

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

**“CORPO E ROUPA: TERRITÓRIO DA EXISTÊNCIA E DA CULTURA.  
REFLEXÕES PARA O REDESENHO DO CORPO FEMININO NO SÉCULO XIX”.**

**Maria Alice Ximenes dos Santos La Serra**

CAMPINAS - 2004

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÕES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

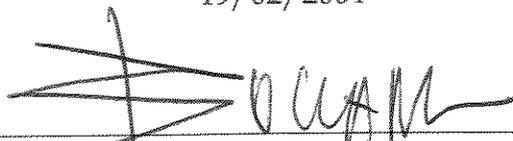
INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

**“CORPO E ROUPA: TERRITÓRIO DA EXISTÊNCIA E DA CULTURA”.  
REFLEXÕES PARA O REDESENHO DO CORPO FEMININO NO SÉCULO XIX”.**

*Maria Alice Ximenes dos Santos La Serra*

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pela **Sra. Maria  
Alice Ximenes dos Santos La Serra** e  
aprovada pela Comissão Julgadora em  
19/02/2004



Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara  
Orientador

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Artes do Instituto de  
Artes da UNICAMP como requisito  
parcial para obtenção do grau de Mestre  
em Artes sob a orientação do Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>.  
Ernesto Giovanni Boccara.

CAMPINAS - 2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
	I/UNICAMP
	X41c
V	EX
TOMBO BC/	60496
PROC.	16-11F-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	19-11-04
Nº CPD	

Bib Id 330089

**Ximenes, Maria Alice.**

X41c                   Corpo e roupa : território da existência e da cultura : reflexões para o redesenho do corpo feminino no século XIX / Maria Alice Ximenes. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Ernesto Giovanni Boccara.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Figura humana na arte. 2. Corpo humano. 3. Moda – Estilo. 4. Trajes. 5. Modelagem física para mulheres. 6. Beleza feminina (Estética). 7. Artes plásticas. 8. Desenho de moda. I. Boccara, Ernesto Giovanni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

**Para minha filha Bruna, representante do  
princípio feminino: meiguice, cuidado,  
feminilidade e ao mesmo tempo força e  
coragem; meu eterno obrigado.**

8736110078

## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, pela paciência e dedicação; e aos Professores Dr. Stephan Malysse, Dr<sup>a</sup>. Lais Wolnner, Dr<sup>a</sup>. Elizabeth Zimmerman, e Dr<sup>a</sup>. Maria Lucia Bueno, pelo interesse e acompanhamento.

Gostaria de agradecer também aos amigos que incentivaram e contribuíram com minha pesquisa: Maria Adelina Pereira, Neide Fátima Batista, Jardel Dias Cavalcanti, Paulo Castral, Jorge Silveira, Marcos Caleffi, Isamara Freire e Lisangela Betim.

Agradeço aos meus pais, irmãos e marido pelo afeto e apoio; e principalmente à Deus por me conceder o espírito de luta.

A mulher é sem dúvida uma luz, um olhar, um convite à felicidade.  
Uma palavra às vezes, mas é principalmente uma harmonia geral,  
não somente em seu andar e no movimento de seus membros, mas  
também nas musselines, filós, nas vastas e cambiantes nuvens de  
tecido com que se envolve, e que são como pedestal de sua divindade;  
no metal e mineral que lhe serpenteiam os braços, o colo que juntam  
suas fagulhas ao fogo de seu olhar, ou que sussurram docemente a  
seus ouvidos. Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela  
aparição de uma beleza, separar a mulher de sua roupa?

(Baudelaire, 1991, p. 115)

## RESUMO

Discutir sobre o corpo significa esbarrar num dos temas mais contemporâneos e polêmicos da atualidade e conseqüentemente a vestimenta, para a qual essa pesquisa se dirige como repercussão da leitura que se pretende fazer dele.

A partir de uma visita feita ao Musée de la Mode et du Textile, em Paris, em março de 2001, deparei-me com vitrines que exibiam saiotos, anáguas, corpetes e espartilhos, usados no decorrer da história, especialmente no século XIX, além dos engenhosos vestidos correspondentes. A indagação que me surgiu foi: quem mais influenciou na construção da estética da forma do corpo vestido?

Partindo do pressuposto de que a vestimenta apresenta através do tempo formas resultantes das influências vigentes como arte, cultura, comportamento, sociedade e política; esta pesquisa pretende investigar através da história da indumentária e da arte, o redesenho da forma anatômica feminina no decorrer do século XIX.

O corpo vestido é estendido, portanto, passível de ser entendido, e a inquietação que move essa pesquisa é de estabelecer associações entre as pinturas dos nus e de damas vestidas retratadas pelos pintores do realismo e impressionismo; criando portanto uma analogia com os cânones da beleza oitocentista e a representação da vestimenta conivente ao olhar masculino.

## ABSTRACT

Discussing about the means getting in contact with one of the most contemporaneous, and polemic themes of the present time, and consequently the garment, for which this research is destined to, like the repercussion of the reading that is intended to be done about the body.

From a visit made to the “Musée de la Mode et du Textile”, in Paris, in March 2001, I ran across shop windows that displayed petticoats, underskirts, bodices, and corsets which were worn in the course of history, especially in the nine tenth century, besides the ingenious dresses. The question that came to my mind was: What influenced the most in the construction of the esthetics of the worn body’s shape?

Departing from the presupposition that the garment shows, trough time, shapes resulting from the effective influences as art, culture, behavior, society, and politics; this study intends to investigate through the history of the clothes and the history of art, the redesign of the feminine anatomic shape in the course of the nineteenth century.

The worn body is stretched, therefore, capable of being understood, and the inquietude that drives this study is to establish associations between the paintings of the nude, and the dressed ladies portrayed by the Realism and Impressionism painters, creating thereforean analogy with the canon of the nineteenth century’s beauty, and the representation of the garment conniving to the masculine look.

## ÍNDICE

Introdução .....	21
Capítulo 1 - A mulher esculpida pela cultura e sociedade.....	27
Capítulo 2 – O corpo feminino esculpido pela roupagem .....	41
Capítulo 3 – A moral das roupas .....	69
Capítulo 4 – A forma conceitual do objeto (saias) no espaço .....	79
Conclusão .....	85
Bibliografia .....	87
Anexos .....	91

## INDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Fig. 01 - Edgar Degas: A família Bellelli, 1858-60. Paris, Museu d'Orsay.

Fig. 02 - V. Becquer: Gustavo Becquer e sua família, 1860. Cadiz, Museu Provincial de Belas Artes.

Fig. 03 - W. White: Florence Nightgale e sua irmã Pathenope, 1836. Londres, Nacional Portrait Gallery.

Fig. 04 - Flagante de adultério, 1885. Paris, Biblioteca Nacional.

Fig. 05 - Richard Redgrave: A professora pobre, 1843. Londres, Vitoria and Albert Museum.

Fig. 06 - No jardim, 1840. Fashion plate, in Allgemeine Modenzeitung, Leipzig.

Fig. 07 - Edmond de Grimbergh: Melancolia, salão de 1895.

Fig. 08 - André Henri- Dargelas: A família feliz. Wolverhampton Art Library.

Fig. 09 - Jean Béraud: A confeitaria Gloppe, rondpoint des Champs- Elysées, 1889. Paris, Museu Carnavalet.

Fig. 10 - Em um camarote na ópera, 1857. Fashion plate, in Le Follet.

Fig. 11 - J. Béraud: Evening party given by the Caillebothes, 1878. Collection Contesse Balny d'Avricourt.

Fig. 12 - Jules Scalbert: Vamos alegremente, 1892. Paris, Biblioteca Nacional. L'Illustration.

Fig. 13 - Diante do Espelho, 1890. Paris, Biblioteca das Artes Decorativas.

Fig. 14 - Paris, Biblioteca das Artes Decorativas.

Fig. 15 - Paris, Biblioteca Nacional.

Fig. 16 - Paris, Biblioteca Nacional.

Fig. 17 - François Gérard: Madame Récamier, 1802. Paris, Museu Carnavalet.

Fig. 18 - Instituto de Indumentária de Kioto, 1835-38.

Fig. 19 - Instituto de Indumentária de Kioto, 1898.

Fig. 20 - Documents de l'UFAC.

Fig. 21 - Anágua de Crinolina, 1860. Fashion plate.

Fig. 22 - Catálogo Il Tempo e la Moda, Éditions Skira.

Fig. 23 - Instituto de Indumentária de Kioto, 1850.

Fig. 24 - Jean Auguste Dominique Ingres: A Princesa de Broglie, 1853. Nova York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 25 - Mrs. Bloomer, 1858. Gravura Anônima.

Fig. 26 - The Fitting, 1865. Photo Copyright James Laver.

Fig. 27 - Suspeita. Biblioteca das Artes Decorativas, Paris.

Fig. 28 - Scarlet Flannel Crinoline 1869; Sansflectum Crinoline 1863; Crinolette 1873.

Fig. 29 - Modas de Londres e Paris para junho de 1864. Fashion plate.

Fig. 30 - James Tissot: O Baile, 1870. Paris, Museu d'Orsay.

Fig. 31 - Instituto de Indumentária de Kioto, 1880.

Fig. 32- Anquinhas Langtry, décadas de 1870-80. Propagandas.

Fig. 33 - Georges Seurat: La Grand Jatte, 1884-86. Chicago Art Institute, Helen Birch Barlett Memorial Collection.

Fig. 34 - Charles Frederic Worth, 1888. Instituto de Indumentária de Kioto.

Fig. 35 - Léon Bonnat: Retrato de Madame Albert Cahen d'Anvers, 1891. Museu Bonnat, Bayonne.

Fig. 36 - New York Fashion: the evolution of American style, 1898. Nova York, Harvy N. Abrams, 1898.

Fig. 37 - Doeuillet: Robe de garden –party à la exposition de Saint Louis, USA, Les Modes, junho 1904.

Fig. 38 - Jean Béraud: The Cycle Hut in the Bois Boulogne, 1901-10. Sceaux, Museu de I'le de France.

Fig. 39 - A. de Dreux: Woman on a horseback in a blue gown, 1860. Collection Hermes.

Fig. 40 - Gustave Courbet: Origem do Mundo, Paris, Museu d'Orsay.

Fig. 41 - Gustave Courbet: A Fonte, 1868.

Fig. 42 - Gustave Courbet: As Banhistas,

Fig. 43 - Edgar Degas: Moça a secar-se, 1885. Washington, National Gallery of Art.

Fig. 44 - Jean August Dominique Ingres: Banho Turco, 1862. Paris, Museu do Louvre.

Fig. 45 - Toulouse Lautrec: Mulher nua diante do espelho, 1897. Nova York, Coleção Haupt

Fig. 46 - Instituto de Indumentária de Kioto, 1884.

Fig. 47 - Charles Frederic Worth, Documents de l'UFAC, 1900.

Fig. 48 - Elizabeth de Caraman-Chimay, por Worth, 1896.

Fig. 49 - Cila, criatura marinha da mitologia grega. Londres, Museu Britânico.

Fig. 50 - Ernesto Giovanni Boccara: Nascimento da Rosa Verdadeira, 1981- Acervo pessoal.

Fig. 51 - Maria Alice Ximenes: Mulher Centáurica, 2004.

## INTRODUÇÃO

A forma do corpo feminino no decorrer da história passou por diversas mudanças, que proporcionaram redesenhos reformulando sua verdadeira anatomia. Suas reais proporções foram substituídas pela construção vestimentar, de modo ficcional e muitas vezes bizarras que ocultaram a mulher sob arquitetônicos vestidos.

O século XIX é um palco de oscilações em vários setores, desde regimes políticos, cultura e sociedade, que mesclaram formas de pensar paradoxais. E a silhueta do corpo feminino vestido, trouxe nesse período formas variáveis, onde sua estrutura desde àquelas que lembram a antigüidade clássica até o desenho de uma ampulheta, instigaram-me a desenvolver um estudo sobre a elaboração dessas formas.

A forma do corpo vestido como objeto no espaço, e em movimento, é obtido através de sua estética tridimensional, relevos, depressões, concavidades e convexidades, que entre curvas virtuais, se movimentaram em várias partes do corpo da mulher, produzindo ora quadris imensos, ora traseiros empinados, contornos sinuosos e cinturas estranguladas. O século XIX foi particularmente escolhido, não apenas para descrever sua indumentária dominante, pois outros períodos foram até mais extravagantes em termos de ostentação no vestir; mas para entender as oscilações dos volumes das formas das roupas fantásticamente eróticas criadas para criaturas tão frágeis.

Com o advento da Revolução Francesa, o universo participativo feminino foi de extrema coesão com os interesses do sentimento que ganhava as ruas; ela se fez presente em manifestações públicas e junto aos *sans culotte*<sup>1</sup>, reivindicou mudanças, onde mistura de sexos, idades e roupas foram percebidos nas multidões. Porém, as mudanças nas vestes, possuíam apenas um significado político, e o corpo da mulher logo vestiu a forma Neo Clássica da nova República, que apesar de desprovidas de qualquer direito político foram convertidas em emblemas.

---

<sup>1</sup> *sans culotte* foi o nome dado aos revolucionários que reivindicavam as mudanças governamentais, cujo sentimento ganhava as ruas, foram assim chamados por suas roupas, principalmente por suas calças que pareciam ceroulas.

Sua conduta e comportamento exibiram as virtudes da obediência e submissão, o século da devassidão ficou para trás, muito embora o século XIX tenha sido conhecido como o século das infidelidades. As figuras e os papéis tendo como pano de fundo uma sociedade extremamente patriarcal, denotam novos desenhos para o corpo feminino vestido.

Através das cenas do cotidiano e sua pequena atividade social, ou conseqüente de sua ociosidade, havia muito tempo livre para idealizar o decoro, as roupas por vezes revelavam certo enfado, porém necessárias para contrair o matrimônio – principal carreira da mulher, para tanto; seus dotes físicos deveriam ser evidenciados. As roupas constituíam o elemento que platônicamente aproximavam-na do sexo oposto, e nutriam a atração entre os mesmos.

Mas passeando pelo Período Romântico, Vitoriano e 1ª parte de La Belle Époque, a mulher confinada à cultura feminina em vigor, que contempla o recato e pudor, se torna esculpida sob a égide de um olhar que corporificou formas incoerentes com sua atitude, possivelmente idealizadas à partir da fantasia erótica masculina.

Fantasia essa, que pode ser lida através da chegada do primeiro grande costureiro à Paris – Charles Frederic Worth, ditando formas para vestir às mulheres, portanto mulheres redesenhadas por um homem, que lhes dava subsídios não apenas de sugestões de vestuário, mas utilizava seu olhar de homem e artista para idealizá-las segundo o desejo masculino subjacente.

Os artistas do realismo e impressionismo retrataram as mulheres vestidas e despidas; tornando evidentes partes de seus corpos, onde as protuberâncias contemplam as preferências da época – ancas e nádegas. As banhistas trazem registros de diversos ângulos e representações de como os artistas olhavam para o corpo da mulher, muitos quadros inclusive se tornaram polêmicos e repudiados nos salões de arte.

Entre 1830 e 1870, a cultura francesa é atravessada por uma corrente que se une indissolavelmente aos acontecimentos sociais e políticos, aos entusiasmos científicos, a uma moral e hábitos renovados.

A economia industrial consolida-se, dando primazia ao capital financeiro em detrimento da propriedade fundiária, desencadeando o nascimento do proletariado e a sua conscientização como classe, percebendo a participação do homem comum na política.

Esses fatos revelam um breve panorama onde a figura do homem surge como principal figurante, grande empreendedor, completamente envolvido nos ideais burgueses. O oposto do século passado, que na vestimenta se percebia os dois sexos preocupados com a vaidade, no século XIX o homem se apresenta vestido de maneira sóbria e séria com exceção dos dândis <sup>2</sup>, o próspero homem de negócios transfere para a mulher vestida o dever de ressaltar suas riquezas e poder, como se fosse uma vitrine.

A mulher reina no século XIX para o homem, com sua pequena participação social, ela era a Rainha do Lar, e segundo o historiador de moda James Laver, o homem esperava duas coisas da esposa: “...primeiro, que fosse um modelo de virtudes domésticas, segundo que não fizesse nada...” (LAVÉR, 1989, p.170).

Sua ociosidade total era a marca do status social do marido. O corpo da mulher representa um suporte e a roupa o envólucro que arrasta não apenas os novos paradigmas do século XIX, mas a forma como o corpo da mulher era revelado para o homem.

Esse discurso se confirma não somente baseado nas poesias de Baudelaire ou nos romances de Balzac, mas pela obra de John Berger, Modos de Ver, onde se justificam os ideais dessa pesquisa, quando Berger desenvolve sua análise sobre a presença de uma mulher, que exprime sua própria atitude em relação a si mesma, e define o que pode e o que não pode lhe ser feito. “...sua presença é manifestada pelos gestos, voz, opiniões, expressões e roupas; enfim a maneira como uma mulher aparece para um homem pode determinar a maneira como será tratada...” (BERGER, 1999, p.48).

Seguindo por essa vertente, Berger analisa através das obras dos nus na história, destacando a presença da mulher que se sente olhada nas telas; olhada por um espectador, esse espectador é o homem. A figura da mulher é sugerida em forma de oferecimento para contemplação.

Da mesma forma, acredito nessa presença da mulher vestida no século XIX, pelo homem e para o homem, assim como na maioria das pinturas a óleo européias do nu, o protagonista principal nunca é pintado, porque ele é o espectador diante do quadro, e tudo a ele é dirigido. Assim sendo, o corpo feminino vestido assume as formas que serão apreciadas pelo homem.

---

<sup>2</sup> Do inglês – dândy, “almofadinha, requintado, de primeira classe”. Chamaram assim os homens exageradamente aristocráticos, caindo no maneirismo, preocupados com a ornamentação, enfatizando os detalhes, como a um lenço de renda a um punho trabalhado.

A mulher oferta sua feminilidade como uma coisa a ser contemplada. A paixão sexual da mulher é minimizada para que o espectador possa sentir que ele tem o monopólio dessa paixão, a forma despida ou vestida da mulher se apresenta para estimular o homem.

Confirmando essa interpretação, a socióloga Gilda de Melo Souza, em *O espírito das roupas*, descreve a indumentária feminina do século XIX, como objeto intermediário aos anseios reprimidos da mulher: “... *sob a rígida organização das sociedades, fluem anseios psíquicos subterrâneos de que a moda pressente essa direção. Na sociedade democrática do século XIX, quando os desejos de prestígio se avolumam e crescem as necessidades de distinção e de liderança, a moda encontrará recursos infinitos de torná-los visíveis. Por outro lado, quando a curiosidade sexual se contém sob o puritanismo dos costumes de uma sociedade burguesa, a moda descobrirá meios de, sem ofender a moral reinante, satisfazer um impulso reprimido...*” (SOUZA,1987, p.25)

Através desse olhar sobre a elaboração imagética, confirmou meu raciocínio que a roupa possui uma segunda natureza - pertence à um processo civilizatório. É possível ler a história do homem, através da indumentária utilizada. Elizabeth Wilson<sup>3</sup> destaca a roupa como o elemento que liga o ser biológico ao ser social, e Maffesoli<sup>4</sup> confirma a citação, defendendo sobre as imagens vestidas como representação de um corpo social.

O objetivo proposto nesta dissertação é o de investigar as formas representativas da mulher vestida no século XIX, relacionada com a representação feita pelos pintores através dos nus, trazendo a confirmação sobre a analogia da erotização criada para a mulher vestida, segundo os desejos masculinos. Essa pesquisa demonstra que o corpo feminino esteve esculpido pelo olhar masculino.

Para a realização desta pesquisa escolhi como principal recurso metodológico a análise documental. Conforme comenta Caulley, o objetivo da análise documental é identificar informações factuais nos documentos a partir de questões ou hipóteses de interesse. São considerados documentos “*quaisquer materiais escritos que possam ser usados como fonte de informação sobre o comportamento humano*” (PHILIPS, 1974, p.187)

---

<sup>3</sup> Elizabeth Wilson, autora de *Enfeitada de Sonhos*, caracteriza moda como fragmentação e identidade, de superfícies e expressão teatral.

<sup>4</sup> Michel Maffesoli em *Tempo das Tribos*, descreve a aparência como imagens que participam de um corpo social. Antes de ser sublimado, ou rebaixado, o corpo e a beleza eram valorizados como elementos de criação, epifania da forma.

Há também um caráter empírico, pois, pude experienciar através da construção das saias e acrescentar maiores informações à minha pesquisa, observando as metamorfoses que o objeto construído pode causar para as mutações do corpo.

Como pista de primeira ordem reuni uma antologia representativa dos nus na pintura européia no século XIX e roupagens registradas pelos pintores da época, recolhendo informações de diferentes fontes bibliográficas.

Os primeiros passos deste trabalho foram produzidos paralelamente à minha própria experiência na docência de história da indumentária, e principalmente através de materiais recolhidos e fotografados no *Musée de la Mode et du Textile*, na viagem que fiz à Paris.

Daqui parte o interesse de fornecer uma pesquisa calcada em dois nítidos caminhos, um deles o que contempla minha formação e minha forma de perceber a roupa como artista plástica, e o outro o de reunir na história da indumentária, segmento que me instiga sempre a pesquisar cada vez mais, as possibilidades de entender a roupa como objeto em seu desenho e desempenho.

A pesquisa representa também o desejo de entender o século XIX, em todos os segmentos que tenham pertinência e as influências decorrentes ao assunto, entendendo que o corpo representa o suporte para arte, e a roupa, o objeto de arte. Sua forma e volume criam a mola propulsora para o discurso sobre o corpo feminino esculpido pelo olhar masculino.

Esta dissertação é composta de quatro capítulos. Estes foram elaborados numa seqüência que desperta o interesse em saber sobre as formas que a mulher foi corporificada durante o século XIX. Desde áreas que contemplam questões sociológicas, subjetivas e antropológicas até as que estão fincadas na história do traje e suas relações com a história da arte. Finalizando com poéticas visuais, que expressarão de forma conceitual os volumes e as formas representadas através da saia especificamente, numa linguagem de releitura conceitual. A saia significará o elemento de conclusão desta pesquisa que defino como mulheres centáuricas.

No Capítulo 1, é feito o levantamento sobre a cultura feminina, “A mulher esculpida pela cultura e sociedade”, pude fazer um mapeamento em bibliografias diversas, sobre o universo da mulher no decorrer do século XIX, onde apresento suas atividades,

participações, sua ociosidade, lazer, a sua presença pública e privada, seu papel na sociedade, hábitos e costumes no cotidiano para desenvolver o preâmbulo sobre a questão comportamental e sua vestimenta.

No Capítulo 2, é feita uma análise mais diretamente sobre os trajes usados no século XIX, em “O corpo feminino esculpido pela roupagem”, serão abordados desde os trajes da mulher revolucionária até às burguesas; uma série de ilustrações serão percebidos nesse capítulo para uma maior compreensão da roupa como objeto discutido.

As mudanças e formas de vestir desse século foram investigadas em sua aparência principalmente no que diz respeito às formas e volumes na parte inferior do corpo. Portanto as saias receberão uma especial atenção.

No Capítulo 3, será abordada a construção erótica do corpo feminino através dos trajes, “A moral das roupas”, pretende ater uma análise fundamentada em gênero e sexualidade. Serão investigadas as obras dos pintores do realismo e impressionismo que retrataram as mulheres nuas, capturando suas preferências. Também será descrito o traje desenhado e executado pelo grande costureiro Worth e seu contato direto com as mulheres. Haverá uma forte inclinação à teoria de Jonh Berger, com relação ao corpo da mulher observado.

O Capítulo 4, será utilizado para descrever a roupa como objeto no espaço, a escultura em forma de saias e sua representatividade como expressão viva, demonstrada como veículo que intermedia o corpo com a linguagem visual.

Esta pesquisa apresenta os desenhos das saias criadas para ilustrar o estudo do corpo e roupa feminina no século XIX.

## Capítulo 1

### A mulher esculpida pela cultura e sociedade

O início do século XIX é marcado por diversos acontecimentos, a Revolução Francesa com o novo regime do Império e Diretório francês assiste a queda da monarquia e ascensão da burguesia; enquanto na Inglaterra a Revolução Industrial se expande e prepara o solo capitalista que conseqüentemente desencadeou na conscientização das classes sociais fazendo com que a semente do socialismo florescesse nesse século.

O universo participativo feminino desse século, exclui as mulheres de atividades que possam promovê-las socialmente ou politicamente; o ideal feminino oitocentista redefiniu-a como algo entre anjos e crianças, totalmente dependentes da figura masculina; sua estrutura frágil e impotente lhe confere a aparência apreciada.

Na virada do século XVIII para o século XIX, houve uma tentativa de participação política pelas mulheres revolucionárias que integravam o povo sans- culotte <sup>5</sup>, porém o Comitê de Segurança Geral temia que sua performance que envolvia desde vestuário até atitudes pudessem masculinizá-las, e os homens sentiam-se ameaçados com essa redefinição dos sexos.

Os homens temiam especialmente que as líderes de associações que pretendiam projetar as mulheres privadas nas ações políticas não se tratavam de donas-de-casa, mães de família ou moças inocentes que cuidam dos irmãozinhos menores; e sim, de jovens emancipadas de modos e gestos livres, uma espécie de aventureiras.

A conseqüência foi o decreto de 1793 que punha fim às atitudes patriotas das mulheres, ou seja, estava decretado pelos deputados o fechamento das associações femininas, e, principalmente foram suprimidas por irem justamente contra a “ordem natural” que identificava a mulher – a família.

No entanto, a Igreja passou por uma transição entre os conflitos das intromissões com o novo Estado, porém as mulheres passam à ser os pilares da Igreja, que constituem a estrutura durável de religiosidade praticante, há um envolvimento de dedicação muito

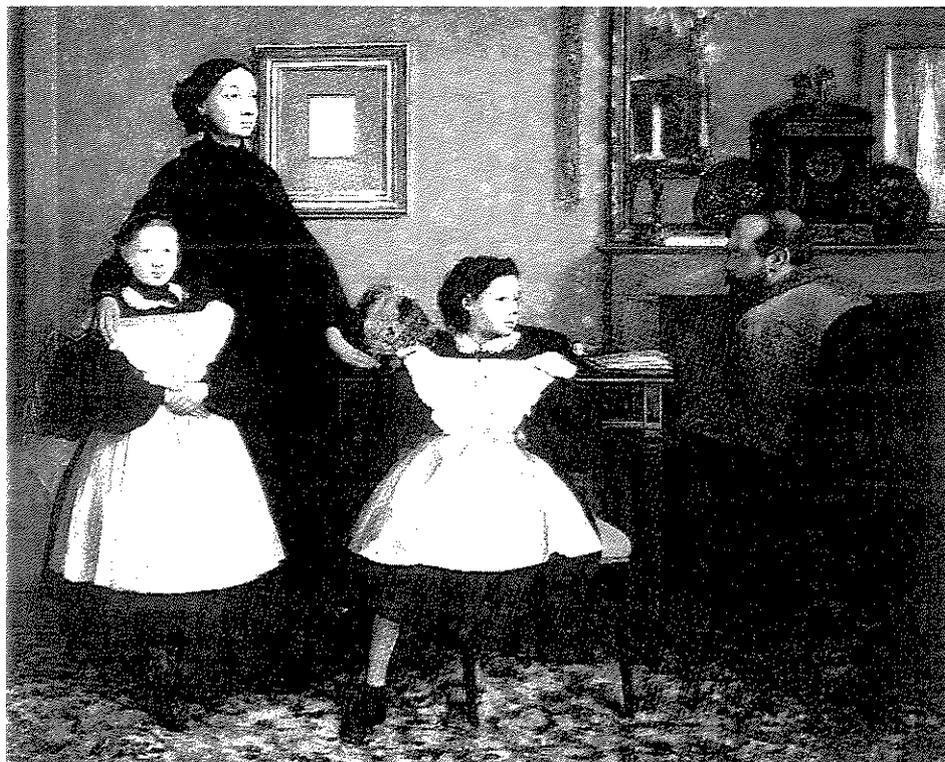
---

<sup>5</sup> op cit., p. 8.

maior das mulheres com a Igreja, até mesmo por manter a moral e os bons costumes; estas eram muito influenciadas pelos padres.

Mas era o Estado que assumia o controle do estado civil e substituiu a Igreja como autoridade máxima nas questões da vida familiar. Foi mostrado através do Código Civil uma preocupação bem menor com os cidadãos, especialmente as mulheres, no que diz respeito às leis do divórcio, aumentando os poderes paternos, todavia, o Estado limitou o controle da família ou da Igreja sobre o indivíduo, a fim de ampliar seu próprio controle.

A família significava dignidade para os cidadãos, porém o princípio dessa instituição era justamente vivido pela mulher, a concepção da mulher, talhada especialmente para o privado é sempre presente nos discursos intelectuais; houve até um tratado por parte de Pierre Roussel<sup>6</sup> que tornou-se uma referência no discurso sobre a mulher, que a identificava por sua sexualidade e seu corpo, enquanto o homem por seu espírito e energia. O útero define e determina o comportamento emocional e moral da mulher.



**Fig 01** - Edgar Degas: A família Bellelli, 1858-60. Paris, Museu d'Orsay.

---

<sup>6</sup> Sob a Revolução, Pierre Roussel escreveu para *La Décade Philosophique* sobre a impotência das mulheres

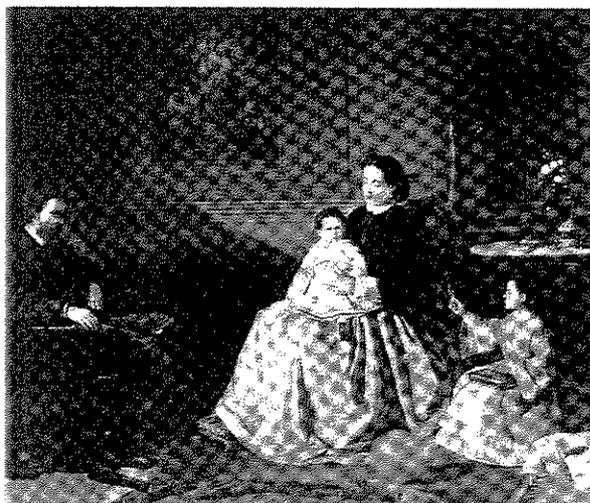
*“Na época pensava-se que o sistema reprodutor feminino era particularmente sensível, e que essa sensibilidade era ainda maior devido à debilidade intelectual. As mulheres tinham músculos menos desenvolvidos e eram sedentárias por opção. A combinação de fraqueza muscular e intelectual e sensibilidade emocional fazia delas os seres mais aptos para criar os filhos. Desse modo, o útero definia o lugar das mulheres na sociedade como mães”.* (Hunt, 1991, p. 50)

Roussel escreveu algumas vezes em *“A Década Filosófica”*, um jornal “ideológico” da época, sugerindo algo em torno do pensamento de que os homens eram biologicamente fortes, empreendedores e as mulheres eram fracas, tímidas e apagadas. Com seus amigos que também escreviam para esse jornal e compartilhavam da mesma opinião, desenvolvem dois volumes fundamentados na nova ciência da antropologia moral, dedicados à *“História Natural da Mulher”*, cujo comentário confirma a definição para a cultura feminina: *“... macho é macho apenas em certos momentos, mas fêmea é fêmea durante toda sua vida...”*.

Nesse período oitocentista, a mulher imbuu-se à esfera privada, como jamais visto antes. Mas a Revolução impulsionou essa evolução decisiva das relações entre os sexos e da concepção da família. As mulheres estavam associadas ao “interior”, ao “privado”, não apenas pelo fato da industrialização estar ligada a uma redefinição burguesa, mas pelo fato dos homens já terem tido uma demonstração do perigo que representaram para eles na época da Revolução, com a inversão da ordem “natural”.

Em meados do século XIX, as características principais da cultura feminina estão estruturadas no sólido ambiente familiar acolhedor, filhos bem educados e esposa dedicada ao marido. *“É reforçada cada vez mais a idéia da mulher como um código de status do homem, ele detinha o poder, mas dependia da mulher no que diz respeito à tradução de sua imagem, à ela cabia a missão de elevar seu nível.”* (DEL PRIORE, 2001, p.225)

A domesticidade é algo que se instaura no modelo familiar burguês. A mulher deveria ter dotes e préstimos para também contrair um bom casamento, saber administrar bem uma lar, vinha de um berço que remonta ter adquirido ensinamentos que vinham da prática em família, isso também significava ser bem nascida. Bordar em bastidor, tocar piano, cantar em apresentações de saraus familiares, ser paciente com os pequenos, para garantir que será boa mãe educadora, deveriam ser verificados como predicados para alcançar o bom partido.



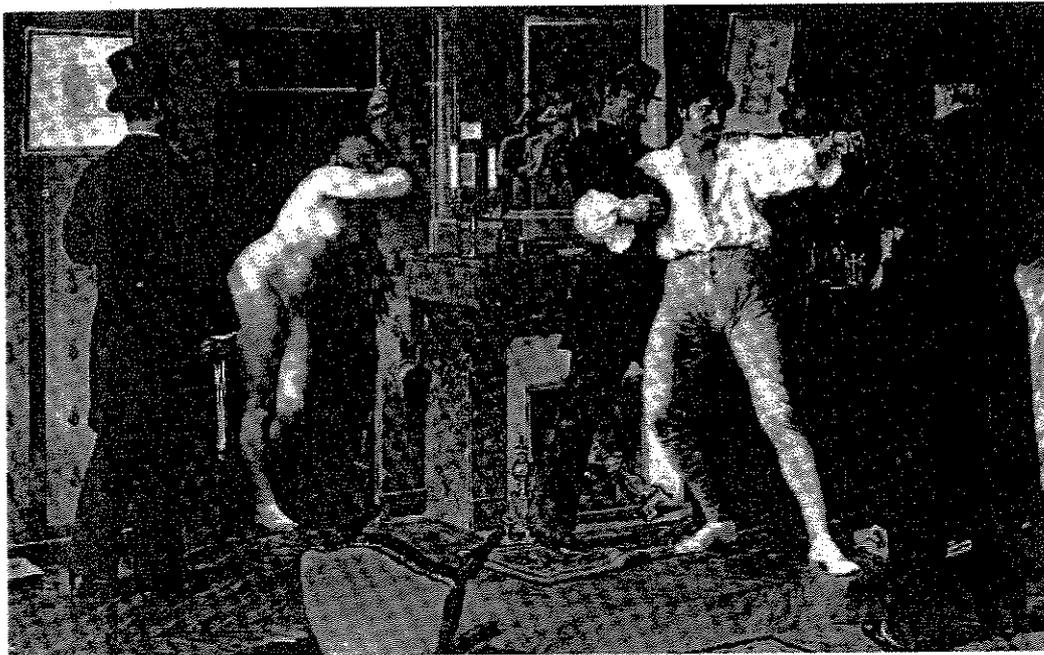
**Fig. 02** - V. Becquer: Gustavo Becquer e sua família, 1860. Cadiz, Museu Provincial de Belas Artes.



**Fig. 03** - W. White: Florence Nightgale e sua irmã Pathenope, 1836. Londres, Nacional Portrait Gallery.

As boas maneiras da mulher junto à sua produção vestida que deveria ser exteriorizada, somavam pontos para que o homem quando em situações sociais, fizesse seu marketing pessoal perante a sociedade. Afinal a família não representa apenas um

patrimônio, também um capital simbólico. A honra não devia ser manchada pois certamente comprometeria sua boa reputação. O erro sexual representava uma falência maior que qualquer outro, o nascimento de filhos bastardos são censurados rigidamente; porém quem fica do lado da desonra e vergonha, são as mulheres.



**Fig. 04** - Flagrante de adultério, 1885. Paris, Biblioteca Nacional.

*“Duas sexualidades recebem uma atenção maior: a do adolescente, cuja puberdade é tida como uma crise de identidade potencialmente perigosa para ele e para a sociedade, a ponto de se enxergar no adolescente um criminoso em potencial; e a das mulheres, que sempre trazem desgraça. Causa permanente de angústia, a sexualidade feminina é controlada pela Igreja, que aqui desempenha um papel fundamental. Toda uma sociabilidade mariana – os rosários em que as mais velhas enquadram as mais novas, as congregações de Filhas de Maria – encerra as jovens numa rede de práticas e proibições destinadas a protegê-lhes a virgindade”.* (Perrot, 1991, p. 272)

A vigilância constante de sua pureza e inocência, impediam a mulher de frequentar universidades, seguir uma profissão (exceto a carreira do magistério) e não viajava sem uma dama de companhia.

Nesse momento algumas práticas alimentam sua introspecção e lhe fazem companhia, como o piano e o livro que ajudavam-na a se aliviar um pouco da clausura. O piano era um companheiro que além de tudo era tido como móvel de respeito e elegância em toda casa burguesa, embora a moda do instrumento inicia-se em 1815, quando a burguesia ainda não se expandira.

Tocar bem piano contribui para sua esmerada educação, além da virtude representar um dote estético para o mercado do matrimônio. O instrumento era um amigo confidente, e fiel, com o teclado, a jovem estabelecia um diálogo amoroso, era seu refúgio solitário, com ele todas as queixas eram permitidas.

*“...sob os dedos inocentes da jovencinha ignorante, o teclado traduz as pulsações que a linguagem não saberia exprimir. Por esta razão Balzac aconselha a irmã que compre um piano. Este aparece como o exultório privilegiado da timidez; o que permite a cena literária em que a moça, acreditando-se só, revela ao indiscreto anseios tanto insuspeitados já que o instrumento tem ainda o privilégio de elevar a alma até o ideal...”*  
(CORBIN, 1991, p.488)



**Fig. 05** - Richard Redgrave: A professora pobre, 1843. Londres, Vitoria and Albert Museum.

O estereótipo literário da boa mulher através dessa prática, também se refere à condição feminina, presa ao instrumento, o dedilhar, obtém ao imaginário masculino, a presa sonhadora oferecida aos desejos do homem.

Na Paris da Restauração, instauram-se os gabinetes de leitura, por empréstimo de volumes ou assinatura, é possível fazer a locação dos livros, já que estes custavam muito caro na primeira metade do século XIX. E ao contrário do piano que transmite uma melodia como delírio, o livro é um passatempo silencioso do prazer solitário, que através da literatura romanesca, porém decente, possibilita às jovens uma pitada de “informação”, fazendo-as deixar de ser tão bobalhonas.



**Fig. 06** - No jardim, 1840. Fashion plate, in *Allgemeine Modenzeitung*, Leipzig.

Segundo Alain Corbin, os historiadores da literatura do século XIX registraram a importância da janela nas representações da sensibilidade feminina, ao fazer sua leitura à luz da janela, se obtém um certo contato com o mundo externo. É comum pinturas do período que revelam a mulher na fronteira, do mundo enclausurado e a ilusão de pertencer ao mundo participativo externo.



**Fig. 07** - Edmond de Grimbergh: Melancolia, salão de 1895.

Na infância a confiança ocorria com a boneca, que na primeira metade do século XIX tinha aspecto de mocinha; as bonecas francesas obedeciam os cânones da beleza vigente, tinham cintura fina, quadril largo, e roupas de acordo com as tendências da moda. O enxoval das bonecas era bastante rico e diversificado e hierarquicamente a escolha conscientizava sobre a identidade social.



**Fig. 08** - André Henri- Dargelas: A família feliz. Wolverhampton Art Library.

Essa escolha da boneca que acompanhava as meninas em seus passeios, permitiam a confidência; todavia há uma considerável mudança de papéis por volta de 1855, as bonecas assumem formas de bebês, e a menina conscientiza-se sobre o aprendizado materno.

À partir de 1830 as damas da boa sociedade tem permissão para reservar uma tarde da semana para visitar ou receber em casa, encontrarem-se nas casas de chá ou confeitarias, esses espaços doces e sexuados não permitiam às mulheres a deselegância da demora, ou seja, deviam ser breves; não permanecendo muito tempo nesses locais. A questão de estarem expostas corriqueiramente nos espaços públicos representava inconveniente para sua reputação, em detrimento de ser percebida pública também.



**Fig. 09** - Jean Béraud: A confeitaria Gloppe, rondpoint des Champs- Elysées, 1889. Paris, Museu Carnavalet.

Entretanto, falar de espaço público e que tem que ter uma natureza privada para as damas é reconhecido paradoxalmente no camarote da ópera ou teatro. O camarote representa proteção onde ela não está livremente exposta como na platéia, se isso ocorre deverá ser acompanhada do pai, marido, irmão ou parente.



**Fig. 10** - Em um camarote na ópera, 1857. Fashion plate, in Le Follet.

O serão também pode ser percebido nos salões das casas onde ocorrem concertos, espetáculos e bailes, a burguesia reunia um grupo de convidados seletos para estas ocasiões; porém nos bailes públicos as classes sociais dançavam juntas.

O baile ou a festa faziam parte do mundo onírico, pois representavam a transição entre o real e sonho, era o momento em que as mulheres platonicamente criavam situações, imaginavam serem percebidas pelo sexo oposto, conduzidas à dança (estando tão próximas fisicamente), ou ter as mãos (mesmo que com luvas) tocadas pela presença masculina. Nos locais públicos quando podiam aparecer, seja nos teatros, nos salões de baile, nas casas de chá, na volta da missa para casa, num passeio mesmo que sempre obviamente acompanhadas, sua manifestação de aproximação se fazia mediada pelo vestuário.



Fig. 11 - J. Béraud: Evening party given by the Caillebothes, 1878.

Collection Contesse Balny d'Avricourt.

A roupa ocupa o papel fundamental na comunicação subjetiva reprimida, é através desta que existe um diálogo, que, se pela qual estavam trancadas no espaço privado constantemente, e conseqüentemente trancadas em embalagens de tortura como ocorria por parte das roupas; sabiam que esse era o código da sociedade patriarcal em que viviam, precisavam ser tolas, impotentes e belas – objeto máximo de consumo conspícuo.

Na segunda metade do século com a expansão industrial, o comércio de roupas prontas feitas em grande escala invadem os grandes magazines surgidos em Paris, *Bon Marché*, *Gallerie Laffayet e Printemps*, permitem o consumo comum do vestuário, porém a Alta-Costura se instaura nesse momento, disputando o valor da roupa como obra de arte, com direito à ser assinada. Lipovetsky<sup>7</sup> faz referência à mudanças na representação social da moda, que conferiu a esta uma nova dignidade.

A roupa e a moda passam a possuir uma renovada importância também nos textos literários, no sentido de erguer as cortinas da superficialidade volátil e enriquecer características sendo minuciosamente descritas por Baudelaire, Balzac, Flaubert e mais tarde por Proust.

À roupa era transmitido o mais secreto anseio, em sua frágil submissa atitude, dentro do próprio espaço privado, a mulher se prepara para o olhar dos outros; ali configura-se a apresentação em função das imagens sociais do corpo.

Obtêm-se a confirmação desse fato através do discurso de Joffre Dumazedier em *A Revolução Cultural do Tempo Livre*, no qual o capítulo intitulado *Festa do Corpo*, demonstra a cultura do corpo ou ascensão do íntimo, como sendo a ponte que possibilita a comunicação através de uma exposição diferente dos corpos vestidos para o veraneio à beira mar, para o banho de mar, ciclismo e hipismo; concedidos às classes altas na segunda metade do século XIX.



Fig. 12 - Jules Scalbert: Vamos alegremente, 1892. Paris, Biblioteca Nacional. L'illustration.

<sup>7</sup> LIPOVETSKY, Gilles. O Império do Efêmero. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

O corpo vestido representa um emblema social, pois havia um nítido contraste entre a roupa diária e a roupa de festa. Enquanto a roupa do dia cobria a mulher, das pernas aos braços e pescoço, as destinadas para festas, despiam-lhe o colo, os braços e definiam sua cintura e ancas, finalizando com as elaboradas saias.



Fig. 13 - Diante do Espelho, 1890. Paris, Biblioteca das Artes Decorativas.

A estratégia das aparências dentro do relevante valor burguês, mesmo que escondendo o corpo com toda produção cuidadosa do vestuário, possuía uma carga hipertrófica do imaginário erótico que traduzem a despeito de cobrir-se; revelar-se através, tanto da vestimenta invisível (saiotes, corpetes e lingerie) que valorizam a nudez, como da roupagem final, que era arquitetonicamente criada para acentuar-lhe os atributos.

Essa incoerente questão de vestir-se tão atraentemente, à despeito de sua atitude moral e virtuoso puritanismo possibilitam pensar várias vertentes para o entendimento desse estudo; pois pode ser analisada a roupa como prisão que reflete sua opressão. Essa percepção de fragilidade trancada numa jaula confere à mulher oitocentista estar confinada a ser peça de luxo.

Esse hilário estereótipo de criatura inofensiva, mas presa, traduzem outra possibilidade para compreender o corpo feminino vestido, pode-se entendê-lo como paisagem visual, vislumbre para contemplação e estimulação às fantasias masculinas, colocando-a em seu papel principal de progenitora, decorrente das formas arredondadas dadas ao seu quadril e traseiro; remontando as ancestrais representações da mulher de ancas enormes simbolizando a fertilidade.

A partir dos fatos mencionados e embasados em citações no decorrer desse capítulo, é entendido que a roupa exerce a expressão de subjetividade reprimida, foi o que lhe restou para comunicar-se com o mundo. As roupas falavam por elas, exprimindo seus sentimentos mais secretos quando em público; o “esconde / revela” consistia no recurso imagético de percepção de seus mais profundos anseios.

## Capítulo II

### O corpo feminino esculpido pela roupagem

O decorrer do século XIX trouxe inúmeras mudanças para a forma das roupas, conforme o capítulo anterior, as roupas representaram uma grande importância na contextualização comportamental e trouxeram paradoxais curiosidades. Os aspectos sociais que foram mencionados produzem um novo olhar sobre as características dos trajes femininos constituindo o elo entre os capítulos, possibilitando um melhor entendimento desta pesquisa.

O enfoque principal sobre o traje, nesse capítulo, será tratar especialmente da peça do vestuário que melhor define a mulher – a saia. Para tanto, outros elementos de indumentária serão mencionados, se importantes para a discussão. A rigor, o que diferencia a mulher do homem através das roupas são calças e saias, e o século XIX por excelência sendo dominado pelos homens, traduziu nas roupas um regime de autoridade, onde o prestígio do homem era dado especialmente pelas calças, enquanto as saias dos vestidos, especialmente armadas, representavam sinônimo de feminilidade.

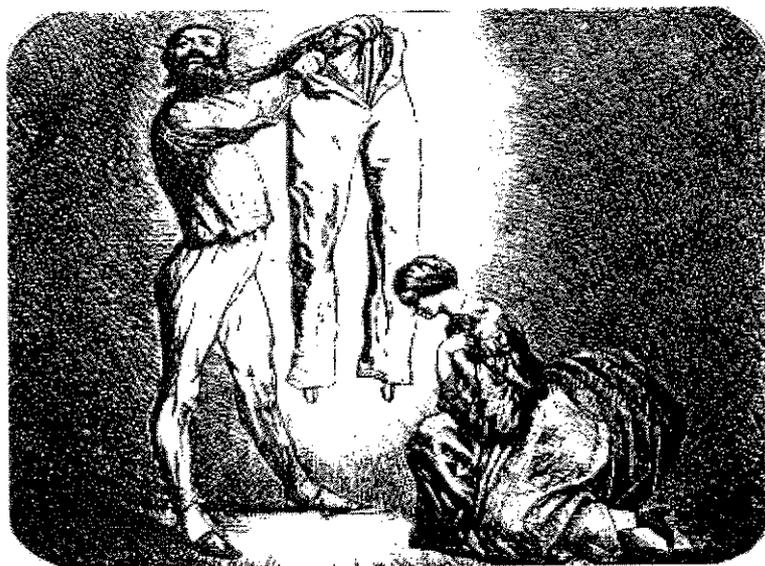


Fig. 14 - Paris, Biblioteca das Artes Decorativas.

Portanto não será tratada a história da indumentária no século XIX em todos os seus aspectos, e sim alguns fatos que auxiliarão no conteúdo principal dessa dissertação, aliando pertinências com as questões sociológicas que envolve a mulher (tratada no primeiro capítulo) e enfocando especialmente as formas e volumes adquiridos pelas saias no decorrer do período e todo elemento de indumentária que implique em sua estética.

As primeiras formas das roupas femininas demonstram que entre o Diretório e a luta pelas aparências, muitas aristocratas ainda vestiam os exageros antigos, porém, é a partir de 1790 que os jornais dedicados à moda apresentaram um “traje estilo Constituição” para mulheres, que, em 1792, torna-se chamado “traje estilo Igualdade” com toucado, muito em moda entre as republicanas. Segundo o *Journal de la Mode et du Goût* (Jornal da Moda e do Gosto), “...a grande dama de 1790 veste cores listradas estilo nação, e a mulher patriota usa tecido de cor azul-rei com chapéu de feltro negro e roseta tricolor...”

E assim as revolucionárias converteram suas roupas na propaganda ideológica da nova era, abandonaram qualquer vestígio de luxo nas roupas, e como os sans-culottes que abandonaram seus calções, adotaram pantalonas largas, as mulheres utilizaram saias de algodão de Marsella de comprimento acima do tornozelo e jaqueta de lã com fechamento frontal. A touca na cabeça foi percebida como um código simbólico característico.



Fig. 15 - Paris, Biblioteca Nacional.

Em maio de 1794, a Convenção solicitou ao pintor Jacques-Louis David que apresentasse sugestões para os uniformes civis e oficiais, todavia suas pranchas com os desenhos dos trajes possuíam características da Antigüidade, Renascença e também de figurinos de teatro . Como não obtiveram muito sucesso, logo a Sociedade Popular e Republicana das Artes solicitaram trajes que realmente ilustrassem a liberdade. Como se chegaria à liberdade se a distinção social continuava a se manifestar no vestuário?

*“...o porta-voz do Comitê de Salvação Pública contrapunha as virtudes da república aos vícios da monarquia: Em nosso país queremos substituir o egoísmo pela moral, a honra pela probidade, os usos pelos princípios, as conveniências pelos deveres, a tirania da moda pela razão, o desprezo à desgraça pelo desprezo ao vício, a insolência pelo orgulho, a vaidade pela grandeza da alma, o amor ao dinheiro pelo amor à glória, a boa companhia pelas boas pessoas, a intriga pelo mérito, o espirituoso pelo gênio, o brilho pela verdade, o tédio da volúpia pelo encanto da felicidade, a mesquinha dos grandes pela grandeza do homem...”* (HUNT, 1991, p. 23)



Fig. 16 - Paris, Biblioteca Nacional.

Em verdade a Revolução contribuiu para diminuir as peças de roupa e deixar a indumentária mais solta, o resultado foi a imagem da mulher mais real, adotaram uma linha que não mexia com as formas do corpo, sendo que outrora os corpetes, paniers<sup>8</sup> e petticoats<sup>9</sup>, metamorfosearam todo o corpo feminino além de todos exageros que foram erradicados com o Diretório. A nova mulher republicana usava longas chemises, que pareciam camisolas flutuantes, inspiradas na Antigüidade Clássica, parecendo mulheres gregas.



Fig. 17 - François Gérard: Madame Récamier, 1802. Paris, Museu Carnavalet.

<sup>8</sup> Panier do francês – cesto de pães, significaram as armações usadas sob as saias do século XVIII, cujo volume evidenciava o quadril.

<sup>9</sup>2 Petticoats do inglês – anágua, que consiste numa sai usada sob a veste graças à larga fenda frontal permitia poder vê-la

Todavia, essa “Igualdade, Liberdade e Fraternidade”, ainda trazia diferenças no traje entre as plebéias e damas, pois a utilização de tecidos e forma de confecção acumulavam diferenças; sem dizer sobre os xales que representavam um item de indumentária, que, somente bem utilizados revelavam quando se tratava de uma mulher de classe, ou seja, saber portar um xale era código sinalizador de apenas algumas.

O corpo estava esculpido pelos novos paradigmas, a silhueta contemplava a simplicidade, a cintura estava localizada logo abaixo dos seios, estilo que fora criado no século passado para Maria Antonieta. Mas a simplicidade das túnicas que repudiavam os valores nobres, não durou muito, à fim de expandir a produção têxtil, Napoleão rendeu-se ao gosto pelas frivolidades, também interessado em manter o poder de aquisição do país, de maneira à impedir a Inglaterra de estender seu domínio industrial .

Levado pela ambição de fundar uma nova dinastia, sem falar no desejo de dar incremento à indústria francesa, Napoleão impôs um novo luxo à corte, semelhante ao rei-sol. O famoso estilo chamado Império foi inaugurado com a coroação de Napoleão e Josefina. Nesse período Mademoiselle Rose Bertin, ex-modista de Maria Antonieta, havia deixado a capital se refugiado-se em Viena, portanto, a imperatriz Josefina contratou um novo costureiro, Mosieur Leroy.

Depois de um quarto de século de corpo esculpido pela verticalidade, a cintura retoma o lugar, conseqüentemente o espartilho volta ainda mais justo, fazendo com que as saias parecessem mais amplas e o quadril mais largo, as mangas se afofaram, oferecendo primazia à cintura e ao quadril. Por volta de 1822 as saias se encurtam, tomando forma de sino, mais armadas e as mangas ficam mais fofas, provocando maior destaque ainda; mas paradoxalmente acentuando a impressão de fragilidade da figura feminina.



Fig. 18 - Instituto de Indumentária de Kioto, 1835-38.

Na década seguinte outros elementos complementam a indumentária, como o chapéu, o leque e o guarda-sol; percebe-se esses objetos como formas de equilíbrio para a estética das roupas. Os chapéus, chamados de pala ou boneca, eram amarrados no pescoço com acabamento em laço cuja aba lhe impedia ver o mundo, conferindo recato.

Houve o retorno do uso de tecidos luxuosos, como veludos, tafetás e até peles; já que no período da Revolução Francesa o luxo havia sido abominado em detrimento do novo espírito republicano, permitindo apenas o uso de algodão e linho. A utilização de tecidos como tafetá causavam um efeito mais armado para as saias dos vestidos, enquanto a leveza do algodão do início do século não proporcionavam volumes.

*“Com o fim do Império, embora com alguns anos de atraso, também o vestuário mudou, e houve o cuidado de vestir o corpo feminino, aprisionando-o no espartilho, sobrecarregando-o de peças de vestuário”.* (MARTINS,1965, p.226)

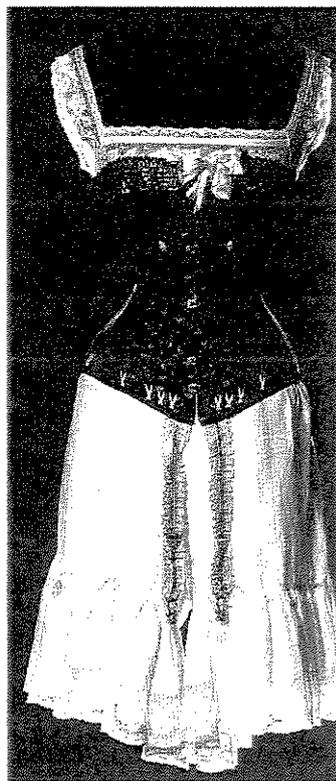
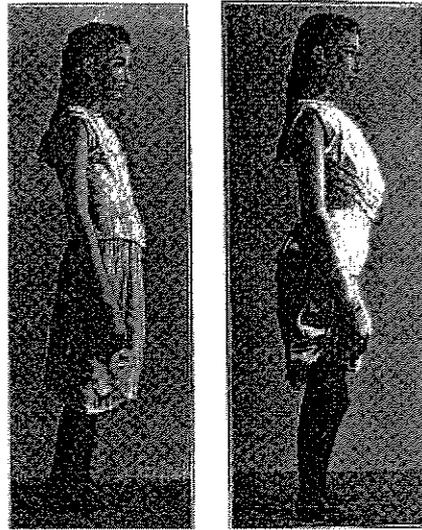


Fig. 19 - Instituto de Indumentária de Kioto, 1898.

Com essa afirmação pode-se logo perceber que por muito pouco tempo as mulheres adotaram trajes simples e desprovidos de grandes agentes transformadores corporais, pois tão logo, o corpo feminino recebeu novas armaduras.

Assim a cintura tornou-se cada vez mais estreita, o espartilho estrangulou a cintura cada vez mais, tornando os volumes das saias maiores ainda, conferindo ao corpo feminino a forma de uma clepsidra. As meninas já deviam entrar nesse processo de transformação, ou seja, desde pequenas tinham que aprender que para serem aceitas nos padrões vigentes, tinham que ser submetidas às torturas da moda. Vários anúncios de espartilhos aconselhavam as mães à deitarem suas filhas de costas no chão para poderem ajustar melhor os cadarços do espartilho.



**Fig. 20** - Documents de l'UFAC.

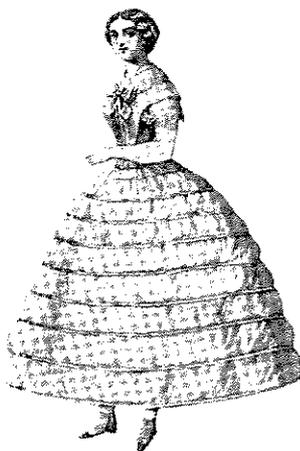
*“...em 1857, Charles Dubois publica um livro cujo título parece um compêndio de boa moral, considerações sobre cinco calamidades públicas: o abuso do espartilho, o uso do tabaco, a paixão pelo jogo, o abuso de licores fortes e a agiotagem. É verdade que na época as mães insistiam com suas filhas: Você jamais fará um bom casamento se não apertar a cintura...”* (FONTANEL, 1998, p. 61)

As saias e subsaias alargaram-se, duplicaram-se, ornaram-se de franzidos, pregueados e babados. Porém suas anáguas ainda não tinham recebido um tratamento tão elaborado, eram confeccionadas em linho engomado dispostas em várias camadas. O chintz indiano que já tinha sido bastante utilizado no século XVII, retorna devido a sua popularidade e contribuição à indústria de estampanaria na Europa Ocidental, que já era próspera devido à Revolução Industrial; em meados de 1830 os vestidos confeccionados

nesse material estavam muito em moda. O interessante nesse tecido é que produzia armações devido à sua textura encorpada contribuindo para a armação das saias dos vestidos, que nesse momento eram ricos de estampas de florais, cerejas, framboesas, listras, arabescos e xadrezes (o xadrez escocês era decorrente da voga causada pelo uso de Amy Robsart ou as heroínas dos romances de Walter Scott) curiosamente estampados sobre o fundo branco tornando mais volumosa toda a área da saia; assim como ocorre com as cores claras.

A mentalidade do Romantismo (1830-1850) vislumbrava uma fuga à realidade humanística, prevalecia a imaginação ao espírito crítico. Era a época dos contos de fadas, da música lírica de Schumann, Schubert, Liszt e Chopin. A Europa e América do Norte eram muito prósperas nessa época.

Na década de 1840, as mangas exageradas desapareceram do panorama da moda, e as saias se tornaram maiores com camadas de anáguas e a cintura foi se estreitando como vespínhas. No princípio da década de 1850 surgiram as primeiras crinolinas<sup>103</sup> feitas de crina de cavalo que inutilizaram as várias camadas de anáguas. Tão breve se percebe no corpinho dos vestidos um bico central que permitia aos franzidos conferirem um arredondamento maior às ancas, e os tecidos como organdi e tafetá possuíam textura que facilitava o efeito dos volumes.



**Fig. 21** - Anágua de Crinolina, 1860. Fashion plate.

<sup>10</sup> Crinolina foi o nome dado às anáguas mais satirizadas no século XIX, estas receberam esse nome por serem beneficiadas da própria crina de cavalo produzindo um aspecto bem engomado ao tecido, que foi muito utilizado também para chapelaria. A crinolina também conhecida por cage (gaiola em inglês), foi mais tarde confeccionada com arcos de metal e barbatanas de baleia; fazendo mesmo parecer uma gaiola.

A crinolina pertence a um momento especial na história da moda pois diversas analogias foram feitas com a mesma, pela forma e volume que adquiriu, suas proporções chegaram à tamanhos inacreditáveis. Felizmente nesse momento as crianças começam à ter vestuário próprio, isto é, mais práticos. Essa teoria já havia sido iniciada no século XVIII com Voltaire, com o racionalismo e Jean-Jacques Rousseau que defendia o conceito de simplicidade através do “retorno à natureza”, a partir dessas idéias surgiram criações com o objetivo de tornar as roupas infantis mais confortáveis. Portanto as meninas usaram apenas as primeiras modalidades da crinolina.

Em meados da década de 1850 surgiu uma inovadora crinolina de armação, construída à base de oito arcos de metal ou de barbatanas de baleia. A repercussão disso foram os volumes incríveis que tomaram a proporção dessas saias, que pareciam verdadeiras gaiolas ou jaulas, que passaram a representar um grande inconveniente na locomoção das mulheres, que mal podiam passar por uma porta ou ainda poderiam passar pelo ridículo de ter a crinolina e a saia toda levantada virando ao contrário, como um guarda-chuva. Nesse momento surgiu a ceroula de algodão e renda como forma de prevenção ou pantalletes que anteriormente eram só usadas pelas meninas.

As crinolinas em arcos eram diferentes das primeiras, “...etimologicamente, o termo era mais correto do que quando foi aplicado aos arcos de aço das décadas de 1850 e 1860, por que *crin* é a palavra francesa para *crina*, e este era o material de que as primeiras crinolinas eram feitas...” (LAVER, 1989, p. 174)

Cage, que traduzido do inglês significa gaiola foi literalmente o território perfeito para as mulheres, pois tornava impossível uma atividade mais dinâmica, e todas as críticas às crinolinas combinadas ao espartilho confirmam a principal discussão que foi abordada no primeiro capítulo desse trabalho. As mulheres tinham que confinar-se à prisão. A roupa exerce um papel opressor para as mulheres.

As convenções da moda da época estavam muito influenciadas pelo Romantismo, que estimulava as imaginações e os impulsos românticos, fomentados por um gosto pelo mundo histórico e exótico. E assim exigia-se que a mulher fosse delicada e melancólica. O centro das atenções passaram da vida real para um mundo de fantasia inspirado nos estilos cavaleirescos medievais dos contos de fadas.



Os bailados românticos de Taglioni, de Fanny Essler os poemas de Musset, a música de Chopin fizeram palpitar corações. A literatura começa se interessar pela moda e os romancistas se interessam pelos vestidos detalhando as características das roupas.

Assim como a marca do Primeiro Império se deu com os vestidos de cintura alta, o Segundo Império foi marcado pelas crinolinas, e a Imperatriz Eugenia que se achava encarnação de Maria Antonieta, foi bastante copiada pelas mulheres. Não apenas em seus trajes, mas seu comportamento e atitude, sendo admirada por todos. Afinal seus gestos revelavam a postura que toda dama burguesa deveria ter; mas além disso havia uma identificação e afinidade à sua resignação.

*“...poucos conheceram a sua bondade, que se traduziu em numerosas obras benéficas, à sua devoção (pontual à missa, mas não beata), os sofrimentos do seu coração materno pela perda prematura do único filho, pela infidelidade do imperador...”*(MARTINS,1965,p. 234)

Alguns acessórios da indumentária contribuíram para tornar a dama mais discreta, além do chapéu, o xale fazia parte do envólucro da dama, pois o chapéu dificultava em identificá-la por suas dimensões de aba que só poderia se saber quem era se vista de frente; *“e o xale representou uma grande paixão para as mulheres, esse objeto também servia para cobrir o colo (único lugar exposto em festas), foi bastante satirizado por Balzac em seus romances.”* (FUKAI, 2003, p.222)



**Fig. 23** - Instituto de Indumentária de Kioto, 1850.

Qualquer atividade realizada com as crinolinas levavam a mulher à fadiga, somado ao uso do espartilho, era muito comum terem ataques de desmaios, faltas de ar, inapetência, e estavam sempre pálidas com aspecto doentio. Porém esse estereótipo virou padrão de beleza na época.

A bela devia ter a tez alva que possibilitando até ver suas veias azuladas, o ruço havia sido abolido em troca da palidez, que levou muitas mulheres à beberem vinagre para se enquadrar na tendência da moda; já que jovens coradas e de “saúde de ferro”, (na maior parte da vezes camponesas e operárias) eram tidas como grosseiras.



Fig. 24 - Jean Auguste Dominique Ingres: A Princesa de Broglie, 1853. Nova York, Metropolitan Museum of Art.

Esses atributos além dos inconvenientes causados pelos trajes, eram estranhos, pois presenciava-se nessa época grandes avanços, o surgimento das ferrovias, a iluminação à gás, motores elétricos, o gramofone, máquina de escrever, máquina de costura, automóveis e uma série de levantes sociais culminaram no ano das revoluções, porém o pudor reinava incontestavelmente, prova disso, eram as saias, que iam até o chão, sem que permitissem ver até os sapatos.

Entretanto, surge a figura da *lionne*, que simbolizava a rebelião das mulheres às maneiras impostas, eram caracterizadas como mulheres de “chicote e pistola”, eram assim chamadas por que cavalgavam, bebiam e fumavam; porém vestiam-se com primor, eram vaidosas e até coquetos.

Nesse período as revistas elegantes traziam modelos de roupas para equitação para mulheres, as características eram masculinizadas na parte superior, porém, incontestavelmente femininas da cintura para baixo, ou seja, usavam saias e mesmo que inconvenientemente, jamais usariam roupa bifurcada nessa época. Muitas estátuas da Rainha Vitória mostravam a saia volumosa e longa que mesmo sentada na sela ia até o chão.

Paulatinamente foi percebido na América um movimento de contrariedade à respeito dos trajes femininos, principalmente quando a crinolina se tornou tão evidente, a contestação por um traje mais racional, foi especialmente liderado por Amélia Bloomer.

Mrs. Bloomer foi à Europa pregar suas idéias e tentar convencer as mulheres de que poderiam se vestir de uma maneira mais confortável sem deixar de ser feminina. Algumas mulheres odiavam o fato de serem “inventadas”.

Porém o traje proposto que consistia num vestido solto abaixo dos joelhos usado com calças afofadas até o tornozelo; foi hostilizado, pois a sociedade patriarcal repudiou qualquer tentativa de mudança nos valores estabelecidos.

As mulheres estavam empenhadas em usar calças, havia um caráter libertador nessa ação, todavia, o fracasso foi total como a charge de Punch, publicada nesse período, acusa:

*“...como o marido, a mulher será; um vestido ele terá de usar. Se não fizer, rapidamente, a esposa o Bloomer tirar...”* (PUNCH apud LAVER, 1989,p. 183)



Fig. 25 - Mrs. Bloomer, 1858. Gravura Anônima.

Houveram algumas mulheres emancipadas que resistiram e usaram as calças Bloomer, mas foram uma minoria pois as classes altas não ousaram aderir ou desobedecer aos homens. As tentativas de mudanças não poderiam ter escolhido período pior, pois, o Período Vitoriano foi de maior dominação masculina, e essa revolução sexual não vingaria.

Há uma analogia feita por Laver comparando também a dimensão das crinolinas com a prosperidade material e expansionista; entretanto essa pesquisa trata desses volumes com um olhar mais lascivo que é gerado pela libido, que se objetivará nas análises de Berger<sup>11</sup> e com exemplos de pinturas dos movimentos artísticos do realismo e impressionismo revelando a visão sobre o corpo da mulher, por essa razão se faz necessário e instigador passear pela história da moda, questionando o segundo corpo.

A crinolina também afastava qualquer indivíduo que desejasse ser mais próximo ou íntimo de uma mulher, pois criava uma esfera que distanciava qualquer aproximação.

O ritual de vestir-se era uma tarefa longa e que não poderia ser executada só, tinha sempre que se contar com criadas ou ajudantes.

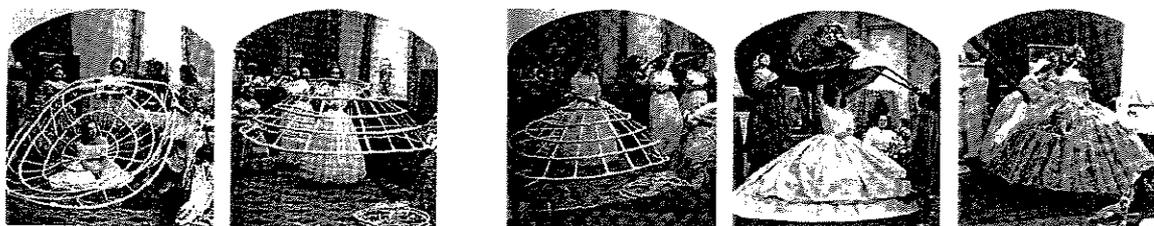


Fig. 26 - The Fitting, 1865. Photo Copyright James Laver.

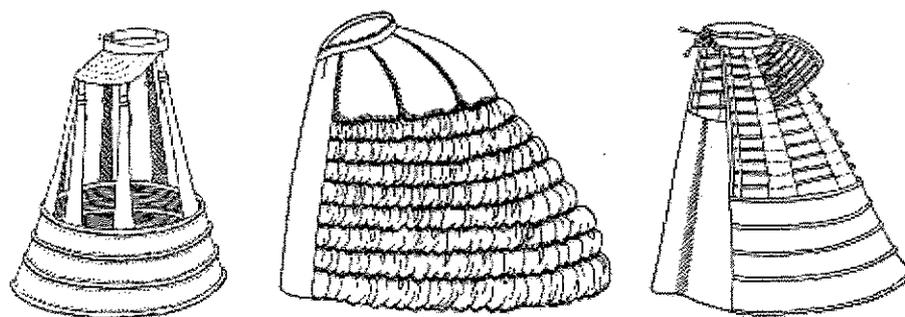
Alguns espartilhos criados com amarração pelas costas, também não dependiam de sua dona para vesti-lo ou retirá-lo sem ajuda de alguém, o que sem dúvida trazia garantia para o pudor, pois, quando feito o nó pelo marido, apenas ele reconheceria este quando desfizesse-o à noite; desse modo poderia controlar a fidelidade da esposa.



Fig. 27 - Suspeita. Biblioteca das Artes Decorativas, Paris.

<sup>11</sup> John Berger in Modos de Ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

A forma da crinolina variou muito, além de redonda, podia ser oval, plana na frente, apontada, cônica; com ou sem cordão para erguer a roupa. Para que pudesse parecer ainda maiores nas ruas, nos salões e nos teatros foram acrescentadas à elas, fitas, flores, babados e rendas.



**Fig. 28** - Scarlet Flannel Crinoline 1869; Sansflectum Crinoline 1863; Crinolette 1873.

A indústria têxtil francesa e mais concretamente o mercado de seda de Lyon, se beneficiaram ao máximo desse incremento e da demanda de tecidos necessários para as proporções dos vestidos nesse período. Napoleão III apoiou a indústria têxtil como parte de sua estratégia política e a burguesia francesa usufruiu. A máquina de costura inventada pelo norte americano Isaac Merrit Singer, introduziu importantes melhoras a partir de 1851, demonstrando que poderiam ser confeccionadas peças de roupa com um rendimento mais rápido. Esse fato logo se propagou por toda indústria da moda. O termo roupas “de confecção” - *pret-à-porter ou ready to wear*, foi recebido com naturalidade nesse meio. Na América do Norte, os métodos de produção em grande escala haviam melhorado muito durante a guerra civil para satisfazer a crescente demanda dos uniformes militares. Na França as primeiras peças produzidas em série eram econômicas, porém imprecisas nas medidas. Em contraste com essa indústria crescente de roupa feminina funcional, surgiu um mercado novo, chamado *haute couture* (alta costura), que teve um bom início e se mostrou também ser bastante próspero.

O sucesso desse conceito se deu especialmente com a chegada do costureiro inglês Charles Frederic Worth, que estabeleceu sua *maison* em Paris em 1857, e introduziu a prática de lançar suas coleções desenhadas à cada estação, além de criar um sistema de atendimento para as mulheres bastante inovador. Pois, a figura do costureiro ainda era tida como de um humilde profissional que oferecia seus serviços. Worth, revolucionou esse personagem, criando uma analogia com os pintores da época associando a roupa de alta costura como objeto exclusivo de obra de arte, com direito à ser assinada como uma tela.

---



Fig. 29 – Desenhos de Worth. Modas de Londres e Paris para junho de 1864,  
Fashion plate.

Uma de suas inovações foi criar seus modelos para sua esposa Marie, que acabou introduzindo também o conceito de modelo ou manequim que exibía as roupas no próprio corpo e em movimento. Worth representou muito para a história da moda no século XIX, foi responsável por criar as roupas mais elegantes para as mulheres mais importantes do período, como a imperatriz Eugenia.

Worth era um homem estratégico e inteligente sua aproximação com a cliente mais desejada se deu assim:

*“...aproximou-se da princesa Pauline de Metternich oferecendo-lhe duas opções de modelos desenhados para usar no baile das Tulherias, prometeu-lhe um belo desconto, e convenceu-a a usar o notável vestido de tule e lamè de prata, guarnecido de boninas vermelhas escondidas entre os tufos de ervas. O êxito foi imediato, e a imperatriz Eugenia ao ver o vestido, quis logo conhecer o mago que tinha desenhado tal criação...”*(MARTINS, 1965, p. 249)

O fato fez com que o chamasse imediatamente à corte, e até esqueceu-se de suas modistas Palmyre e Vignon, e se tornou a melhor cliente de Worth. O primeiro vestido desenhado à ela era de tafetá cinzento decorado com fitas de veludo negro, vestiu a rainha Vitória da Inglaterra, Isabel- imperatriz da Áustria, a condessa Virginia Castiglione (a favorita de Napoleão III) conhecida como uma das mulheres mais belas do século.

Worth criou vários vestidos com crinolina afinal esta anágua armada durou 15 anos, por volta de 1860 começou a se deslocar para trás deixando a frente reta, e se deslocando totalmente para o traseiro no final da década 1860, sendo então chamada de anquinha<sup>12</sup>.

Em verdade a crinolina que simbolizou o Segundo Império, terminou junto com ele; e com a derrota da França em 1870, a moda ficou meio estagnada; porém visualmente as roupas ainda pareciam bastante elaboradas.

A anquinha que também foi chamada de *Cul de Paris* (Bunda de Paris), recebia um volume que dava primazia à região glútea, criando uma protuberância visível, complementado com a cauda no vestido que passa a ser percebida mais comprida. Porém na década de 1870 as anquinhas desaparecem, apesar disso os vestido contemplam uma série de babados e detalhes na região das nádegas, criando ainda um enfoque maior.

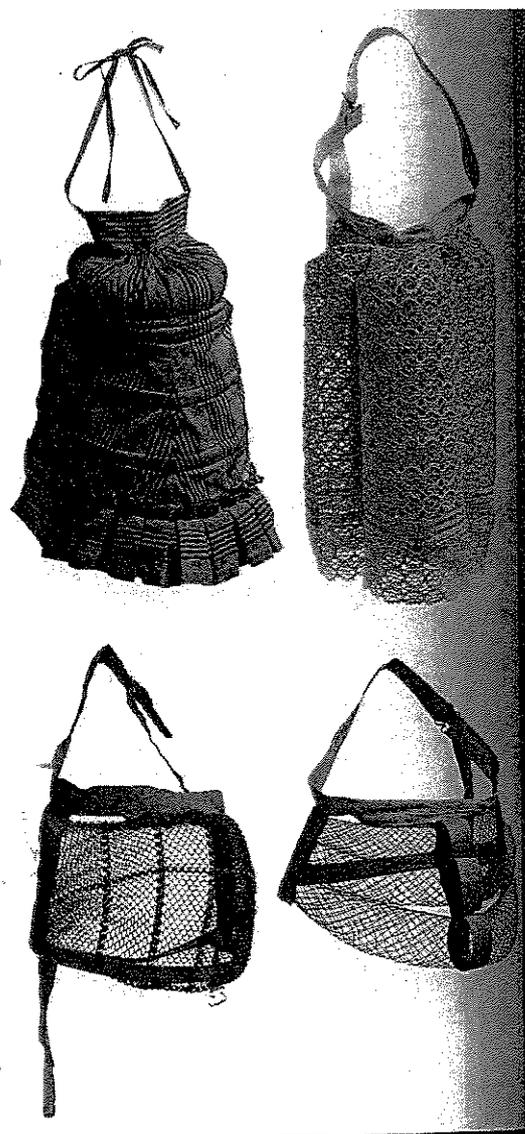
---

<sup>12</sup> Anquinha ou bustle em inglês, tournure em francês, foi a armação em forma meio-saiote criado para dar volume às nádegas proporcionada nos vestidos das décadas de 1870 e 1880.



Fig. 30 - James Tissot: O Baile, 1870. Paris, Museu d'Orsay.

As primeiras anquinhas eram feitas de crina semelhante ao que ocorreu com a crinolina, as seguintes foram feitas com metal e eram chamadas de anquinhas científicas com dispositivo abre-fecha, possibilitando com que as mulheres pudessem sentar.



**Fig. 31** - Instituto de Indumentária de Kioto  
1880.



**Fig. 32-** Anquinhas Langtry,  
décadas de 1870-80. Propagandas

Na década de 1880 é que realmente se percebe o exagerado volume causado nos traseiros, não apenas decorrente do uso da anquinha, mas a atenção que as saias dos vestidos recebiam nas costas, provocando um amontoado de tecidos franzidos, drapeados, repuchados de forma que concentrassem a admiração pelas costas.

Uma das telas mais famosas para ilustrar as anquinhas foi a do pintor Georges Seurat – *La Grand Jatte*. Segundo a diretora do Instituto da Indumentária de Kioto, Akiko Fukai, as anquinhas alcançaram seu esplendor em 1880, e, eram incrivelmente inclinadas à ponto de equilibrar um taça sobre os traseiros. Outro dado interessante que é revelado no quadro, se refere às anquinhas terem chegado às classes baixas.



**Fig. 33** - Georges Seurat: *La Grand Jatte*, 1884-86. Chicago Art Institute

A partir de meados do século XIX a maioria dos vestidos consistiam em duas peças separadas, um corpinho e uma saia, e a medida que transcorria o tempo se incrementou o uso de adornos e detalhes. O *cuirasse*<sup>13</sup> foi usado com as saias pelo realce da basque<sup>14</sup> que valorizava ainda mais o volume causado pelas anquinhas.

<sup>13</sup> Cuirasse foi chamado o corpete cujo peitilho podia ser feito de cor diferente, às vezes dotado de basque (pequena saia presa ao corpete) porém este exigia o uso de espartilhos ainda mais apertados.

<sup>14</sup> Basque é chamada uma pequenina saia costurada à blusa que circunda o quadril

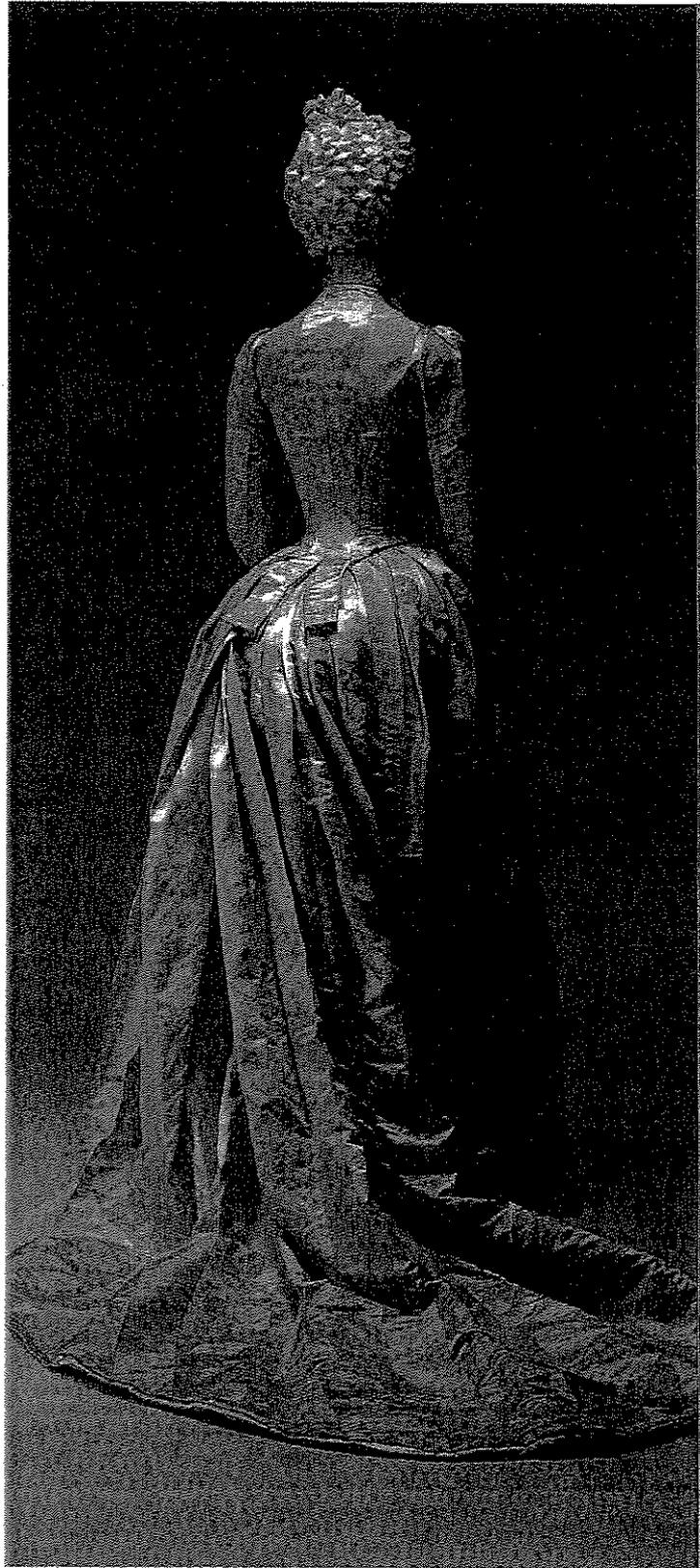


Fig. 34 - Charles Frederic Worth, 1888. Instituto de Indumentária de Kioto.

Mas o uso das roupas dispostas em duas peças não aboliu o uso do vestido de uma peça só, surgiu inclusive um vestido chamado “vestido linha princesa” em honra à Princesa Alexandra que se tornou mais tarde rainha da Inglaterra. Sua característica era não ser cortado horizontalmente na cintura, confeccionado com pences que desenhavam o busto e as ancas, todavia durou pouco, foi considerado um bom exemplo do estilo “consciência do corpo” do século XIX.



Fig. 35 - Léon Bonnat: Retrato de Madame Albert Cahen d'Anvers, 1891. Museu Bonnat, Bayonne.

Os complementos de indumentária exercem uma grande valorização num todo ao conjunto. No início desse capítulo foi citado o chapéu ou outros acessórios como objetos que contribuem com o equilíbrio do traje, os chapéus da década de 1880 se tornaram pequenos e inclinados na testa, criando uma estética para os traseiros empinados.

Porém as contestações não se limitaram apenas à década 1850, com Amelia Bloomer, em 1881 surgiu um movimento chamado Traje Racional ou roupa estética produzida por alguns intelectuais em protesto ao mal gosto das roupas, além de defenderem sobre os malefícios causados à saúde, especialmente com o uso dos espartilhos e as camadas excessivas de roupas acolchoadas, por essa razão adotaram roupas desprovidas de recheios, ou seja, mais largas e confortáveis.

O período que vai do final do século XIX até I Guerra Mundial se chamou *La Belle Époque*, caracterizado por uma brilhante decadência e um espírito alegre antes da chegada do novo século.

O ambiente de transição trouxe ares novos à moda feminina. Buscava-se uma expressão do corpo feminino tal como na realidade.

Em seu livro *Em busca do tempo perdido*, Proust captou e descreveu conscientemente a importante transição que viveu a roupa feminina.

Nessa época é estruturada a silhueta em “S”, que ganhou esse nome devido às curvas sinuosas geradas pelo espartilho, que projetava os seios para o alto do decote e devido ao corpinho mais comprido do espartilho (abaixo do quadril) forçava as mulheres inclinarem o corpo para trás, para que não se machucassem tanto, criando um volume nas nádegas, que não eram mais aumentadas pelas anquinhas.



**Fig. 36** - New York Fashion: the evolution of American style, 1898.

Nova York, Harvy N. Abrams, 1898.

Porém há uma inclinação curvilínea que sugeria o desenho da letra “S”. Esse tipo de silhueta se parecia com as formas orgânicas e sensuais da *Art Nouveau*.

Finalmente nos últimos anos do século XIX e princípio do século XX, as mulheres usavam uma saia longa em formato de sino, abotoadas atrás, acentadas no quadril e largas na barra com jaqueta de corte justo e camisa.

Novamente o chapéu contribui com a estética desse traje, pois eram grandes, de abas largas, extremamente decorados que exerciam a proporção invertida de um triângulo, tendo seu vértice para baixo, o contrário ao período das crinolinas.

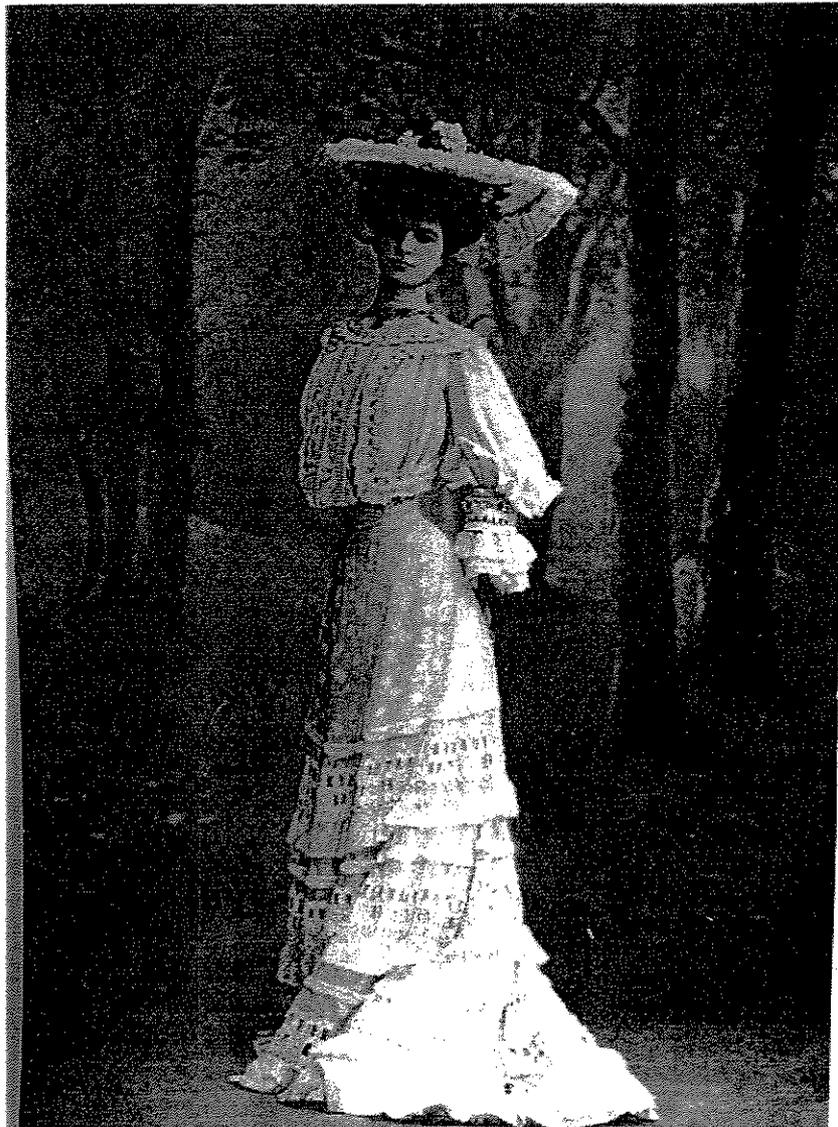


Fig. 37 - Doeuillet: Robe de garden –party à la exposition de Saint Louis, USA, Les Modes, junho 1904.

A participação em atividades esportivas trouxeram o retorno das antigas e fracassadas calças Bloomer, que passam a ser usadas para o ciclismo, como o famoso quadro de Jean Béraud, *The cycle hat in the Bois de Boulogne*, que retrata finalmente mulheres usando calças. O uso da peça de roupa inferior bifurcada para as mulheres, resistiu por muito tempo. Para montaria, surge um modelo de calças que são disfarçadas por uma sobre saia, estilo envelope, abotoada de lado; esta peça facilitava cavalgar, já que até então as mulheres cavalgavam sentadas com as pernas de um único lado, e não com as pernas afastadas como os homens.

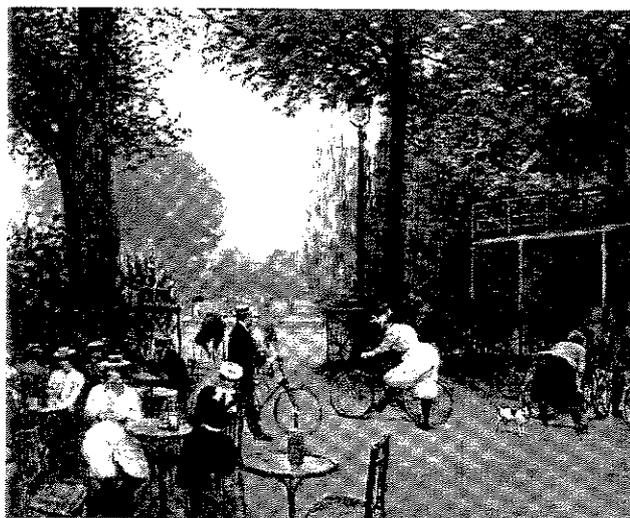


Fig. 38 - Jean Béraud: *The Cycle Hut in the Bois Boulogne*, 1901-10. Sceaux, Museu de l'le de France.

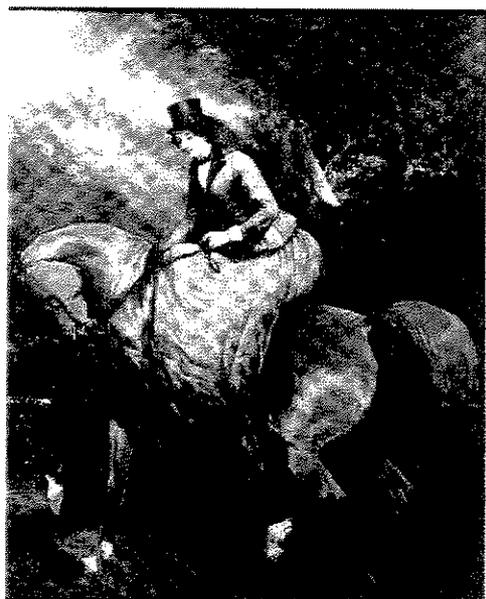


Fig. 39 - A. de Dreux: *Woman on a horseback in a blue gown*, 1860. Collection Hermes.

A I Guerra Mundial destruiu de forma rápida os antigos sistemas e valores sociais que já haviam sinalizado mudanças no final do século XIX. O surgimento de uma pujante classe média, mais participativa no mundo em geral, renunciou ao espartilho e buscou roupas mais funcionais. Os estilistas, assim como os artistas, se empenharam em criar novos tipos de indumentária.

O corpo feminino sofreu oscilações devido à sociedade e à cultura que responderam através da roupa todos indícios de um tempo em que pertencer à um espaço privado não se restringia apenas à estar dentro de casa, e sim dentro de roupas- territórios, que, apesar de oprimirem as mulheres, constituíram um valor erótico inegável.

## Capítulo III

### A moral das roupas

A idéia de sexualidade surge no século XIX, segundo o filósofo francês Michel Foucault; e por se tratar de um assunto praticamente proibido, o assunto tornou-se um grande problema na Idade Moderna. A mulher sofreu especialmente com a questão da culpabilidade, por que, ao longo desse período, os médicos insistiam em provar que seu corpo não havia sido feito para a vida pública.

Tomás de Aquino já insistia desde o século XIII, sobre a desvalorização feminina, defendendo que a mulher como parte do homem, saída da costela de Adão, sendo este o dono da razão e ativo, a mulher tem um papel passivo e submisso.

O puritanismo patriarcal do século XIX, era uma maneira velada de revelar o erotismo, até o século XVIII, o impulso sexual tinha um valor hedonista, entretanto no século seguinte passou-se a sexualizar inúmeros estímulos através de objetos; um deles foi a roupa. Embora entre a nudez e o estímulo sexual haja uma relação de maior proximidade, na maioria das culturas ocidentais, as roupas exerceram um forte atrativo sexual na sociedade oitocentista e como até hoje ocorre.

Nesse capítulo será feita a análise da roupa como objeto mediador da libido, ancorada na teoria de Jonh Berger sobre a associação perceptiva do homem como observador do corpo feminino, relacionando pintores e obras que contemplam a forma de olhar para o corpo da mulher, através do Realismo e Expressionismo. Também será tratado nesse capítulo a figura do homem como costureiro e criador de novos corpos femininos através da roupa.

Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, declara seu desagrado à tudo que é natural: “... por que tudo que é natural é grosseiro e terrestre; enquanto o adorno, é um dos recursos da nobreza primitiva da alma humana, a virtude é artificial e o belo é resultado da razão e do cálculo...” (BAUDELAIRE apud DE CARLI, 2002, p.61)

Através dessa reflexão é possível pensar que o corpo feminino, desnudo, não possui mais encantos que o corpo vestido; afinal a roupagem tem o poder de transformar o corpo da mulher. É como se corpo separado da roupa estivesse incompleto, inacabado.

Segundo Lacan<sup>15</sup>, o homem inconformado com sua natureza biológica, instabilidade que ele designa por estágio do espelho, ou seja uma relação problemática com a própria imagem, acaba por retocar seu corpo de múltiplas maneiras: por deformações, mutilações, tatuagens, escarificações, maquiagens, cosméticos e vestimenta.

O corpo passa pela transformação da escultura através da veste, principalmente no século XIX, como forma de diálogo da mulher com a sociedade que a aprisionou. Todavia, apesar do advento da sociedade patriarcal confiná-la à esfera privada e também ao vestuário como prisões torturadoras, como a história da moda revelou sobre o traje no capítulo anterior, existe também um segundo olhar, que percebe o apelo erótico, e produzindo um caráter libertador aos anseios reprimidos da mulher.

Os tabus do corpo e da moral se afrouxam, não havendo limites muito nítidos do pudor, pois o compromisso entre o exibicionismo e o recalque encontra um forma de expressão através da roupa.

*“...é sabido que a vestimenta se origina menos no pudor e na modéstia do que num velho truque de, através do ornamento, chamar a atenção sobre certas partes do corpo...”*  
(SOUZA, 1987, p.93)

Se uma vertente permeia a supremacia dos valores morais, outra, tem na roupa que cobre, a que descobre seus atributos, acentuando-lhe as características sexuais, aumentando os quadris pelas camadas de anáguas, depois pelas crinolinas e mais tarde desenhando traseiros empinados pelas anquinhas; além de obter cinturas estreitas através dos espartilhos.

A roupa entendida como elemento que nutre a atração entre os sexos é associada nessa pesquisa como escultura, cujo agente masculino estará representado pelos pintores do período e pelo estilista.

Para Berger, há um gênero de pintura européia que propõe as mulheres como motivo principal, sempre recorrente. Esse gênero é o nu. Nos nus da pintura européia pode-se descobrir alguns dos critérios e convenções pelos quais as mulheres têm sido olhadas e julgadas como um panorama.

Kenneth Clark em *The Nude*, esclarece sobre as diferenças entre a nudez e o nu: a nudez implica em estar despido; enquanto o nu se relaciona com a sexualidade vivida.

---

<sup>15</sup> VILLAÇA, Nízia – GÓES, Fred. Em nome do corpo. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

Berger complementa que o nu é uma forma de vestuário, pois sua disposição para ser exibido é totalmente arranjada, a pose, os cabelos do corpo, o gesto e o olhar. O olhar é incrivelmente sinalizado como oferecimento, a mulher oferta sua feminilidade como uma coisa a ser contemplada.

Os nus da pintura renascentista e pós-renascentista são representados na maioria das vezes frontalmente, enquanto os mesmos, na pintura do realismo ou impressionismo, são mostrados de costas.

A necessidade em discutir esse tema, se dá pelo interesse em confirmar através do olhar dos pintores, como representavam o corpo da mulher, de acordo com suas preferências ou fantasias, justificando, o redesenho do corpo feminino através da roupa, como criação do homem.

Um dos temas mais explorados para o nu é o das banhistas. Para tanto, há uma seleção bastante convincente sobre o prestígio que as ancas e traseiros receberam nesse período. O imaginário sexual masculino foi traduzido de forma bem realista por alguns pintores como por exemplo, por Gustave Courbet, que na época, pintou nus polêmicos; muitos inclusive recusados em salões. Em vida a reputação de vulgaridade sempre o acompanhou, na segunda metade do século XIX, alguns cafés aristocráticos de Paris pediam que não discutissem Courbet.

Suas pinturas eram consideradas grosseiras, num salão de Outono, irritado, Napoleão III chicoteou um de seus quadros, representando uma robusta camponesa que emergia de um lago. Em verdade não se tratava de uma bailarina árabe, ou escrava romana, nem ninfa grega, mas de uma mulher extremamente real.

Devido à fascinação pela beleza da matéria viva, Courbet pintou paisagens, retratos, e mulheres; seus nus foram bastante polêmicos. *Origem do Mundo*, foi um de seus quadros proibidos de exposição na época, devido a realidade com que retratou o corpo feminino, diferente das convenções dos nus na arte até então.



Fig. 40 - Gustave Courbet: Origem do Mundo, Paris, Museu d'Orsay.

Suas banhistas possuíam ancas e nádegas protuberantes, que foram comparadas com uma égua, devido às proporções da anca do animal. Em *A Fonte*, a carnalidade de suas mulheres irritava os românticos, que falavam desta “Vênus hotentote com seu monstruoso traseiro”.

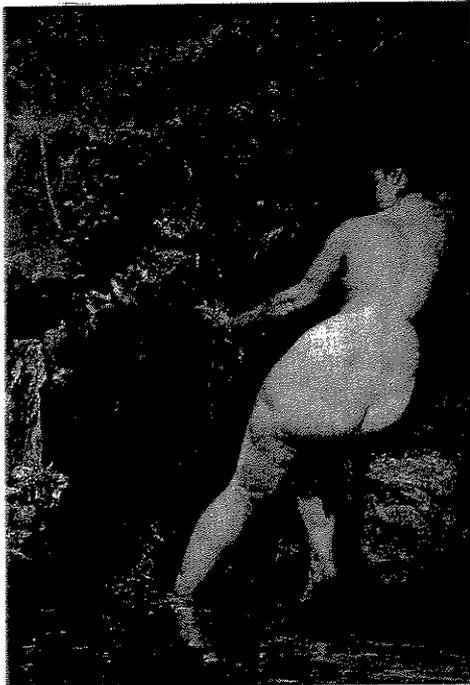


Fig. 41 - Gustave Courbet: A Fonte, 1868.



Fig. 42 - Gustave Courbet: As Banhistas,

Edgar Degas tinha um curioso fascínio pelo nu feminino, adorava as formas e o movimento, suas banhistas possuem um vigor incrível, ele se comportava como um *voyeur*, gostava de pintar “como se estivesse espiando pelo buraco da fechadura”. O resultado eram jovens em posições bastante íntimas, ora se secando ou preparando o banho. Há quase uma seqüência nas banhistas que pintou, e no que nos interessa maior parte destas foram retratadas pelas costas, com protuberâncias e concavidades musculares.



Fig. 43 - Edgar Degas: Moça a secar-se, 1885. Washington, National Gallery of Art.

Ingres pintou *A Grande Odalisco*, que embora seu corpo tenha uma característica mais delgada, possui curvas sinuosas. Mas, *Banho Turco*, talvez seja o quadro mais polêmico para esse estudo, pois há uma quantidade de nus, onde as estruturas femininas são bem corpulentas, numa homenagem às generosas formas arredondadas do corpo feminino. Não bastando, ainda a moldura tem formato arredondado.



Fig. 44 - Jean August Dominique Ingres: *Banho Turco*, 1862. Paris, Museu do Louvre.

Embora os quadros mais conhecidos de Toulouse Lautrec sejam temas sobre prostitutas, cenas no *Molin Rouge*, há uma beleza instigante nos nus pintados por ele, que contém uma emoção melancólica, sobre a beleza precíval. *Mulher Nua diante do Espelho*, demonstra também a representação dos quadris e nádegas avantajadas da mulher.



Fig. 45 - Toulouse Lautrec: *Mulher nua diante do espelho*, 1897. Nova York, Coleção Haupt

A partir de alguns exemplos pode-se constatar que os pintores mencionados representaram o corpo feminino, de acordo com as zonas corporais preferidas, e conforme Berger descreve, sobre a mulher sempre observada pelo espectador masculino.

*“...a mulher é representada de uma maneira diferente do homem- não que o feminino é diferente do masculino- mas por que se presume sempre que o espectador ideal é masculino, e a imagem da mulher tem como objetivo agradá-lo...”* (BERGER, 1999, p. 66)

Pintava-se a mulher nua porque era aprazível olhar para ela, da mesma forma ocorre com a roupa, que a embeleza, propõe um novo desenho para estimular o homem, ela permanece sendo observada pelo espectador masculino. A roupa instiga-o a imaginar sobre seu corpo, principalmente pelo enfoque dado às formas insinuantes decorrentes do traje como sedução erótica.

*“...assim a masculinidade torna-se definida como espectador ou voyeur da feminilidade, e esta, reduzida à aparência ou espetáculo...”* (BARNARD, 2003, p. 83).

A França conhecida como pátria do erotismo, despertou a imaginação sexual masculina francesa, interpretada nas pinturas, poemas e romances, e investiu na vestimenta feminina, criando a ficção sexual.



Fig. 46 - Instituto de Indumentária de Kioto, 1884.

A invenção dessas mulheres, era não somente para os homens, como também criação destes. A questão do homem idealizar as criaturas femininas, não teve pioneirismo com Worth, apesar dele ter contribuído para o fato consolidar-se. Charles Frederic Worth, chegou à Paris em 1857 iniciando como chapeleiro, e depois abrindo sua *maison* com um estilo inovador para a moda. Até então, o universo dos alfaiates e costureiras nesse século era bastante distinto, não havia um aconselhamento direto à nível de criações para as clientes, normalmente as revistas e jornais da época é que traziam sugestões.

Worth se estabelece com um sistema revolucionário para o campo da moda, em sua *maison* recebia suas clientes com hora marcada e dispunha de todo material necessário para criar os vestidos exclusivos. Introduziu uma nova categoria para a feitura dos vestidos, tratava essa questão como obra de arte e ele próprio, se comparava aos pintores da época, vestia-se de forma semelhante inclusive.



Fig. 47 - Charles Frederic Worth, Documents de l'UFAC, 1900.

Ocorre especialmente por parte das mulheres, o fato de serem criadas por ele, trazia uma certa sensação exclusivista e excitante, devido ao estilista drapear e moldar o tecido diretamente ao seu físico, trazendo um contato extremamente próximo e de certa forma,

íntimo. As mulheres sentiam-se princesas, rainhas, as mulheres mais importantes do mundo, pelo fato de sentirem o sexo oposto exercer sobre ela seu talento criativo. Sua imaginação criativa sobre as mulheres era como de um artista que retrata a mulher num quadro, essa sensação de ser a modelo do artista, estimulava-a em possuir um autêntico vestido assinado por Worth.



Fig. 48 - Elizabeth de Caraman-Chimay, por Worth, 1896.

E o que é colocado em questão é que as mulheres passaram a ser construídas sob a égide do olhar do homem e do artista. Assim como as mulheres que viraram telas saindo da imaginação masculina. As mulheres criadas pelos artistas, especialmente por Ingres e Courbet, eram mais lascivas, mais atraentes e mais reais. A fantasia do pintor assim como do estilista era de perceber a mulher em sua totalidade, captada pela textura perfeita das tintas ou tecidos inspirado pelo talento e sensibilidade masculina.

Segundo Anne Hollander, o fato de ser criação masculina é participar intimamente de sua sexualidade: “...um estilista deveria ser um homem, alguém como Tolstoi ou Flaubert, com um grande talento para inventar mulheres que pudessem capturar a imaginação masculina...” (HOLLANDER, 1996,p.153)

Para James Laver, a carga erótica do traje pertence à uma teoria que ele chamou de “zona erógena variável”, afirmando que em qualquer época uma certa parte do corpo feminino precisa ser colocada em evidência, mas a ênfase tem de mudar constantemente, pois os homens acabam se acostumando e se desestimulam, precisando apreciar uma nova região.

Nesse capítulo uma nova vertente é percebida, a que pressupõe a mulher e sua roupa como a modelo do pintor em seus quadros, um ser divino; uma epifânia.

A erotização agrega um valor libidinoso à roupa, também sensível; sem demolir a moral e o puritanismo vigente. A sexualidade escondida se impõe com toda a força daquilo que constitui o corpo a ser visto. Conforme Foucault reconhece em *História da Sexualidade*, nesse período havia repressão sexual e o contrário, atenção física sobre ela.

A mulher vestida se torna espetáculo para o homem observar, e como diz Berger: “...parece que ela sabe disso, ela se vê sendo vista...”

## Capítulo IV

### A forma conceitual do objeto (saias) no espaço

A paradoxal expressão da construção de peças de roupas que glorificaram os quadris e traseiros femininos numa época de moral tão acanhada, criam possibilidades para se pensar na metamorfose onde o corpo recebe um valor metafórico. A energia libidinal presente nas saias materializam-se junto ao corpo transcrevendo-o através da forma.

Nesse capítulo será explorado o objeto na forma das saias, somado ao corpo feminino, relacionando-o com a cultura feminina do século XIX, abordada no primeiro capítulo, ao entendimento dos volumes e construções mencionados através da história da moda no capítulo seguinte e com a carga erótica do olhar masculino para o corpo da mulher como principal agente.

Pretende-se ater uma discussão sobre seres centáuricos relacionando com o mito arquetípico de Dafne, e a psicologia analítica de Carl Gustav Jung. A carne pode ser pensada, desenhada e redesenhada; a cisão entre o corpo e a veste pode ser superada pela transmutação proposta pelas vestes criadas.

Os investimentos imaginários relacionados com a roupagem no século XIX, surgem da relação objeto e corpo, que desenha uma nova figura centáurica, ao transpasse entre coisa e ser humano. O desejo sexual deve, de algum modo, exprimir sua plasticidade pelo movimento de certos membros do corpo, revelando assim a beleza das formas e unindo essa beleza desperta ao nascimento do desejo e à sua realização.

A carga de erotismo presente no vestido lagosta criado por Salvador Dali, para a estilista Elsa Schiaparelli, que cobre o corpo com o objeto em forma de vestido contendo metáforas; pode ser pensado também nas saias, como forma de evidenciar curvas presentes em outros seres, que podem ser plantas, animais e seres fantásticos.

O antropomorfismo gerado pela equivalência entre o corpo da mulher e de um cavalo, pela protuberância nas nádegas obtida através da saia, ou engolida por uma

gigantesca flor, sob a forma da crinolina, que também pode representar uma imensa gaiola que separa seu corpo em duas partes, aprisionando a parte temerosa de seu corpo onde reside seu sexo, desencadeiam multi transformações, percepções e interpretações sugeridas.

Uma mulher vestida de saia pode ser percebida como uma sereia fugidia, signo de um corpo inquietante, que pode ser fabuloso e horrível, atraente e ameaçador.

A metamorfose da roupa em coisas ou seres, pertencem à um travestimento ou deslocamento de imagens e corpos.

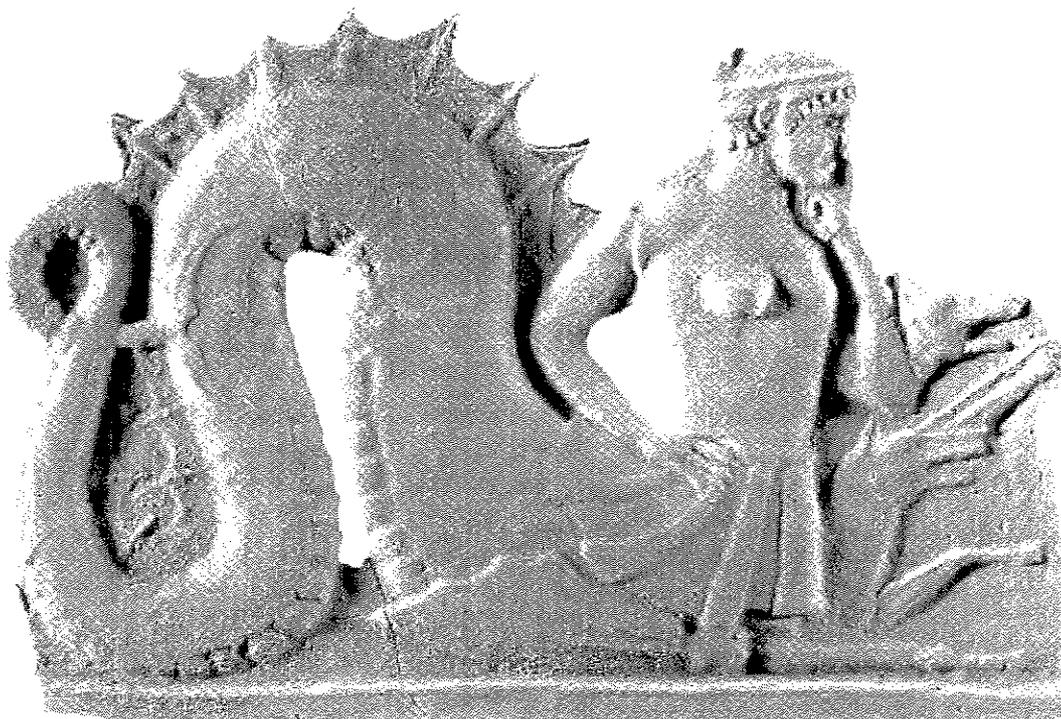


Fig. 49 - Cila, criatura marinha da mitologia grega. Londres, Museu Britânico.

As saias são peças que pertencem à um vestuário tradicional, originalmente feminino. Muito embora até antes do século XIX, houvessem esforços na construção das mulheres, essas mudanças trataram mais do desenvolvimento de cintura, tórax, ombros e decotes. Havia mais uma relação em descobrir a pele, expondo o colo, os braços os ombros, parte das costas, do que simular outra construção corporal.

Porém a mulher ficou mais enfaticamente dividida no século XIX por ter ocorrido uma grande variedade de construções para as saias; tanto saias dos vestidos como as saias propriamente ditas, do final do século.

A razão em ter a parte superior do corpo com permissões para ser mostrada e a parte inferior muito coberta, parece ter instigado o homem a então desenhá-la com formas diversas; imaginando a mistura da mulher e outros elementos.

Isto pode ser percebido como um mito obstinado sobre as mulheres e a imagem da sereia, o monstro feminino que tem o corpo dividido ao meio, essa criatura herdada pelos deuses, trás a dicotomia da *anima* positiva e negativa, pela psicologia analítica de Jung.

*“...anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente...”* (JUNG, 1964, p. 177)

A parte superior de seu corpo mostra o rosto, os cabelos, seios e braços encantadores, oferecendo o que tem de benigno, o prazer maternal, sua docilidade; a ilusão de segurança. Sua segunda metade esconde o sexo adulto, e as saias podem representar a armadilha que os próprios homens criaram para seu tormento.

Existem muitas analogias que podem ser feitas correspondente às saias misturadas à outros seres ou objetos. Entretanto o mito de Dafne representa muito bem a questão abordada nessa pesquisa, pois, a atitude de repulsa à sexualidade incoerente com sua veste remete ao arquétipo da mulher flor.

*“... Dafne , cujo nome significa loureiro, em grego, é uma ninfa que Apolo amou. Ora se diz filha do rio Ládon e da Terra, ora do rio Peneu da Tessália. Perseguida por Apolo, fugiu até o momento em que prestes a ser agarrada, suplicou ao pai que a transformasse. Tornou-se um loureiro, a planta que o deus amava.”* (GRIMAL, 1997, p. 108)

A analogia que é feita por Jung com o mito de Dafne e o arquétipo da mulher flor, pode ser transportado para a mulher vestida do século XIX, que numa reação repulsiva às atitudes em questão no período, suplica por uma transformação.

A mulher rendeu-se ao envólucro como um último escudo para se defender, preferindo ser trancada na roupa, inventada pelo homem; como última fonte de comunicação com o mundo; já que não restava força de expressão na sociedade em questão.



Fig. 50 - Ernesto Giovanni Boccara: Nascimento da Rosa Verdadeira,  
1981- Acervo pessoal.

Assim como elementos da natureza podem ser considerados como eixo ou suporte das metamorfoses, segundo Henri Foncillon: “...o corpo do homem e o corpo da mulher podem permanecer quase constantes, mas as representações que podem ser feitas com os corpos de homens e mulheres são de uma variedade inesgotável, e esta variedade trabalha, agita, inspira as obras mais bem elaboradas e mais serenas...” (FONCILLON, 1981, p.19)

Quando Dafne da fábula é transformada em loureiro, é preciso que ela passe de um reino a outro, a metamorfose das figuras não altera os dados da vida, compõe uma vida nova, não menos complexas que a dos monstros da mitologia.

O vestuário, objeto em foco dessa discussão não pode ser percebido sem a relação direta com o corpo, corpo que se move, corpo tridimensional, corpo com uma natureza que pertence à um tempo e espaço, e o espaço é o próprio corpo.

“...o espaço é o lugar da obra de arte. Mas não é suficiente dizer que ela acontece nele. Ela o trata segundo suas necessidades, define-o e mesmo o cria tal como necessita dele...”(FONCILLON, 1981, p.38)

A arte já recortou o corpo através do cubismo, distorceu-o pelo expressionismo, converteu-o em sonho pelo surrealismo, glamurizou-o de forma comunicativa pela *pop art*, documentou-o pelo hiper-realismo e com o advento da *body art*, os artistas passaram à explorar o corpo como suporte último de expressão, e o vestuário é uma forma de interferência assim como as escarificações, tatuagens, etc. É no corpo que as metamorfoses e as metáforas se instalam, procurando reconfigurações e formas de expressão consolidando o diálogo com a cultura dominante.

“...com inúmeras possibilidades de inscrição, convidativo às intervenções e estimulado ao exercício do discurso e da poética, o corpo torna-se o principal suporte de expressão do poder do homem quanto a si e ao seu destino, num momento de extremas e constantes desestabilizações...” (MESQUITA, 2002, p.120)

Esse novo território de existência e cultura, deixou de ser objeto frívolo, efêmero, fútil; para ser lido como busca de identidade, como formas de decifrar latências e tendências, que de apenas signo icônico, de imagem ótica e objetiva, passa a receber uma valorização estética mais ampla, de modo a se tornar símbolo e assim se expandir comunicativamente, se perpetuando no tempo e no espaço físico e social ou seja, reafirmando o “*status quo*”, ou reformulando-o de forma crítica.



## CONCLUSÃO

Através das investigações sobre o redesenho do corpo feminino no século XIX, pela roupagem e o elo com a cultura feminina, contraditório com o ideal de beleza do período, obtive dois caminhos para concluir essa pesquisa; um de natureza machista, localizando a mulher vestida como um objeto no todo. Outro, de caráter libertador agregando à roupa um temeroso objeto revelador

Por um lado, o corpo da mulher esteve à mercê das torturas causadas pela elaboração dos trajes, seu aspecto vestido, resvalou o zênite da sexualidade e erotização para vislumbre masculino. Por outro, a roupa que veste a mulher, proporcionou-lhe uma condição participativa para comunicar-se com a sociedade.

Logo, entender a ação e seu principal agente, trouxeram-me a necessidade da comprovação sobre sua representatividade. Ao encontrar justificativas no discurso do olhar masculino como principal agente escultor das formas – mulher/roupa, obtive êxito ao analisar o olhar colocado em questão, dirigido pelos pintores do Realismo e Impressionismo.

A representatividade do corpo da mulher na arte do século XIX, trouxeram-me subsídios sobre a forma como os homens perceberam a mulher de acordo com suas preferências. Selecionei cuidadosamente os nus mais polêmicos que expressassem a localidade corporal evidenciada, para estabelecer assim, na roupa, associações e convergências.

As pinturas de Ingres, Degas e principalmente Courbet, comprovaram-me a pertinência sobre a estrutura carnal anatômica feminina e a forma escolhida para as roupas, que tornavam evidentes determinadas zonas corporais, exatamente as mesmas exibidas nas obras.

Observei que a despeito dos artistas, surge o estilista, desenhando as mulheres, através das roupas, como que arrancando-as dos quadros para ganharem vida, a condição masculina antes do ato criativo de seu talento, com certeza permitiu aconselhá-las à serem exatamente aquilo que deveriam ser para a observação deles próprios.

Por outro lado, a mulher tendo sua ação sexual minimizada, apenas sendo geradora de prazer visual como panorama para o homem, conquista embora muitas vezes dentro da opressão dos trajes, o deleite das modelos que circulavam os *ateliers* dos pintores, sendo fonte inspiradora dos trajes.

Portanto, concluo minha dissertação, criando saias, como objeto dedicado à mulher, inspirada pela construção dos vestidos de Worth, e pelo corpo feminino nu retratado pelos pintores realistas e impressionistas; e ainda relacionando emoções supostamente vivenciadas pelas mulheres, que ora sentiam no traje um instrumento libertador, ora um instrumento opressor.

Meu próprio corpo e minhas roupas me respondem que o processo de existir nesse território, rende reflexões que diariamente criam um diálogo entre o corpo e a roupa; que apontam para novas opressões, de outros elementos que ocupam o lugar dos espartilhos e anáguas.

## BIBLIOGRAFIA

- ALCOTT, Louisa May. Mulherzinhas. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- ARNOLD, Matthias. Henri De Toulouse Lautrec. São Paulo: Taschen, 1991.
- BARNARD, Malcolm. Moda e Comunicação. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BECKETT, Wendy. História da Pintura. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BERGER, John. Modos de Ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOUCHER, François. A History of Costume in the West. Londres: Thames and Hudson, 1987.
- BREWARD, Christopher. The Culture of Fashion. Nova York: Manchester, 1995.
- BUTAZZI, Grazieta. La Mode. Art – Histoire – Société. Milão: G.E. Fabbri S.p.A., 1981.
- CHAMBERLIN, E. R. O Cotidiano Europeu no Século XIX. São Paulo: Melhoramentos, 1994.
- CLARK, Kenneth. The Nude: A Study in Ideal Form. Nova York: Pantheon, 1956.
- CUNNINGTON, Phillis. WILLETT, C. The History of Underclothes. Londres: Dover, 1992.
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe. O Sensacional da Moda. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- DEL PRIORE, Mary. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2001.

DESLANDRES, Yvonne. MÜLLER, Florence. Histoire de la Mode au Xx<sup>e</sup> Siecle. Paris: Editions Somogy,1986.

DUMAZEDIER, Joffre. A Revolução Cultural do Tempo Livre. São Paulo: Nobel, 1994.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A arte depois das vanguardas. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

FAUX, Dorothy Schefer. Beleza do Século. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

FOCILLON, Henri. Vida das Formas. Rio de Janeiro: Zahar Editores,1981.

FONTANEL, Beatrice. Sutiãs e Espartilhos. Uma história de Sedução. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade (volume I). São Paulo: Graal, 2003.

GRIMAL, Pierre. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GROWE, Bernd. Edgar Degas. São Paulo: Taschen, 1994.

HOLLANDER, Anne. O Sexo e as Roupas. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JEUDY, Henri-Pierre. O Corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUNG, Carl Gustav. O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira,

LAVER, James. A Roupas e a Moda. Uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras,1989.

LIPOVETSKY, Gilles. O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

MARTINS, José V. de Pina. A Moda. 5000 anos de elegância. Lisboa: Verbo, 1965.

MILES, Rosalind. A História do Mundo pela Mulher. Rio de Janeiro: LTC- Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda, 1989.

NERY, Marie Louise. A Evolução da Indumentária: subsídios para criação de figurino. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2003.

NORBERT, Elias. O Processo Civilizatório. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.

O'HARA, Georgina. Enciclopédia da Moda. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PERROT, Michelle. História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo Companhia das Letras, 1991.

ROWLAND-WARNE, L. Costume. Londres: Dorling Kindersley Limited, 1992.

SPROCCATI, Sandro. Guia de História da Arte. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

SOUZA, Gilda de Mello. O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VEBLEN, Thornstein. A Teoria da Classe Ociosa. São Paulo: Editora Pioneira, 1965.

Villaça, Nízia. Góes, Fred. Em Nome do Corpo. Rio de Janeiro; Rocco, 1998.

WILSON, Elizabeth. Enfeitada de Sonhos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

WOLF, Naomi. O Mito da Beleza. Como as imagens são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

**ANEXOS**

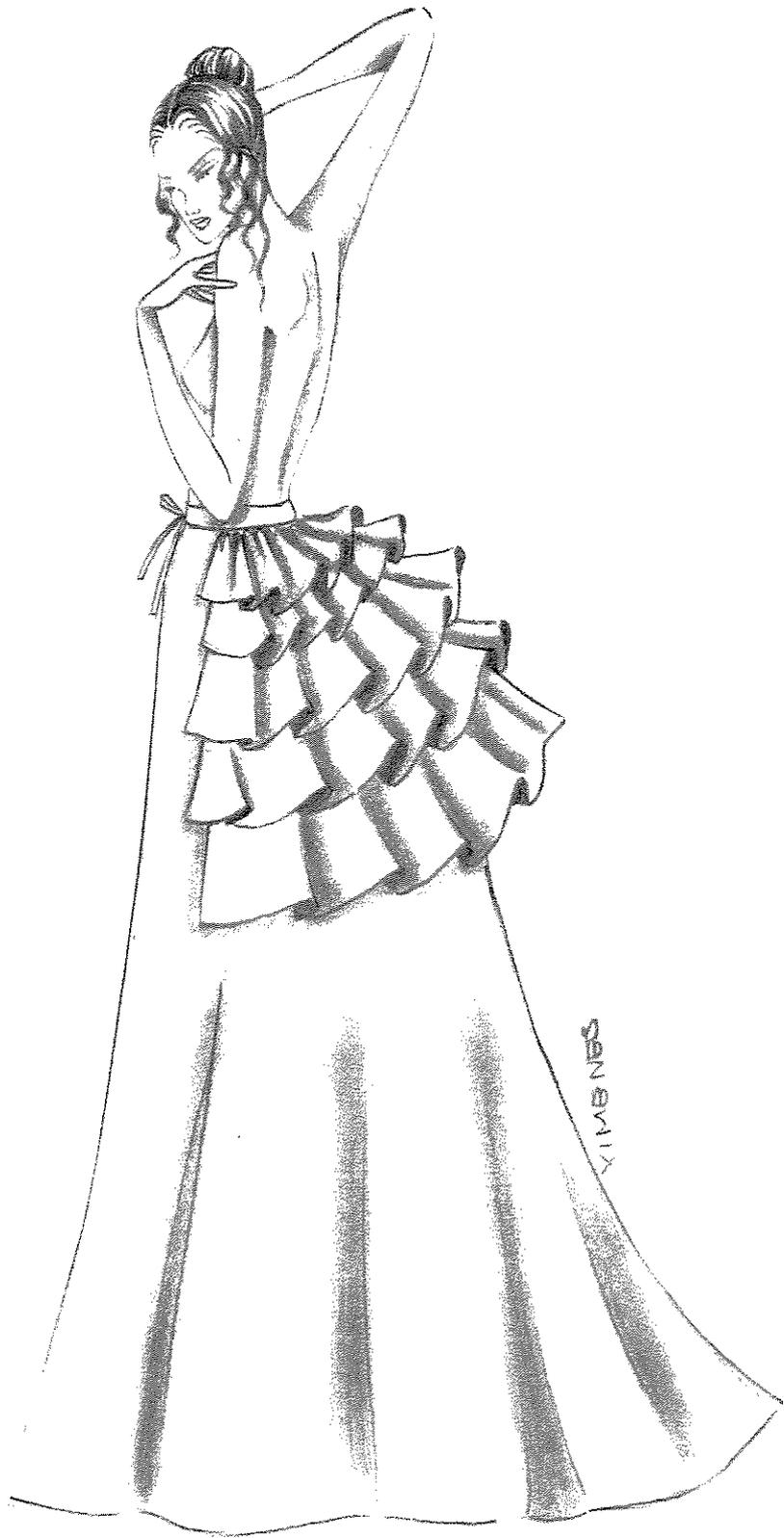


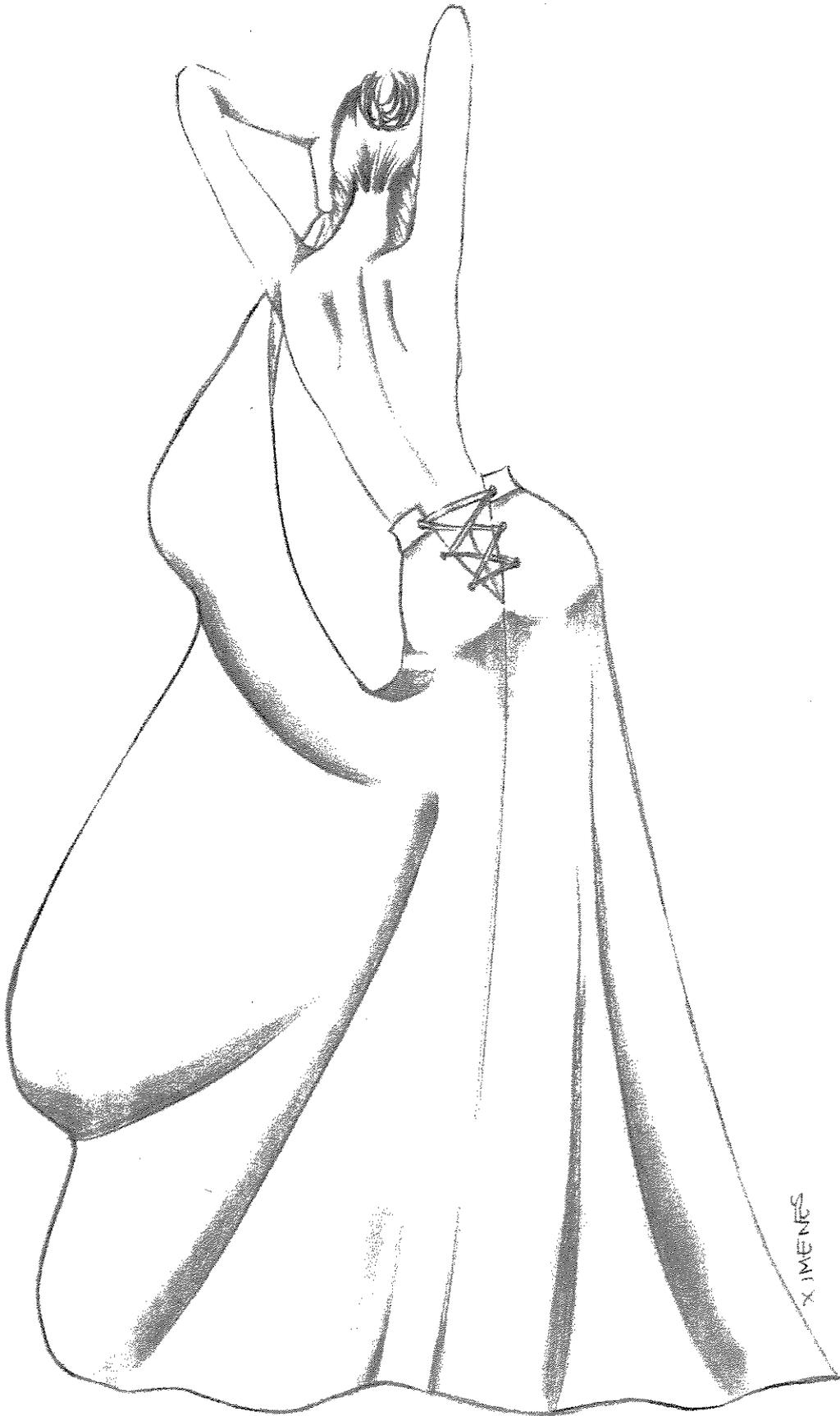
COLEÇÃO – MULHERES CENTÁURICAS

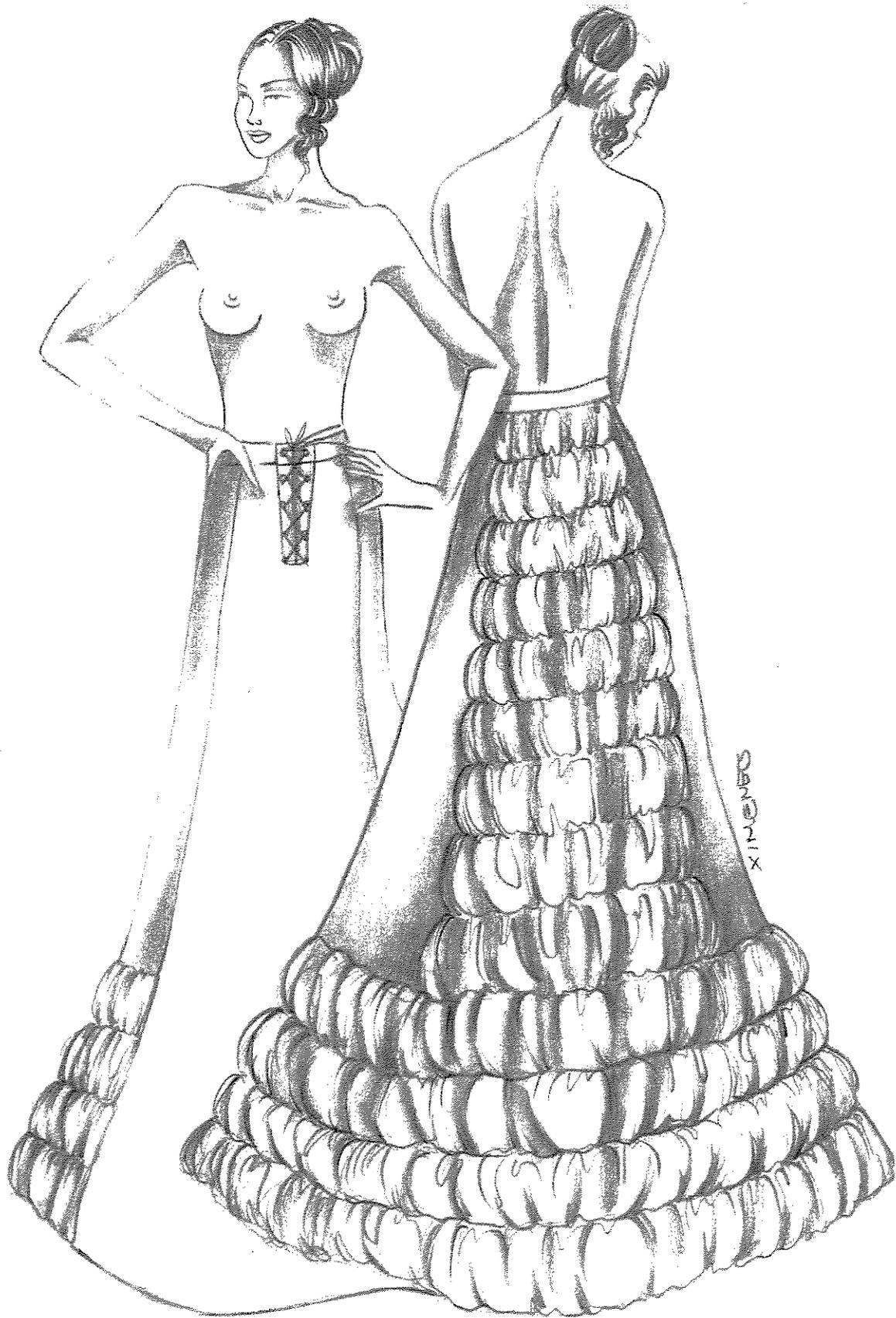


Fig. 51 - Maria Alice Ximenes: Mulher Centáurica, 2004.

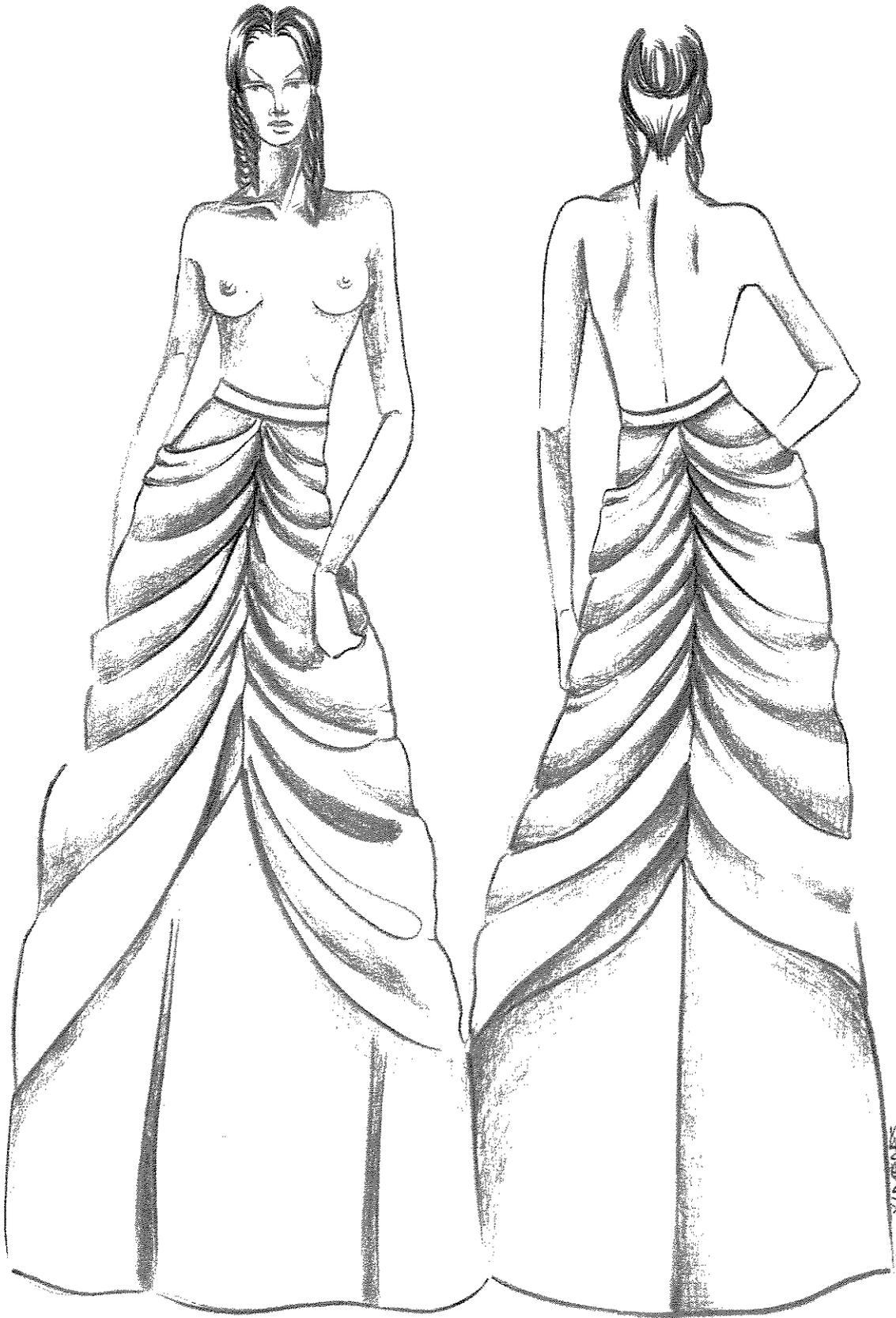




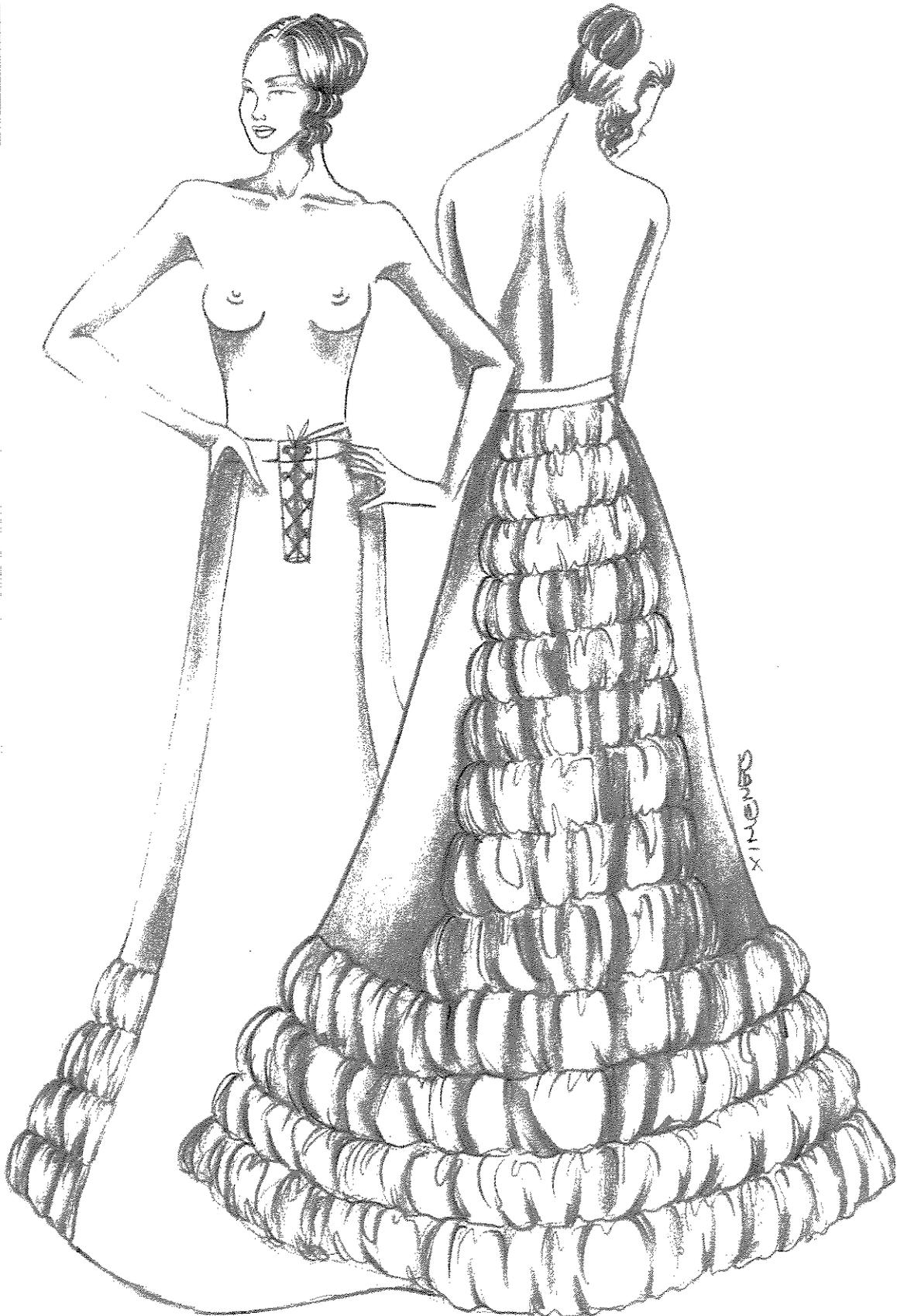


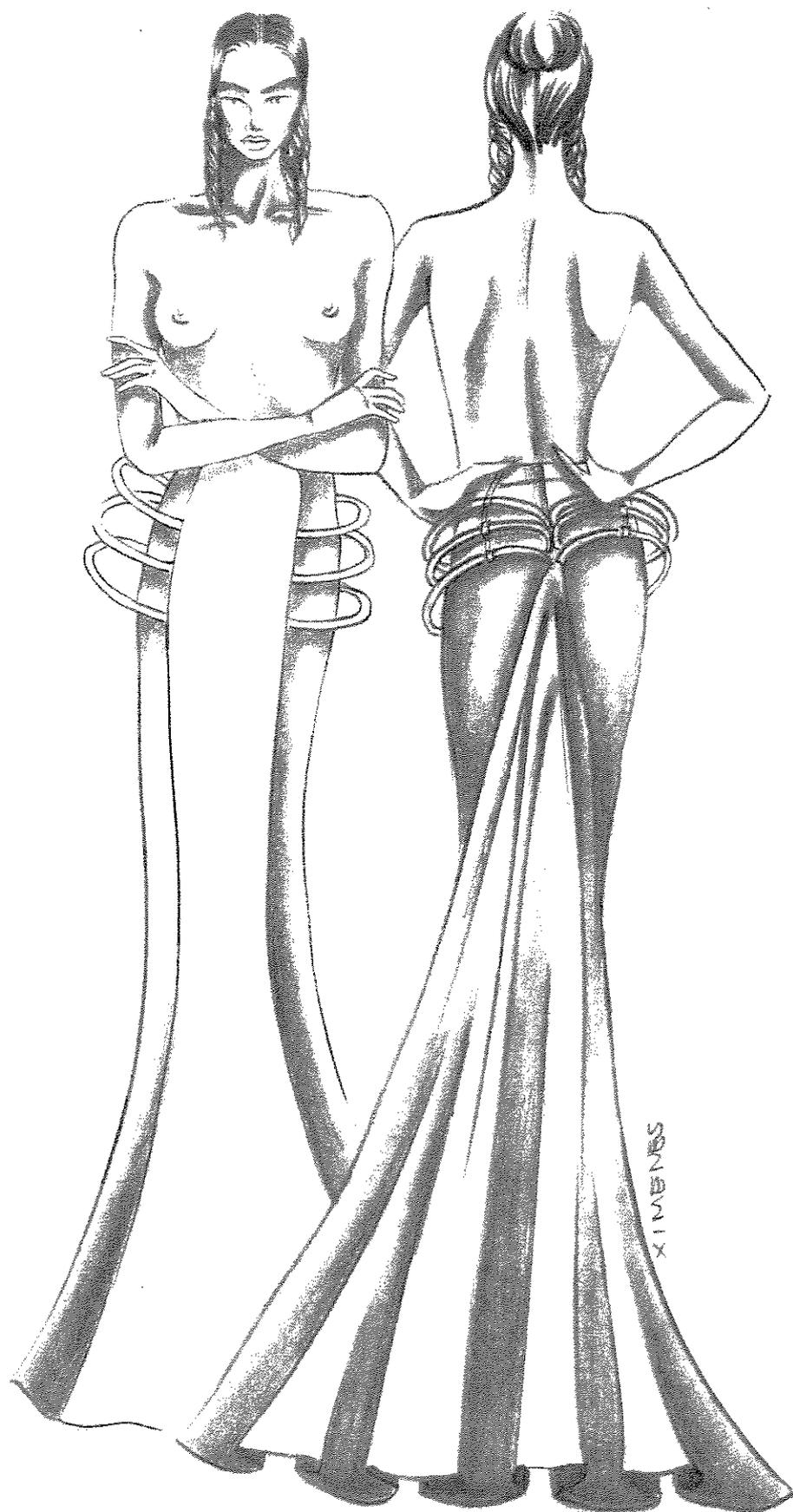






XIMENS







XIMENIS











XIMENIS

# Mulher-ampulheta

MARIA ALICE XIMENES ANALISA A MODA DO SÉCULO 19  
EM SUA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO HOJE NA UNICAMP

CARLOTA CAPIERO  
Da Agência Anhangüera  
carlotac@rac.com.br

Cultuada e vitimada pelos padrões de moda, beleza e comportamento vigentes em cada época, a mulher é alvo fácil de erotização. Sobretudo nos tempos de hoje, com a crise de valores éticos e estéticos e a ávida indústria cultural produzindo novos símbolos sexuais por minuto. Atenta à condição da mulher tanto na sociedade contemporânea quanto no século 19, a artista plástica e produtora de moda Maria Alice Ximenes defende hoje a dissertação de mestrado *Corpo e Roupas: Território da Existência e da Cultura - reflexões para o redesenho do corpo feminino no século 19*.

Sob orientação do artista plástico Ernesto Boccarda, professor no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a artista debruçou-se sobre um tempo em que o corpo da mulher era extremamente erotizado, ao vestir roupas que a transformavam em uma "ampulheta" com o uso de espartilhos apertados, saiotos, anáguas e engenhosos vestidos.

"Esse fato me trouxe a inquietação de investigar a razão da erotização nas roupas que redesenham o corpo feminino numa época de moral tão acanhada", diz Maria Alice Ximenes. Baseada nesses modelos de beleza, a artista desenhou e confeccionou 13 saias, reunidas na coleção *Mulheres Centáuricas*, que será apresentada hoje, numa performance com coreografia de Jorginho Silveira e música de Bruna La Serra, que envolve modelos, durante a defesa da dissertação de mestrado, na Galeria do Instituto de Artes da Unicamp. A performance também contará com uma bailarina que dançará o mito da "mulher flor" (Dafne).

A inquietação da artista não veio por acaso - foi a partir de uma visita feita ao Museu da Moda existente no Palácio do Louvre, em Paris. "Foi quando me deparei com vitrines de saiotos, anáguas, espartilhos e vestidos", lembra.

A artista tomou como pano de fundo para a pesquisa a sociedade patriarcal vigente no século 19.



Dois modelos de saia criados por Maria Alice e que integram a coleção *Mulheres Centáuricas*, que será apresentada na Galeria de Arte da universidade

"Observei que o olhar masculino era o principal escultor das formas femininas", diz". O olhar em questão advinha dos pintores do Realismo e do Impressionismo.

"Reuni numa antologia de nus as banhistas representadas nesses dois movimentos artísticos. Debrucei-me sobre os pintores franceses Degas, Toulouse-Lautrec, Ingres e, principalmente, Courbet. Suas banhistas apresentam ancas gigantescas e nádegas protuberantes", observa.

À imagem e semelhança dos nus estilizados destacavam-se os estilistas de moda do século 19, cujos mode-

los de saias apresentavam volumes nos quadris, nos traseiros e cinturas muito finas. O primeiro estilista que surgiu na história foi Charles Frédéric Worth, também na França, que tinha como alvo "inventar" mulheres.

**Corpo e Roupas: Território da Existência e da Cultura** - Performance e defesa da dissertação de mestrado de Maria Alice Ximenes. Hoje, às 14h, na Galeria do Instituto de Artes da Unicamp (Rua Sérgio Buarque de Holanda, s/nº, térreo da Biblioteca Central, campus Barão Geraldo, fone: 3788-7453). Entrada franca.



foto: Maria Alice Ximenes

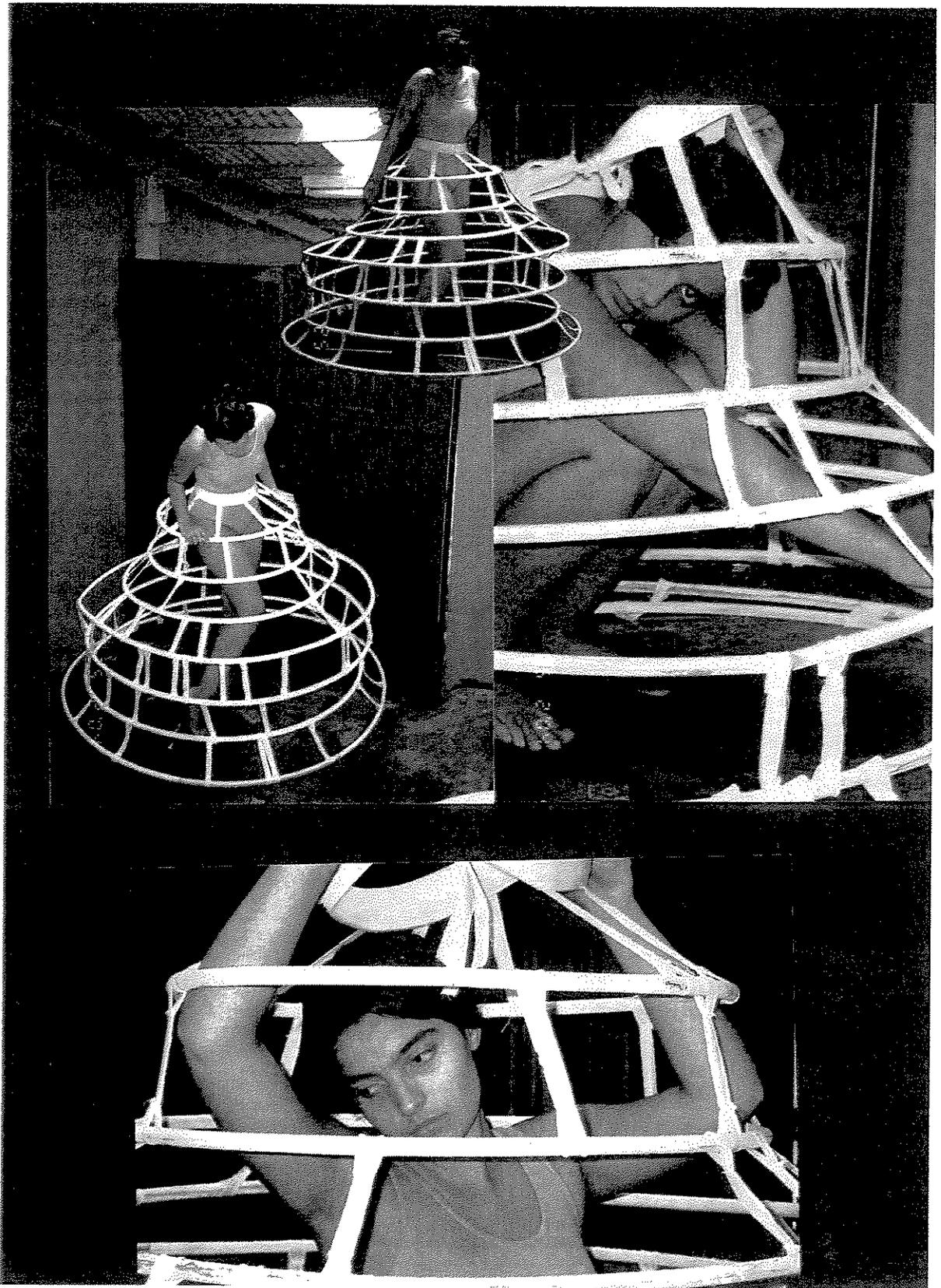
modelo: Bruna Raquel La Serra









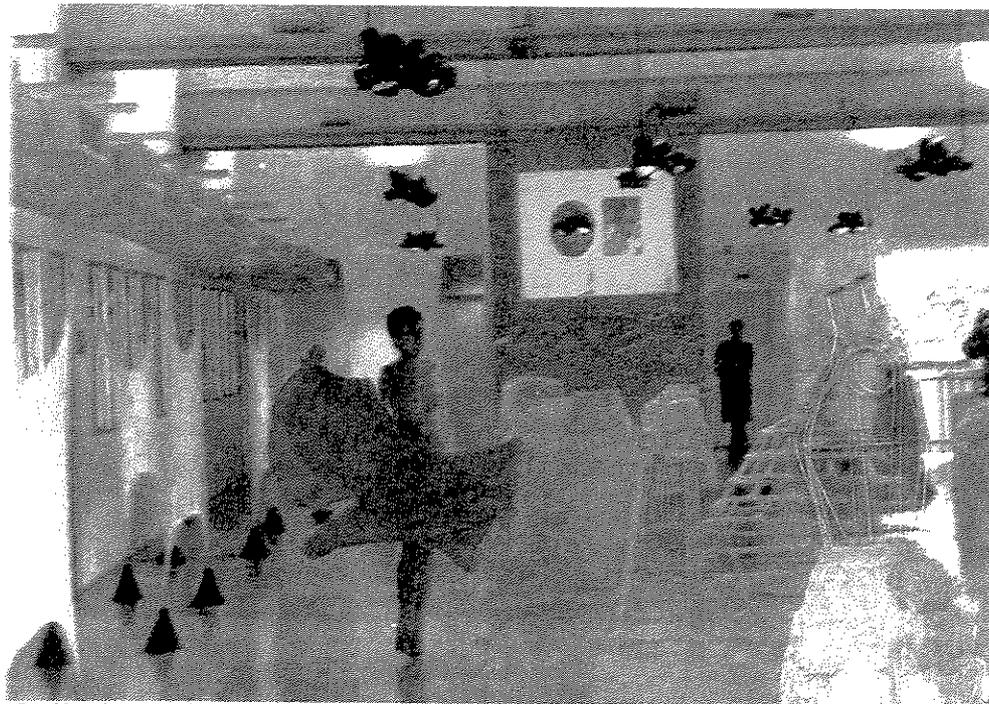




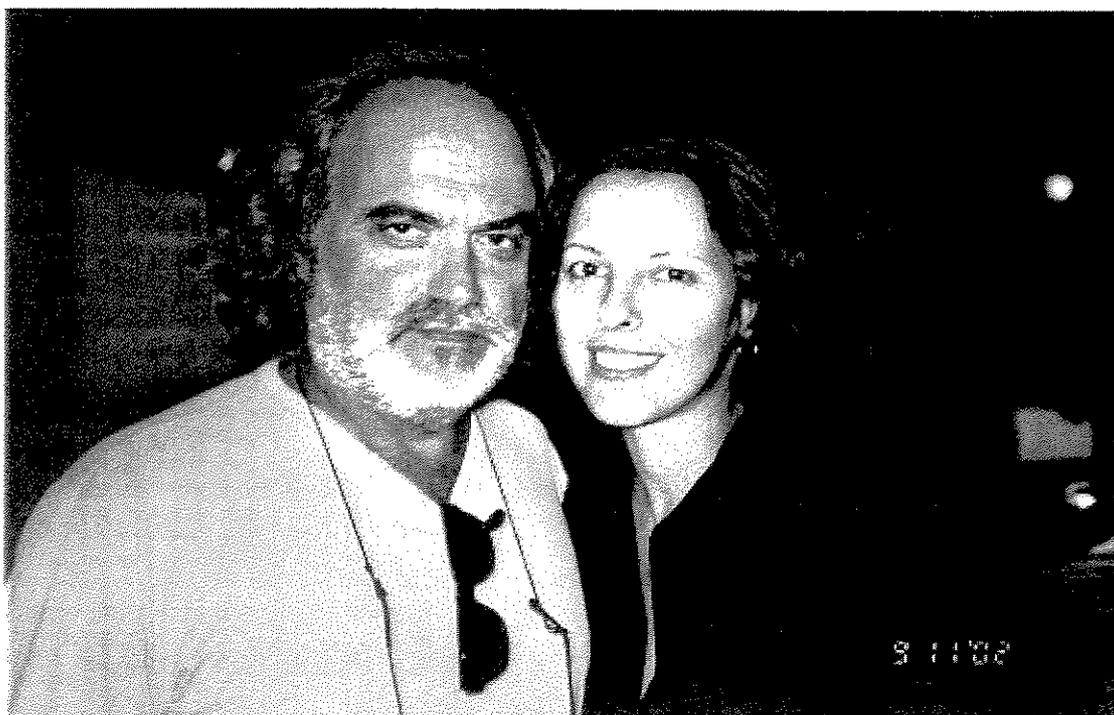
**bailarina: Daniela Giberti**



exposição: Mulheres Centáuricas



**bailarina: Rita Vidal**



Para Boccara...

Dedico um agradecimento especial ao meu orientador Ernesto Giovanni Boccara, esse extraordinário artista que mais que as preciosas orientações à minha pesquisa, me mostrou que o universo das artes e o verdadeiro artista transcende o simples aprendizado técnico; para fluir do inconsciente, da alma, dos poros, do coração...

De agora em diante, nunca mais a arte será a mesma pra mim, meu repertório conquistou e possui um novo olhar, e acima de tudo aprendi verdadeiramente amar a arte!

Obrigada imensamente por todas atenções, pelo carinho, pela credibilidade, pela rica convivência e pela grande oportunidade de conhecê-lo!

Carinhosamente,

Maria Alice