastas nos cabelos para deixá-los alinhados, lisos e brilhantes foi aos poucos estabelecendo uma tendência, que não excluía o uso de chapéus, mas o eximia de antigas convenções.

As bengalas, apesar de sua funcionalidade, se tornam um acessório de moda indispensável desde o fim do século XIX entre os cavalheiros e os *dândis*, termo empregado pela primeira vez no século XVIII para descrever indivíduos que “prestam atenção excessiva às roupas elegantes e ao comportamento aristocrático” (NEWMAN, SHARIFF, 2011, p. 65). Seu uso afinou a silhueta masculina em pontos específicos, acentuando uma transformação na concepção ideal do homem, que se depreende da imagem identificada como grotesca, rural, voltada para o trabalho manual, agrícola, que “[...] não possui emoções [...] somente certezas, com opiniões firmes e incontestáveis, corajoso, heróico, desleixado, com sua vaidade e com seu comportamento sem polidez, agressivo, competindo com os outros homens” (MARAMALDO, 2014, p. 21).

Diferentemente do modelo de masculinidade considerada normal no período – que obtém o poder através de sua força e representa o homem pela imagem do tipo valente – o homem moderno busca reforçar a ideia de poder através de seu predomínio na vida social, atendendo necessidades da vida liberal. Assim, “[...] a empresa, o mercado, a vida pública foram apresentados como novas arenas em que a agressividade masculina viria se expressar (ALBUQUERQUE, 2011, p. 44). No caso paulistano, tratava-se da produção de um imaginário que exaltava os homens de ciência, cultos, intelectualizados, cujas disputas eram travadas no mundo dos negócios, dos grandes empreendimentos, da vida em comum com um número significativo de estrangeiros.

Os comportamentos que emergem das novas representações do homem paulistano exigem o contato com movimentos culturais europeus. O processo de

urbanização e imigração expressa a recusa pelas estafantes botas de couro, o desgaste das vestes pesadas, usadas para o trabalho no campo, nas colônias agrícolas ou das características típicas do “[...] ideal de homem viril e violento das classes trabalhadoras” (MARAMALDO, 2014, p. 25). O novo homem se importa com o conforto e elegância dos tecidos leves, da roupa bem modelada, da alfaiataria de acabamento fino e com tecidos importados. Como expressão a moda reverberava o valor intrínseco da vida urbana sem a necessidade de se destacar através da extravagância aparente das roupas que marcaram os séculos anteriores. O uso de ombreiras, colarinhos, golas altas, gravatas, sapatos, deslocam a desenvoltura corporal do homem moderno, reveladores da vida profissional, intelectual, do lugar ocupado pelos que emergiram na terra da promessa, das famílias ricas, enriquecidas, que ressignificam a masculinidade.

As representações expostas na *carte-de-visite* de Martiniano Medina evidenciam expectativas que revelam não somente o homem retratado, mas mudanças sociais em curso. Os textos que acompanham a imagem ampliam os sinais, pois trata-se de um homem que expressa seus sentimentos e afetos, revela suas intenções, exalta refinamentos característicos de uma elite letrada e projetada como ideal. Seu refinamento o revela elegante, refinado, atencioso e intelectual.

As fontes epistolares remontam uma coleção particular que relata acontecimentos processados no início do século XX em São Paulo. Os sinais que evidenciam permitem acessar mudanças ocorridas no período na medida em que as cartas revelam a relação entre uma família de empreendedores, de pessoas que trocam de endereço na cidade, próximas dos negócios feitos com a Inglaterra, que acessam as novas tecnologias da vida moderna como telégrafo, telefone, máquina de escrever, que viajam, isto é, se não fossem ricos, certamente se tornaram com os empreendimentos e negócios que atravessavam a cidade. Na troca de correspondências são relatados momentos da vida familiar, das relações sociais, do cotidiano tanto do escrevente, quanto da destinatária, indícios históricos e sociais que possibilitam acessar a “hermenêutica do cotidiano” (DIAS, 2019).

Imagem 1
Frente da *Carte-de-visite* de Martiniano Medina
(1908)



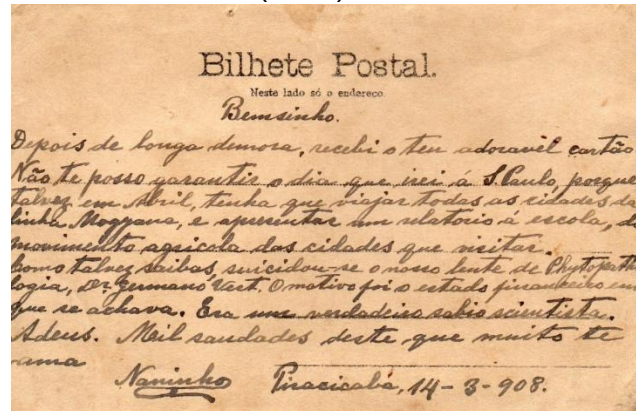
Fonte: Arquivo CISGES/UNISA.

O primeiro registro escrito em 14 de agosto de 1908 marca a troca de correspondências entre o casal. O documento, um bilhete-postal e a *carte-de-visite*, além de demonstrar a relação conjugal e familiar entre os escreventes, permite observar tratar-se de um homem culto, que se exprime a partir de uma linguagem amável, sensibilidade que altera o lugar ocupado pelos homens ou forjados para o universo masculino na sociedade da época. Martiniano retrata esse novo homem elegante, que se projeta como tal no sentido de cumprir com demandas da vida moderna como ao escrever "Triste daquele que ama apaixonadamente e longe de seu bem amado. Pira-14-3-08/ Naninho/ A Esperança é a flor mais bela do jardim da ausência/ Conheces?...".

Como destaca Mary Del Priore (2012), os escritos amorosos trocados entre o casal auxiliam a análise do conteúdo das mensagens ao conectar a troca de correspondência com a moda, isto é, com padrões morais que ditavam regras do namoro e noivado, da vida citadina, da atualização dos sentimentos e das sociabilidades que reinventavam as emoções e os lugares. Os novos estilos modificam trajetórias pessoais, deste modo, pensar masculinidades e feminilidades no contexto estudado implica considerar influências recíprocas da moda nos comportamentos de ambos, pois as roupas desvelam contestações que alteraram os limites estabelecidos avançando fronteiras do comportamento aceitável para ambos os casos. Temas como namoro de longe, corpus nus expostos na mídia, discussões

sobre sexualidade, por exemplo, evocam o que a autora considera como “movimento de emancipação de corpos e espíritos” (PRIORI, 2012, p. 6).

Imagem 2
Verso da *Carte-de-visite* de Martiniano Medina
(1908)



Fonte: Arquivo CISGES/UNISA.

As cartas assinadas por Martiniano Medina são escritas em resposta às que recebia de Esther de Figueiredo, sua noiva à época. Os registros indicam como endereços ou destinatários em um primeiro momento a Rua São Caetano, número 119 e Rua Monsenhor Andrade, número 123 em um segundo momento, ambos no bairro do Braz, centro da cidade de São Paulo. As nove primeiras cartas datadas do ano de 1910 indicavam o local de trabalho de Martiniano, qual seja, a antiga Estação Zootechnica Reional 'Dr. Padua Salles' de São Carlos. Os registros epistolares permitem identificar no escrevente sua devoção ao trabalho e as formalidades em relação ao cargo que ocupava como um distintivo de sua masculinidade:

S. Carlos, 14 de Junho de 1910 / Saudosa Esther / Em resposta a tua cartinha de 8 do corrente escrevo-te esta, desejando completo restabelecimento e inumeras felicidades. / Eu, apesar de muito atarefado no serviço, vou passando regularmente bem, sentindo porém, muitas saudades da... Paulicéa. / Embarco hoje para "Corumbatahy" em viagem de Inspeção, devendo regressar amanhã pelo segundo trem. / Festejaste muito o Santo Antonio? / Aqui os festejos têm sido frios. Salvo em casa dos que festejam o dia onomastico. / Peço recomendar-me a tua família / Saudades. / Naninho

A chamada República Velha (1889-1930) ampliou os acessos aos espaços sociais e fez emergir mudanças significativas com o projeto de modernização, o qual

rejeitava tudo o que se relacionava ao regime político anterior. De acordo com Albuquerque (2013), no âmbito das masculinidades, existia um sentimento de medo com relação a difusão dessas novas sensibilidades na sociedade, as quais revelam mudanças ocorridas no fim do século XIX, seguindo até a Primeira Guerra Mundial, em 1914, caracterizado pela industrialização, pelo processo de urbanização e pela inclusão de novos grupos sociais anteriormente excluídos, que emergem financeira e socialmente como responsáveis pela desvalorização do antigo sistema político e econômico, dando lugar a uma “desvirilização da sociedade” (2013, p. 29).

Considerando o contexto histórico delimitado, a ascensão das classes burguesas e o rápido desenvolvimento econômico provocado pelas inovações tecnológicas evidenciam São Paulo como um dos estados mais ricos do país e liderado com o apoio da elite agrária produtora e exportadora de café. As heranças de classe passam por um processo de assimilação mediante as novas experiências do modelo republicano, que se articula com a noção de moderno e de paulistanidade. Naninho é uma prova desta masculinidade alterada na medida em que demonstra seus sentimentos como os expressos na missiva escrita em maio de 1910:

São Carlos, 19 de Maio de 1910/ Esther/ Após curta permanência em “Nova Odessa” aqui hontem cheguei, tomando logo em seguida posse da direcção do Posto./ Ao voltar à tarde para hotel Accacio, onde estou hospedado, com o fim de jantar, e pegando no “Estado de São Paulo” qual não foi minha surpresa ao lêr a triste notícia do fallecimento de [Iguazinha?]./ Este terrível acontecimento foi immediatamente confirmado por uma carta que recebi de papae, e foi com os olhos a gotejarem lagrimas de dôr que li. / Profundamente pezaroso, recordo-me com saudade de minha querida irmãsinha, que há poucos dias deixei-a tão alegrinha apesar de já estar atacada da rebelde molestia que a levou para junto de Deus./ Senti immensamente não me terem communicado por telegrama, pois assim teria ido ahi dar-lhe o ultimo beijo e despedir-me para sempre do entesinho querido./ O que mais me acabrunha é o lembrar-me de mamãe, que esta hora coitada, estará banhada em prantos, pois só quem é mãe, é que pode avaliar o quanto doe um funesto acontecimento destes. Enfim, devemos nos resignar com a vontade de Deus./ Bastante entristecido continuo sem novidade desejo saúde aos teus./ Do sempre teu/ Naninho

As apropriações dos aspectos da vida cotidiana revelam a experiência vivida. O homem moderno é aquele que está em constante trânsito, com poder de decisão, direção, que frequenta hotéis, pois um homem de negócios, cujas práticas atingem

os modos de vestir. Em um contexto de mudanças e movimentos constantes a busca por uma posição favorável na sociedade do trabalho demonstra a transformação na maneira de se portar e se representar, pois busca responder à modernização ou como afirma Gilda de Mello e Souza a roupa “[...] reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós [...] exprime idéias e sentimentos.” (1987, p.29).

A análise das fontes epistolares permite trazer à tona dimensões que consubstanciam a historiografia e verificar que com a urbanização e as inovações tecnológicas, novos modelos de masculinidade passaram a operar, alterando o protagonismo do modelo de virilidade rural dando lugar assim, a novas silhuetas masculinas. Uma delas, o modelo burguês, onde o homem reafirma seu status e sua identidade por meio de suas conquistas profissionais ligadas ao desenvolvimento científico, comercial e financeiro (SANT’ANNA, 2013). A roupa se torna prática e sóbria para além de proporcionar conforto e a disponibilidade de movimentação necessárias para a vida urbana, demonstra o valor intelectual do homem moderno, distante dos acessórios que compunham uma indumentária pesada, apropriada para a rusticidade do mundo rural e do trabalho manual, pois “O corpo do burguês citadino aglomerou em torno de si vários “envelopes”, todos eles indiciários de sua posição social e de seus gostos: roupas, calçados, tinturas, remédios e pomadas, além de máquinas e artefatos fabricados para sua comodidade (SANT’ANNA, 2013, p. 248). Em pesquisa anterior, realizada com a documentação epistolar, José Ribamar Maramaldo assim destaca Martiniano Medina:

[...] era um homem que respondia a característica do meio social do qual emergia. O trabalho é destacado nas correspondências, mas a vida social, a familiar e a religiosa indicavam a formação pretendida conforme os padrões desejados no contexto, isto é, uma formação europeia, caracterizada por seu comportamento e elegância, destoante dos significados atribuídos a uma população sem o refinamento e que qualificava seu status social (2015, p.27-28).

A pesquisa histórica possibilita compreender que as transformações dos modos de vestir são elementos dos novos códigos de conduta em São Paulo, influenciados pela movimentação de bens e pessoas. Presente em sua *carte-de-visite*, os vestígios da moda visíveis na fotografia estabelecem, assim, uma possibilidade micro-analítica sobre a atribuição dos significados do masculino, bem como as

relações que os homens estabelecem com as transformações da cidade de São Paulo na medida em que:

Toda a fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um quadro determinado da realidade [...] registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado (KOSSOY, 1989, p. 29-31).

A análise da *carte-de-visite* de Naninho possibilita decodificar componentes da moda e do vestuário apresentados como indícios que, por sua vez, forjam um tipo diferente de homem, uma identidade masculina pautada em uma nova sensibilidade. Para Gisele Freund “Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época”⁴. De acordo com a autora, “El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución”⁵ (1976, p. 7).

A microanálise propõe uma reflexão historiográfica na redução da escala de análise e “preocupada com temas ligados às “representações [...]” (VAINFAS, 2002, p. 75) interpreta pequenas memórias negligenciadas, observa elementos sutis encontrados, no caso, os registros epistolares. Assim, as expressões socioculturais reveladas pelos detalhes da moda masculina reforçam a inter-relação macrossocial e coletiva. O conjunto vestual presente na imagem de Naninho considera que as características de sua estrutura plástica sustentam a construção de uma nova representatividade social, ou seja, a ascensão do estilo de vida Republicano remodela a figura do homem, que passa por uma reinvenção de sua aparência. O homem cidadão, desvela-se polido, marcado pela ascensão de novas classes, do poder econômico e da supervalorização do status intelectual. O estilo de vida do homem no período é marcado pelo novo vestuário simples, prático, leve.

⁴ “Cada momento histórico presencia o nascimento de uns particulares modos de pensar e aos gustos da época” [...] (FREUND, 1976, tradução nossa)

⁵ “O gosto não é uma manifestação inexplicável da natureza humana, sendo que se forma em função de umas condições muito definidas que caracterizam a estrutura social em cada etapa de sua evolução” (FREUND, 1976, tradução nossa).

A moda, ao revelar a simbologia do vestuário masculino usado por Martiniano Medina, suscita o reconhecimento das apropriações de uma elite em meio a construção da modernidade que transformou o cotidiano da cidade de São Paulo. A idealização e formação da paulistanidade são representadas na indumentária masculina, que simboliza valores sociais característicos dos processos vivenciados na cidade-laboratório, na cidade metrópole, lugar para onde convergiam diversificados empreendimentos, mobilizadores de uma rede institucional que caracteriza a moda como dispositivo de poder.

A roupa de Martiniano Medina: a moda como distintivo

A moda masculina representa o novo homem projetado pelos discursos da modernidade que minimalista transmite elegância e intelectualidade. O estilo de vida, o modo de vestir e portar-se remete para o desenvolvimento da indústria têxtil, da arquitetura, do urbanismo, da comunicação e a entrada no século XX marca esse desejo de modernidade. Logo, o vestuário e seus códigos de uso refletem as transformações vividas e construídas na cidade de São Paulo.

O termo moda tem sua origem no latim *modus*, que significa modo, maneira ou comportamento. Considerado um fenômeno que expressa valores de uma determinada sociedade revela (re)formulações estéticas, transformações sociais, culturais, políticas e econômicas. De acordo com Gilles Lipovetsky no fim da Idade Média “é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias” (2009, p. 24). A moda, diferente da cultura dos séculos passados, não se apega a tradição, mas as inovações ao se reinventar todo o tempo. Em sua forma mais conhecida é associada ao vestuário, mas o termo em si implica um sistema complexo, amplo e diverso, vale dizer, implica em “Estilos de roupas, acessórios, música, arte e outros elementos de determinada cultura que se tornam prevalentes em dado período (NEWMAN; SHARIFF, 2011).

No período histórico delimitado, a moda se apresenta como maneira de distinguir pessoas e lugares sociais que ocupavam. Como afirma Diane Crane, as roupas e os acessórios são artefatos que produzem significados por intermédio de “sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem

identidades sociais latentes” (2006, p. 22). A moda revela mudanças vertiginosas no século XX, como parte das mudanças dos novos tempos. Márcia Pinna Raspantí indica que no contexto a moda precisou tornar-se mais prática e barata para atender os trabalhadores e trabalhadoras e acrescenta:

Mesmo que, após o século XIX, a roupa masculina tenha trilhado o caminho da simplicidade, isto não significou abrir mão de uma série de artifícios usados para melhorar a aparência. Os modelos de beleza e virilidade variaram ao longo do tempo, mas a moda sempre foi – e continua a ser – um instrumento usado pelo homem para definir a sua posição perante os outros e perante si mesmo. (2013, p. 207)

Na imagem congelada de Martiniano Medina, o fragmento da fotografia revela que usava uma camisa branca de colarinho alto. Essa peça da vestimenta masculina tem sua origem no Egito Antigo, no uso das chamadas *Kalasisis*, que se constituía de uma peça única feita de tecidos elásticos com o corte para a passagem da cabeça que podia ter mangas ou não, essas poderiam ser curtas ou longas (KOHLENER, 1993). Durante a Idade Média, após diversas alterações, a mesma passou a ser usada como roupa íntima. No século XIX a peça continuou a ser usada como uma peça de baixo sobreposta pelo terno.

As golas altas, afirma James Laver, “eram um eco, podemos dizer, das golas com barbatanas dos trajes femininos” (1989, p. 222). Como a gola da roupa de Naninho, colarinhos engomados, altos, retos ao pescoço, são sinais dessa mudança que os homens passaram a expressar, cujo hábito redimensiona os sentidos do masculino e confere outro lugar de fala. Em consonância com as tendências da moda, o orientalismo das golas altas, usadas em conjunto com presilhas de pano que asseguram a elevação do colarinho (NEWMAN; SHARIFF, 2011) indicam que houve uma mudança fundamental nos modos de se vestir, nas roupas masculinas. Seus usos refletiam a vida social projetada para a cidade.

A gravata, que remonta os uniformes militares masculinos desde a antiguidade, incorporada pelos franceses ainda no século XVI - após o contato com os soldados croatas (SHITARA, 2009) - seguiu sendo um acessório indispensável do guarda-roupa masculino nos séculos XIX e XX. No contexto paulistano, a nova burguesia incorpora esse adereço como símbolo de sua profissionalização e ascensão social. O uso da gravata indicava tratar-se de um homem de negócios, com poder de

decisão, distinto dos demais, revelava posição social de destaque, de mando, direção. A alfaiataria masculina instaura o conjunto calça-paletó-camisa, composto por gravatas, coletes, casacos, como parte da indumentária dos homens de ciência.

O colete ou veste sem abas e sem mangas que vai até a cintura remonta às armaduras metálicas desenvolvidas no final do século XII. Projetado para realçar as partes separadas do corpo masculino, possibilita visualizar a forma completa do torso, dos braços e das pernas. Em conjunto com o paletó de cores escuras usado por cima do colete, simplifica o vestuário masculino “[...] tendendo a cristalizar-se num uniforme” (SOUZA, 1987, p. 64). Seus usos estão relacionados a esfera profissional de Naninho, como afirmação de sua posição social destacada. No período, os usos das gravatas mais finas, coletes e paletós simbolizavam não mais a necessidade das extravagâncias das roupas dos séculos passados, mas o poder e elegância intrínsecos do homem moderno. A roupa usada por Martiniano Medina em sua *carte-de-viste* torna-se sintomática se pensada nos sentidos atribuídos a cidade de São Paulo.

No final do século XIX “A emergência das grandes metrópoles [...] seus ritmos desconexos, sua escala extra-humana e seu tempo e espaço fragmentários, sua concentração de tensões, dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas (SEVCENKO, 1992, p. 32). A República Velha (1889-1930) trouxe para a cidade de São Paulo um adensamento populacional sem precedentes no Brasil, composto por uma diversidade de encontros e movimentos que redimensionaram o mundo social, suas estruturas, transformando a cidade capital provinciana em um espaço com ares de um cosmopolitismo desejado.

O século XX chegou transformando tudo, inclusive a indumentária. A silhueta se simplificou e as roupas tornaram-se mais práticas. Os homens também abandonaram as calças e casacas escuras, passando a adotar tecidos mais leves e de cores claras (principalmente o linho); a cartola foi substituída pelo charmoso chapéu-panamá, de palha clara, enfeirado por uma fita preta. (RASPANTI, 2011, p. 220)

O desmonte das antigas bases de proteção e referência social implicou redimensionar o cotidiano dos cidadãos, homens e mulheres. A projeção do povo brasileiro enquanto identidade miscigenada, feita de índios e negros, em contraste com a burguesia oligárquica de São Paulo, que construía estradas de ferro, viadutos e importava a ideia de cidade baseada na cultura europeia, procura ressaltar uma

identidade regional e nacional distinta das demais regiões do Brasil “[...] a mais jovem amante da Belle Époque” (MOTA, 2005, p.76). São Paulo deveria ser o resultado dessa nova sensibilidade e essa construção derivaria a paulistanidade, deste modo, imprimia uma noção de superioridade paulista, paulistana (WEINSTEIN, 2007).

O cenário político conservador refletia os ideais de uma burguesia movida culturalmente pelo eurocentrismo. Importando teorias sanitaristas e higienistas, trabalhava para promover a eugenia como prática social e política pública. A divulgação de um imaginário social em que os negros constituem raças inferiores se intensifica na sociedade pós-abolição na medida em que suas existências conflitavam e com a construção de uma identidade nacional dita democrática “[...] assinalando um nítido recorte de discriminação social, como um estigma a mais a se acrescentar ao das gentes negras e mestiças, vinha reforçar a disposição de estranhamento intrínseca ao processo de metropolização (SEVCENKO, 1992, p. 30).

A eugenia, que em grego significa “bem-nascido”, remonta a teoria que buscou o melhoramento da espécie humana por meio das “[...] influências dos conceitos biológicos de seleção natural, aptidão, meio ambiente e da teoria evolucionista de Charles Darwin, transferindo-os do mundo natural e aplicando-os à sociedade humana (MOTA, 2017, p. 613). Sua aplicação propõe uma seleção social e racial com base na hereditariedade como critério para a construção de um homem ideal, branco, culto, intelectualizado. A roupa, ao mesmo tempo em que simbolizava as origens sociais das pessoas, permitiam os acessos, qualificavam homens e mulheres, legitimavam o pertencimento e representavam as classes sociais desejadas pelos controladores da ordem que forjou a cidade metrópole, cidade-laboratório (MARINHO, 2020)

Movimentos de repressão e ações de controle social, presentes especialmente nas narrativas médicas, se propagaram com maior força no campo político. Com a intenção de purificar a raça brasileira, pensadores tentam justificar a inferioridade do negro, ao mesmo tempo, buscam apagar sua participação na sociedade mais ampla. No imaginário da elite branca, o negro não gostava do trabalho, era preguiçoso, portanto, seria necessário incluí-los na sociedade por meio de estratégias disciplinadoras ou trocá-los por trabalhadores brancos europeus (AZEVEDO, 1987, p. 60). Essa distinção social atravessa a moda, os modos de se vestir, a padronagem dos

tecidos, os acessórios, o alinhamento das roupas, a modelagem dos cortes como credenciais que incluíam ou excluía as pessoas.

Um dos propagadores das políticas higienistas no Brasil foi o médico psiquiatra e professor da Universidade de São Paulo Antônio Carlos Pacheco e Silva. Suas proposituras compreendem a miscigenação como um processo de degeneração e empobrecimento da nação brasileira, diametralmente oposto ao progresso civilizatório como constituído pelos avanços industriais, econômicos e psicológicos. O objetivo era construir uma identidade nacional que ao mesmo tempo resolvesse o problema social ou “buscar no exterior o povo ideal para formar a futura nacionalidade brasileira” (AZEVEDO, 1987, p. 37). Esse imaginário social impacta poderosamente na moda como atestam os discursos:

O descuido do vestuário, a ausência de asseio corporal, o desalinho das roupas, a excentricidade revelada no trajar, as côres berrantes, os enfeites, os adornos, os distintivos, devem ser objeto da atenção do alienista. Tais elementos podem servir para esclarecimento dos distúrbios apresentados pelos doentes, mormente quando se tratar de psicopatas dissimuladores, que procuram ocultar os seus verdadeiros sentimentos e suas idéias mórbidas. (PACHECO E SILVA, 1940, p. 125)

Na intenção de higienizar a cidade de São Paulo, eliminar o problema racial e assim alcançar o “progresso” os reformadores buscavam modelos europeus para os costumes. A intenção por parte do estado e das classes dominantes com o processo imigratório e com a construção do discurso da “democracia racial” tinha como finalidade a construção de uma identidade nacional que destituísse o passado escravocrata do Brasil (WEINSTEIN, 2007, p. 281). Todas essas mudanças tecnológicas, sociais, urbanas levaram à construção de novas condutas que atravessam a moda masculina.

O destaque para as peças brancas na composição da roupa de Martiniano Medida explicita esse corolário científico em torno das dicotomias entre brancos e negros, entre higiene e origem social em São Paulo, pois a maneira de vestir indica a origem regional e de classe, com suas variações e influências. Com as novas tecnologias, as roupas-brancas estavam associadas aos novos hábitos de higiene e como em cidades como Paris, seus usos estão associados “às maneiras de habitar e viver das elites urbanas” (ROCHE, 2007, p. 172).

Essas condutas refletem a cidade e a origem da ideia de que São Paulo carrega o Brasil não só economicamente, mas que a cultura paulistana se apresenta superior as outras regiões do país. Pensada em sua complexidade, a moda masculina espelha a paulistanidade, sua distinção, sua posição de liderança, ainda que imaginada, como trata a historiografia recorrente (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011).

A moda masculina, que se configura como fenômeno da modernidade ligado as transformações urbanas, ilumina os significados simbólicos que a vestimenta imprime, possibilitando a aproximação entre os indivíduos e o contexto social que habitam, sua classe social, sua identidade e conseqüentemente, as relações de poder estabelecidas (SILVA, 2015). A influência do pensamento higienista, que interfere na representação da cidade de São Paulo, proporcionou a construção de novas masculinidades instauradoras de princípios segregadores, que buscavam construir a imagem da modernidade, qual seja, branca, culta e elegante. A moda usada por Martiniano Medina permite comprovar como “[...] as roupas da moda personificam os ideais e valores hegemônicos de um período determinado” (CRANE, 2006, p. 454). Assim, valores tocantes à masculinidade encontram nas vestimentas um meio de comunicação que expressa esse novo homem.

No processo histórico, o entendimento do conceito moda mudou, assim como a maneira que os sujeitos respondem aos seus usos (CRANE, 2006). Os estudos sobre a moda contemplavam, em sua maioria, uma visão eurocêntrica que colocava a moda como um feito do Ocidente, descaracterizando as demais culturas, suas influências e suas práticas sociais⁶. Mesmo utilizando conceitos de autores que fundaram essas noções, buscamos trabalhar em uma perspectiva que considera a moda como expressão social presente em todas as culturas, de formas diversas, e que interferem umas nas outras, assim, as novas opções de vestuário e de suas combinações permanecem expressando a complexidade das relações que estabelecemos com o Outro. Portanto, entendemos que a moda se torna nas sociedades contemporâneas uma forma de resistência, de combate a estereótipos, como sinal que comunica, constrói e desconstrói identidades individuais ou coletivas.

⁶ Para tanto ver Heloisa Helena de Oliveira Santos para a Revista ModaPalavra: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/15948>.

Conclusão

A vestimenta, tratada como documento que possibilita a análise de diferentes períodos históricos, constitui-se em linguagem, pois comunica por intermédio de suas combinações, crenças e mitos os valores de uma sociedade. A moda possibilita revelar a simbologia do vestuário e suscita o reconhecimento das apropriações de uma nova organização urbana, de uma busca de identidade em meio a construção da modernidade que transformou a vida e o cotidiano em São Paulo, que contribuiu para forjar uma noção de superioridade. Consideramos que a idealização e a formação da paulistanidade são representadas na indumentária masculina, que altera as masculinidades na cidade, pois simboliza valores sociais característicos de processos vivenciados pela cidade metrópole, cidade-laboratório.

A moda masculina evocada remonta um período de intensas modificações na vida das pessoas que viviam e trabalhavam em São Paulo e representa o homem projetado nos discursos da modernidade. A imagem de Martiniano Medina desvela ambientes de sociabilidade que redimensionaram a roupa dos homens cultos e intelectuais, profissionais graduados, homens de ciência. O estilo de vida, os modos de vestir-se e portar-se remetem às novas configurações da cidade e suas formalidades sempre enaltecidas, pois a entrada no século XX marca a modernidade, caracteriza a paulistanidade. O vestuário, a roupa e a moda revelados na *carte-de-visite* refletem não somente as transformações vividas, mas a emergência de uma nova masculinidade.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **Máquina de fazer machos**: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. In:_____. *Corpo, Gênero e Sexualidade*. Maringá: Eduem, 2011. p. 37-47.

_____. **Nordestino: invenção do “falo”** – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013, 2 ed, p. 27-82.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites — século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

AZEVEDO, Veruschka de Sales. 1ª República e belle époque: a modernização cultural na cidade de Franca. In: XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. 2010, Franca: **Anais do ANPUH/SP**, UNESP, 2010.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, 3 ed.

CARTAS PARA ESTHER. Núcleo de Documentação e Memória do Grupo de Pesquisa Ciência, Saúde, Gênero e Sentimento – CISGES/UNISA/CNPq. Disponível em: www.cisges.com.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: SENAC, 2008, p. 11-38.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. Tradução Cristiana Coimbra. São Paulo: Senac, 2006.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica do cotidiano. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) **Pensamento Feminista Brasileiro**. Formação e Contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-370.

FREUND, Gisele. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Punto y Línea, 1976.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In:_____. **Mitos, Emblemas e Sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.143-180.

_____. A história em clouse-up. **Folha de S. Paulo. Mais!** 01 set. 2002. p. 4-8. Entrevista concedida a Jean Marcel Carvalho França. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0109200204.htm>. Acesso em: 14 set. 2020.

GOMES, Ângela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

KOHLER, Carl. **História do vestuário**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 23-31, 2 ed.

LAVIER, James. **A roupa e a Moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 3 ed.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARAMALDO, José Ribamar Vieira. **História e Sentimento**: gênero e masculinidade nas cartas de Martiniano Medina (1908-1919). Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade de Santo Amaro, São Paulo. 2015.

MARINHO, Maria Gabriela Silva Martins da Cunha. São Paulo na Era Vargas: a cidade como lugar da modernidade. **História da Saúde em São Paulo**, 1., 2020. São Paulo: CISGES/UNISA, 2020.

MARTINS, A. L. Imagens da Cidade: Séculos XIX e XX. In:_____. **A invenção e/ou eleição dos símbolos urbanos**: história e memória da cidade paulista. São Paulo: ANPUH, Marco Zero, FAPESP, 1994, p. 177-190.

MOTA, André. A Paulicéia sob um Diagnóstico Sanitário. In: MOTA, André (Org.). **Tropeços da Medicina Bandeirante**: Medicina Paulista entre 1982-1920. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 75-124.

NEWMAN, A; SHARIFF, Z. **Dicionário ilustrado**: Moda de A a Z. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Publifolha, 2011, 1 ed.

PACHECO E SILVA, Antonio Carlos. **Psiquiatria Clínica e Forense**. São Paulo: Renascença, 1940.

PINSK, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSK, Carla B.; PEDRO, Maria Joana. **Nova História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 469-511.

PRIORI, Mary Del. **História do Amor no Brasil**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

RASPANTI, Márcia Pinna. O que "eles" vestem: moda, vaidade e masculinidade no Brasil. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. (orgs.) **História dos homens no Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP, 2013. p. 185-212.

RASPANTI, Márcia Pinna. Vestindo o corpo: breve história da indumentária e da moda no Brasil, desde os primórdios da colonização ao final do Império. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. (orgs.) **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011. p. 185-212.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII). Tradução Assef Kfourri. São Paulo: SENAC, 2007, p. 161-190.

SALIBA, Elias Thomé. Cultura: as apostas na República. In:_____. **História do Brasil Nação: a abertura para o mundo 1889-1930**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 239-291, ed 1, vol 3.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Masculinidade e virilidade entre a Belle Époque e a República. In:_____. **História dos homens no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2013. p. 245-266.

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira Santos. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. **Revista ModaPalavra**. Santa Catarina, v. 13, n. 28, mar. 2020, p. 164-190.

SCHNEID, Frantieska Huszar.; MICHELON, Francisca Ferreira. Vestuário e fotografia como fontes de pesquisa: uma abordagem interdisciplinar. **Projeto História**. São Paulo, v. 65, mai-ago. 2019, p. 168-202.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHITARA, Mitsuko; SANCHEZ, Giovana. **Gravata surgiu para limpar suor e virou símbolo do poder masculino** (Consultoria de Informação). www.globo.com, São Paulo, 24 jan. 2009.

SILVA, Guilherme Telles da. **Beleza, elegância e roupas, os homens nos espaços da cidade** (Maringá na década de 1950). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá, 2015.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 3 ed.

SOUZA CAMPOS, Paulo Fernando de.; MARAMALDO, José Ribamar Vieira. História e Sentimento: gênero e masculinidade nas cartas de Martiniano Medina. **Gênero**. Niterói, n.1, v. 17, set. 2016, p. 117-138.

VAINFAS, Ronaldo. **Os protagonistas Anônimos da História**: micro-história. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. História, Região e Poder: a busca de interfaces metodológicas. **LOCUS, revista de história**, vol 3. n 1. p. 84-97. Disponível em www.ufjf.br/locus/files/2010/01/71.pdf. Acesso em 09 out. 2020.

WEINSTEIN, Barbara. Racializando as diferenças regionais: São Paulo X Brasil, 1932. **Esboços: histórias em contextos globais**, Florianópolis, v. 13, n. 16, p. 281-303, out. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/133/177>. Acesso em 19 abr. 2020.

WEINSTEIN, Barbara. **The color of modernity**: São Paulo and the making of race and nation in Brazil. Durham and London: Duke University Press, 2015.

Recebido em: 18/11/2020

Aprovado em: 31/12/2020



INQUIETAÇÕES DO FEMININO REPRESENTADO NOS AVENTAIS DE VICTOR MEIRELLES

*CONCERNS OF THE FEMININ REPRESENTED IN
APRONS OF VICTOR MEIRELLES*

Mara Rúbia Sant'Anna¹

(Universidade do Estado de Santa Catarina)

Maria Manoela Ceolin²

(Universidade do Estado de Santa Catarina)

Resumo: A presente discussão organiza-se em torno da análise das pranchas que contêm representações do feminino, produzidas por Victor Meirelles no conjunto intitulado "Estudos de Trajes Italianos". Discute-se, mediante análise historiográfica, a condição de gênero explicitada na ilustração dos aventais e, para tanto, também inclui pesquisa acerca da história do artefato associando, ainda, as investigações quantitativas e qualitativas das pranchas da referida coleção de Victor Meirelles. Ao final considera-se a presença da peça ancestral nas pinturas do pintor catarinense, relacionando-as com a "naturalização" admitida da condição social e de gênero, secularmente atrelada à representação do feminino.

Palavras-chave: Representação de trajes; Avental; Feminino.

Abstract: This discussion focused on the analysis of the works of Victor Meirelles that contain feminine representations in the collection of Italian Costume Studies. Gender concerns are discussed in the illustration of aprons through historiographical analysis, which includes quantitative and qualitative investigation of the history of Meirelles' art pieces. At the end, the presence of the ancestral in the artist's paintings is considered, relating them to the admitted "naturalization" of the social and gender condition, always linked to the feminine representation.

Keywords: Costume representation; Apron; Feminine.

¹ Doutora em História. Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: sant.anna.udesc@gmail.com

² Performance e Graduanda na Universidade do Estado de Santa Catarina. E-mail: mariamanoelalc@gmail.com

Introdução

O trabalho desdobra-se da pesquisa "Olhares Românticos Entre Cores E Traços: História, Memória e Narrativas Visuais", desenvolvido no Laboratório de moda, artes, ensino e sociedade (LabMAES) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) pelas autoras. Tal investigação dedica-se à análise da série "Estudo de Trajes Italianos", produzida por Meirelles durante sua estada em Roma, entre os anos de 1853 a 1856.

Porém, antes de avançar nas introduções sobre a pesquisa que fundamentou o presente texto, cabe salientar aos leitores, historiadores ou não, que um trabalho sobre aventais e sobre a representação artística de trajes não é, conseqüentemente, uma discussão sobre Moda. Salienta-se a questão, pois o leigo tende a fazer a generalização equivocada de que toda roupa que tenha se alterado ao longo do tempo deve ser analisada a partir de uma concepção de moda e, com bastante frequência, reclamam a presença das teorias de Bourdieu sobre *Habitus* e distinção social, convocando escritos sobre a dimensão de classes sociais e poder em relação ao assunto. Não é uma condição *sine qua non*. A definição de moda como "*ethos* das sociedades modernas e individualistas, que, constituído em significante, articula as relações entre os sujeitos sociais a partir da aparência e instaura o novo como categoria de hierarquização dos significados" (SANT'ANNA, 2007, p. 88), evidencia que a abordagem histórica de peças do vestuário, em sua materialidade, ou de representações artísticas ou mesmo imagéticas dos trajes, não exige que a concepção de Moda seja acionada para a sua compreensão. Sob determinados objetivos de pesquisa, de discussão filosófica, sociológica e até historiográfica pode ser convocada a dimensão de moda que alguns trajes possuem em delimitados contextos sociais de produção, utilização e difusão, porém isso não é algo imanente ao traje ou as suas representações.

Dito isso, estão avisados os leitores de que não se trata de objetos de moda os aventais analisados no presente texto e nem se tem a pretensão de realizar uma varredura panorâmica que reflita sobre o uso de avental, a peça em sua materialidade, em tempos e sociedades diversas, como por exemplo, em relação a questões étnicas, no Brasil escravocrata, ou sobre os distintos tecidos, formas e aplicações que o mesmo encontrou ao longo de séculos de existência. Mesmo que,

na atualidade, a peça utilitária esteja em permanente inovação por esforços de designers, seu consumo se dê em meio a significações associadas ao status social dos sujeitos portadores, e sua difusão se produza numa linguagem de sedução e promessa de diferenciação, essas dimensões não nos interessaram na presente discussão.

Por último, cabe ainda salientar que o presente artigo se centrou em Victor Meirelles por ser esse artista objeto de estudo de pesquisa maior, cujos resultados foram já publicados e, considerando o resumido número de páginas de um artigo, não seria prudente salpicar neste texto outros artistas e obras da mesma época que representaram aventais.

Por um viés mais antropológico, é considerado que a representação de aventais, em figuras femininas em trabalhos artísticos, tem significado de reafirmação de sentidos sobre o gênero, constituindo/reforçando uma suposta noção naturalizada de que o trabalho doméstico, atrelado às formas de alimentação, limpeza e cuidado com o outro se configura na peça do vestuário chamada avental e é afeito ao feminino, na medida em que se fez presente, quando figuras femininas foram compostas por linhas e cores.

Meirelles, que teve formação neoclássica pela Academia Imperial de Belas Artes, apresentou nessas obras as influências românticas e realistas que envolveram seu aprendizado, sendo assim, apesar de retratar pessoas em primeiro plano com extrema atenção ao desenho, às linhas e ao detalhado panejamento das vestimentas, colocou como temática central o regional, o peculiar e o popular (SANT'ANNA, 2020) e adicionou expressões imbuídas de carga emotiva nas figuras.

A repetição da peça que reconhecemos como avental nos desenhos de figuras femininas, levou-nos a refletir sobre o simbolismo acionado na representação do feminino por Victor Meirelles, entendido como porta-voz de uma geração, e o quanto de permanências se conservaram do passado ao presente.

Para dar início à análise, prioritariamente, executou-se uma extensa descrição das imagens quantitativa e qualitativamente, o que permitiu assimilações tanto de aspectos gerais da série, quanto de detalhes e particularidades dentre as composições.

A fim de alcançar o objetivo de analisar o avental no Estudo de Trajes Italianos de Victor Meirelles, o presente texto está dividido em cinco partes: inicialmente, aborda-se a metodologia de trabalho adotada; em seguida, apresenta-se o objeto de estudo e o recorte operado no mesmo para a presente discussão, detalhando os aspectos selecionados no estudo do conteúdo das pranchas de Meirelles; posteriormente, trata-se do avental, especulando-se sua trajetória histórica, sempre associada ao doméstico e ao feminino e sua condição reprodutora, para, então, atentarmos para os aventais de Meirelles, estabelecendo considerações sobre o estudado do percurso histórico da peça. Após, por fim, algumas ponderações sobre o uso do avental no século XX e em nossa atualidade, para concluir o texto.


Por conseguinte, desenrola-se o presente texto para além do conteúdo próprio das pranchas de Meirelles, enfatizando como a peça avental permeia continuamente temporalidades e sociedades distintas no tempo e espaço, contudo, comumente, vinculada ao espaço doméstico e à noção de servir e, como estes sentidos, reverberam culturalmente na construção dos sentidos sociais do feminino.

1 – Metodologia

Para análise das pranchas de Meirelles, utilizou-se a categorização criada por Sant'Anna (2019) para observação de cada prancha em seis pontos de análise: ambiência; corpo; posição; traje; cor e formas. Para desmembrar o estudo do traje, utilizou-se do uso de termos museológicos para identificar as peças que estão em acervo têxtil (Duflos-Priot, 1988), divididos por ordem: 1- cobertura de cabeça, 2- cobertura de tronco, 3- cobertura de pernas e 4- cobertura de pés.

Dentro de cada divisão de análise, desenrolaram-se interpretações dos dados catalogados a fim de construir diálogos referentes às inquietações plásticas que reverberam das obras.

Quadro 1: Fragmento da planilha desenvolvida

	MNBA 1578 - Camponesa com vaso
Ambiência:	Sem fundo ou localização. Sem sombra. Há dois objetos: o primeiro, um vaso, sem apoio, onde o braço da figura repousa. O segundo, uma sombra retangular abaixo da saia que sugere algo em que a figura senta, um apoio de formas retas. As ambientações que fazem parte da composição são marrons: uns tons representam madeira com pinceladas retas, e o outro, a luminosidade, sugere a textura do vaso como algo de zinco.
Posição:	Sentada sobre um “banco” marrom, com o braço esquerdo apoiado sobre um vaso e a mão direita apoiada neste, com o antebraço apoiado na região central do corpo. A figura se encontra com o tronco de frente, levemente direcionado à direita, para onde o rosto também foi projetado.
Corpo:	Pele branca, cabelos claros. A cabeça está totalmente de perfil para direita e com o olhar para baixo.
Traje:	<ol style="list-style-type: none"> 1- Cabeça: véu branco sobre a cabeça, com estrutura específica central. O véu desce para além dos ombros. As mangas são compridas. Um xale branco encontra-se sobre os braços 2- Tronco: camisa branca de gola redonda. Corpete, peça de formato próprio, amarrado por tiras que se entrelaçam nas costas. Cor verde musgo com aplicações em vermelho. Nos cotovelos, <i>mezzomaniche</i> vermelho. 3- Pernas: saia verde, longa e solta. Acima, avental grande que cobre quase toda a saia em comprimento e largura, começando na cintura bem alta, logo abaixo dos seios até abaixo. No avental, o fundo é de tom azul/esverdeado e possui faixas decorativas na horizontal por todo ele, predominando o tom vermelho. Nas faixas mais estreitas, os desenhos parecem flores e folhagens, enquanto a faixa mais larga é composta de símbolos. Há mais uma listra que completa a bainha do avental, sendo vermelha. 4- Pés: há uma ponta de pé, representada apenas por um contorno de bico quadrado com preenchimento em branco.
Cores:	A figura é branca e seu traje possui branco e tonalidades de azul/esverdeado e de vermelho.
Formas:	O busto é bem trabalhado em questão de curvas: o caimento do véu, as voltas das mangas do xale, a estrutura do corpete arredonda a sustentação dos seios; inclusive o vaso, como parte superior da imagem, tem luminosidade de volume circular. O avental cobre toda a saia, formando um cilindro consistente. Reto apenas as formas do “banco”. A decoração do avental é composta por linhas orgânicas, que ilustram diversas simbologias que contrastam por cor e forma entre si.

Fonte: Desenvolvido pelas autoras, 2019.

Assim, discutimos a condição de gênero explicitada mediante a ilustração dos aventais, trazendo um esforço historiográfico advindo das pesquisas das autoras Anawalt (2011) e, principalmente, Barber (1995), cujos estudos dedicam-se à história das vestimentas e da tecelagem, desde o tempo neolítico tardio, a fim de consolidar a compreensão da extensão dos significados do avental sob a representação do feminino.

No desenrolar do texto, buscamos compreender a dimensão anacrônica das imagens e dos próprios sentidos. Desse modo, fomos motivadas a extrapolar as considerações históricas e a propormos novos sentidos aos aventais, através dos cruzamentos de referências temporais, chegando até o presente do observador, pensando nos espaços e funções ocupados pela peça na sociedade contemporânea.

2 – Série: Estudo de Trajes Italianos

A série Estudos de Trajes Italianos foi pintada por Meirelles no período em que teve a oportunidade de dar continuidade aos seus estudos na Europa por ganhar o Prêmio de Viagem da Academia Imperial de Belas Artes, com a tela “São João Batista no cárcere” (Franz, 2014). Meirelles envolveu-se nesse momento com os ideais românticos, em que escritores e pintores urbanos voltavam seus olhos para a população, buscando capturar uma suposta simplicidade da vida rural e construindo, a partir dessa imagem, elementos que compunham uma ideia de caráter nacional (Coli, 2004).

Não há exatidão quanto ao número de produções que compõem a totalidade desse trabalho, isso pelo fato de muitas pertencerem a coleções particulares. Pressupõe-se que o número de obras gira em torno de 155. Aqui usamos o acervo de 93 pranchas, sendo 72 delas localizadas no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), e mais 21 que estão presentes no Museu Victor Meirelles em Florianópolis (MVM).

As 72 pranchas do MNBA estudadas são compostas por 70 figuras individuais e 2 pranchas, MNBA 1579, composta por duas figuras femininas, e a MNBA 1578 por uma masculina e outra feminina, o que resultam em 74 figuras humanas. Dessas, 46 são identificadas como representações do feminino. Em relação as 21 pranchas do MVM, todas são de figuras individuais e 19 delas simbolizam o feminino. Recortamos,

então, das 93 pranchas catalogadas, as 65 que contêm figuras femininas e, destas, as 56 que são ilustradas com avental. Antecipadamente, aponta-se que somente a quantidade em que aventais são retratados, no conjunto de figuras femininas, demonstra a importância da peça na caracterização do feminino.

Ambas as coleções possuem semelhanças técnicas gerais: desenhos feitos em técnica de aquarela e pintura a óleo sobre papel; figuras trajadas indicando atividades laborais, algumas com objetos desenhados nas mãos; a maioria tem formato retangular com tamanho variável em torno de 30 cm por 25 cm.

A seguir, se esmiúça o conteúdo iconográfico das 65 figuras evidenciadas como feminino, a fim de familiarizar o leitor com a coleção, aproveitando, igualmente, para evidenciar a riqueza deste trabalho pouquíssimo conhecido de Victor Meirelles.

2. 1 – Análise das pranchas

a) Ambiência

Na ambiência foi considerado o cenário das composições e, mesmo sabendo dos trabalhos de Victor Meirelles como paisagista, neste estudo há apenas uma imagem que contém realmente um detalhamento de paisagem (MVM 065), contendo em seu plano de fundo a imagem de uma ponte, o céu e até um arbusto em primeiro plano em sua lateral esquerda. De resto, a maioria tem tons neutros do próprio papel, com exceção de oito imagens, todas estas pintadas à óleo e que possuem fundos escuros pincelados conforme a luz e sombra do ambiente.

Figura 1: MVM 065



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Majoritariamente, as imagens possuem sombreado, seja ele extremamente leve ou contrastante. Quase todas possuem sombras no chão que ajudam a compreender a direção da luz para construção do panejamento dos trajes e exercem função de estabilizar a figura na composição da folha. Tirando as pranchas que possuem 2 figuras na mesma folha e a com paisagem citada anteriormente, no restante das pranchas do grupo, todas as figuras encontram-se centralizadas.

Figura 2: MNBA 1582



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Objetos específicos ajudam a compor as cenas. São encontrados: 1 copo (MNBA 1576) que cria uma ligação entre a representação masculina e feminina; 4 vasos, 2 deles posicionados na lateral esquerda das figuras MNBA 1578 e MNBA 1584; 1 sendo carregado na cabeça (MNBA 10356) e o último apoiado no colo (MVM 009); 3 cestas vazias, a primeira é encontrada na figura 2 da prancha MNBA 1579 e depois na MNBA 1588 e na MNBA 1607; 3 pandeiros todos em encenação de uso encontrados nas pranchas MNBA 1599, MNBA 1610 e MVM 179; 3 baldes, 2 menores representados no chão ambos contendo suporte (MNBA 10354 e MNBA 10363) e o último é bem maior, tem só sua base desenhada apoiada no topo da cabeça da figura MNBA 1612; 2 pranchas contêm escapulários, MNBA 1581 e MVM 049; 2 contêm livros, MNBA 1626 e MNBA 1581; Por fim na prancha MNBA 1604 uma adaga é representada na mão da figura.

A representação do corpo vestido implica a representação num determinado código de sociedade e época e, sobretudo, de condição humana. Por interpretações simbólicas, imbuídas de uma força de convenção social, atrelamos o gênero à roupa e entendemos essas figuras como feminino. Além da vestimenta, as poses dos corpos, aliadas aos objetos encenados, colaboram para construção de uma narrativa a qual identifica além do gênero, funcionalidades, ocupações sociais, serviços, costumes.

b) Posição

Na categoria de poses foram contabilizadas 26 figuras sentadas. Importante salientar que as figuras MNBA 1613 e MVM 060 seguram crianças de colo e estão representadas em posição de amamentação. Em muitos desses desenhos, vimos um objeto para apoio dos pés, às vezes bem representado, outras vezes rapidamente ilustrado: ele resulta numa diferenciação de altura das pernas que acentua o estudo de panejamento dos trajes.

Figura 3: MNBA 1613



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

No restante, há 39 figuras que são representadas em pé. Em alguns casos, apoiadas em superfícies cuja ilustração não é finalizada. Ressalva para a prancha MVM 009 onde a figura se apresenta parcialmente em pé, isso por conta de sua pose: uma das

pernas se mantém reta, enquanto a outra perna repousa, colocando-se parcialmente sentada de maneira a apoiar o vaso que segura em suas mãos.

Em relação à rotação da posição da figura no papel, direita ou esquerda, a análise considera o sentido para qual o peito está voltado. Pois, enquanto há corpos representados totalmente de perfil, outros estão levemente orientados para um dos lados. Generalizando os dados, contamos com uma maioria de 32 figuras voltadas para direita, enquanto aproximadamente 10 figuras se encontram num limiar frontal, somadas a 17 para esquerda e 6 figuras que, apesar de representadas de costas, visivelmente estão desenhadas as pontas ou traços de um avental. Fator perceptível da importância dada à presença da peça nessas composições de Estudos de Trajes Italianos.

c) Corpo

Ainda sobre direcionamento, em questão de corpo entra a interpretação das cabeças, as quais estão majoritariamente voltadas para direita. Destaca-se, nessa categoria, a influência do olhar nas imagens. Cinco figuras são registradas com olhar voltado ao espectador, mas na maior parte dos desenhos prevalecem os olhares desviados, perdidos no horizonte, vagos.

Ainda há uma parcela grande de desenhos onde os rostos não são finalizados, construídos por apenas uma camada de traços principais de tonalidade bege. Nessas figuras, percebem-se nitidamente as prioridades de Victor Meirelles que se atinha ao desenho dos trajes, não priorizando a composição de um personagem.

Figura 4: MVM 004



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

As mãos, quando visíveis, na maioria das pranchas estão em repouso, ora posicionadas no colo ora apoiadas na cintura e, em alguns casos, soltas sobre a lateral do corpo. Quando há presença de objetos compondo as imagens, as figuras são desenhadas de maneira a interagir de alguma forma com tais objetos.

Todas as figuras possuem pele branca. Os cabelos se intercalam ora com pinturas escuras que contrastam com a cor da pele, ora coloridos de bege tendendo à representação ao loiro. A maioria dos cabelos se encontra dividido ao meio, presos em penteados com enfeites e, na maior parte, todo ou quase completamente cobertos por tecidos na cabeça em forma de véu ou lenço.

d) Traje

- Cobertura de cabeça

Das 65 figuras femininas, apenas 5 não possuem algum tipo de cobertura na cabeça, minoria significativa que sugere os sentidos disfóricos dos cabelos soltos para o contexto da coleção. Nas suas variedades, temos 12 acessórios compostos por laços, 4 lenços que envolvem a cabeça prendendo os cabelos, sendo que estes possuem pontas franjadas que aparecem caídas sobre a orelha.

Há uma variedade de véus: em 4 figuras a peça aparece ocupando um lado da cabeça, enquanto, do outro lado, encontra-se um laço que seguraria o tecido. Em 2 figuras uma estrutura quadrada, extremamente reta, aparece no topo da cabeça sucedida por um tecido que cai para trás, e contamos com mais 14 véus coloridos que acompanham as tonalidades do traje correspondente.

Encontram-se 24 véus brancos, dentre eles alguns detalhes valem a distinção. Dezesesseis deles são caracterizados pela parte central superior da cabeça ser mais estruturada, contendo uma dobradura do tecido. Eles se diferenciam em comprimentos e acabamentos.

Alguns diferenciais de destaque são as figuras MNBA 10356 onde a figura porta um vaso na cabeça, e a parte superior da peça aparece em formato redondo, como um suporte; na prancha MNBA 10363 são representados dois véus, um branco de textura fina que vai embaixo de um colorido mais denso. Neste caso, a figura está sentada com as mãos em frente ao corpo, direcionadas à luz, que é desenhada de baixo para cima, sugerindo a presença de uma fogueira.

Figura 5: MNBA 10363



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Percebe-se uma ligação das representações de texturas e acabamentos entre as coberturas de cabeça e os aventais, como nas pranchas MVM 051 e MVM 179 onde a compatibilidade se dá pela borda de ambos.

- Cobertura de tronco

Majoritariamente, as figuras retratadas por Victor possuem na parte superior uma camisa branca como base para o traje, pois, mesmo quando não se faz como peça predominante, aparece detalhes de gola ou manga que apontam sua presença. Em posição de prevalência, contabilizam-se 25 camisas brancas de aparência semelhante, decotes arredondados até o meio do colo com algum detalhe, como um babado ou bordado e mangas volumosas de punho estreito.

Em alguns trajes observa-se o desenho de *mezzamaniches* ou *soppromaniches*, mangas postiças colocadas sobre a camisa, de maneira a garantir menos desgaste da peça inferior e produzir efeito colorido e decorado ao traje. As partes de roupa representadas por cima das camisas são tipos corpetes que apresentam diferentes formas e pinturas, principalmente, traços florais no centro das peças. Nas ocasiões em que o corpete tem a mesma cor da saia, aparentemente compõe um vestido e, na maioria desses casos, não aparecem aventais na totalidade do traje.

Figura 6: MNBA 1588



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

- Cobertura de pernas

Saias amplas e acolchoadas que cobrem totalmente os pés ou que terminam seu comprimento na altura das canelas ocupam todas as imagens. Sobre o volume das saias observado nas pranchas, em pesquisa efetuada por Sant'Anna sobre estudo dos trajes reais disponibilizados no museu romano, a autora notou que "onde se considerou anágua se reviu para o uso diverso do avental e das próprias maneiras de compor as saias" (SANT'ANNA, 2019, p. 10).

A presença de diversos aventais e sobreposições de saia, como se pode notar na prancha MVM 007, na qual Meirelles retrata a figura segurando a primeira camada de saia, deixa aparente uma saia inferior e mais duas camadas de tecido entre essas, acompanhada na altura da cintura de mais outros panos, o que, conseqüentemente, resulta num volume maior de corpo.

Figura 7: MVM007



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Visto que as coberturas de pernas não possuem maiores diferenciações do que cores e representações de texturas dentre as saias, concentraremos a observação específica dos aventais mais adiante, com apoio da pesquisa historiográfica em relação à peça para desenvolvimento contínuo do debate.

- Cobertura de pés

Em poucas pranchas em que aparecem os pés das figuras, notam-se sapatos fechados de cores neutras. Nas pranchas MNBA 1575 e MNBA 1594 encontramos mais especificações, pois mostram sapatilhas que contêm transpasses no peito do pé acompanhadas de meias verdes. Outra singularidade aparece na prancha MNBA 1582, onde a figura veste o que se assemelha a um chinelo, desta vez com meias brancas.

- Cores e formas

As produções em aquarelas são construídas basicamente em cores primárias, e suas variações de saturação e dessaturação da cor são condizentes à disponibilidade de cores na metade do século XIX. Assim, encontramos variações do vermelho, amarelo, tons terrosos e repetitivamente o azul escuro com suas variações pendendo

ao esverdeado. As composições são construídas com tons neutros, como branco, preto, cinza, marrom e bege.

Forma é um quesito voltado à identificação da volumetria e de que maneira foi desenvolvida essa construção de volume na imagem. Como principal destaque das pranchas, aparecem os efeitos do panejamento em corpos posicionados de diferentes maneiras. Predominam os traços arredondados e as linhas curvas, propostas que criam uma continuidade entre as peças e suas composições visuais, de uma maneira tão natural que sugere ao imaginário do observador a verossimilhança com o real, com a roupa trajada por um ser humano.

Ostrower (1990) explica essa dinâmica que é construída através de configurações de profundidade e de tempo, em que os elementos estéticos, como as linhas movimentais, serão percebidos por nós ao transpô-los do âmbito físico para o psíquico, adquirindo sentido expressivo para as formas e denotando até um estado de ser das figuras.

3 - O Avental

No capítulo “Tendências de moda em torno de 1850 na Europa: narrativas visuais, historiografia e práticas vestimentares”, do livro *Caminhos do Contemporâneo e saberes sensíveis* (2019a), a autora elabora discussões a partir das narrativas visuais mais encontradas nos livros de história da moda. Sendo produzidas no século XIX, seja por Kohler, Racinet ou Laver, as imagens estudadas servem a um grupo social elitizado, ao meio urbano e aos desejos de representação de quem tinha poder de compra para tais serviços. A autora comparou a produção desses artistas à realidade de Victor Meirelles, registrando: “Contudo, algo que drasticamente se difere de todas as imagens e descrições encontradas em Laver e Köhler é a presença dos aventais” (SANT’ANNA, 2019a, p. 15).

Se os autores fartamente citados, quando o assunto é história da moda, desprezaram os aventais em seus relatos, pesquisadoras se inquietaram sobre essa peça e foram em busca de seus primórdios em épocas remotas da humanidade. A fim de refletir sobre os sentidos que atrelam avental e o feminino, então, se dialoga com Anawalt, Baber e Schaan que, a partir da antropologia, muito elucidam a respeito dos aventais e seus ancestrais.

Segundo Anawalt (2011, p. 25) "As peças básicas que compunham o vestuário dos camponeses nos séculos XVIII e XIX eram bastante uniformes. As mulheres vestiam camisa, saia e um ou mais aventais". A autora também pesquisa sobre o surgimento do avental no período Neolítico onde a peça era conhecida como *panjova* e caracterizada por ser um tecido sólido com um padrão quadrado.

De acordo com os estudos arqueológicos em torno dos têxteis da autora Barber (1995, p. 15) a *panjova* quadriculada foi feita, exclusivamente, de lã, cuja fibra multicolorida destacava a tecelagem de quadrados, sendo assim facilmente apreciada pelas mulheres que as teciam.

A pesquisa de Barber levou em conta outras interpretações do que seria um avental ao estudar figuras femininas do período Neolítico Tardio, no qual encontrou "saias de corda" por diversas áreas da Europa e no Oriente Próximo (área correspondente ao sudoeste asiático). A autora observa que apesar de cada região ter seus próprios rituais (guiada pelos fatores místicos pertencentes aos conhecimentos da época), o tecido em torno do ventre da mulher mantinha sempre uma relação com a sua fertilidade, fator que também se relaciona aos primeiros desenvolvimentos da agricultura.

[...], mas nossa primeira evidência de vestuário europeu é bem diferente. Vem-nos de mais de 20.000 anos atrás, em que figuras de Vênus Paleolíticas esculpidas usam uma faixa fina ao redor do torso, enquanto, outras duas usam uma roupa mais complexa, a saia de corda. Estas roupas são claramente tão fracas que não podem ter servido de proteção contra os elementos naturais e, portanto, elas só podem ter sido planejadas como um sinal social de mulher. A saia de corda, em particular, parece ter marcado sua capacidade e / ou disposição para ter filhos - isto é, seu estado civil. Este "cinturão matrimonial" pode ser encontrado nas idades neolítica, bronze e de ferro em várias partes da Europa [...] (BARBER, 1994, pp. 54-69) [tradução nossa].

A construção de uma peça socialmente associada ao feminino também aparece em outras sociedades complexas: podemos comparar a utilização do avental às tangas presentes na cerâmica cerimonial Marajoara, que teve seu surgimento a partir do ano 400 A.D, segundo estudo realizado pela antropóloga Schaan (2003), mediante identificação do sexo de esqueletos em enterramentos acompanhados por tangas.

Nesse caso, as tangas são peças cerâmicas triangulares e côncavas que contêm furos nas extremidades para a passagem de cordão usado para atar a peça ao corpo. Há peças similares feitas de materiais orgânicos na cultura indígena amazônica, podendo ser decoradas ou não. As diferenças entre as tangas de cerâmica estariam, provavelmente, relacionadas a diferenças de status social entre as usuárias, segundo Schaan.

Anawalt, Barber e Schaan (2011; 1995; 2003) evidenciam que milenarmente a cultura humana produziu elementos de vestuário decorativo para envolver a cintura feminina, o que sugere o vínculo dessa parte do corpo feminino a códigos de pertencimento e função das mulheres ao grupo social em que viviam. Tais códigos e funções foram emblemáticos nos objetos destinados à colocação na região do baixo ventre, sejam eles cinturões matrimoniais, *panjovas*, tangas ou, posteriormente, aventais.

Um livro completo pode ser desenvolvido fazendo essa compilação de pesquisas diversas, ao longo dos séculos e distintas culturas, sobre a presença de peças de uso exclusivo pelo tipo humano responsável pela reprodução da espécie e que, de certa maneira, assemelha-se ao avental conhecido nos dias atuais.

Segundo Georgina O'Hara, numa versão contemporânea, avental é

Tradicionalmente, um pequeno pedaço de tecido com babadinhos, usado na frente do corpo para proteger a roupa e amarrado atrás, na altura da cintura, com tiras do mesmo tecido. No final do século XIX, aventais feitos de seda e enfeitados de renda faziam parte da roupa da moda. Depois daquela época, os aventais não mais foram usados como peça de moda. Na década de 50 [1950], surgiram versões compridas ou curtas, de algodão bem estampado. Foram populares como peças domésticas, mas não foram usados fora de casa (O'HARA, 1992, p. 27).

Levando em conta a definição de O'Hara, não fica estabelecido qualquer vínculo com a peça ancestral chamada de *panjova*, contudo, mesmo a autora inglesa não citando os termos feminino ou mulher registra, nas entrelinhas, que se trata de uma peça para uso doméstico, atrelado à delicadeza por seus babados – o que não é uma regra –, seus tecidos leves e estampados ou enfeitados, quando submetidos a um regime de moda e, sobretudo, para não serem usados fora de casa.

Ainda, O'Hara nos faz pensar que, se no fim do século XIX, os aventais compunham os trajes que seguiam as tendências de moda, quando feitos de materiais nobres, então, isso se dava ao fato de os aventais de materiais mais simples e com funções menos decorativas faziam parte do traje costumeiro. E são esses aventais ordinários que se pode observar nas pranchas de Victor Meirelles.

Num caso e noutro, o avental permanece atrelado ao feminino.

4 – Os aventais de Meirelles

Nas pranchas de Victor Meirelles, esmiuçando a presença da representação dessa peça do vestuário feminino, a análise se fez pelo quesito das cores, em suas aplicações homogêneas ou estampadas, onde flores e arabescos se sobressaem.

Em princípio, atendo-se à quantidade de aventais da cor branca, são 25 representações em branco bem variáveis tanto em forma quanto em textura. Essa diferença se acentua comparando as pranchas MNBA 1606 à MNBA 10361: nesse caso, a primeira figura aparece em pé com o corpo apoiado numa ambiência que não é precisa, sem acessórios na cabeça ou em mais partes do corpo e seu avental é estreito, contendo traços horizontais que configura um tecido puído, ideia completada pelas bordas esfarrapadas.

Figura 8: MNBA 1606



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Já, na segunda imagem, de margem oval e fundo pintado, a figura é representada sentada, contendo, além de acessórios que se sobressaem no cabelo, brincos e, aparentemente, um leque fechado e um lenço em suas mãos. Seu avental branco tem pintura que sugere transparência e é preso por um laço extremamente fino. Ou seja, apesar da semelhança da cor, aqui as diferenças dos aventais na composição da figura feminina funcionam para firmar distinção social.

Figura 9: MNBA 10361



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Outra seleção dentro dos aventais de cor branca são as figuras representadas tocando pandeiro. As 3 pranchas que contêm o objeto, MNBA 1599, MNBA1610 e MVM179, estão orientadas para o lado esquerdo com a mão na mesma posição, durante o movimento do instrumento. Apesar de possuírem a mesma estrutura, cada uma tem suas particularidades alinhadas à composição estilizada do traje, diferenciando radicalmente os aventais entre si, mas ajudando a construir uma narrativa de uniformização da ocupação doméstica a ele associada.

Retomando a divisão por cores, contabilizamos 8 figuras numa categoria de aventais terrosos, percorrendo tonalidades entre bege e vermelho. Outro grupo foi constituído de aventais azuis esverdeados, somando 11 pranchas. A imagem MNBA 1597, representada de costas, foi deixada a par da contagem, pois a representação do seu avental, além de mostrar só o verso, é muito sutil e poderia ser mal interpretada.

Figura 10: MNBA1597



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Em outra seleção, foram agrupados os aventais mais detalhados: são 11 tricolores unidos entre si pela similaridade dos ícones florais. As cores constituintes são o branco, vermelho e verde, com pequenas mudanças nas quais o vermelho se torna mais rosado e o verde se aproxima ou é substituído pelo azul. A composição estética desses é de um fundo liso, sempre da cor azul esverdeada, intercalado por faixas de fundo branco com pinturas de caule e flor que criam composições maiores na tonalidade vermelha.

Apesar da limitada disponibilidade de cores, as escolhidas para pintura dos aventais, unidas e dispostas como faixas, colaboram para remeter à composição da bandeira da Itália. As flores representadas são consideradas simbólicas porque aliadas a convenções socioculturais de ser um signo de beleza, delicadeza, fragilidade e, por conseguinte, de feminino. Essa qualidade visual da flor se dá por uma condição abstrata de associação à delicadeza e sensibilidade construída e presa ao estereótipo da mulher. Dentro desse grupo de 11 aventais tricolores, 6 pranchas contêm objetos como jarras ou baldes na sua ambiência, representação que personifica o papel da mulher em situações atreladas ao âmbito doméstico.

Figura 11: MNBA10356



Fonte: Acervo digital do LabMAES, 2017.

Portanto, o estudo da coleção de Trajes Italianos composta por Victor Meirelles, apenas pela observação, cotejamento e análise de uma peça, dentre tantas outras que fazem parte da composição artística, nos evidencia a importância do estudo da imagem e de seu poder de agenciar sentidos, mesmo quando as imagens se produzem alheias a uma grande circulação, como seria o caso das imagens publicitárias. Por outro lado, o estudo da coleção também coloca em xeque as narrativas lineares sobre a história do vestir humano, contada há décadas apenas a partir do guarda-roupa das pessoas de elite ou de determinados tipos sociais, iconizados como síntese de uma época.

5 – Algumas palavras finais, nada conclusivas

Saltando à contemporaneidade para fazer algumas ilações sobre o uso do avental, podemos afirmar que ainda preservamos o avental vinculado às profissões da própria empregada doméstica, das atividades gastronômicas, os jalecos nas áreas de saúde e, geralmente, nos profissionais de educação de Escolas Infantis e do Fundamental I. Todas essas ocupações estão de alguma forma atrelada ao servir e persistem como de “vocação” feminina, já que a maioria dos trabalhadores do setor são mulheres.

Disfarçados de funcionais e apropriados, os aventais contemporâneos presentes em inúmeros uniformes profissionais trazem, ainda, a simbologia da domesticidade, da obediência e submissão atrelada culturalmente ao feminino³.

Craick (2003) compreende o uniforme como uma ferramenta para educar o corpo. Nesse sentido, podemos atravessar outros momentos e locais nos quais o avental assume esse papel emblemático. Na América do Norte, momento em que veio à tona o *American Way of Life*, a tendência dos aventais foi explicitada nas publicidades de produtos voltados ao público feminino, no qual o produto se integrava às representações de feminilidade, de uma mulher dedicada e “feliz” em suas funções domésticas, do lar.

Essa composição visual e comportamental da dona de casa foi importada para o Brasil com a ascensão da ditadura militar, o que foi tema de pesquisa de Débora Morgado (2019). Ela analisou, especificamente, as imagens e os sentidos atribuídos aos aventais nas enciclopédias *Mãos de Ouro* (1967-1969) e *Bom Apetite* (1968-1972), ambas publicadas pela editora Abril Cultural. Tais publicações eram voltadas para o público feminino, ensinando sobre as práticas do vestir o corpo, decorar a casa e cuidar da família.

As mesmas concepções de domesticidade agregadas ao uso do avental nas publicidades de geladeira, máquina de lavar ou aspirador de pó de anos atrás, ou aquelas concepções dos grupos sociais do paleolítico permanecem nas narrativas visuais das imagens de Victor Meirelles, havendo em todas um vínculo entre o feminino e o avental que se naturalizaram ao longo dos séculos como algo indiscutível.

Mesmo que possamos lembrar as funções de proteção da roupa ou da praticidade do avental para as lides no espaço doméstico, a presença da peça nas pranchas de *Estudos de Trajes Italianos* – em que, em muitas composições, está combinada por suas cores e decorações com o restante da vestimenta, ou nos anúncios publicitários de eletrodomésticos, nenhuma relação há com os fins pragmáticos de seu uso.

Os sentidos simbólicos do doméstico, do feminino e do servil, presentes no avental, sobrepõem qualquer justificativa racional e ergonômica para o seu uso. No

³ Ver importantes estudos a respeito nas “Séries Históricas” produzidas pelo IBGE. Algumas tabelas disponíveis em: <http://www.fcc.org.br/bdmulheres/serie4.php?area=series> Acesso em: 06/01/2021.

caso das pranchas de Victor Meirelles, a presença da peça nas composições desenvolvidas é um fator de explicitação de gênero.

Tanto é que, no contexto do século XIX, o avental fazia parte do traje nupcial. A prancha MVM 007 (figura 7), denominada por Meirelles, "A Esposa de Almeida", assemelha-se com as vestimentas de noiva, acervadas no Museu de Artes e Tradições Populares de Roma. Ambas trazem um avental em suas composições. São referências que também se encaixam ao chamado "cinturão matrimonial" de Barber, onde o avental ocupa uma posição de sinalização dos serviços femininos, como as responsabilidades de uma esposa, ligados à fertilidade e aos encargos familiares.

Figura 12: Fotografia de peças do Museu de Tradições e Cultura Popular de Roma



Fonte: Fotografia do acervo LabMAES.

Sem a pretensão de respostas conclusivas, arriscou-se a fazer cruzamentos de referências temporais entre o avental das iconografias estudadas, com as saias de corda encontradas em figuras paleolíticas de aproximadamente há 20.000 anos, chegando até o presente do observador, para fazê-lo lembrar do avental cômico do fim de semana ou do grande avental escuro do bistrô requintado.

O objetivo do estudo foi fazer refletir em como a composição artística de um traje, trazendo traços que permitem identificar o desenho com a peça avental, permeia, continuamente, temporalidades e sociedades vinculadas à noção de servir e, tais sentidos, mesmo hoje associados a outras condições de uso e confrontando com todas as reivindicações feministas, reverberam culturalmente, ainda, na

construção dos sentidos sociais do feminino e daqueles que adotam algumas funções sociais em nosso entorno contemporâneo.

Portanto, foi discutido sobre o desenho da peça mais do que sobre esse artefato do vestir, de uso doméstico por décadas a fio. Quem deseja aprofundar as reflexões sobre a relação entre objetos domésticos e as condições de identidade de gênero, sugerimos ler o livro de Vania Carneiro (2008), resultante de sua tese, que consiste em discutir a formação de identidades sociais diferenciadas pelo gênero a partir do relacionamento simbólico entre os objetos domésticos. Vânia afirma:

No caso masculino, a relação corpo-objeto regular-se-ia segundo um princípio de auto-referência, (...) uma estrutura simbólica e funcional de natureza androcêntrica. Para as mulheres, a relação corpo-objeto caracterizaria um tipo de personalidade social alocêntrica (CARVALHO, 2008, p. 25).

Enfim, imagens operam sentidos tanto quanto os objetos em sua materialidade porque ambos são produtos e agentes socioculturais. Romper opressões e modelos convencionados de masculino, feminino, idoso, criança, adulto e de tantas outras categorias que nos cercam, começa por questionar imagens e objetos que nos acompanham “inocentemente” a cada dia.

Referências:

- ANAWALT, Patrícia Rieff, **A História Mundial da Roupas**. São Paulo: Senac SP, 2011.
- BARBER, Elizabeth J. W. **Ancient Near Eastern Fibers and the Reshaping of European Clothing**. Contact, Crossover, Continuity: Proceedings of the Fourth Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 22–24, 1994 (Los Angeles, CA: Textile Society of America, Inc., 1995).
- CARVALHO, Vânia. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: EdUSP, 2008.
- CRAICK, J. **A política cultural do uniforme**. In: Fashion Theory, v. 2, n. 2, p. 5-26, jun. 2003.
- COLI, Jorge. **Meirelles em Roma**. In: Victor Meirelles, um artista do império. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2004.
- DUFLOS-PRIOT, Marie-Thérèse (Org.). **Système descriptif du costume traditionnel français**– Musée national des arts et traditions populaires. Paris: Centre d’Ethonologie Française - CNRS, 1988.
- FRANZ, Teresinha Sueli. **Victor Meirelles: biografia e legado artístico**. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2014.

KÖHLER, Carl; SICHART, Emma von. **História do vestuário**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MORGADO, Débora Pinguello. Vestida para o lar: moda e aventais nas enciclopédias da Abril Cultural (1968-1972). In: **Anais do 15º Colóquio de Moda**, 2019, Porto Alegre: Unisinos, 2019. p. 1 - 15.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da Moda**: de 1840 a década de 80. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OSTROWER, Fayga, 1920-2001. **Acasos e criação artística** - 1a ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**. Porto Alegre: 1983.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **Cidades capitais do século XIX**: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. São Paulo: Edusp, 2001.

SANT'ANNA, M. R. **Coleções de trajes para além dos tecidos**. 2019. 16f. [manuscrito]. Localizado em: Laboratório Moda, Artes, Ensino e Sociedade. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

SANT'ANNA, M. R. Tendências de moda em torno de 1850 na Europa: narrativas visuais, historiografia e práticas vestimentares. In: **Caminhos do Contemporâneo e saberes sensíveis**. São Paulo/Barueri: Estação das Letras e das Cores, 2019a.

SANT'ANNA, M. R. **Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo**. São Paulo/Barueri: Estação das Letras e das Cores, 2007.

SANT'ANNA, M. R. **O jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajes**. Florianópolis/Rio de Janeiro: Museu Victor Meirelles e Museu Nacional de Belas Artes, 2020.

SCHAAN, D. P. **A ceramista, seu pote e sua tanga**: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara. Revista de Arqueologia 16:31-45, 2003.

TURAZZI, Maria Inez. **Victor Meirelles**: novas leituras. São Paulo: Studio Nobel Museu Victor Meirelles, 2009.

Recebido em: 24/08/2020

Aprovado em: 16/12/2020

GAROTAS USAM CALÇA, GRAVATA & PALETÓ: NOVOS MODELOS DE FEMINILIDADES NA REVISTA POP (ANOS 1970)

GIRLS WEAR PANTS, NECKTIES & JACKETS: NEW FEMINILITY MODELS IN THE POP MAGAZINE (1970S)

Maureen Schaefer França¹

(Universidade Tecnológica Federal do Paraná/UTFPR)

Marinês Ribeiro dos Santos²

(Universidade Tecnológica Federal do Paraná/UTFPR)

Resumo: Nos anos 1970, a contracultura e os movimentos *gay* e feminista tensionaram significados hegemônicos de gênero. Tais transformações comportamentais, materializadas por meio de roupas e de práticas corporais, foram apropriadas pela indústria da moda. Nesta perspectiva, nosso objetivo é analisar como o uso de calças, gravatas e paletós por garotas, em um editorial de moda da *Pop* - primeira revista destinada ao público jovem no Brasil, que circulou na década de 1970 -, tensionou normativas de gênero, ampliando os limites para a construção dos corpos. A discussão,

Abstract: In the 1970s, the counterculture and the gay and feminist movements tended hegemonic gender meanings. Such behavioral changes, materialized through clothes and body practices, were incorporated by the fashion industry. Therefore, our objective is to analyze how the use of pants, ties and jackets by girls, in a *Pop* fashion editorial - the first magazine aimed at young audiences in Brazil, which circulated in the 1970s -, strained gender norms, expanding the limits for the construction of the bodies. The discussion is based, above all, on the articulation between the areas of

¹ Doutoranda em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Professora do curso de graduação do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da mesma instituição. E-mail: maureen.utfpr@gmail.com. Currículo: <http://lattes.cnpq.br/5702254734600456>.

² Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora dos cursos de Graduação do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial e de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. E-mail: ribeiro@utfpr.edu.br. Currículo: <http://lattes.cnpq.br/2575114413225868>.

apoia-se, sobretudo, na articulação entre as áreas dos Estudos de Gênero e História da Moda. Nossa pesquisa indica que o *look* analisado funcionou, em certa medida, como uma estratégia material de tensionamento do conservadorismo social, produzindo modelos de feminilidades mais livres.

Palavras-chave: Moda; Relações de gênero; Anos 1970.

Gender Studies and Fashion History. Our research indicates that the analyzed look functioned, to some extent, as a material strategy of tensioning social conservatism, producing models of freer femininities.

Keywords: Fashion; Gender relations; 1970s.

1. Introdução

A moda é uma das estratégias materiais mais potentes na produção das identidades de gênero, uma vez que está vinculada ao próprio corpo, sendo parte constituinte do modo como as pessoas se percebem e são reconhecidas publicamente (BENTO, 2006). O corpo não é um espaço fechado, dispondo de certa margem de manobra, sendo uma superfície continuamente modelada, surgindo como resultado de contínuas transformações materiais por meio da sua interação com insumos culturais como as vestimentas (RETANA, 2014). A moda atua, portanto, como um instrumento de modelagem corpórea, pois por meio dela nos reconfiguramos e nos ressignificamos (CASTILHO e MARTINS, 2005). Sendo assim, temos o objetivo de compreender como o uso de peças culturalmente associadas ao guarda-roupa masculino por garotas na *Pop* - primeira revista direcionada especialmente para a juventude brasileira, sobretudo, das camadas médias brancas -, tensionou normativas de gênero, ampliando os limites para a construção dos corpos. É importante enfatizar que as sociedades capitalistas ocidentais deste período vivenciaram uma série de transformações comportamentais advindas da articulação entre a contracultura e os movimentos *gay* e feminista, resultando em várias críticas aos estereótipos de gênero vigentes naquela conjuntura. Para isso, analisamos um *look* do editorial *A roupa certa para você sair com o namorado*, publicado na edição n. 68, em junho de 1978, no qual garotas foram fotografadas usando calças, gravatas, paletós, camisas, coletes e suspensórios. A *Pop* foi publicada pela editora Abril entre novembro de 1972 e agosto de 1979, durante a ditadura civil-militar. A *Pop*, destinada tanto para garotos quanto para garotas, tratou de variados assuntos, tais

como música, cinema, turismo, moda, comportamento, sexualidade e cuidados com o corpo, questionando, de certo modo e em certa medida, o conservadorismo social do período. Para realizarmos a discussão recorreremos a aportes teóricos da Teoria Queer, da História da Moda e da Sociologia do Corpo. Essas referências nos ajudam a compreender mudanças comportamentais; como as pessoas constituem suas identidades de gênero por meio da moda; quais roupas eram consideradas masculinas e femininas em determinado contexto; quais estilistas, celebridades, filmes disseminaram tendências de moda em um período específico; padrões de beleza de uma conjuntura particular; trânsitos e interdições que ocorreram entre os guarda-roupas feminino e masculino entre outras questões. Sendo assim, procuramos explicar transformações que ocorreram na moda jovem feminina dos anos 1970 a partir do seu entrelaçamento com as dinâmicas socioculturais, delineando permanências e mudanças no que diz respeito às representações de feminilidades.

2. Moda & Gênero

A moda é tão cotidiana e familiar para nós que pode se tornar invisível, parecendo algo dado e “natural” como se simplesmente tivesse que ser assim, sem que existisse, portanto, a necessidade de questioná-la criticamente. Por ter sido culturalmente relacionada à frivolidade, ao luxo e ao consumismo, a moda tem sido relegada por muitos estudiosos a uma esfera social inferior, sendo vista como indigna de preocupações intelectuais (LIPOVETSKY, 2009). Apesar do senso comum relacionar a moda a algo fútil, as pessoas não vestem “qualquer coisa”, podendo, inclusive, sentir medo de se vestir de determinada maneira. As pessoas investem tempo na escolha de modelos e nos provadores, combinando as roupas de modos particulares e chegando, às vezes, a se endividar para adquirir peças específicas, uma vez que a aparência significa algo e está ligada ao reconhecimento social, podendo possibilitar ou negar acessos e interações sociais. Em vista disso, a moda não deve ser reduzida a uma atividade ligada ao lazer e à ornamentação, mas compreendida como uma prática transpassada por relações de poder. Pois, a moda é produzida e consumida segundo visões de mundo, interesses e regulações sociais, sendo atravessada por

questões de gênero, sexualidade, classe, raça/etnia, idade/geração, possuindo, portanto, dimensão política.

Gênero pode ser compreendido tanto como representação quanto autorrepresentação, sendo produto e processo de uma rede complexa, heterogênea e articulada de discursos, práticas e materialidades (na qual se inclui a moda), dedicando-se à fabricação de posições de gênero nas quais as pessoas fazem investimentos para construírem suas identidades³ segundo a ocasião que estão vivendo (DE LAURETIS, 1994; PRECIADO, 2014). Contudo, nossas escolhas em relação às posições de gênero não são livres, sendo reguladas pela cisheteronormatividade⁴ que define limites para nossas identificações conforme modelos de feminilidades e de masculinidades normativas (SANTOS, 2018). As feminilidades e as masculinidades – ou seja, os modos de se sentir e de ser reconhecido, respectivamente, como homem e mulher – não são inatas, ou seja, algo com o qual nascemos, mas tratam-se de construções sociais, podendo ser incorporadas/performadas⁵ por qualquer pessoa, independentemente do sexo anatômico. No entanto, quando masculinidades e feminilidades são incorporadas, respectivamente, por pessoas com pênis e com vulva são vistas de modo naturalizado, como se fossem inerentes aos corpos (PRECIADO, 2014). Esta naturalização é viabilizada pela matriz heterossexual, que estabelece uma ligação supostamente “coerente” entre sexo anatômico, identidade de gênero e sexualidade. Ou seja, uma pessoa que nasce com vulva deveria ser “naturalmente” mulher, sentir atração sexual por homens e ser sexualmente passiva (MISKOLCI, 2014). As feminilidades e as masculinidades são complexas, dinâmicas e plurais, variando conforme sua intersecção com outros marcadores identitários. As feminilidades são produzidas umas em referência às outras e também em relação

³ Pois, as identidades não são fixas, estáveis e singulares, mas flexíveis, dinâmicas, complexas e contraditórias, podendo ser compreendidas como “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 2000, p. 112).

⁴ O termo cisheteronormatividade deriva de dois conceitos: a cisnormatividade e a heteronormatividade. A cisnormatividade trata-se de uma estratégia que visa dar visibilidade ao caráter construído das categorias “homem” e “mulher” (e seus correlatos homem/mulher “normal”; homem/mulher “biológico/a”), de modo a tensionar a posição naturalizada e privilegiada das pessoas cis (aquelas cujas identidades de gênero estariam em “conformidade” com o sexo anatômico) com relação a identidades de gênero não-normativas (pessoas trans binárias e não-binárias) (VERGUEIRO, 2015). Já a heteronormatividade está relacionada à compreensão da heterossexualidade enquanto algo supostamente natural, concebendo outras formas de sexualidade como anomalias/patologias (MISKOLCI, 2014).

⁵ Segundo Salih (2013), compreendemos que a ideia de performance se refere à interpretação das normas de gênero.

mútua com as masculinidades, se transformando e sendo hierarquizadas em meio às relações de poder. Logo, por mais que os modos de se fazer homem ou mulher envolvam várias possibilidades, eles costumam ser regulados sistematicamente por modelos de masculinidades e de feminilidades hegemônicas, que funcionam como formas “mais verdadeiras” de ser homem ou mulher, convocando que todos se posicionem em relação a eles (PRECIADO, 2014; SANTOS, 2018; LOURO, 2000).

As definições de feminilidades e de masculinidades normativas não são fixas e universais, se constituindo e se transformando historicamente de acordo com contextos particulares. Nas sociedades capitalistas ocidentais, as configurações de masculinidades e feminilidades normativas estão fundamentadas nos significados hegemônicos de gênero, que abarcam o dimorfismo sexual, a heterossexualidade e as supostas oposições entre homens e mulheres no que tange a características físicas, comportamentos e atribuições sociais (LUGONES, 2008). Nesta perspectiva, entendemos que no Brasil contemporâneo, as masculinidades hegemônicas estão referenciadas nos modelos do homem cis branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, estando associados a ideias de saúde, força, robustez, racionalidade, sucesso, riqueza, autoridade e coragem. Neste contexto, as feminilidades normativas são construídas em relação de complementaridade e de convivência às masculinidades normativas, que ocupam uma posição dominante sobre elas. As feminilidades hegemônicas estão relacionadas a ideias de delicadeza, gentileza, elegância, doçura, obediência, fragilidade, passividade, sensibilidade e recato (LOURO, 2000).

Ademais, compreendemos que boa parte da criação de moda, dos países ocidentais do período contemporâneo, está conectada à produção, à preservação e à atualização dos significados hegemônicos de gênero, disciplinando corpos com relação aos seus supostos “estados verdadeiros e naturais” (RETANA, 2014). Apesar disso, a moda não age de forma determinista sobre corpos “passivos”, estando aberta a mudanças, interferências, ressignificações e reapropriações, visto que se constitui em conexão com pessoas, que possuem agência, necessidades e interesses específicos, sendo partícipe, portanto, de uma relação ativa e em constante transformação. Nesta perspectiva, nos países ocidentais, no final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970, uma multiplicidade de práticas de vestir – acionada pelas

camadas jovens identificadas com os movimentos *hippie*, *gay* e feminista, entre outros movimentos sociais e culturais - tensionou a moda hegemônica, então pautada nas oposições de gênero. Tal tensionamento sugeriu que as masculinidades assim como as feminilidades se tratavam de ficções, não sendo inatas e naturais, revolvendo normativas de gênero vigentes no período (WILSON, 1985; PAOLETTI, 2015; WRIGHT, 1996; ASH, 1996).

3. Contracultura, movimento *gay* & feminista: tensionamentos dos modelos convencionais de masculinidades e de feminilidades

A liberação de costumes ganhou contornos por meio da ascensão da contracultura, do reavivamento do feminismo e da maior visibilidade do movimento *gay* como também através de inovações tecnológicas como a pílula anticoncepcional e de estudos científicos, que propuseram novas ideias a respeito de gênero/sexualidade. Além de explicitarem sua insatisfação com o conservadorismo, estes, entre outros movimentos, também criticaram as desigualdades sociais presentes nas mais diversas instituições (DUNN, 2016; GELLACIC, 2018; PEDRO, 2016). A contracultura emergiu como resposta frente ao capitalismo, à tecnocracia e à racionalização da vida social. Associados culturalmente ao “universo masculino”, o racionalismo e a tecnocracia foram criticados pela contracultura por meio do cultivo de elementos supostamente articulados ao “mundo feminino” como o contato mais harmônico com a natureza e a libertação do corpo e das emoções (ROSZAK, 1972). Os modos mais libertários de compreender e experienciar a vida promovidos pela juventude *hippie* fomentaram uma revolução comportamental, que ganhou notoriedade por meio do vestuário e de práticas corporais.

O movimento feminista também teceu críticas aos modelos convencionais de feminilidades e de masculinidades. No livro *O Segundo Sexo*, publicado em 1949, Simone de Beauvoir, feminista francesa, afirmou “não se nasce mulher, torna-se mulher”, desnaturalizando as feminilidades e evidenciando que não havia uma forma mais verdadeira de ser mulher, mas múltiplas e variadas maneiras⁶. Apesar do livro ter sido escrito no final dos anos 1940, ele ecoou apenas no final dos anos 1950 e início

⁶ Naqueles anos, a percepção acerca dos sexos anatômicos ainda era vista de modo naturalizado e não como uma construção social, reiterando o binarismo sexual, excluindo-se, portanto, corpos intersexo.

da década de 1960, desencadeando a Segunda Onda⁷, que se refere aos movimentos feministas iniciados a partir de meados dos anos 1960 (O PESSOAL É POLÍTICO, 2018). O livro *A Mística Feminina*, de 1963, escrito pela estadunidense Betty Friedan, também foi fundamental para a Segunda Onda, se tornando um *best seller* na época, ao discutir a construção da imagem da mulher como mãe, esposa e dona de casa perfeita (DUARTE, 2006). Apesar da Segunda Onda manter algumas visões essencialistas a respeito do corpo⁸ e privilegiar necessidades das mulheres brancas das camadas médias, o movimento destacou a distinção entre sexo e gênero, sendo que o primeiro continuou a ser entendido como uma característica biológica e o segundo passou a ser compreendido como uma construção social, evidenciando que as relações entre homens e mulheres não estavam inscritas na biologia, mas eram frutos da cultura e, portanto, passíveis de transformação (FRANCHINI, 2020; PEDRO, 2016).

Embora a Segunda Onda não se trate de um movimento homogêneo, visto que se concretizou em contextos políticos, sociais e históricos específicos, de modo geral, pode ser alinhavada pelas reivindicações das mulheres, sobretudo, das camadas médias brancas heterossexuais referentes à autonomia sobre seus próprios corpos (direito ao prazer, à contracepção, ao aborto e ao não-matrimônio); à maior participação no mercado de trabalho e igualdade salarial; à educação igualitária (currículos idênticos aos dos homens e acesso a cursos restritos); à divisão do trabalho doméstico com os companheiros entre outras pautas (PEDRO, 2016). Neste sentido, a Segunda Onda ficou marcada pelo *slogan* "o pessoal é político", que faz menção ao fato de que assuntos como sexualidade, trabalho doméstico e família, vistos previamente como questões não-políticas, eram sim políticos, sendo estes constituídos por relações assimétricas de gênero (OKIN, 2018). No Brasil, influenciado pelas experiências europeias e estadunidenses, o feminismo adquiriu características particulares, uma vez que se vivia sob uma ditadura civil-militar, se desenvolvendo dentro de limites e possibilidades que se explicitaram no processo de abertura política (O PESSOAL É POLÍTICO, 2018). O feminismo diferenciou gerações de

⁷ Entretanto, esta classificação não é aceita unanimemente (PEDRO, 2016).

⁸ O debate acerca da naturalização do binarismo sexual só ganharia peso na Terceira Onda por meio da Teoria Queer. Ademais, a Segunda Onda universalizou, em certa medida, as experiências das mulheres brancas das camadas médias, questão salientada nas produções intelectuais do feminismo negro (FRANCHINI, 2020).

homens e mulheres, modificando formas de pensar e de viver, impactando instituições políticas e sociais como também costumes e maneiras de vestir (SARTI, 2004).

Gays e lésbicas também tensionaram os limites para construção dos corpos, moldando novos tipos de masculinidades e de feminilidades. Nos Estados Unidos, nos anos 1960, pessoas de orientações sexuais dissidentes eram fortemente condenadas, sendo consideradas doentes e marginais. Em 1969, com a revolta de Stonewall, marco internacional do movimento homossexual, o orgulho *gay* ganhou maior notoriedade (LADO A, 2019). Parte dos membros do movimento homossexual se afirmaram publicamente ao subverter modos de vestir tradicionais marcados pela oposição de gênero, incorporando vestimentas e práticas de beleza “invertidas”. Rapazes passaram a usar “roupas de moças” e garotas passaram a vestir “trajes de garotos”, tensionando a estereótipos de gênero (WILSON, 1985). No Brasil, apesar das repressões do governo militar contra homossexuais, estabelecimentos dirigidos especificamente para o público *gay* foram criados partir da década de 1960 (OLIVEIRA, 2017). Nesses ambientes circularam vários modelos de gênero transgressores, tais como os chamados “bichas”/“bonecas”, que flertaram com as feminilidades convencionais, e as “sapatões”, que incorporaram modos de vestir masculinizados tais como gravatas e paletós. Entretanto, assim como nos Estados Unidos, *gays* e lésbicas não se restringiram a essas posições de gênero. No Brasil, os chamados “bofes” se identificavam com vários aspectos das masculinidades convencionais e as “*ladies*” com múltiplas referências das feminilidades tradicionais, marcando a diversidade dos modos de ser e estar no mundo (SILVA, 2016). Ademais, poucas mulheres heterossexuais aceitaram o rótulo de feminista até o final da década de 1980, pois não queriam ser vistas como mulheres masculinizadas, feias, lésbicas, “mal-amadas” e “anti-homens” – ideias construídas pela reação machista ao feminismo (PEDRO, 2016). Nesta perspectiva, este receio em relação ao termo feminista, reforçou o preconceito que as mulheres lésbicas sofriam de mulheres heterossexuais (SHE’S BEAUTIFUL WHEN SHE’S ANGRY, 2014).

Os novos tipos de feminilidades e de masculinidades postos em ação naqueles anos expressaram mudanças de pensamento e de comportamento, em um tempo em que o corpo, embora não isento de repreensão, foi entendido e acionado como um

recurso potente de resistência e manifestação pública. Como declarou Maria do Carmo Rainho (2014, p. 122) "em plena Ditadura Militar, após a decretação do AI-5, com a censura à imprensa, prisões e repressão de toda ordem, o corpo e a moda" atuaram como "espaços da experimentação, da liberdade, do confronto e de novas performances de gênero". Os tensionamentos das normativas de gênero também ganharam tessitura na revista *Pop* por meio de publicidades, editoriais de moda e reportagens. A revista veiculou matérias sobre garotas motoqueiras, roqueiras, surfistas, que saltavam de asa-delta e que paqueravam garotos, tensionando ideias de fragilidade e de recato, comumente articuladas às feminilidades convencionais. Garotos foram representados na cozinha, realizando afazeres domésticos, cuidando de plantas e da aparência, "porque, afinal beleza não é privilégio só das gatinhas" (POP, n. 41, mar. 1976, p. 3) e até mesmo fazendo tricô: "muita gente acha que tricotar é uma atividade só feminina. Mas isso é puro preconceito" (POP, n. 81, jul. 1979, p. 52). Sendo assim, naqueles anos, a ideia de uma juventude moderna passava pelo tensionamento das oposições de gênero, sendo este percebido como uma atitude ousada e corajosa, se distanciando do conformismo, do conservadorismo e demais "caretices". A partir disso, temos o objetivo de compreender como o uso de peças, culturalmente associadas às masculinidades, pelas garotas no editorial *A roupa certa para você sair com o namorado*, dialogaram com as transformações sociais do período e ampliaram os limites para a construção dos corpos.

4. Garotas usam calça, gravata e paletó

O editorial *A roupa certa para você sair com o namorado* foi veiculado na edição n. 68 da revista *Pop*, em junho de 1978, sendo composto por cinco páginas (FIGURA 01). O editorial contou apenas com a participação de duas modelos, cujas presenças, em pares, se repetem em todas as páginas. As duas modelos são brancas e magras, têm cabelos lisos e traços finos, reiterando ideais eurocentrados de beleza. Para discutirmos alguns tensionamentos das dicotomias de gênero, escolhemos analisar o nono *look* (última página), pois entendemos que o mesmo, diferente dos demais, faz referência explícita ao terno - traje historicamente masculino e relacionado ao mundo corporativo.

Figura 01: Editorial *A roupa certa para você sair com o namorado*



Fonte: POP, nº 68, p. 77-81, jun. 1978. Acervo de Luís Borges.

O título do editorial - *A roupa certa para você sair com o namorado* - foi excluído do mesmo, só sendo mencionado no sumário. Sendo assim, somente na

quarta e na quinta páginas é reforçada a ideia de que se tratam de roupas para serem usadas com o objetivo de conquista amorosa/sexual: "Não há como negar: o brotinho bem arrumado, com roupinhas transadas, tem muito mais chance de conquistar o coração dos gatos..." (p. 80 e 81). Além de pressupor que todas as leitoras são heterossexuais, a *Pop* parece sugerir, nas entrelinhas, que garotas não devem se vestir, primeiramente, para si próprias, mas para os rapazes. A revista indica ainda que a aparência é a principal atribuição feminina na conquista amorosa/sexual dos garotos, reiterando normativas de gênero. A *Pop* também naturaliza o namoro enquanto ideal de felicidade, parecendo estimular a competição feminina e relacionando as garotas que namoram a pessoas de maior status social.

As fotografias do editorial foram realizadas em um estúdio, cuja cor azul do cenário pode remeter à noite e às respectivas ocasiões de uso como ir à discoteca, a um jantar ou ao cinema. As garotas vestem *looks* de caráter eclético, um dos aspectos que marcaram a moda setentista (LIPOVETSKY, 2009), abarcando roupas esportivas, românticas, de "linha masculina"⁹ e de apelo nostálgico. As modelos foram fotografadas interagindo com painéis, cujas imagens retratam supostos casais heterossexuais, possivelmente, das décadas de 30, 40 e 50 em cenas românticas, reiterando a onda nostálgica que ganhou força nos anos 1970. Na parte inferior de cada painel, há uma frase de apelo romântico/sexual reiterado pela tipografia manuscrita, curvilínea, mais delicada e sensual. Possivelmente, a onda nostálgica estava articulada ao conservadorismo social. Em uma reportagem irônica da *Pop*, intitulada *Maria Alcina abre o baú da vovó*, a cantora brasileira - retratada em umas das edições de maneira mais liberada¹⁰ - foi convidada para encenar "a aparência, o comportamento e até a mentalidade" das décadas anteriores (POP, n. 25, nov. 1974, p. 64). Nas legendas das fotografias, ela "elogia", debochadamente, visões de mundo comumente relacionadas a tempos passados:

Sempre tive uma forte vocação para Dama das Camélias. Não há nada mais chique do que morrer com um ataque de tosse, nos braços de um grande amor. Estou cada dia mais anêmica. Que romântico! Para

⁹ Termo empregado pela *Pop* posteriormente ao editorial em questão, mais especificamente, no editorial *A moda certinha para você curtir o verão: "O conjunto de calça e colete da Bull é de linho, e faz a linha masculina"* (n. 73, nov. 1978, p. 81).

¹⁰ Em uma reportagem sobre Maria Alcina, a mesma foi retratada com parte dos seios à mostra (POP, n. 15, jan. 1974, p. 70).

isso, tomo um litro de vinagre por dia. (...) Antigamente sim é que havia romance. Os homens eram cavalheiros e as mulheres meigas e recatadas. Agora é uma confusão total, Gay Power, Women's Lib. Eu, hein? Deus me livre da turma de hoje em dia: despreza o amor só por causa da orgia! (POP, n. 25, nov. 1974, p. 65; 67).

A publicidade da *Gal Modas*, publicada anteriormente a reportagem sobre Maria Alcina, também reitera a ideia de que "mulheres de antigamente" eram mais sérias e recatadas:

Com um pouquinho de imaginação e com a ajuda da Coleção Gal Moda em malha, você vai conseguir mais do que você pensa neste verão. Sem precisar consentir ou pecar. Exatamente (...) onde (...) Gal Moda foi se inspirar: as mulheres dos anos 1950. Usando um vestido com cintura marcada e mangas mais longas até o cotovelo, saia enviezada (sic) com bolsos e botões bem grandes, você faz o seu namorado puxar um bonde por sua causa. (...) Agindo assim, você deixa bem claro que não está para brincadeiras nem para passar tempo. E que o seu negócio é casar, ter um carro esporte e dois bebês rosados (POP, n. 11, set. 1973, p. 24).

Ou seja, apesar das mulheres das camadas médias brasileiras gozarem de mais oportunidades na educação e no mercado de trabalho nos anos 1970, o anúncio celebra representações de feminilidades tradicionais da década de 1950, ressaltando que a aparência e a conquista amorosa são mais importantes do que a vida escolar para as garotas terem acesso aos bens de consumo que desejam, reiterando noções de dependência feminina. O anúncio também confronta modelos de sexualidade mais libertos postos em marcha pela chamada "revolução sexual", reiterando relações entre sexo, casamento e maternidade. A publicidade reforça, portanto, ideais de feminilidades articuladas à reprodução do modelo da família nuclear das camadas médias brancas, pois o "negócio é casar [e ter] dois bebês rosados". Logo, a nostalgia parece estar relacionada, em parte, ao receio dos novos modelos de vivências de sexualidade promovidos pela articulação entre a contracultura e os movimentos *gay* e feminista. Sendo assim, a materialização da idealização de modelos amorosos/sexuais de décadas anteriores por meio da moda, provavelmente estava ligada à tentativa de assegurar, diante das transformações ocorridas nas relações de gênero e no campo da sexualidade, que o sujeito fosse lido socialmente como um corpo moralmente correto (sobretudo, no caso das mulheres) e heterossexual. Neste

sentido, os painéis com imagens de casais heterossexuais presentes no editorial de moda podem ter sido empregados não somente para fazer referência à moda nostálgica e ao romantismo, mas também para refrear qualquer relação das garotas com as lesbianidades, uma vez que as modelos foram retratadas em pares com trajes de estilo “masculino”, podendo remeter às “sapatonas” que, naqueles anos, costumavam usar peças de moda tradicionalmente vestidas por homens como gravatas e paletós. Além disso, nenhum modelo masculino participou da matéria - figura que poderia ter atenuado tais associações. Ademais, garotas retratadas usando gravatas na *Pop* – como em outros dois editoriais, em uma publicidade e em uma capa de revista - só foram fotografadas com a presença de garotos, sozinhas ou com a participação de várias figuras femininas, distanciando a ideia de um casal composto por duas mulheres (FIGURA 02).

Figura 02: Garotas usam gravata.



Fonte: POP, nº 68, capa, jun. 1978; POP, nº 79, p. 78, mai. 1979; POP, nº 69, p. 76, jul. 1978; POP, nº 72, p. 80, out. 1978. Acervo pessoal e de Luís Borges.

A partir destas colocações, analisamos o nono *look* - publicado na última página do editorial (FIGURA 03) -, sendo este composto, com a exceção do colete, por peças como calça e camisa social, gravata e paletó que remetem ao terno, traje historicamente masculino. Conforme a *Pop* (n. 68, jun. 1978, p. 77), o conjunto seria adequado para ir ao cinema com o namorado:

[...] se o seu gatão lhe convida para ir ao cinema, você vai ficar lindíssima com esta calça de veludo cotelê bege, de cós alto e pregas na frente, da Gledson. A gravata, em tecido brilhante, é da Bárbara Hulanicki. Detalhe incrível: o reforço de camurça no cotovelo do paletó de veludo cotelê da T. Machione.

Figura 03: Garota, à esquerda, veste terno.



Fonte: POP, nº 68, p. 80, jun. 1978. Acervo de Luís Borges.

Apesar de não ser mencionado, a modelo também usa anéis na mão direita e esquerda; camisa social de cor similar à da calça e à da gravata; e uma bota de camurça cinza com um pequeno salto de madeira. Como reportado previamente, o movimento de libertação *gay* estadunidense subverteu estereótipos de gênero por meio do vestuário. Esta estratégia material foi adotada por feministas nos Estados Unidos, que buscavam minar imagens tradicionais de feminilidades, pois para elas, as relações entre mulheres e fragilidade, que ganharam tessitura por meio das

vestimentas, haviam sido estabelecidas pelo patriarcado (WILSON, 1985). Sendo assim, a incorporação do terno, sobretudo, pelas mulheres das camadas médias fez parte de um plano consciente de legitimação social na tentativa de obter reconhecimento no mercado de trabalho entre outros privilégios na esfera pública, restritos aos homens até então (WRIGHT, 1996).

A criação da camisa, do paletó, da calça e da gravata está relacionada ao distanciamento entre as esferas pública e privada – articuladas, respectivamente, ao “universo masculino” e ao “universo feminino” –, que ocorreu entre os séculos XVIII e XIX na Europa. Neste contexto, o espaço privado foi definido como o lugar da nutrição, do lazer e do descanso estando fundamentado na crença das mulheres como responsáveis pelo cuidado do lar, do marido e dos filhos enquanto o espaço público foi caracterizado como o lugar do trabalho, da economia e da política, estando articulado a ideia dos homens enquanto provedores da família. Logo, as mulheres brancas e burguesas – responsáveis pelo consumo familiar, inclusive das vestimentas – passaram a representar o status econômico de maridos, pais e amantes por meio de roupas mais ornamentadas do que as deles, que necessitavam ser mais práticas em virtude das práticas laborais. Ademais, o trabalho era visto como uma atribuição pejorativa para as mulheres “respeitáveis”, logo, o fabrico de vestuário feminino precisava marcar a ideia que as suas utilizadoras não trabalhavam. Neste cenário, homens passaram a usar o terno, sendo este composto por três peças – calça, colete e paletó –, comumente, produzido com tecidos que permitiam maior liberdade de movimento e cores que evocavam seriedade e credibilidade (BAGGIO, 2014; WILSON, 1985). Nesta perspectiva, compreendemos a partir de Wright (1996), que o terno está ligado, historicamente, às articulações entre capitalismo e (cishetero)patriarcado, uma vez que parece dar credibilidade material a supostas diferenças intelectuais entre homens de camadas abastadas e desfavorecidas e entre homens e mulheres.

A camisa e a calça social, assim como a gravata e o paletó, também foram usados ao longo das décadas por mulheres. Mas, diferentemente da camisa social e do paletó/*blazer*¹¹, que foram usados de maneira mais contínua pelas mulheres, sendo “feminilizados” por meio de modelagens mais curtas e acinturadas, chegando

¹¹ Algumas pessoas da área da moda costumam empregar o termo *blazer* para diferenciar os paletós que não são vendidos em conjunto com a calça.

a ser vistos como peças de inclinação *unissex*, as calças e as gravatas se mantiveram como elementos tradicionalmente masculinos. Ao longo dos anos, a gravata foi usada, muitas vezes de modo provocativo, por feministas, universitárias e lésbicas. Apesar de algumas subversões, a gravata, se manteve como um acessório fortemente relacionado à indumentária masculina, sendo associada ao mundo corporativo e a ideias de aprumo, respeitabilidade e sucesso (SEELING, 1999; STALDER, 2007; GONÇALES, 2019).

A calça masculina¹², que é anterior ao terno, passou a ser usada na Europa a partir do século XIV, pois até então homens vestiam uma espécie de "camisolão" assim como as mulheres. A calça, portanto, marcou a diferença entre homens e mulheres, modificando a visualidade do corpo masculino a partir de duas unidades separadas, sendo a parte inferior marcada pelo aspecto bifurcado, delineando o contorno das pernas e evidenciando a ideia de um corpo articulado e ativo (BAGGIO, 2014). A calça social foi adotada pelos setores masculinos entre os séculos XVIII e XIX, estando relacionada não apenas à separação das esferas pública e privada, mas também ao declínio do gosto pelo rococó e ao interesse pelo estilo neoclássico, ou seja, pelas formas mais simples das tecnologias greco-romanas, estando estas associadas à força e à objetividade (HOLLANDER, 1996).

Boa parte das mulheres educadas segundo os padrões morais dos anos 1940 e 1950 se orgulhavam de nunca terem experimentado calças, como se fosse uma espécie de profissão de fé da sua "natureza feminina" - questão que transformaria a peça, nos anos 1960, em um dos símbolos do chamado "conflito de gerações". No Brasil, na primeira metade dos anos 1960, calças compridas costumavam ser usadas por mulheres jovens e adultas em ocasiões específicas (viajar, receber visitas em casa, ir ao cinema e a passeios ao ar livre), sendo conectadas a adjetivos como "juvenil" ou "esportiva". Logo, até meados dos anos 1960, o uso de calças compridas por mulheres era proibido na maioria das escolas, universidades e empresas, visto que as mesmas estavam articuladas à ideias de indecência e falta de decoro. Mulheres que ousavam usar calças em público foram impedidas, em várias partes do mundo, de realizar ações e de ter acesso a lugares. Até mesmo as minissaias - que também passaram a ser usadas cada vez mais a partir da segunda metade dos anos 1960 -

¹² Inicialmente as calças eram semelhantes a "meias-calças" (BAGGIO, 2014).

eram preferíveis a calças compridas. Talvez porque mesmos sendo afrontosas, as minissaias, assim como as demais saias, atuam historicamente como símbolo vestimentar feminino enquanto as calças podem ser vistas como uma ameaça maior às masculinidades, sobretudo, como meio de ocupação de espaços tradicionalmente masculinos (RAINHO, 2014; SEELING, 1999).

As calças compridas vão sendo gradualmente adotadas pelas brasileiras ao longo da segunda metade dos anos 1960, inclusive em situações mais formais, entretanto, ainda eram percebidas como trajes de exceção, com uso codificado e restrito, sobretudo, para mulheres mais velhas. Foram as garotas que impulsionaram o uso contínuo das calças femininas, umas das grandes novidades da moda feminina daqueles anos. Neste contexto, calças jeans também foram cada vez mais usadas por parte das jovens, em virtude da ascensão da cultura *hippie*. Há vários motivos que vão influenciar a maior adesão de calças pelo público feminino, entre alguns deles, a escalada da juventude; a ascensão da contracultura¹³ (e, portanto, do inconformismo, da contestação e da revolução comportamental); o interesse em se constituir enquanto uma pessoa moderna; a Segunda Onda do feminismo (ou seja, a busca por maior equidade de gênero e suas preocupações acerca da autonomia dos corpos femininos); a chamada "revolução sexual"; a perda de influência da religião e etc. (RAINHO, 2014). O apelo rebelde da calça, portanto, é evidente, visto que marcava a apropriação do espaço masculino pelas mulheres, possibilitando que práticas comportamentais fossem realizadas com maior segurança, flexibilidade e despojamento. Ademais, não foi apenas entre militantes do movimento feminista que a calça, enquanto símbolo de libertação feminina, foi usada. Pois, a moda das mulheres modernas, atentas às novidades do mercado, preocupadas em ter um papel mais atuante na sociedade, ampliar seu poder econômico e se sentirem mais seguras e confortáveis, incluía calças compridas no guarda-roupa (CASTRO, 2012).

Voltamos então ao nono *look* do editorial. A modelagem mais solta da calça, assim como a do paletó/blazer usado pela manequim, remete a ideia de que as peças foram "emprestadas" do guarda-roupa masculino. As formas amplas das peças e a cor bege da calça possivelmente foram inspiradas no figurino da atriz Diane Keaton

¹³ Ademais, garotas *hippies* que usavam calças jeans possivelmente influenciaram a nova moda.

no filme *Annie Hall*¹⁴ (1977), que interpretou uma mulher inteligente, irreverente, autêntica e descolada (FIGURA 04). A própria atriz compôs o figurino a partir do modo como mulheres “chiques” de Nova Iorque vinham se vestindo em meados dos anos 1970, montando a produção por meio de coletes, gravatas e paletós do estilista Ralph Lauren (CLASSIQ, 2018). O modismo possivelmente estava relacionado às feministas da Segunda Onda, que passaram a usar peças associadas ao terno como forma de serem reconhecidas como pessoas inteligentes, independentes e de sucesso (WILSON, 1985). Ademais, a agência de Annie nas negociações amorosas com o personagem Alvy Singer, expressa a maior autonomia das mulheres na esfera íntima - mudança impulsionada pelo feminismo (SANT'ANA, 2012). O figurino abolia fronteiras de gênero no que diz respeito ao uso do terno, ampliando campos de ação para as mulheres, tornando-se um “uniforme” de garotas descoladas em várias partes do mundo, simbolizando modelos de feminilidades jovens, livres e modernas (SEELING, 1999; REED, 2013). Nesta conjuntura,

camisas “de vovô”, calças largas de algodão, gravatas Ralph Lauren, chapelões, sapatos baixos e óculos tornaram-se o uniforme da mulher intelectual. As roupas não manifestavam apenas o direito à igualdade, mas também o direito à individualidade (REED, 2013, p. 86).

Figura 04: Imagens do figurino da atriz Diane Keaton em *Annie Hall*.



Disponível em:

<https://br.pinterest.com/pin/192599321552540036/?nic_v2=1a1giazf6>.

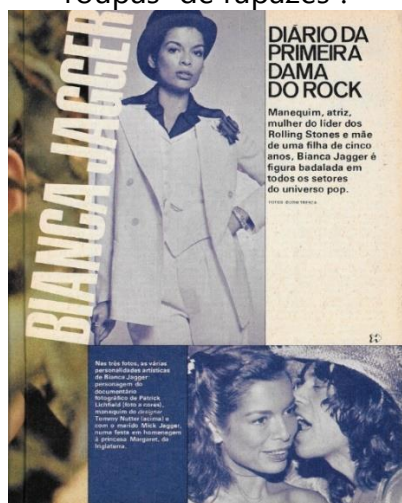
Acesso: 30.09.2020.

¹⁴ O filme foi dirigido e também estrelado por Woody Allen, sendo traduzido no Brasil para o título *Noivo neurótico, noiva nervosa*.

A camisa *smoking*, o colete, a gravata-borboleta, a gravata de tira e a combinação do blazer com o vestido do figurino de *Annie Hall* também parecem ter influenciado a produção de outros *looks* do editorial em questão. Entretanto, imagens de mulheres com terno já circulavam na mídia antes mesmo do filme, embora a partir de modelagens mais justas, a lembrar do *smoking* de Yves Saint Laurent fotografado por Helmut Newton, em 1975. Em 1977, a modelo e atriz nicaraguense Bianca Perez, esposa de Mick Jagger de 1971 a 1978, foi fotografada com um terno (FIGURA 05) desenhado pelo designer britânico Tommy Nutter, que atendia clientes como Elton John e alguns integrantes dos *Beatles*. Vale lembrar que em seu casamento, a modelo já havia chocado setores da sociedade ao vestir um conjunto desenhado por Yves Saint Laurent composto por saia e paletó brancos, sem blusa por baixo, moldando um novo padrão de noiva moderna (REED, 2013). Bianca era apreciada pela *Pop* como uma referência de feminilidade moderna, uma vez que vestia roupas “de rapazes” e era uma pessoa de sexualidade liberada: “Bianca muito louca¹⁵. Parece que o sucesso do casamento de Bianca e Mick Jagger deve-se mesmo ao fato de serem muito liberais. (...) Bianca adora se vestir como um rapaz e aparecer em público com mulheres belíssimas (...)” (POP, n. 27, janeiro de 1975, p. 124). Também transitavam na *Pop* as publicidades de *Charlie*, primeira fragrância lançada para o público feminino com nome masculino. Apesar dos anúncios do perfume, comercializado pela *Revlon* desde 1973, possuem algumas variações, de modo geral, retratavam mulheres brancas e magras trajando ternos, gravatas e sapatos sociais de couro, caminhando com as mãos nos bolsos das calças (FIGURA 06), evocando um modelo de feminilidade confiante e progressista, possivelmente, articulado a pautas feministas do período (FRANÇA, 2011).

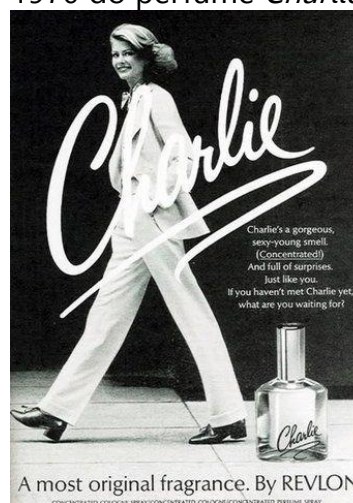
¹⁵ A “loucura” foi positivada pela revista, sendo vista como atribuição de irreverência e autenticidade em contraposição a uma postura conformista: Exemplo: “Angie também é superextravagante igual a David Bowie: usa roupas louquíssimas, sofisticadas, e é muito irreverente” (POP, n. 13, nov. 1973, p. 50).

Figura 05: Bianca Jagger veste roupas “de rapazes”.



Fonte: POP, nº 55, p. 17, mai. 1977. Acervo pessoal.

Figura 06: Publicidade dos anos 1970 do perfume *Charlie*.



Disponível em:

<<https://blog.finnfemme.com/wp-content/uploads/2015/02/Image-673.jpg>>. Acesso em: 30.09.2020.

Neste contexto, o modismo da “linha masculina” – ou seja, a moda das garotas usarem roupas tradicionalmente relacionadas às masculinidades –, vinculado a ideia de uma feminilidade moderna, também foi absorvido pela indústria da moda no Brasil. De acordo com o editorial, marcas como *Gledson*, *Bárbara Hulanicki*, *T. Machione*, *Ellus* produziram peças de moda para o público jovem feminino inspiradas no guarda-roupa masculino como paletós, coletes, suspensórios, camisas *smoking*, calças sociais, gravatas borboleta e de tira. Contudo, as mesmas foram publicadas pela *Pop* conforme algumas regulações de gênero, possivelmente ligadas ao cuidado dos profissionais para não masculinizar as modelos demasiadamente. Sendo assim, antes de retornar à leitura da imagem do *look*, pontuo algumas questões referentes ao livro *Women's Dress for success, best seller* que discutiu a relação entre mulheres, roupas e sucesso profissional, como também a tentativa de parte das feministas dos anos 1970 de se distanciar dos modelos tradicionais de feminilidades.

O modelo tradicional da dona de casa foi sendo aos poucos depreciado, sendo associado a “mulheres incultas”, “matronas gordas” e “bonequinhas de luxo” em oposição ao ideal da “mulher realizada profissionalmente” e “dona de si”. Trabalhar – especialmente, em cargos de maior *status* social – era uma atividade moderna mesmo para mulheres ricas, uma vez que estava articulada às ideias de autonomia, inteligência, sucesso e ao poder de dialogar de “igual para igual” com os

homens, repelindo, deste modo, associações com valores como fragilidade e futilidade (PINSKY, 2016). Mesmo que não se trabalhasse na esfera pública, era bacana incorporar uma aparência relacionada ao imaginário acerca de uma mulher moderna que atuava no mundo corporativo. Em diálogo com estas questões, o autor estadunidense John Molloy lançou o livro *Women's Dress for Success*, em 1977 - dois anos após a publicação do seu *best-seller Dress for success*, dirigido ao público masculino -, influenciando mulheres de várias partes do mundo que queriam entrar, sobretudo, no segmento corporativo e "subir na vida". O livro enfatiza a ideia de que a maneira como uma mulher se veste é imprescindível para ser vista como uma pessoa competente e profissional por chefes e clientes - sendo estes, geralmente, homens. Neste sentido, Molloy destaca que mulheres não devem parecer muito masculinas, precisando evitar a combinação de calça, camisa e gravata, recomendando, em grande medida, o uso de saias de comprimento um pouco abaixo do joelho como também o uso de blusas com decote discreto. Apesar de Molloy pontuar o sexismo como um dos motivos das desigualdades entre homens e mulheres no mercado de trabalho, argumenta que a culpa também era delas por não se vestirem de modo apropriado, ou seja, pouco recatadas ou "muito masculinas" (DRIES, 2020), reiterando modelos tradicionais de feminilidades e uma visão machista acerca das mulheres que não se sujeitavam às regras prescritas pela sociedade patriarcal.

O receio dos setores conservadores a respeito das mulheres "masculinizadas" possivelmente está associado ao feminismo. No Brasil dos anos 1970, a imagem de feministas que certamente mais vigorou foi a de uma mulher masculina, "mal-amada" e sem vaidade alguma. Esta imagem pode ter sido criada a partir da autoimagem das próprias feministas, que buscavam se desvencilhar dos modelos tradicionais de feminilidades associados à futilidade, à fragilidade e à servilência feminina como também da percepção do corpo feminino enquanto objeto sexual.

Enquanto [a revista feminina] *Cláudia* cuidava de colocar fotos de modelos bonitas em matérias sobre o Ano Internacional da Mulher, [a imprensa feminista dos anos 1970 e 1980] trazia na capa mulheres envelhecidas e feias, a típica imagem da opressão promovida pelos homens e pelo trabalho na roça ou nas fábricas. Isso se deve em

parte porque *Nós Mulheres*¹⁶ e *Brasil Mulher*¹⁷ se dirigiam à classe pobre, mas também porque a idéia (sic) corrente era que, basicamente, para ser feminista seria preciso um bom par de calças, cores neutras, cabelos curtos e rosto sem maquiagem. A feminista não deveria parecer feminina, muito menos "gostosa" (CASTRO, 2012, p. 115)¹⁸.

Ou seja, elementos da aparência masculina foram acionados pela imprensa feminista na tentativa de moldar um tipo de feminilidade emancipada na direção do "não-belo", do não-sedutor, do não-*sexy*. Ademais, feministas dos anos 1970 eram vistas por parte das pessoas como mulheres politicamente "perigosas", pois buscavam a "liberação" das mulheres e a igualdade salarial, combatendo não apenas o patriarcado, mas também os supostos valores cristãos e o próprio sistema capitalista (PINSKY, 2016).

Na revista *Pop* também circularam ideias a respeito do feminismo, embora, de forma muito pontual. Em uma entrevista concedida ao *Hitpop*, jornal suplementar da *Pop*, o cantor Chico Buarque foi perguntado sobre "o que [pensava] do Women's Lib¹⁹", respondendo: "acho muito justo. Duro é encarar uma Betty Friedan pela frente..." (HITPOP, n. 22, ago. 1974, p. 4). O trecho "Duro é encarar uma Betty Friedan pela frente" soa de maneira imprecisa, uma vez que pode remeter tanto à ideia de que a mudança feminista demanda que homens também se esforcem e revejam suas ações quanto reiterar a associação entre feministas, falta de vaidade e feiura. Pois, vale lembrar que em 1972, Betty Friedan concedeu uma entrevista ao jornal *O Pasquim*, sendo achincalhada pelos jornalistas, que entre outras ofensas, a acusaram de ser feia (CRESCÊNCIO, 2017). Já na reportagem *Você também pode paquerar, menina!*, a escritora Rosângela Petta enaltece, de certo modo, o movimento feminista ao afirmar:

Mas se os rapazes [devem] tentar se livrar desse machismo todo, as garotas também devem tentar se libertar do "excesso de feminilidade". O que é isso? Aqueles comportamentos típicos das

¹⁶ Circulou entre 1976 e 1978.

¹⁷ Foi publicado entre 1978 e 1980.

¹⁸ Mayra Corrêa e Castro (2012) discute algumas das narrativas construídas tanto pela imprensa feminina quanto pela imprensa feminista dos anos 1970 a respeito da aparência de uma mulher emancipada.

¹⁹ Em português, Movimento de Libertação das Mulheres. Este termo foi inspirado nos movimentos de libertação que surgiram em vários lugares dos continentes africanos e asiáticos na luta pela independência de diversos povos que viveram até meados dos anos 1950 sob o domínio das nações europeias (PEDRO, 2016).

mulheres: garotas cheias de não-me-toques, que coram quando ouvem palavrão, acham que não fica bem sair sozinha, etc. Acontece com elas o mesmo que com os rapazes: não é que elas queiram ser “frescas”, mas a sociedade espera que seja assim. Se alguns homens são escravos do machismo, muitas garotas são das feminilidades. Portanto, quando você for chamar algum amiguinho de machão, pense se você não estará sendo feminina demais. Senão estará, também, se comportando como escrava das expectativas sociais. Entre outras coisas importantes, o movimento feminista quer acabar com esse excesso de passividade (POP, n. 79, mai. 1979, p. 80).

Apesar de Petta não deixar claro que o chamado “excesso de feminilidade” também é efeito do machismo e da própria ordem patriarcal, a escritora reitera, nas entrelinhas, que as feminilidades são construções sociais, sendo passíveis, portanto, de mudanças. Contudo, por mais que a escritora tensione aspectos dos modelos tradicionais de feminilidades, uma vez que se refere aos “excessos de feminilidade” (fragilidade, frescura, dependência), ela parece sugerir, indiretamente, que um “pouco de passividade” é fundamental para que as garotas não “escorreguem” para as masculinidades. Mesmo que a *Pop* tenha flertado com assuntos de interesse do movimento feminista como a questão da maior autonomia das mulheres no campo amoroso/sexual e a atuação profissional²⁰, pautas a respeito da igualdade salarial ou das opressões enfrentadas por mulheres no mercado de trabalho, por exemplo, não foram consideradas. Sendo assim, a *Pop* parece ter levado em conta apenas assuntos mais “adequados” para a juventude das camadas médias, se atendo muito mais a conferir uma roupagem moderna à revista do que efetivamente lutar pelos direitos das mulheres, embora tenha realizado progressos sobre algumas temáticas (virgindade, masturbação, flerte feminino, mulheres praticando esportes radicais etc.).

Diante deste panorama, o *look* usado pela modelo do editorial parece ter sido produzido para evocar um tipo de feminilidade moderna, que dialoga com a ideia de uma mulher dinâmica, esperta, inteligente e divertida, a partir da articulação entre práticas corporais mais despojadas e a incorporação de peças historicamente relacionadas ao terno masculino. Mas, como já indicado, a produção é permeada por cuidados e tensões de gênero, de modo que a modelo não resvale para as masculinidades. Neste sentido, a *Pop* articula a garota ao campo do lazer, a

²⁰ Sobretudo, a partir da seção *Orientação profissional*, publicada da primeira (novembro de 1972) até a 29ª edição (maio de 1975). Contudo, se tratava de um conteúdo dirigido tanto às garotas quanto aos garotos.

distanciando do universo do trabalho - esfera associada historicamente às masculinidades. Nesta perspectiva, a *Pop* afirma que o *look* é adequado para garotas irem ao cinema com seus pressupostos namorados. Outros conjuntos do editorial compostos por calças também são recomendados para espaços relacionados à recreação e à diversão como lanchonetes e discotecas: "Para dançar a noite toda, o lance é estar de calça comprida mesmo. É muito melhor!" (POP, n. 68, jun. 1978, p. 79) e "Se o programa é ir à lanchonete, o negócio é vestir uma roupa bem esportiva" (p. 81). Ou seja, apesar dos *looks* fazerem alusão ao mundo corporativo por meio de peças relacionadas ao terno masculino, em nenhum momento, a revista recomenda vestimentas para uso no trabalho, mesmo o público-alvo sendo constituído por garotas de até "vinte e poucos anos de idade" (POP, n. 1, novembro de 1972, p. 12). Deste modo, o nono *look*, indicado para uma ocasião relacionada ao entretenimento, parece remeter muito mais à cultura *pop* do que às pautas feministas.

O posicionamento da mão direita sobre o quadril (tocando parte das nádegas) e a maneira como articula o corpo para trás, expondo a região peitoral, remetem a ideias de autoconfiança, informalidade e sensualidade. A abertura entre as pernas não faz lembrar uma postura delicada ou muito planejada, mas despojada e dinâmica. Além de evocar autoconfiança e perspicácia, a modelo, ao sorrir de maneira mais explícita (dentes bem aparentes) se afasta das ideias de seriedade, representada pela formalidade do traje, aludindo a uma atitude animada e arrojada. Logo, as práticas corporais parecem acionar estratégias de amenização de possíveis relações com as conquistas do feminismo obtidas no mercado de trabalho, uma vez que a atitude contente e, em certa medida, sensual a distanciam do estereótipo de mulher mais dura/sisuda atribuída às feministas pelos setores machistas da sociedade. Possíveis relações do *look* com as lesbianidades também é interdita pela revista ao repetir que a garota namora um "gatão".

Parecem existir ainda outras estratégias de manutenção da "feminilidade" como a cor bege da gravata, da camisa e da calça social, visto que as cores escuras, associadas à sobriedade e à seriedade, foram historicamente articuladas às masculinidades, embora naqueles anos, homens tenham passado a usar vestes mais coloridas (BLACKMAN, 2014). Neste sentido, o uso de cores claras pode remeter à delicadeza, à pureza e à ingenuidade (NEGRÃO e CAMARGO, 2008), "suavizando" o

aspecto masculinizado do *look*. O tecido brilhante da gravata também pode aludir a ideias de ornamento e de vaidade, remetendo ao "universo feminino". Ademais, apesar de garotos usarem anéis naqueles anos, o acessório costuma ser associado, comumente, às feminilidades, se relacionando às miudezas, às delicadezas e ao "mundo dos caprichos". Apesar da revista não explicar de que material o calçado é feito, o mesmo parece ser de camurça, possuindo textura mais macia e aveludada. Ademais, não se trata de um sapato visualmente "pesado", visto que possui cor clara (cinza) e ponta mais afunilada, evocando certa delicadeza. Além disso, o modo como a garota apoia sua mão esquerda no painel, ou seja, com os dedos e não com o cotovelo, alude a uma postura mais suave, delicada e "macia". O cabelo de comprimento mediano, uso de tranças e o *blush* nas maçãs do rosto também fazem menção às feminilidades convencionais.

Em contrapartida, o paletó parece flertar, em maior medida, com as masculinidades. A modelagem ampla, a cor azul-escuro, as mangas largas e o comprimento alongado (capaz de cobrir as nádegas) reiteram ideias de seriedade, integridade, praticidade e conforto, fazendo alusão a um corpo grande/forte. O reforço de camurça no cotovelo do paletó também alude a uma performance culturalmente alinhada às masculinidades: colocar os cotovelos sobre a mesa durante discussões e tomadas de decisão - postura relacionada a ideias de autoridade, segurança e inteligência. Além do mais, apesar da modelo ter as maçãs do rosto destacadas com *blush*, de modo geral, ela não parece usar maquiagem, possuindo uma aparência "mais natural". Nesta perspectiva, a ampla cobertura do corpo da manequim - que deixa à mostra apenas mãos e rosto -, assim como o uso de calças sociais de modelagem ampla e a ausência de brincos e de maquiagem podem fazer alusão à crítica feminista acerca da objetificação sexual feminina e da submissão aos padrões de beleza.

Sendo assim, a produção do *look* parece transitar e brincar com posições de feminilidades e de masculinidades, embaralhando códigos de gênero na tentativa de construir a imagem de uma jovem moderna, autêntica, arrojada, bem-humorada, despojada e autoconfiante, que tensiona modelos tradicionais de feminilidades. As roupas amplas, cujos tecidos "sobram" ao longo da superfície do corpo da garota, parecem infantilizá-la, como se ela tivesse emprestado roupas de adultos, conferindo

um tom lúdico ao *look*. Logo, o modelo de feminilidade proposto pela *Pop* parece flertar muito mais com a ideia de uma “garota-moleca” do que com a de uma mulher adulta, madura, que atua no mercado de trabalho. Neste sentido, a ideia de independência associada ao terno masculino parece ser amenizada. Ou seja, a produção parece sugerir um modelo de feminilidade que é independente, mas até certo ponto. E, embora o *look* pareça fazer alusão a algumas questões debatidas pelo Feminismo, parece haver todo um cuidado para que a manequim não seja associada às feministas, devido às suas conotações, majoritariamente, negativas naqueles anos. Ademais, apesar da modelo fazer a “linha masculina”, ela não chega a ser lida como uma garota “masculinizada”, um ser “andrógino” ou masculino, uma vez que seu corpo magro, seu cabelo comprido e seus gestos delicados a conectam às feminilidades convencionais, mantendo, desta forma, o binarismo de gênero. Ademais, a *Pop* reforça a relação entre modernidade, beleza, sucesso e brancura, uma vez que nenhuma garota negra ou de outra raça/etnia foi fotografada neste editorial²¹, reiterando a branquitude e, por consequência, significados hegemônicos de gênero (SILVA, 2017; LUGONES, 2008). Nesta perspectiva, é notável como as práticas corporais são fundamentais na construção de significados do *look*, que, por sua vez, não ficam restritos apenas às peças de roupas.

5. Considerações Finais

A representação da modelo no editorial *A roupa certa para você sair com o namorado*, publicado na *Pop* em junho de 1978, dialoga, de certa forma e em certa medida, com as transformações de gênero articuladas, ao longo dos anos 1960 e 1970, pela contracultura e pelos movimentos *gay* e feminista na busca por uma existência mais liberta do sistema hegemônico. Apesar das calças passarem a ser usadas pelas mulheres cada vez mais a partir da segunda metade dos anos 1960, modelagens mais amplas e masculinizadas como a da calça publicada pelo editorial não eram comuns no guarda-roupa feminino tampouco gravatas e paletós largos e compridos. Neste sentido, o *look* usado pela manequim ampliou os limites para a

²¹ A *Pop* interditiu, em grande medida, a presença de modelos negros nos editoriais de moda produzidos pela revista. Entretanto, é possível encontrar, ao longo das edições, em torno de cinco publicidades e três editoriais de moda com a atuação de pessoas negras. Ver: POP, n. 1, nov. 1972; POP, n. 4, fev. 1973; POP, n. 6, abr. 1973; POP, n. 60, out. 1977; POP, n. 65, mar. 1978; POP, n. 66, abr. 1978; POP, n. 72, out. 1978.

construção dos corpos, naturalizando, de certa forma e certa medida, o uso de roupas relacionadas ao terno masculino por garotas. O corpo inclinado para trás e a posição das pernas também tensionam tipos tradicionais de feminilidades ligadas a ideias de recato, alinhamento e delicadeza, moldando possibilidades de ser e estar no mundo mais livres e despojadas para as garotas. Apesar do *look* usado pela modelo remeter ao terno e, conseqüentemente, ao mundo corporativo, parece existir uma série de estratégias que buscam desarticular a associação da manequim com pautas feministas, ou seja, a ocupação das mulheres de espaços públicos historicamente ligados ao domínio da elite e das camadas médias masculinas. Estas estratégias estão relacionadas, em parte, ao uso de referências do imaginário romântico, uma vez que, o mundo do trabalho parece ter sido associado culturalmente a um âmbito mais "racional". Neste sentido, são usadas indicações a respeito do uso de roupas para "conquistar o coração dos gatos" (p. 80), como também a partir de imagens de supostos casais de décadas anteriores. A sugestão das ocasiões de uso (lanchonete, cinema, restaurante, discoteca) também ameniza a relação do *look* com o mundo do trabalho. Outras estratégias também são empregadas para distanciar a modelo de estereótipos atribuídos às feministas como feiura, desleixo e homossexualidade por meio da escolha de uma modelo dentro dos padrões de beleza (branca, magra, cabelos compridos) e da indicação que a mesma é (supostamente) heterossexual. Logo, apesar da produção do *look* dialogar com as transformações nas relações de gênero postas em ação, em parte, por feministas naqueles anos como a maior autonomia sobre os próprios corpos, reitera visões machistas quando sugere, nas entrelinhas, que garotas não devem se vestir, primeiramente, para si próprias, mas para chamar a atenção de rapazes, reforçando a ideia de que a beleza é um atributo fundamental para o sucesso amoroso e, conseqüentemente, para a legitimação social.

Ademais, diferentemente da incorporação de roupas masculinas por feministas que ameaçavam o sistema capitalista e patriarcal, no caso da manequim, o uso de gravata, calça e paletó é mais ingênuo neste sentido, fazendo alusão a um modelo de feminilidade "brincalhona" e arrojada. Pois, historicamente, mulheres trajadas com calça não ameaçaram apenas modelos tradicionais de feminilidades, mas também modelos tradicionais de masculinidades, visto que os mesmos são construídos de

maneira relacional. Deste modo, as calças femininas não tensionaram apenas as regulações acerca dos corpos das mulheres, mas a própria ideia de virilidade, de honra e de controle masculino, tumultuando, em certa medida, a ordem patriarcal. Sendo assim, a associação do *look* com ideias de jovialidade, alegria e diversão também distancia a representação da conotação de ameaça feminista. Em contrapartida, o consumo de trajes associados ao mundo corporativo e, portanto, ao patriarcado, pode reiterar, de certo modo, o poder masculino (sobretudo, homens brancos das camadas privilegiadas) gerando contradições ao ser incorporado pelo público feminino. Pois, mulheres que combinam calças com blazers e camisas, por exemplo, podem prestar homenagem às masculinidades hegemônicas, visto que para serem reconhecidas como profissionais e gozarem de prestígio e de respeitabilidade, muitas delas recorrem a símbolos vestimentários historicamente ligados às masculinidades hegemônicas. Sendo assim, o uso do terno pode perpetuar, em diferentes graus, o “masculino”, dependendo do nível de emulação, fragilizando ainda mais referências de feminilidades (WRIGHT, 1996).

O uso do terno também é permeado por outras contradições. Diferentemente das camisetas *tie-dye* e das calças jeans desbotadas, de cintura baixa e com bocas-de-sino - associadas à juventude *hippie* e à sua crítica a respeito do conservadorismo, do luxo, do consumismo e da racionalização da vida social -, a gravata, o paletó, a camisa e a calça social remetem ao mundo empresarial e a tudo aquilo que ele pode, supostamente, proporcionar: *status* social, segurança econômica e respeitabilidade. Neste sentido, o uso do terno parece reiterar as subordinações do corpo ao aparato de poder, que “despersonaliza”, de certa forma e certa medida, o sujeito a fim de que o mesmo se adeque à racionalização da vida social, à eficácia e à “produtividade”. Diante de uma multidão de engravatados, a unidade visual do conjunto tem como um de seus efeitos o anonimato individual, sugerindo servilismo ao capital. Esta questão relaciona o terno à passividade, tensionando a sua compreensão enquanto um símbolo de poder e de dominação (WRIGHT, 1996). Estas contradições apontam para a multiplicidade de vivências que estão conectadas ao uso do terno, indicando a existência de hierarquias de classe, gênero, raça/etnia, idade/geração. Estas questões apontam que, dependendo da pessoa que incorpora o terno, os significados podem variar, pois alguns corpos costumam ser mais

valorizados socialmente. Neste sentido, um homem muito magro de terno pode ser visto como menos poderoso do que um homem mais robusto que usa o mesmo traje. Assim como um homem branco de terno pode ser lido como um “homem de negócios” enquanto um homem negro pode ser associado a um chofer ou segurança, uma vez que corpos negros foram articulados desde a modernidade colonial a ideia de prestação de serviço e força física.

Além disso, apesar da adoção de peças do guarda-roupa corporativo masculino por mulheres assinalar avanços e maior liberdade com relação aos modos de ser e estar no mundo, esta conquista não significou o rompimento de outras desigualdades de gênero no mercado de trabalho. Pois, apesar da adoção de trajes sociais tradicionalmente masculinos, da formação acadêmica e do maior acesso a profissões até então restritas aos setores masculinos, diferenças salariais entre homens e mulheres foram mantidas nos anos 1970 e nas décadas seguintes. A inserção das mulheres no mercado de trabalho se constituiu de forma mais fragilizada que a dos homens na mesma situação educacional. Além do mais, até os anos 1980, boa parte das profissões ocupadas por mulheres estava atrelada às relações históricas entre o “feminino” e o espaço doméstico. Nesta perspectiva, o magistério e a enfermagem, por exemplo, foram (e ainda são) ocupados majoritariamente por mulheres - profissões fundamentadas em atribuições vistas como “naturalmente” femininas: gentileza, cuidado e propensão a servir. Além disso, a maior participação feminina na força de trabalho naqueles anos também estava ligada ao incremento do setor de serviços, tradicional empregador de mão-de-obra feminina, sendo definido historicamente como um setor “improdutivo” e complementar aos setores industrial e agrícola, reiterando, deste modo, estereótipos e desigualdades de gênero (GUEDES e ALVES, 2004; PINSKY, 2016).

Por fim, apesar da produção do *look* questionar, em certa medida, a continuidade entre identidade de gênero e comportamento, uma vez que representa um modelo de feminilidade que reivindica modos menos conservadores de ser e estar no mundo, ele não chega a romper totalmente com referências associadas às feminilidades tradicionais (beleza, delicadeza, corpo branco, cis e heterossexual). O *look* representa uma “garota-moleca”, mas não uma moça tão “masculinizada” ao ponto de confundir a leitura daquele corpo, de modo que o público não o reconheça

nem como masculino nem como feminino. Neste sentido, a produção não subverte o binarismo sexual, o naturalizando como verdade biológica. Portanto, ao mesmo tempo que o *look* tensiona as feminilidades tradicionais, ele também reafirma certos sentidos hegemônicos de gênero. Nesta perspectiva, o *look* deveria parecer avançado e transgressor, mas não ao ponto de chocar o público, uma vez que tinha perspectiva de consumo, se dirigindo, sobretudo, às camadas médias brancas juvenis beneficiadas naqueles anos pelo chamado “milagre econômico” e alinhadas, em grande medida, ao campo conservador (KAMINSKI, 2018). Por fim, apesar das ridicularizações enfrentadas, historicamente, por mulheres que tensionaram as normativas de gênero, sobretudo, no que diz respeito ao uso das calças – símbolo mor das masculinidades – as mesmas, ao longo das décadas, não abandonaram o desejo de viver em um mundo mais livre e justo, proporcionando às gerações seguintes o privilégio de nascer em um mundo onde mulheres usam calças.

Referências

- ASH, Juliet. The tie: presence and absence. In: KIRKHAM, Pat (org.). **The gendered object**. UK: Manchester University Press, 1996.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BAGGIO, Adriana Tulio. **Mulheres de saia na publicidade**: regimes de interação e de sentido na construção e valoração de papéis sociais femininos. 2014. 217 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.
- BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda masculina**. São Paulo: Publifolha, 2014.
- CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da Moda**: semiótica, design e corpo. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- CASTRO, Mayra Corrêa. Feminismo prêt-à-porter - significação da aparência na imprensa feminina e feminista do Brasil. **Cadernos AEL**, 2 (3/4). (2012).
- CLASSIQ. **Diane Keaton**: the real look behind Annie Hall. 2018. Disponível em: <<https://classiq.me/diane-keaton-the-real-look-behind-annie-hall>>. Acesso: 18.12.2020.
- CRESCÊNCIO, Cintia Lima. **Antifeminismo e ressentimento**: as mulheres no *O Pasquim*. Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis, 2017.
- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

DRIES, Kate. **What you learn from a Woman's Dress for Success book**. Disponível em: <<https://jezebel.com/what-youll-learn-from-a-womans-dress-for-success-book-f-756576103>>. Acesso em: 22.09.2020.

DUNN, Christopher. **Contracultura**: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil. The University of North Carolina Press, 2016.

FRANCHINI, B. S. **O que são as ondas do feminismo?** in: Revista QG Feminista. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeeed092dae3a>. Acesso em: 21.09.2020.

FRANÇA, Maureen Schaefer. **Design & Cultura**: representações sociais nos frascos de perfume do início do século XXI. 2011. 250 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2011.

GELLACIC, Gisele Bischoff. **Despindo corpos**: uma história da liberação sexual feminina no Brasil (1961-1985). São Paulo: Alameda, 2018.

GONÇALES, Guilherme Domingues. **Mulheres engravatadas**: moda e comportamento feminino no Brasil (1851-1911). 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

GUEDES, Moema de Castro; ALVES, José Eustáquio Diniz. A população feminina no mercado de trabalho entre 1970-2000: particularidades do grupo com nível universitário. In: **Anais do XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais**, ABEP. 2004.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

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

KAMINSKI, Leon Frederico. **A revolução das mochilas**: contracultura e viagens no Brasil ditatorial. 2018. 277 f. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2018.

LADO A. 50 anos de Stonewall e a luta continua. Curitiba, jul.ago.set. de 2019.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**. Bogotá – Colombia, n. 9:73-101, jul./dez., 2008.

MISKOLCI, Richard. Estranhando as ciências sociais: notas introdutórias sobre Teoria Queer. In: **Revista Florestan**. Ano 1, n. 2, 2014.

NEGRÃO, Celso; CAMARGO, Eleida. **Design de embalagem**: do marketing à produção. São Paulo: Novatec Editora, 2008.

O PESSOAL É POLÍTICO. 2018. Documentário disponível no Canal GNT.

OLIVEIRA, Luana Farias. Quem tem medo de sapatão? Resistência lésbica à Ditadura Civil-Militar (1964-1985). In: **Periódicus**, n. 7, v. 1, maio-outubro, 2017, p. 06-19.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, , mai./ago., 2008.

PAOLETTI, Jo B. **Sex and unisex**: fashion, feminism and the Sexual Revolution. USA: Indiana University Press, 2015.

PEDRO, Joana Maria. Corpo, Prazer e Trabalho. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e Revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

REED, Paula. **50 ícones que inspiraram a moda – 1970**. São Paulo: Publifolha, 2013.

RETANA, Camilo. **Las artimañas de la moda**: hacia un análisis del disciplinamiento del vestido. 2014. 304 f. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.982/te.982.pdf>>. Acesso em: mar. 2019.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SANT'ANA, Guilherme. **Sorrindo vida sem rumo** – relacionamentos amorosos e risco social sob a ótica do cinema de Woody Allen no filme Noivo Neurótico, Noiva Nervosa. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Universidade Federal de Minas Gerais. 2012. 263 f.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Gênero e cultura material: a dimensão política dos artefatos cotidianos. **Estudos Feministas**, v. 26, p. 1-8, 2018.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. Florianópolis: **Estudos Feministas**, 12(2): 264, maio-agosto, 2004, p. 35-50.

SEELING, Charlotte. **Moda** – o século dos estilistas (1900-1999). Colônia: Könemann, 1999.

SHE'S BEAUTIFUL WHEN SHE'S ANGRY. Direção de Mary Dore. 2014. Disponível em: <www.netflix.com>. Acesso em: jun. 2017.

SILVA, Natanael de Freitas. Masculinidades Hierarquizadas: entre o "gay macho" e a "bicha louca", performances de gênero nos anos 1970. In: **Contemporâneos** – Revista de Artes e Humanidades, n. 14, maio-outubro, 2016. p. 1-24.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo do estudo. In: MÜLLER, Tânia; CARDOSO, Lourenço (org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.

STALDER, Erika. **Moda** – um curso prático e essencial. São Paulo: marco Zero, 2009.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2016. 244 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**. Lisboa: Edições 70, 1985.

WRIGHT, Lee. The suit: a common bond or defeated purpose? In: KIRKHAM, Pat (org.). **The gendered object**. UK: Manchester University Press, 1996.

Recebido em: 30/09/2020
Aprovado em: 04/01/2021



PRÁTICAS BIOPOLÍTICAS: UMA ANÁLISE ATRAVÉS DE IMAGENS DE MODA

BIOPOLITICAL PRACTICES: AN ANALYSIS THROUGH FASHION IMAGES

Laura Schemes Prodanov¹

(Universidade Feevale)

Renata Fratton Noronha²

(Universidade Feevale)

Resumo: Este artigo tem como temática a influência da biopolítica nos corpos femininos como um dispositivo de regramento, que visa o consumo de produtos de moda através de discursos publicitários. A partir da ideia de que existe um modelo de corpo ideal e a moda, enquanto manifestação cultural, o utiliza como padrão, analisaremos um editorial fotográfico com a modelo Christy Turlington, veiculado na edição brasileira da revista *Vogue Brasil* em 2019, para compreendermos de que forma o conceito de biopolítica de Michel Foucault se relaciona com os corpos femininos nas imagens de moda. Concluímos que a biopolítica constitui normas que regem a sociedade dizendo como as pessoas devem agir e moldar seus corpos, o que gera um descontentamento generalizado em mulheres consideradas “comuns”, pois elas não

Abstract: This paper is about the influence of biopolitics on female bodies as a regulation device, which influences fashion through advertising speeches. Based on the idea that there is an ideal body model and fashion, as a cultural expression, uses it as a standard, we will analyze a photo editorial with the model Christy Turlington, published in the Brazilian edition of the magazine *Vogue Brasil* in 2019, to understand how Michel Foucault's concept of biopolitics is related to female bodies in fashion images. We conclude that biopolitics constitutes norms that govern society saying how people should act and shape their bodies, which generates widespread discontent in women considered “ordinary”, as they do not have the body considered perfect and pursue this ideal through aesthetic treatments, plastic surgery and

¹ Universidade Feevale. *E-mail:* lauraprodanov@gmail.com

² Universidade Feevale. *E-mail:* renatanoronha@feevale.br

possuem o corpo considerado perfeito e perseguem esse ideal através de tratamentos estéticos, cirurgias plásticas e consumo de produtos de moda que podem aproximá-las deste ideal.

consumption of fashion products that can bring them closer to this ideal.

Keywords: Body; Biopolitics; Fashion; Woman.

Palavras-chave: Biopolítica; Mulher; Moda; Corpo.

Introdução

Este artigo busca entender como a biopolítica influencia o corpo feminino, tanto o jovem, quanto o velho. Ao compreendê-la como dispositivo que tem por fim impor regras a sociedade acerca de seus corpos – regendo temas como a taxa de natalidade – é possível perceber que ela também pode afetar a moda. Isto seria possível uma vez que o corpo da moda é padronizado, criando uma norma ou, ainda, reforçando o modelo de corpo ideal a ser atingido, ignorando, muitas vezes, fatores culturais. Cria-se, assim, uma visão de corpo que é global. Será também analisado como a moda se utiliza destas normas biopolíticas em seus discursos publicitários. Para tanto, será realizada uma pesquisa bibliográfica e uma análise de editorial fotográfico com a modelo Christy Turlington, veiculado na edição brasileira da revista *Vogue* no mês de outubro de 2019.

O conceito de biopolítica

Pretendemos neste capítulo discorrer sobre alguns conceitos, de onde surgiram e quem foram os criadores desse termo. Mas mais do que isso, buscamos compreender como essa teoria se reflete dentro do universo da moda e da imagem da mulher, e como o setor de moda se utiliza deste conceito.

O conceito de biopolítica foi cunhado por Michel Foucault. Ele diz que:

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica (FOUCAULT, 1989, p. 82).

Quando evocada, a palavra poder é relacionada quase somente a leis explícitas, porém, o poder sobre os corpos, de maneira implícita, é ainda maior que o das leis e está imbricado em toda sociedade — mesmo que de maneira quase imperceptível. Essa prática começou no século XVIII, e foi essa estratégia que possibilitou, pela primeira vez, que o biológico ingressasse no registro da política.

Ainda de acordo com Foucault, a biopolítica serve para designar o que faz com que a vida possa entrar no domínio de cálculos e que transforma o saber e o poder em um agente de transformação da vida humana. Ou seja, quem possui conhecimento e poder sobre os outros, domina a vida humana de forma geral, pois ele tem poder de criar novas leis e regras que atingem o viver, fazendo assim com que a vida do indivíduo possa vir a ser calculada de maneira calculista e objetiva. Por isso, o poder de morte é complementar ao poder sobre a vida, procurando “administrá-la, aumentá-la, exercer sobre ela controles precisos e regulações gerais” (FOUCAULT, 1978, p. 165).

Dessa forma, no tempo em que vivemos são predominantes os exercícios de biopoder, se dizendo uma prática positiva incidindo sobre a vida, tornando os corpos como alvo e investindo conforme a ordem moral, política ou social, sendo que são os valores capitalistas que regem esse tipo de pensamento e ação.

Já, segundo Papart, Chastonay e Froidevaux (1999), a saúde possui atualmente pleno direito de mercado, e mais, se tornou objeto privilegiado de consumo. Ou seja, é algo desejável, fazendo com que a biopolítica não tenha que impor suas normas a força, pois elas já estão tão enraizadas socialmente que o próprio ser humano entende o acesso a elas como privilégio.

Tal forma de poder se construiu sobre a questão dos ‘degenerados’, ou seja, sob as populações ou raças consideradas perigosas, entendendo que não poderiam se reproduzir e, conseqüentemente, ter relações sexuais e casar, afim de não proliferar o seu gene problemático, conforme a visão dos corpos. Para isso foram escritos três documentos nos séculos XIX e XX: Anais de Higiene, Medicina Legal e Médico-Psicológicos. Dentro deles foram publicados longos relatos sobre esses indivíduos considerados um perigo para a sociedade, através da reconstrução da genealogia dessa degeneração (BEAUSSART, 1912).

Segundo Morel: "O degenerado, não é somente incapaz de formar uma cadeia de transmissibilidade que leve ao progresso da humanidade, ele é um obstáculo para o progresso por ter um contato direto com a parte saudável da população". (MOREL, 1857, p.6)

Foucault (1999) diz que a partir deste conceito de degeneração e da consequente tentativa de controle de natalidade faz surgir um tipo de racismo diferente do qual a sociedade estava acostumada: "Um racismo contra o anormal, contra sujeitos que eram portadores de um estigma, de um defeito qualquer" (FOUCAULT, 1999, p. 299). Estas ideias são ligadas a pensamentos como purificação da raça e correção do sistema instintivo dos homens.

No final do século XIX, Dally (1881) em seu texto "As degenerações" ajuda a forjar uma visão de normalidade dos corpos, ou seja, faz crer que existem corpos normais e anormais.

O entendimento do que é o anormal é bastante parecido com o conceito dos degenerados e, portanto, o conceito do corpo normal é intimamente ligado a biopolítica. Fica entendido que o corpo saudável é o normal, o correto, e que o anormal deve ser tratado.

Este tipo de pensamento lembra as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial pelas mãos dos nazistas, que se consideravam o normal, correto, e todos que não tivessem o padrão, seja psicológico ou físico, que eles entendiam como correto, deveria ser eliminado. É claro que esse conceito apresenta uma tomada de atitude bastante radical, e talvez por isso que hoje em dia o conceito de biopolítica pode ser melhor lido nas entrelinhas, de maneira mais sutil, sem tanto radicalismos. Porém ele continua lá, aplicando suas forças a diversas questões.

A biopolítica e o corpo feminino

Retomamos o conceito de normatização do corpo que, a partir de um padrão urbano e ocidental, fundamentado pela sociedade capitalista, vemos constituir-se como aquele considerado normal. A partir da ideia de Morel sobre a degeneração, foi criado um novo modo de se pensar as doenças, não apenas as físicas como também as mentais. Os delírios e as alucinações aliados a um conjunto de comportamentos e até mesmo de características físicas foram considerados desvios

patológicos da normalidade. Já as doenças ligadas à histeria e instabilidade eram consideradas femininas (ROHDEN, 2009), ou seja, a mulher que apresentava esses sintomas era considerada anormal: precisava ser tratada, medicada, para 'curar' esse problema. Nesta perspectiva o corpo da mulher se tornou um *locus* do exercício dos micropoderes, que investem, modelam e constroem o gênero (SWAIN, 2000). Para isso, foram criadas representações do que era ser homem e o que era ser mulher, para que cada um pudesse se enquadrar nestes papéis socialmente aceitos.

Mathieu (2009) relaciona essa diferenciação dos gêneros nas sociedades humanas se manifestando em duas áreas: na divisão sociosexual do trabalho e do trabalho de procriação. O assunto de procriação gerou também outras discussões e, para Foucault (1999), é necessário para a manutenção do poder do Estado analisar a população a partir de alguns dados, como taxa de natalidade, idade do casamento e frequência das políticas de contracepção.

Tal construção do gênero, juntamente com o conceito de normatização do corpo, passou a ditar também o que era certo e errado na vida da mulher no que se refere a questões de beleza. Foi a partir do conceito do corpo normal, saudável, que o corpo da mulher envelhecida passou a ser considerado errado, pois não possuía os sinais de juventude e, conseqüentemente, de saúde e vitalidade.

Segundo Monteiro (2008), estes códigos estão tão bem estruturados que acabam por normalizar a ideia de que é correto a mulher mais velha sentir inveja da mais nova, por exemplo. Esses códigos, muitas vezes dissipados por ideias como conto de fadas, propagandas e programas de televisão, instigam a mulher a estar sempre bonita e jovem, a fim de conquistar um marido – ou um 'príncipe'.

Ainda para Monteiro, existe um código cultural de beleza que afirma que a mulher bonita está associada à juventude. Se ela já for velha, ainda assim poderá ser considerada jovem se utilizar os artefatos corretos. O que o autor chama de códigos, também pode ser entendido como construção social.

Segundo Debert (1994), encontram-se abordagens popularizadas pela sociologia que consideram qualquer aspecto da vida social, inclusive o envelhecimento, como uma construção social. A autora ainda diz que a capacidade dos corpos de operar é mediada pela cultura, pois ela é escrita sobre os corpos, e

nós precisamos examinar os modos particulares de como isso acontece em diferentes sociedades (DEBERT, 1994).

Os corpos de referência de beleza que temos hoje surgiram através da indústria do cinema de Hollywood, ao longo do século XX. Essa indústria difundia o modelo de “beleza correta”, e as mulheres passaram a não medir mais esforços para obter os mesmos métodos de embelezamento das atrizes. Isso desencadeou uma busca desesperada por cirurgias plásticas e tratamentos estéticos, tudo na busca pelo estereótipo do corpo belo. Frota e Menezes (2012, p.14), dizem que “além de serem o alvo preferencial da indústria da beleza, as mulheres são mais expostas aos critérios de ‘eterna juventude’ tão em voga”. Os mesmos autores ainda afirmam que: Além da exigência de boa aparência ditada, dentre outras coisas, pela moda, a dinâmica do efêmero descarta qualquer possibilidade de beleza no velho. O novo é visto como o melhor, que está sempre na frente, com recursos mais avançados e modernos (FROTA; MENEZES, 2012, p. 12).

É por causa desta eterna valorização do novo que a mulher que envelhece se tornou o alvo mais vulnerável: tudo começa na meia idade, quando as condições da menopausa as tornam ainda mais frágeis por causa do envelhecimento físico que as mulheres passam (MORI; COELHO, 2004). Os autores dizem que a mulher que se encontra no processo de envelhecimento conceitua sua própria imagem diante do espelho como algo negativo. Esta visão denuncia sob o ponto de vista estético, relacionando a funcionalidade do corpo e o significado social que cada cultura tem sobre essa fase da vida.

Segundo Lima e Bueno (2009), para uma mudança positiva nesse panorama deve-se promover formas de valorização do processo de envelhecimento que não sejam uma imitação dos valores que se almeja para a juventude, numa constante tentativa de tentar jovializar a terceira idade. Isso faz com que acabem sendo negados os direitos das pessoas de serem como elas são, sem que tenham que assumir uma identidade que não lhes é própria, negando-se a si mesmas somente para serem aceitas socialmente.

A mulher acaba se tornando o alvo mais fértil para cobranças sociais pela eterna juventude, beleza e um corpo sexuado e desejável. Ao se redefinir e contextualizar a velhice sem ter que “travesti-la” de juventude para ser socialmente

aceita, estamos oferecendo a essas mulheres a oportunidade para que redescubram a possibilidade de viverem em harmonia com a idade que tem.

O corpo feminino nas imagens de moda

A normatização dos corpos ajuda a forjar uma cultura que leva as pessoas a entenderem certas formas de comportamento como corretas, o que leva também a uma generalização.

Essa generalização também pode ser encontrada dentro de diversas esferas do universo da moda, como na publicidade e, muitas vezes, nos produtos em si. É sabido que até hoje não existe no Brasil uma tabela de tamanhos de roupas, fazendo assim, com que cada marca fique livre para seguir seu próprio padrão. Tal fato, além de gerar grande confusão, corrobora para uma livre adaptação dos padrões considerados 'normais' sob o ponto de vista do mundo globalizado, não levando em conta, muitas vezes, aspectos culturais.

A partir dos anos 90, as equações que visavam definir as medidas médias foram formuladas com base em estudos que se propuseram a ser generalizáveis a variadas populações. A generalização destes dados estatísticos reforça a tendência à mundialização desta referência única de tamanho, esquecendo-se da diversidade cultural (POLLOCK; WILMORE, 1993). Essa mundialização de um modelo de beleza, baseado no modelo de corpo ideal americano, é comum no mundo inteiro (LE BRETON, 2011). Esse padrão fala de "uma mulher loira, magra, com um padrão de beleza e sedução" (Ibidem, p.178). A medicina do esporte e alguns ramos da educação física contribuem para o uso desse conceito chamado de "modelo de referência" (MACARDLE et all 1986), que nada mais é do que o corpo considerado perfeito em determinada cultura, ou ainda em um mundo globalizado.

Esse fato se torna mais forte perante a força que a publicidade possui. Segundo Le Breton (2011, p.179), o marketing incita as mulheres a lutarem contra o envelhecimento do corpo e do rosto, e "as revistas femininas atuam como uma forma de difusão do marketing a propósito do corpo da mulher". Esse marketing, muitas vezes difundidos em revistas, mas que também possui presença maçante em televisão, cinema, etc. contribui para banalizar e naturalizar esses modelos padrões considerados ideais, já que as propagandas e matérias de conteúdo aconselham

sobre cirurgia plástica, produtos de beleza e outras diversas formas de reforçar o atrativo de si. Segundo Monteiro:

Nas capas de revistas de moda só existem fotografias de mulheres jovens. Estas revistas, de modo geral, são destinadas a um público de mulheres mais velhas, porque são elas (faixa de idade entre 35 e 50 anos) que possuem maior poder aquisitivo para adquirir os produtos anunciados dentro da revista (MONTEIRO, 2008, p.67).

E como para as mulheres, principalmente as brasileiras, “o corpo é um capital, o único capital” (LE BRETON, 2011, p.178), o que se observa é a aceitação desses imperativos sobre seu corpo e seu modo de viver.

Christy Turlington em imagens para Vogue Brasil

Quando inserida no discurso publicitário, as narrativas da moda se dão através de imagens fotográficas. Tais imagens se tornam um espaço interessante para se verificar as permanências e alternâncias da biopolítica, em especial relacionada ao corpo das mulheres.

Susan Sontag estabelece uma abordagem que leva a pensar na fotografia como uma construção, sem deixar de lado seus atributos de poder. A autora observa que “uma foto não é apenas semelhante ao seu tema, uma homenagem ao seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele” (2011, p.72).

A historiadora Maria do Carmo Rainho propõe tomar a fotografia de moda como “um enunciado que informa e conforma uma determinada visão de mundo, mas sobretudo como mediação, como algo que se realiza nas e pelas relações sociais entre diferentes agentes, e que, dessa maneira, produz sentido” (2014, p.50). Para Rainho, é importante que esta análise seja intertextual, uma vez que tais imagens costumam ser acompanhadas por textos e legendas e ainda se relacionam a outras imagens. Também é importante a possibilidade de se agrupar as imagens em séries para que assim se evidenciem temas, enfoques recorrentes e também aquilo que é omitido ou não mencionado.

De forma a compreender a biopolítica relacionada ao corpo das mulheres – em especial do corpo que envelhece – e sua construção nos discursos da moda,

tomamos como objeto de análise as imagens da modelo Christy Turlington na edição brasileira da revista Vogue do mês de outubro de 2019. Como lembra o editor Pedro Sales, Turlington começou sua carreira no final dos anos 1980, como musa da marca americana Calvin Klein e, na década seguinte, se tornou uma “super modelo”.

Com fotografia de Luigi e Iango, a edição da revista contou com três edições de capa, todas enfatizando o rosto da modelo sob a legenda “O tempo não para, Christy Turlington prova que idade é só um número e celebra a maturidade positiva sem tabus”.

Na única imagem colorida (figura 1), Turlington aparece usando um chapéu de couro – ao estilo de Marlon Brando no filme “O Selvagem” (1953). As demais imagens são em preto e branco. Em uma delas segura o rosto com uma das mãos e com a outra toca os lábios, seus cabelos parecem estar presos por uma faixa, fazendo pensar em Brigitte Bardot em “O desprezo”, de 1963 (figura 2). Na outra, a modelo aparece com os cabelos presos em um coque, no alto da cabeça e com uma roupa de gola alta, que parece emoldurar seu rosto (figura 3).



Figura 1
Capa da revista Vogue
Brasil, outubro de 2019.



Figura 2
Capa da revista Vogue
Brasil, outubro de 2019.



Figura 3
Capa da revista Vogue
Brasil, outubro de 2019.

No editorial fotográfico “Menos é mais”, Turlington ilustra doze páginas, em um total de dez fotografias em preto e branco e é apresentada com a seguinte legenda: “Christy Turlington, supermodelo original da década de 90, marcada pelo

minimalismo da Calvin Klein, prova que o look total de couro preto é a escolha certa para o guarda-roupa urbano perfeito”.

O conjunto de imagens, além de evidenciar as referidas peças em couro, mostram as pernas de Turlington, vestidas por meias arrastão, seus braços, colo e seios, conforme destacamos a seguir através de quatro imagens da série veiculada na revista. Em todas as fotografias, a modelo tem os cabelos presos, usa poucos acessórios e a maquiagem é sem excessos, com olhos marcados, recursos que buscam destacar os traços de seu rosto, uma vez que, considerado representativo de uma beleza clássica, foi escolhido para ser também o rosto das bonecas no Metropolitan Museum.

Na primeira imagem, a modelo veste uma jaqueta de couro e tem a cabeça coberta por um capuz. Parece esconder a nudez com a mão em frente ao corpo, segurando a jaqueta. Veste meia calça arrastão e botas pesadas, ao estilo cowboy (figura 4). Na imagem seguinte, a roupa escolhida foi um vestido de decote baixo e alças finas, a modelo é fotografada de perfil com os braços abertos e as mãos tocando o pescoço. A fenda do vestido, mais uma vez, evidencia a meia arrastão (figura 5).



Figuras 4 e 5

A modelo Christy Turlington em editorial fotográfico para a Revista Vogue. Luigi e Iango, 2019.

A imagem que ocupa página dupla mostra Turlington deitada, com uma das mãos na cabeça e encarando a câmera; o zíper aberto do macacão deixa seus seios em evidência. A última imagem da série traz a modelo vestindo jaqueta e calça de couro (figura 6). A jaqueta aberta deixa o corpo da modelo à mostra; a bota ao estilo cowboy se repete (figura 7).



Figura 6

A modelo Christy Turlington em editorial fotográfico para a Revista Vogue Brasil. Luigi e Iango, 2019.



Figura 7

A modelo Christy Turlington em editorial fotográfico para a Revista Vogue Brasil. Luigi e Iango, 2019.

Na sequência do editorial fotográfico, a modelo é apresentada por Vivian Sotocórno como "Supermulher, uma das modelos mais importantes do mundo aos 20 anos, Christy Turlington Burns se reinventou aos 40 ao fundar a organização Every

Mother Counts. Hoje, com 50, é exemplo de uma vida em equilíbrio e longe de nostalgias” (p. 180-183). As páginas de texto são acompanhadas de duas fotografias – que parecem uma continuação do editorial fotográfico – onde, mais uma vez, o rosto de Turlington fica em evidência.

Apesar de retomar a trajetória, a experiência da maternidade e o projeto social que busca melhorar o acesso das mulheres, especialmente gestantes, ao serviço de saúde, o texto traz em destaque a seguinte fala da modelo: “Quanto mais velha eu fico, mais entendo as minhas prioridades. Vai ficando claro onde devo gastar meus dias, recursos e minhas emoções”. À jornalista, Turlington revela não usar maquiagem, não ter uma rotina de beleza e que “foi muito legal ver que os últimos trabalhos dos quais participei tiveram pouquíssimos retoques”. Mesmo que a intenção da edição seja celebrar a beleza da modelo aos 50 anos – e dos dizeres “maturidade sem tabu”, na legenda da capa.

A relação “Christy Turlington super modelo” é constantemente retomada, rememorando seu corpo jovem e, até mesmo, o papel de ícone da história da moda recente. A possibilidade, nas imagens escolhidas para a capa da edição, de aproximar a modelo de outros ícones que ganharam visibilidade ao expressar um conceito de juventude construído pelo cinema – Marlon Brando e Brigitte Bardot – reforçam essa associação. Ainda: a escolha de roupas em couro preto para o editorial de moda, sob a justificativa do “guarda-roupa urbano perfeito” acaba por retomar tanto o surgimento da moda jovem assim como os das culturas e subculturas urbanas – igualmente ligadas à juventude.

Conforme Andrade, no período pós-guerra o consumo se direcionou às camadas médias e jovens – tanto europeus quanto americanos –, mesmo os de origem operária, passaram a desfrutar de uma nova condição social. Neste cenário, para a autora:

O espírito jovem contrário à padronização do produzido em série é apropriado pela moda. O anseio das “contravozes” que bradavam por sua identidade seria saciado pela criatividade na oferta dos produtos. Para essa geração que encontrava no vestir uma maneira de se expressar, a escolha de usar uma peça fora dos padrões não queria dizer, necessariamente, uma busca de isolamento. Ao contrário, estar excluído dos padrões dominantes reforçava a ideia de que os jovens buscavam reconhecimento em seus pares (2009, p.110).

Este sentimento está presente em filmes como “Rebelde sem causa” (1947), estrelado por James Dean e “O Selvagem” (1953), com Marlon Brando no papel principal. Em ambas as obras o que se observa é que a roupa dos protagonistas busca expressar este anseio de identidade, sugerido por Andrade, fazendo uso de roupas até então restritas ao universo de trabalho, como o jeans e a camiseta branca. A jaqueta de couro de Brando, que interpretava um motoqueiro, tornou-se um emblema da moda da época – associada aos jovens, às ruas, ou seja, que não depende das passarelas.

Já as meias arrastão, apesar de surgidas no século XIX, associaram-se na década de 1950 à imagem das *pin ups* e, nos anos de 1980, voltou à moda ajudando a compor o visual da cantora Madonna, presente ainda no figurino do filme “Procura-se Susan Desesperadamente” (1985) (NÈRET, 2008).

Se a única imagem onde Christy Turlington aparece com os cabelos soltos – e escolhida para ser uma das capas da edição da revista – faz pensar em Brigitte Bardot, mais uma vez reforça uma imagem jovem e sensual, construída no passado – tempo que a fotografia em preto e branco ajuda a reforçar. Ainda, no caso de Bardot, soma-se a ideia da mulher que, ao se tornar reclusa, não envelheceu na frente do seu público, sendo lembrada por seu corpo de bailarina, o comportamento livre e os inúmeros casamentos.

Desta forma, apesar de se propor, logo na capa, a uma abordagem onde “a idade é só mais um número”, a revista Vogue acaba celebrando Christy Turlington muito mais por sua capacidade de não envelhecer – ou não aparentar o envelhecimento – do que propõe uma abordagem acerca do corpo feminino envelhecido.

Considerações finais

Então, por fim, podemos entender que a biopolítica constitui normas que regem a sociedade e seus corpos, dizendo como que as pessoas devem agir, e principalmente como elas devem ser fisicamente. A mulher é o gênero que mais sofre com essa questão que lhes é imposta, pois essas normas visam obter controle também do corpo da mulher, ao dizendo o que é esperado por elas, qual o corpo correto que se deve ter. Já a mulher envelhecida sofre duplo preconceito, pois além

de mulher, também apresenta sinais de envelhecimento, que as dizem que devem ser apagados, a fim de continuar com o corpo jovem e sadio, o considerado ideal.

A moda se utiliza dessas regras sociais para vender mais e cria dispositivos, através de propagandas, afirmando não só o corpo que seria o ideal feminino, mas também quais são as melhores atitudes a serem tomadas pelas mulheres. Isso é facilmente notado através das imagens aqui analisadas, que procuram em corpos jovens e magros a representação esperada pelas grifes. Mas não só isso, demonstra que mesmo quando a publicação de tais imagens parece querer romper o padrão imposto, de corpos femininos magros e jovens, as imagens, juntamente com o texto, acabam novamente reafirmando os valores sob os quais vivemos atualmente. A chamada de capa, citada aqui anteriormente, se mostrou descolada do resto da matéria, já que dentro da revista não foi mais citado nada sobre "maturidade positiva sem tabus", pelo contrário, as imagens reforçam que para o corpo da mulher merecer lugar de destaque em uma importante publicação, ele deve continuar seguindo tais padrões, mesmo quando a mulher já possui mais de 50 anos.

Isso acaba gerando um descontentamento generalizado em mulheres consideradas comuns, não modelos, pois elas não possuem aquele corpo que lhes é mostrado como o perfeito, e faz, assim, com que persigam esse ideal através de tratamentos estéticos, cirurgias plásticas e, também, gerando um maior consumo de moda. Foi possível, por fim, obter maior entendimento sobre como a biopolítica gere o corpo feminino, e a moda ajuda a impor esses conceitos a sociedade.

Referências

ANDRADE, Máira Zimmermann de. A moda invade as ruas: consumo jovem nos anos 1960. **Revista d'Obras**. v. 3, n. 7, 2009.

BEAUSSART, M. Epilepsie et Dégénérescence mentale. **Annales d'hygiène publique et de médecine legal**, Paris: Bailliére, n. 17, p. 59-63, 1912.

BUENO, C. M. L. B.; LIMA L. C. V. Envelhecimento e gênero: a vulnerabilidade de idosas no Brasil. **Revista Saúde e Pesquisa**, v. 2, n. 2, p. 273-280, mai./ago. 2009.

DALLY, M. Dès dégénérescences. **Annales médico-psicologiques**, Paris: Masson, n. 6, p. 283-286, 1881.

DEBERT, Guita Grin (org.) **Antropologia e velhice**. Campinas – IFCH/Unicamp, 1994.

FASSIN, D. Biopolitique. In: LECOURT, D. (org.). **Dictionnaire de la pensée medicale**. Paris: PUF, 2003. p. 176-179.

- FOUCAULT, M. **Les Anormaux**. Paris: Seuil, 1999.
- _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- _____. **Historia de la sexualidad**. México: Siglo XXI, v. 1, 1978.
- GOMES MENEZES, Kelly M. Y FROTA, Maria Helena (2012) "Corpos velhos e a beleza do crepúsculo: um estudo sobre os (re) significados da corporeidade na velhice". **Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad – RELACES**, N 9, ano 4. Agosto-noviembre de 2012. Córdoba. p. 7-16.
- LE BRETON, David. Entrevista de David Le Breton a Bárbara Duarte. **RBSE** 10 (28): 176-184, abril de 2011.
- MATHIEU, Nicole Claude. Sexo e Gênero. In: HIRATA, Helena et al. Dicionário Crítico do Feminismo. São Paulo: UNESP. 2009.
- McARDLE, W.; KATCH, F.; KATCH, V. **Fisiologia do exercício**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MONTEIRO, Pedro Paulo. **A beleza do corpo na dinâmica do envelhecer**. Belo Horizonte: Gutenberg, 2008.
- MOREL, B.A. **Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives**. Paris: Bailliére, 1857.
- MORI, M. E.; COELHO, V. L. D. Mulheres de corpo e alma: Aspectos Biopsicossociais da Meia-Idade Feminina. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Brasília, n. 17, v. 2, p. 177-187, 2004.
- NÈRET. Gilles. **1000 Dessous, a history of lingerie**. Paris: Ed. Taschen, 2008.
- PAPART; CHASTONAY; FROIDEVAUX. La sauté sauvage. **Le monde diplomatique**, Paris, mars, 1999.
- POLLOCK, M.; WILMORE, J. **Exercícios na saúde e na doença**. Rio de Janeiro: Editora Médica e Científica, 1993.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa, 2014.
- ROHDEN, Fabíola. **Uma Ciência da Diferença: Sexo e Gênero na Medicina da Mulher**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.
- SALLES, Pedro. Menos é mais. **Vogue**. São Paulo, n.494, p. 168-179, out. 2019.
- SOTOCÓRNO, Vivian. **Vogue**. São Paulo, n.494, p. 180-183, out. 2019.
- SONTANG, Susan. **Sobre a Fotografia**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011.
- SWAIN, Tânia Navarro. Quem Tem Medo de Foucault? Feminismo, Corpo e Sexualidade. **Castelo. Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2000.

Recebido em: 28/09/2020

Aprovado em: 21/01/2021