

Gilda Rocha de Mollo e Souza

A MODA ,NO SÉCULO XIX

Tese de doutoramento apresentada à 1ª Cadeira de Sociologia, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo.

SÃO PAULO - 1950

"Vous diriez que c'est quelque espèce
de manie qui tourneboule ainsi l'enten-
dement."

Montaigne - Essais, Livre I, cap.
XLIX.

INTRODUÇÃO

I - A MCDA COMO ARTE	7
II - O ANTAGONISMO	25
III - A CULTURA FEMININA	46
IV - A LUTA DAS CLASSES	61
V - O MITO DE BORRALHEIRA	87
CONCLUSÕES	105

INTRODUÇÃO

O conceito de moda, como sequência de variações constantes, de caráter cíclico, é empregado pelos estudiosos da Sociologia, da Psicologia social ou da Estética, em dois sentidos. No primeiro, mais vasto, abrange as transformações periódicas efetuadas nos diversos setores da atividade social, na política, na religião, na ciência, na estética - de tal forma que se poderia falar em modas políticas, religiosas, científicas e estéticas, etc.. É o ponto de vista de Gabriel Tarde. Charles Blondel chega a afirmar, por sua vez, que o fenômeno ocorre não só nas idéias mas na vida afetiva, pois se a sociedade fixa os nossos sentimentos não o faz de modo permanente mas através de flutuações frequentes (1). Steinmetz, contudo, critica estas conceituações muito largas, dizendo que as transformações da visão do mundo, do gosto, da religião ou da arte não pertencem à moda, embora também ocorram periodicamente - falta-lhes em primeiro lugar o caráter de regularidade e, em segundo lugar, o caráter compulsório, pois não atingem o grande público, que continua ligado à tradição (2). Não nos cabe discutir aqui a procedência ou não de uma tal crítica. No presente trabalho tomamos o termo no seu segundo sentido, mais restrito, reservado às mudanças periódicas de estilos de vestimenta.

O senso comum baralha muitas vezes noções aproximadas mas irreduzíveis. As transformações sucessivas por que passa a ornamentação do indivíduo - a vestimenta, o penteado, a máscara fisionômica - são frequentemente confundidas com o costume, o gosto, as manias, e uma distinção se impõe.

Todos os sociólogos concordam que a moda encontra-se em oposição aos costumes. Em Les lois de l'imitation Tarde contrasta bem uma com os outros, dizendo que se os segundos cultuam o passado, ligando-se assim à tradição, a primeira cultua o presente, adotando sempre a novidade (3). Neuberger, por seu lado, obser-

- 1) "Introduction à la psychologie collective, Armand Collin, Paris, 1928, pg. 165
- 2) S.R. Steinmetz - "Die Mode", in "Gesammelte kleinere Schriften zur Ethnologie und Soziologie", III, P. Noordhoff, N.V., 1935., pg. 154.
- 3) Gabriel Tarde, "Les lois de l'imitation", Felix Alcan, Paris, 1890, Cap. "O costume e a Moda", pg. 267 e sgs.

va que se "costumes e modas nascem dum mesmo complexo de necessidades, a moda é a forma de vida mais sensível"(1). Enfim, os costumes são tipos de comportamento social relativamente mais permanentes e, posto que mudem, implicam uma participação menos ativa e conciente do indivíduo.

Quanto ao gosto, se a moda implica uma imposição do grupo e depende de um sentimento especial de aprovação coletiva, pois que é um fenômeno organizado, disciplinado e sancionado, o gosto representa uma escolha especial dentre muitas possibilidades. É verdade que, como observa Sapir/ (2), a escolha de cada um dependerá, em geral, de uma combinação dos dois elementos.

As manias e as fúrias - fads, crazes, hobbys dos ingleses - apesar de objetivamente semelhantes à moda são mais pessoais, menos generalizadas, variando de cotêrie para cotêrie e só apresentando, portanto, o caráter de coerção dentro desses pequenos grupos. Além do mais vêm sempre acompanhadas de um cunho de extravagância que provoca ~~certa~~ desaprovação.

A moda não é um fenômeno universal, mas próprio de certas sociedades e de certas épocas. De uma maneira geral podemos dizer que os povos primitivos a desconhecem (talvez a grande significação religiosa e social atribuída à roupa e aos enfeites represente um impecilho às manifestações de mudança-(3), que entre os gregos e romanos ela se limita a ^{alguns} ~~certos~~ setores, como a variação dos estilos do penteado, e que na Idade Média praticamente não existe. É à partir do Renascimento, quando as cidades se expandem e a vida das côrtes se organiza, que se acentua no ocidente o interesse pelo traje e começa a acelerar-se o ritmo das mudanças. A aproximação em que vivem as pessoas na área urbana desenvolve, efetivamente ^a ~~uma certa~~ excitabilidade nervosa, estimulando o desejo de competir e o hábito de imitar. Nas sociedades mais enfastiadas, por exemplo, o ambiente torna-se propício às inova-

(1) Neuberger, citado por Steinmetz, op. cit., pg. 151.

(2) "Fashion", in Encyclopaedia of the Social Sciences, Vol.V-VI-

(3) Steinmetz, op. cit., pg. 161.

ções, que lançadas por um indivíduo ou um grupo de prestígio, logo se propagam de maneira mais ou menos coercitiva pelos grupos imitadores, temerosos de sentirem-se isolados. E se bem que a competição no início se efetue dentro de um grupo fechado, pois as leis suntuárias controlam o processo impedindo a participação nêle das camadas inferiores da sociedade, aos poucos, devido às especulações do comércio ou da indústria, a riqueza e o nível social deixam de coincidir, os editos se abrandam e a moda se a lastra por um público mais vasto. Em Florença, por exemplo, onde as distinções de nascimento não conferiam mais privilégios especiais, o indivíduo via-se impellido a exceder-se sempre em sua aparência, variando sem cessar os estilos de decoração pessoal. "Em nenhum paiz da Europa, desde a queda do Império Romano, diz Burckhardt(1), teve-se tanto trabalho em modificar o rosto, a côr da pele, o crescimento dos cabelos, como na Itália daquêle tempo." O mesmo acontecia na França, quando passada a dispersão da Idade Média, os soberanos como Carlos ~~XIII~~^{VIII}, Luis XII e, sobretudo, Francisco I, chamam para perto de si os súditos com suas mulheres e filhas. À partir de então a moda francesa começa a ter uma singular importância, que não passaria desapercibida aos moralistas do século XVI ao XVIII, como Montaigne (2) La Bruyère (3) Fenelon (4), Montesquieu (5). No século XVII a burguesia está lançada, francamente, na competição e no século XVIII "repon-tam todas as manifestações características da moda"(6) tal como hoje a concebemos. Contudo é no século XIX, quando a democracia acaba de anular os privilégios de sangue, que a moda se espalha por tôdas as camadas e a competição, ferindo-se a todos os momentos, na rua, no passeio, nas visitas, nas estações de água, acelera a variação dos estilos, que mudam em espaços de tempo cada vez mais breves.

- (1) Op. cit., pg. 224.
- (2) "Essais", Livro I, Cap. XLIX.
- (3) Cap. "De la Mode".
- (4) "Traité de l'education des filles".
- (5) "Lettres persanes", XCIX
- (6) Steinmetz, op. cit., pg. 173.

Circunscrevendo o nosso estudo ao século XIX, não o fizemos, portanto, levados por um impulso pessoal, por uma preferência arbitrária. O advento da burguesia e do industrialismo, dando origem a um novo estilo de vida; a democracia tornando possível a participação de todas as camadas no processo, outrora apanágio das elites; as carreiras liberais e as profissões desviando o interesse masculino da competição da moda que passa a ser característica do grupo feminino - tudo isso tinha a vantagem de nos oferecer um período social bastante uno, de que a revolução francesa foi, de certa forma o divisor de águas.

É verdade que grandes sociólogos, como Steinmetz são favoráveis à visão atual do fenômeno, pois que devemos atentar para os fatos com os nossos próprios olhos (1). Não participamos dessa maneira de pensar. A moda, com toda manifestação do gosto é traiçoeira e, quando analisada de perto, esconde suas feições mais características, induzindo o observador ao erro. Colocados dentro do movimento que se processa, não conseguimos distinguir, na complexidade de um estilo, as suas linhas essenciais, no que elas diferem do estilo anterior. Por outro lado, como as mudanças da moda ligam-se a transformações mais vastas e completas, do modo de ser, sentir e pensar de uma sociedade, o verdadeiro significado da sua franca adoção escapar-nos-á (2). O julgamento da moda atual, - como o julgamento de qualquer manifestação artística que se desenvolve sob nossas vistas - é provisório e dependerá, sempre, de uma revisão futura, quando o afastamento no tempo, isentando-nos das coerções do momento, mostrar-nos-á até onde a aceitação ou rejeição dos valores estéticos dependeu das condições sociais.

A estas razões acresciam-se outras de ordem técnica, pois se o estudo dos trajes sempre será possível através dos baixos relevos, das iluminuras e tapeçarias medievais, dos desenhos e da pintura a partir do século XV, estas fontes de informação só

(1) Op. cit., pg. 164.

(2) Esta é também a opinião de Squillace - ("La Moda", Romo Sandron, Milão, 1912. pg. 109) e de James Laver ("Taste and Fashion from the French Revolution to the present day", nova ed. rev., Harrap, 1946, pg. 212).

podem ser aceitas com alguma reserva. Em qualquer dos casos teremos de levar em conta o temperamento do artista, que muitas vezes deforma a realidade, o efeito do tempo apagando as côres, a dificuldade de precisar as datas, o que torna a identificação das épocas muito laboriosa, etc.. Nem sempre a moda que o quadro estampa é a do período em que foi pintada. Reynolds por exemplo, parece ter criado para seus modelos uma vestimenta fantasiosa e Gainsborough ter resistido, no seu último período, transportar para a tela a saia balão (1). Ora, o século XIX anula, de certa forma, todas essas dificuldades fornecendo-nos a prancha colorida, de modas e a fotografia. Pois se a primeira revela aos nossos olhos a estrutura básica do modelo, é um guia orientando a costureira, a segunda reflete a maneira por que o mesmo foi adotado e qual o aspecto que afetava sobre o corpo do portador. Com êstes dois elementos controladores podemos agora, sem medo de cair em falsas deduções, servir-nos da vasta documentação pitórica, recorrer a Ingres, Krüger, David, Winterhalter, Menzel, Manet; às litografias, desenhos e gravuras de Debucourt, Vernet, Deveria, Gavarni, Constantin Guys; às caricaturas de Grandville, Cruikshank e Du Maurier. É verdade que ô panorama que teremos será sempre um pouco estático e para completa-lo seremos obrigados a lançar mão das observações do sociólogo, das crônicas de jornal e, principalmente, do testemunho dos romancistas, cuja sensibilidade aguda capta, melhor que ninguém, nos meios elegantes, o acôrdo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, enfim, a perfeita simbiose em que a mulher vive com a moda. Thackeray, Balzac, Proust (2) e os nossos romancistas brasileiros, Alencar, Macedo e Machado de Assis, dão-nos a visão dinâmica que nos faltava.

Mas não só limitamos o nosso campo ao século XIX como nos colocamos num ponto de vista determinado, focalizando apenas alguns ~~certos~~ aspectos de um dos mais sugestivos fenômenos sociais,

(1) Para as vantagens e deficiências das diversas fontes de informação ver C. Willet Cunningham, "The Art of English Costume", Collins, Londres - 1948, capítulo III.

(2) Já havíamos terminado nosso trabalho quando tivemos a satisfação de encontrar em Gaston Bouthoul. ("Traité de Sociologie". Payot, Paris-1946. pg. 339. a seguinte observação, quando se refere à moda:

"A descrição dos meios mundanos ou snobs, como os de Thackeray em "Vanity Fair", ou as obras de Marcel Proust fornecem observações precisas sobre êste assunto."

Nosso propósito, agindo assim, foi substituir um estudo panorâmico por outro que penetrasse mais fundo em certos detalhes essenciais. As mudanças da moda dependem da cultura e dos ideais de uma época. Sob a rígida organização das sociedades fluem subterráneos anseios psicológicos de que a moda pressente a direção. Na sociedade democrática do século XIX quando os desejos de prestígio se avolumam, e crescem as necessidades de distinções e de liderança, a moda encontrará recursos infinitos de torna-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. Limitando-nos à ligação da moda com a divisão em classes e a divisão sexual da sociedade acreditamos ter abordado os seus dois aspectos fundamentais.

Cumpre-nos ainda agradecer a orientação valiosa do professor Roger Bastide, a quem devemos ^o interesse pelos estudos de ~~de~~ ^{Estética} Sociologia ^{estética} e cuja argúcia e honestidade intelectual constituem um exemplo ^o constante e um ^o constante estímulo, para nós seus alunos do Brasil. Agradecemos também aos professores Herbert Baldus, Emilio Willens, João Cruz Costa pelos livros que nos cederam e aconselharam; ao prof. Mário Wagner Vieira da Cunha, cuja boa vontade tornou possível a confecção das gravuras, realizadas pelo Serviço de Documentação do Instituto de Administração da Universidade de São Paulo; ao dr. Sérgio Buarque de Hollanda pela gentileza de nos ter traduzido o ensaio de Steinmetz; a nossa colega Maria Isaura Pereira de Queiroz, pelo grande auxílio que nos prestou fazendo as ^{ch}fixas dos romances brasileiros; à Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, pela colaboração de todos os momentos, não só pondo a nossa inteira disposição a sua biblioteca daqui, como mandando vir do Rio os livros que nos interessaram.

I

A MODA COMO ARTE

"La vie elegante est, dans une large acception du terme, l'art d'animer le repos!"

Balzac- Traité de la vie élégante

§

A maior dificuldade ao tratar-se de um assunto complexo como a moda é a escolha do ponto de vista. É se bem que esta seja uma imposição necessária de método, nossa visão como que se empobrece ao encarmos um fenômeno de tão difícil explicação unilateral apenas como os olhos do sociólogo, do psicólogo, ou do esteta. A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, dando ênfase à divisão em classes; reconcilia o conflito existente entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa), e o socializador (necessidade de afirmação como grupo); exprime idéias e sentimentos, pois que é uma linguagem que se traduz em termos artísticos. Ora, esta expressão artística de uma linguagem social ou psicológica - o aspecto menos explorado da moda - talvez seja uma de suas faces mais apaixonantes. Não é o ponto de vista em que nos colocamos no decorrer de nossa dissertação, contudo achamos necessário, antes de abordar a moda do ângulo que escolhemos, fazer algumas considerações preliminares, essenciais para a compreensão do problema.

É a moda uma arte? Pode haver quem considere a pergunta, como de extrema futilidade. Como chamar de arte um fenômeno sensível às mais leves transformações do gosto, intimamente ligado às elites do dinheiro, manobrado livremente por meia dúzia de homens de talento, cujo mérito principal é conhecer a fraqueza humana e a fraqueza feminina em particular? Se a moda é uma arte, nos objetarão, se a roupa masculina ou feminina, o chapéu, o penteado, os acessórios da elegancia, enfim, constituem um ramo da Arte, também deverão ser objeto da atenção do esteta os variados modelos de automóveis, lançados, como a vestimenta, depois do bombardeio de uma propaganda dirigida e, como a vestimenta, diferentes em cada estação. - A moda foi uma arte, antes do advento do industrialismo que a transformou numa sólida organização econômica, numa "organização

do desperdício" (1), bastante característica de uma sociedade plutocrata.. Hoje ela é uma pseudo-arte, um monopólio, cada produtor tendo exclusividade sobre as suas criações, apenas variando-as nos detalhes, de tempos em tempos. O elemento artístico está assim, relegado para um segundo plano e o que importa é esse "jogo de reforçar a ignorancia do consumidor, afastando o pensamento do preço do material, do artesanato e da durabilidade, encorajando o gasto na produção, impedindo o desenvolvimento independente do gosto do público, acostumando-o no hábito de seguir certos árbitros em vez de repousar em seus próprios valores estéticos" (2).

Não há dúvida. Tais problemas existem hoje e não existiram sempre, Decorrem da junção da moda com o industrialismo e portanto, das facilidades da propaganda e da fabricação em série; decorrem ainda da democracia, da participação ^{um} de público muito mais numeroso no consumo da moda e muito menos exigente. Mas em nada ou quasi nada afetaram-na como arte. Pois a moda não é a unica manifestação estética que se apoia na propaganda. Atualmente, em todos os setôres artísticos "a influencia da crítica desinteressada é contrabalançada pela influencia do reclame, que considera as obras de arte como obras comerciais, lançadas do mesmo modo e segundo os mesmos processos dos outros produtos" (3). Antes do aparecimento do filme, do romance ou da peça de teatro a imprensa e o cartaz já terão preparado a atmosfera emocional que vai, certamente, assegurar o sucesso editorial ou de bilheteria. Depois das reportagens escandalosas sobre o existencialismo, das fotografias equívocas do "Tabu! Sartre terá sempre um vasto público. O mesmo poderíamos prever para a fita de Rossellini, de que o andamento da filmagem ocupou na imprensa um lugar paralelo a eclosão do idílio com Ingrid Bergmann.

Colocado na encruzilhada entre as solicitações do público e o impulso artístico, o criador de modas, mais do que qualquer outro criador, terá, é verdade, de alertar sua sensibilidade para o mo-

- (1) A expressão é de Lalo, "L'art et la vie sociale", Gaston Doin, Paris-1921, pg. 137.
- (2) Este ponto de vista é adotado por Paul M. Gregory: "The deformed thief", in The Antioch Review, Volume IV, Inverno de 1947-8.
- (3) Roger Bastide-"Arte e Sociedade", Livraria Martins Editora, São Paulo, 1945, pg. 114.

mento sociológico e pressentir os exgotamentos estéticos em vias de se processar. É um grave erro dizer-se que o costureiro força o sentido da moda (1). Como o poeta, é apenas o porta-voz de uma corrente que se esboça e cuja tomada de consciência ele antecipa.

Quando mal terminada a guerra Christian Dior lançou, no meio dos sofrimentos agudos que ainda atormentavam o mundo, as suas saias espetaculares de exuberante metragem, não o fez levado por um capricho mas pelo pressentimento genial de que um novo público estava em vias de se formar. A audácia do grande costureiro asombrou seus próprios colegas. No entanto, como uma torrente a que se abre^m os diques, as mulheres arremessaram-se impetuosamente ao novo estilo de vestimenta que, fantasioso e muito caro, não só rompia a insipidez da ^cmoda moda norte-americana e dos uniformes a que os serviços auxiliares haviam-n^aos condenado, como satisfazia a necessidade urgente de afirmação, de um grupo enriquecido de poucos lucros extraordinários. Para a grande maioria, sufocada sob as privações de toda a sorte, quando faltavam o carvão, e o alimento, as anáguas bordadas, as blusas de gola alta, representaram a evasão do sonho (2). Ressuscitando as roupas como que se forçava, a volta ao passado e à doçura de viver. Logo a plêiade de costureiros franceses segue a trilha de Dior e o sucesso do new-look assim como desperta novamente o público para a competição da moda, desvia o eixo da alta costura dos Estados Unidos para a França. Porém, se o momento social^{al} não fosse propício ao golpe, o novo estilo teria fracassado, à semelhança de outros na história da vestimenta, como o lançamento desastroso das jupes-culottes, na primavera de 1910, a que Lalo se refere (3).

Se a moda depende das condições sociais e utiliza-se em larga escala - convenhamos - a propaganda e as técnicas da indústria, nem

- (1) Steinmetz, op. cit. pg. 175: "Nenhum produtor apresenta um produto sem que o público a quem éle se endereça o tenha solicitado".
- (2) Em "Les problèmes de l'esthétique" (Vuibert, 1925)-pg.118), Lalo observa que a arte pode ser:1) a expressão da sociedade;2) uma técnica para esquecer;3) muito frequentemente uma reação contra a sociedade;4) quasi sempre um jogo a sua margem. Ora, de uma maneira geral se poderia dizer o mesmo da moda.
- (3) Ch. Lalo: "L'art et la vie sociale", pg. 134-5.

por isso deixa de ser uma arte. No jogo entre o modista e o fre-
guês encontramos apenas, de maneira mais nítida e mais necessária
a ligação entre o produtor e o consumidor de arte. Mas hoje, como
ontem, fechado em seu estúdio, o costureiro, ao criar um modelo,
resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de côres, de
ritmos. Como o escultor ou o pintor, ele procura portanto, uma For-
ma que é a medida do espaço e que, segundo Focillon, é o único e-
lemento que devemos considerar na obra de arte(1). Harmoniza o dra-
peado de uma saia como o talh^e das mangas, traçando um "conjunto
coerente de formas^s unidas por uma conveniência recíproca"(2). Respei-
ta o destino da matéria, a ^{sua} ~~matéria~~ "vocaçãõ formal", descobrindo aquela
perfeita adequaçãõ entre a côr e consistência do tecido e as linhas
gerais do modelo. Como qualquer artista o criador de modas inscre-
ve-se dentro do mundo das Formas. E portanto, dentro da Arte.

As unidades básicas da moda são, como vemos, as mesmas das de
mais artes do espaço e porisso, é possível que, independente da vi-
da efêmera e dos objetivos mais imediatos, ligue-se de alguma mane-
ra às correntes estéticas de seu tempo. Principalmente à arquitetura
e à pintura.

Esta conexão que tenta descobrir Gerald Heard, num pequeno
ensaio, "Narcissus, an anatomy of clothes"(3) demonstrando a profun-
da relação existente entre as formas que a arquitetura de uma ép-
oca determinada utiliza e as formas estampadas na moda. Transferin-
do para a estética o ponto de vista evolucionista, parte do princí-
pio de que as formas têm uma vida autônoma e evoluem segundo uma
trajetória inevitável. Num determinado momento, portanto, as artes
apoderar-se-iam de uma Forma que estaria no ar e que se fixaria
primeiro na arquitetura e logo a seguir na vestimenta. Assim, uma
geraçãõ depois do aparecimento do gótico em 1175 começamos a pre-
senciar às primeiras aplicações da forma gótica na vestimenta, a
ogiva e o sapato pontegudo, avançando juntos(4). Terminado o pe-
riodo gótico, havendo a forma evoluído do ângulo gótico ao tudor,

(1) Henri Focillon, "Vie des Formes", Alcan, Paris, 1939, pg. 3: "A obra de arte é medida do espaço, a Forma é eis acima de tudo, o que devemos considerar."

(2) Idem, pag. 15, definição que Focillon dá ao estilo em arte.

(3) Gerald Heard, "Narcissus an anatomy of clothes", Kegan Paul, Londres, 1924.

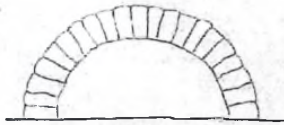
(4) "A ogiva e o sapato em ponta avançam juntos. Rapidamente atingem o climax comum, quando a extremidade das calcetas têm de ser presas ao joelho e os arcos de Westminster compõem, acima dos capiteis, uma segunda igreja sem assoalho, que quasi desmorona sobre nossas cabeças. Então, voltando atraz, vagarosamente, e levando na retirada tres vezes mais tempo que no avanço, a ponta do sapato e o ápice do arco se alargam até que os pantufois golpeados e o arco Tudor se tornam tão rom-
budos como o arco de que w350 anos antes devivaram". pg. 4.



Ogiva de fins do
sec.XII



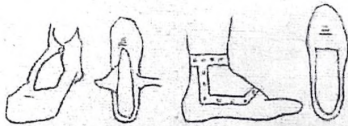
Sapato de fins do
sec.XIII



Arco românico do sec.XII



Arco do sec.XV e
princípio de XVI



Sapatos do sec.XII



Sapato do sec.XVI

deparamos com um estilo quadrado na arquitetura e na vestimenta, temos então o arco tudor, four centred, o gorro e os sapatos de Henrique VII, o pelote de mangas tufadas de Henrique VIII.

A conexão se efetua de tal maneira que "as extravagâncias da arquitetura encontram-se, passo a passo, traduzidas nas roupas masculinas"(1). O advento do industrialismo não destruirá a correspondência e o século XIX irá explorar a forma cilíndrica. Os temas invariáveis do industrialismo, abóbadas, túneis, reservatórios de gaz, chaminés de fábricas, imprimem-se no subconsciente e o homem também se torna cilíndrico, com suas calças, cartola e sobrecasaca. - "A arquitetura afetou a roupa, as roupas modificam^{ram} a anatomia"(2).

O mesmo ponto de vista - ao que parece muito ao gosto do espírito inglês, pois William Morris já exclamava - "Como um povo que usa tais roupas pode pretender uma boa arquitetura?" - é de certo modo retomado por James Laver (3) e Willet Cunnington(4). Cada época, diz o primeiro, possui suas unidades estéticas básicas, que se refletem nas diversas artes contemporâneas. Assim, no fim do século XIX encontramos uma evidente semelhança formal entre o desenho de uma blusa e o de um quebra-luz (5), ou, diz o segundo, entre a linha da saia e os cálices (invertidos) da era isabelina; entre a saia tubular da Regência e a taça de champanha - sendo que esta expandir-se-á em 1830, acompanhado o alargamento daquela (6). No entanto, se para Heard a evolução se efetua da arquitetura para as roupas (7), Laver ao contrário, vê na moda uma precursora do gosto (8) que irá, em seguida, imperar na decoração interior da casa e, só por último, atingir a arquitetura. A idéia deve ser aceita com alguma reserva, aconselha o próprio autor, mas se analisarmos o fenômeno do "funcionalismo"(9) veremos que ele se apresentou primeiro na vestimenta en-

(1) Gerald Heard, op. cit, pg. 99.

(2) Idem, op. cit, pg. 154.

(3) - James Laver: "Taste and Fashion from the French Revolution to the present day" Harrap, Londres, nova ed. revista, 1947.

(4) - C. Willet Cunnington: "The Art of English Costume", Collins, Londres, 1948.

(5) - James Laver, op, cit, pg. 96, gravura.

(6) - C. W. Cunnington, op. cit, pg. 53.

(7) - Gerald Heard, op, cit, pg. 97: "É evidente que, por toda a parte em que pudermos traçar a conexão entre as roupas e os prédios, a mudança se efetua primeiro no exterior e só então passa ao interior".

(8) op. cit, pg. 211: A moda é "a ponta de lança do gosto ou, antes, uma espécie de catavento psíquico mostrando a direção em que o vento sopra; ou mesmo um catavento com o dom da profecia, mostrando em que direção vai soprar amanhã"

(9) - Doutrina muito em voga por volta de 1930, segundo a qual tudo deveria ter a sua função.

tre os anos de 1926 a 1930 - saias muito curtas, linhas retas e cabelos cortados - mais tarde na decoração dos interiores, com a extrema rigidez das linhas, a mania das mobílias de aço, dos tapetes de côres unidas, só surgindo na arquitetura por volta de 1930, quando os vestidos já começavam a voltar à curva(1).

O ensaio de Heard, as afirmações de Laver e de Cunnington, não abrem novas perspectivas para a estética. Derivam da concepção do "Zeitgeist", do "espírito de uma época", que "determina cada detalhe de nossas vidas, os próprios gestos, os torneios de frase e, mesmo, os pensamentos"(2). Continuam ainda as pesquisas preconizadas pelo método de Taine da "ligação das coisas simultâneas", aqui restringidas às manifestações plásticas, o que torna as generalizações menos arriscadas.

Mas se a moda mantém com a escultura um certo vínculo, é possível que também se relacione com a pintura. Nas telas do passado que, frequentemente, o costureiro procura inspiração, e ainda há pouco atravessamos um período de nitida influência pitórica, quando a todo o momento, na rua, no salão de chá, no teatro, deparávamos com figuras saídas dos quadros de Renoir, em que nem o pequeno regalo estava ausente. Outras vezes, porém, não é de maneira indireta mas efetiva que a pintura colabora com a moda, interferindo no esquema cromático, fornecendo motivos para os acessórios, ou para a estamparia dos tecidos. Charles Lalo nota que as duas evoluções sejam solidárias, lembrando que "a predominância da côr sobre a forma, que caracteriza a pintura moderna desde os românticos, corresponde à discreção crescente da côr na vestimenta, em especial na dos homens, cujo traje moderno acabou reduzindo-se uniformemente ao preto e branco." E acrescenta: "é problemático que tenha havido alguma influência do pontilhismo nos tecidos pintalgados de antes da guerra"(3).

Contudo, o ilustre sociólogo apenas manifesta a sua dúvida, não nos fornecendo nenhuma prova positiva que a fortifique. Pois se hoje, na verdade, um desinteresse grande pela côr o que assistimos hoje em dia é o renascimento do colorido, que atinge a própria indumentária masculina expandindo-se nas gravatas, nos pullovers, na roupa esportiva, em geral. Além disso, chamado a participar ativa-

(1) A ideia deve ser aceita, realmente, com bastante cautela, pois os fatos demonstram a cronologia que Laver estabelece. Com efeito, na reportagem feita por Thomas B. Hess ("Of arts and the man" in Art News, outubro de 1949) sobre duas exposições organizadas pelo Museu de Arte Moderna de New York ("Three modern styles" e "Modern Art in your Life") com o objetivo de demonstrar as íntimas relações entre uma residência "modernista", uma poltrona e um chapéu. A poltrona, de madeira desenhada por Rietveld, é de 1918; a construção, dos arquitetos Rietveld e Schroder, é de 1924; o chapéu de Agnes, é de 1925... (2) - J. Laver, op.cit, pg. 199.
(3) - Ch. Lalo, op.cit.pg.120

o espírito e o conteúdo e a harmonia entre as diversas artes

mente das manifestações artísticas menores o criador aplica os seus princípios teóricos não só na obra de arte desinteressada, de mais difícil aquisição, mas na propaganda e na indústria, aceitando encomendas de cartazes, capas de livros e desenhos de tecidos. Ainda agora vemos a indústria têxtil norte-americana arregimentar em torno de certas firmas, como a "Onondaga Silk Company" e a "Scalamandré Silk Incorporation" conhecidos nomes da pintura(1). A mulher poderá assim atar ao pescoço uma echarpe fantasmal de Salvador Dali (2) ou deixar correr sobre o seu corpo os fogaços cavalinhos de Chirico, assustados pela voz do oráculo(3)

No entanto, às vezes os papéis se invertem, e a arte menor, interessada, influencia a grande Arte, a vestimenta transformando a composição do quadro.

A moda sempre foi um pretexto para a pintura, impondo, como a natureza, as suas formas ao artista. E se houve épocas em que o pintor preferiu inspirar-se no corpo nu,--e temos as cenas mitológicas de David.--outras vezes pendeu para a "humanidade artificial" do corpo vestido, como nas telas da escola de Clouet representando bailes na corte de Henrique III(4), para essa "humanidade sucessivamente heráldica, teatral, feérica, arquitetural"(5). Então, não é o sinuoso equilíbrio do corpo natural que o pintor elege como matéria e transpõe para o quadro (barroco), mas o equilíbrio feito de oposições (século XV italiano) em que o interesse da composição está no contraste entre as linhas ascendentes dos penteados e as linhas descendentes das suntuosas mangas em forma de asa (6). Os retratos femininos desta época, como que estão sujeitos à pompa do toucado.

- (1) Rosamund Frost--"Silk in search of six painters", in Art News, janeiro de 1947. "Já houve pintores que desenharam para as sedas estampadas. Mas neste caso atual o processo é novo e mais bem sucedido e o dono da idéia e a Onondaga Silk Company. Técnicos dessa organização vieram às Galerias de Pintura, olharam os exemplares expostos e escolheram seus artistas: Julien Binford, Gladys Rockmore Davis, Dong Kingman, William Palmer, Waldo Pierce, Doris Rosenthal. Os motivos foram selecionados de telas existentes - em geral telas secundárias, cujas possibilidades textis só especialistas seriam capazes de pressentir."
- (2) Art News, janeiro de 1947, pg. 63, reprodução de uma "echarpe de seda em vermelhos e azuis, desenhada por Dali, para Wesley Simpson, Inc."
- (3) Art News, fevereiro de 1947, pg. 3, anuncios das sedas Scalamandré, com motivos de Chirico.
- (4) Escola de Clouet. Baile na corte de Henrique III--chamado "O baile do Duque de Joyeuse", 1581, Louvre--Idem, Baile na corte de Henrique III, chamado "O baile de duque de Alençon" 1584.
- (5) A expressão é de Focillon que a emprega referindo-se à humanidade artificial que moda inventa--"Vie des formes", pg. 59.
- (6) Ver Antonio Pisanello-1441-1448, "Mulher e dois homens em longas túnicas floridas", Bayonne, Bonnat Museum; Giovanni di Paolo, "Jardim do Paraíso", 1445, Metropolitan Museum; Escola Lombarda (Milão, Casa Borromeo) séc XV: detalhes de afrescos.

O rosto, na totalidade das vezes de perfil (1), destacando-se sobre um fundo geralmente escuro e unido, limita-se acima pela composição elaborada do penteado, abaixo pelo luxuoso e pesado tecido do vestido. Admirável exemplo dessa técnica é o "Retrato de Senhora" de Pisanello (2), em que o interesse todo do quadro se concentra, não no portentoso rolo estofado e chapeado de ilhoses, que contorna a cabeça, nem na túnica azul e ouro de veludo, mas no rosto muito nítido e simples para onde o nosso olhar é conduzido através de um hábil jogo de linhas, os semi-círculos de contas de filigrana do colar, combinando-se com o semi-círculo em sentido oposto do turbante, a elaboração inferior e a elaboração superior do quadro, levando-nos para a zona de interesse a face pálida de perfil. Aqui, a colocação do rosto, concorda maravilhosamente com a linha do turbante e o ritmo dos colares. Já no conhecido "Retrato de Senhora" de Roger Van der Weyden, (3) a visão ítima é de tres-quartos, dada a importância não só das tranças, puxadas para o alto da cabeça mas, principalmente, dos véus que emolduram o rosto e ditam o tema de construção do quadro, todo em ângulos agudos.

Outras vezes, porém, a vestimenta além de servir à composição, pode auxiliar a criação da atmosfera. "Esses diversos arranjos - diz Focillon - sempre encantaram um certo tipo de pintores propositalmente costumistas e aqueles que permaneciam pouco sensíveis às metamorfoses efetuadas pela roupa, na medida em que afetam o corpo todo, eram-no extremamente à decoração dos tecidos. É o caso de Botticelli e ainda de van Eyck. O enorme chapéu de Arnoldini, sobre sua cabeça esperta, pálida e pontuda, não é um chapéu qualquer. Na tarde infinita suspensa acima do tempo, onde o chanceler Rollin está orando, as flôres brocadas de seu manto auxiliam a criar a magia do luar e do instante."(4).

- (1)-Ver Domenico Veneziano:"Retrato de uma moça, talvez Isabel Montfeltro, esposa de Roberto Malatesta-Metropolitan Museum;Domenico Veneziano(?)"Retrato de uma moça",antes de 1450-Berlin,Kaiser Friedrich Museum;Piero della Francesca,"Retrato de Frederico I de Montfeltro,Duque de Urbino"de Battista Sforza,sua mulher"-1465-1466,Florença - Galleria Uffizi); Ercolo Roberti, "Retrato de Genevra Bentivoglio", National Gallery of Art.
(2)-Pisanello -"Retrato de Senhora", 1410-1420- Wash. Nat. Gall. of Art.
(3)-Roger Van Der Weyden -"Retrato de Senhora",c.1455- National Gallery,Washington. Ver tambem do mesmo pintor,"Retrato de mulher jovem",c.1435 Kaiser Friedrich Museum,
(4)-"Vie des Formes", pg. 59.

Existem porém certas artes menores a que a moda se submete intimamente, com elas formando um todo único: são as artes rítmicas. Na verdade é o movimento, a conquista do espaço, que distingue a moda das outras artes e torna-a uma forma estética específica. Quando falamos ^{da} beleza de um ^a quípro, de uma estátua ou de um edifício, fazemos por assim dizer, um julgamento estático. Se bem que todos vivam em relação com o ambiente, os largos painéis das igrejas comunicando-se entre si pelo ritmo das panejamentos e a harmonia ou oposição das cores; as figuras de pedra ou mármore encaixando-se umas nas outras; as lisas superfícies arquitetônicas completando-se com os jardins ásperos e tropicais, se bem que tais obras vivam e só devam ser julgadas nessa harmonia com o exterior, também podem ser encaras das em si, sem nada perder de sua essência, no equilíbrio interno de suas linhas, de suas cores, de seus volumes. Tal não se dá porém com a moda. Arte por excelência de compromisso, o traje não existe independente do movimento físico, pois está sujeito ao gesto e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se compõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios. Enquanto o quadro só pode ser visto de frente e a estátua nos oferece sempre a sua face parada, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento. Este, acrescenta ao repouso qualquer coisa que nê-le já estava contido mas que, apenas agora, subitamente irrompe. E a emoção que a ruptura provoca em nós é semelhante à surpresa ^{do} ~~o~~ riso repentino em um rosto imóvel (1). Mas como para julgarmos a beleza de um rosto não podemos separar o acordo das linhas da expressão que as anima - tantos rostos sendo belos por possuírem exatamente essa beleza de expressão - para que a vestimenta exista como arte é necessário que entre ela e a pessoa humana se estabeleça aquele elo de identidade e de concordância que é a essência da elegância.

(1) Essa capacidade criar o imprevisto, que distingue a moda, é descrita de maneira admirável por Marcel Proust, quando se refere ao vestido de Albertine, na viagemzinha de Balbec a Doncières. "Com efeito, cruzada sobre a saia de crêpe-da-china cinza, a jaqueta de chovioto cinzento fazia crer que Albertine estava toda de cinza. Mas fazendo-me sinal para ajuda-la, porque ~~mas~~ mangas bufantes precisavam ser achatadas ou suspensas ao vestir ou retirar a jaqueta, ela despiu-a e como as mangas eram de um escossês muito doce, rosa, azul pálido, oco do pombo, foi como se num céu cinzento se tivesse formado um arco-iris." ("Sodomo et Gomorrhô" II, pg. 134).

(1). Recompondo-se a cada momento, jogando com o imprevisto, dependendo do gesto, é a moda a mais viva, a mais humana das artes. O quadro ^{que} compramos e que se transfere do estúdio do artista à parede de nossa sala, de alguma forma permanece-nos exterior e nós em nada o alteramos. Por isso mesmo que está contido em sua moldura. Mas o vestido que escolhemos carinhosamente no modista ou no magazin bon-marché não tem moldura alguma que o contenha e completamos nós, com o nosso corpo, o nosso colorido, os nossos gestos, a obra que o artista nos confiou inacabada.

Foi inserindo o movimento entre os princípios estéticos definidores da moda que Cunnington, num dos seus livros (2), tentou encara-la como arte autônoma, que tenta, com a mesma dignidade das outras artes do espaço, solucionar problemas e ultrapassar dificuldades técnicas, encontrando para si uma linguagem própria. Pois se para julgarmos um quadro podemos considerar apenas seus elementos estéticos, o equilíbrio das cores e dos volumes, a composição e o desenho, a capacidade de invenção - descuidando daqueles que, presos às injunções do lugar e do momento variam constantemente como o assunto - para julgarmos a vestimenta talvez possamos escolher um ângulo especificamente artístico. Deste ponto de vista os principais aspectos da vestimenta seriam a forma, a cor, o tecido e a mobilidade e da conjugação dos quatro componentes é que nasceria a obra de arte, cada um devendo ser focalizado isoladamente, com os seus problemas e as suas soluções.

(1) Eis um novo trecho de Proust em que ressalta em seu sentido mais profundo ^a a identificação da roupa com o corpo em movimento: "Ela trazia agora vestidos mais leves, ou pelo menos mais claros, e descia a rua onde, como se já fosse a primavera, diante das lojas estreitas intercaladas entre as vastas fachadas das velhas casas aristocráticas, no terraço da leiteria frutas, legumes e cortinas estavam estendidos ao sol. Eu imaginava que a mulher que de longe eu via caminhar, abrir a sombrinha, atravessar a rua era, na opinião dos peritos, a maior artista atual na arte de realizar esses movimentos e transforma-los numa coisa deliciosa. No entanto ela avançava; ignorante dessa reputação esparsa, o corpo estreito, refratário e que nada havia absorvido, arqueava-se obliquamente sob uma echarpe de seda violeta: os olhos claros e enfatiados, olhavam distraídos para a frente e talvez me tivessem visto; ela mordia o canto do lábio: eu a observava endireitar o regalo, dar esmolaa um pobre, comprar de uma vendedora um maço de violetas, com a mesma curiosidade que toria em ver um grande pintor dar pinceladas. E quando passando por mim fazia um cumprimento ao qual se ajustava, às vezes, um leve sorriso, era como se tivesse executado, acrescentando uma delicatéria, uma aguada que ora uma obra-prima" (Le côté de Guermantes". I, pg.129).

(2) Cunnington-"The art of English Costume", Collins, Londres, 1948.

Em primeiro lugar a Forma.

A história do vestuário nos mostra que a roupa tem-se construído sempre em torno de tres tipos de eixo (1): o reto, o angular e o curvo. Tais tipos, contudo, possuem duas variantes, o eixo reto podendo ser vertical ou horizontal, o angular podendo ser obtuso ou agudo, o curvo podendo ser circular ou elíptico (2). Estes seriam os eixos básicos, que tanto encontramos nas formas simples como compostas isto é, combinados uns com os outros. Assim, a crinolina victoriana, cujo eixo pode ser esquematicamente representado por um Y invertido, seria uma combinação de um eixo vertical com um eixo angular - o ângulo sendo às vezes obtuso. Um vestido de 1895, de mangas enormes e saia mesgada, representaria outro eixo combinado, a parte superior sendo semi-circular e a inferior um ângulo agudo.

Dentro dessa "geometria" da vestidaria seria possível saber quais as combinações ótimas, isto é, descobrir matematicamente a "boa linha". Eis as regras estipuladas pelo autor:

1 - Se o eixo é composto, as linhas retas devem unir-se a ângulos e não a curvas, (pois sendo de qualidade diferente a combinação resultaria chocante). Por outro lado, o semi-círculo e as curvas elípticas combinam admiravelmente, como atestam os vestidos eduardinos.

2 - O sexo do portador deve ser acentuado pela ~~altura~~ natureza do eixo. Um eixo fortemente vertical mais um horizontal dá, mesmo a um vestido feminino uma aparência masculina - é a forma em H. Ao contrário, um eixo de linhas curvas combinadas empresta, mesmo à roupa masculina um ar efeminado, como no retrato de Alfred D'Orsay.

3 - Cada tipo de eixo deve exhibir, numa vestimenta, ambos os dois opostos: vertical-horizontal-agudo-obtuso, circular-elíptico.

Pois é forçoso que o traje apresente altura e largura em proporções correspondentes, as linhas verticais, os ângulos agudos e

(1)-O autor prefere o termo "eixo" ao termo "linha", já que este ultimo tem um sentido muito geral (cfr, op. cit, pg. 39).

(2)-E, exclama Cunningham: "Como seria mais lógico se a vestimenta fosse descrita em termos geométricos, em vez de o ser em termos pseudo-históricos (...). Como o catálogo de roupas seria mais informativo se as descrições fossem um pouco mais científicas! Assim, um vestido semi-curvilíneo de ângulo básico de 45 graus, cintura mediantemente alta" pelo menos daria ao leitor uma noção aproximada de sua Forma essencial, se bem que, talvez, não lhe encorajasse a venda." (op. cit. pg. 85).

as curvas elípticas dando ênfase à altura, enquanto seus respectivos opostos dão ênfase à largura.

4 - O desenho deve anunciar o tipo de eixo sobre o qual se compõe e fazê-lo ecoar noutras partes da vestimenta, ou nos efeitos. Se o eixo for vago ou confuso o olho se irrita; se for sobrecarregado, o observador se cansa.

Quanto ao equilíbrio total da figura, julgamo-lo através da posição do diâmetro maior. Se êle está acima do nível médio da vestimenta - como na moda de 1912, de vestidos justos ao corpo e enormes chapéus de grandes abas e pesada copa - a figura é desequilibrada. É verdade que existem vários recursos para re-estabelecer o equilíbrio, tais como acrescentar traços pesados à altura dos pés ou através da distribuição das côres, massas escuras na parte inferior sugerindo peso, etc..

A Côr vem, em importancia, logo em seguida à Forma, tendo às vezes (como aliás na pintura), mais relevo que esta ultima. Pode ser utilizada em combinações discordantes ou em combinações harmoniosas, em massas isoladas ou num esquema policrômico. O uso medieval dispunha a côr em simples massas de contrastes crus; já o Renascimento consegue uma complexidade muito grande de combinações, chegando ao esquema policrômico do século XVI. E se o século XVII utiliza as côres violentas, o século XVIII serve-se das côres harmoniosas.

A utilização da Côr visa certos fins que poderemos classificar.

- 1 - Aumentar ou diminuir o peso aparente e o tamanho de um região, as côres escuras tendendo a aumentar o primeiro e reduzir o segundo, as claras produzindo o efeito contrário.
- 2 - Tornar uma região mais evidente através de tons claros e superfícies luminosas, ou menos evidente, através de tons escuros e superfícies opacas.
- 3 - Afetar o tom emocional da vestimenta toda, pois que a côres têm um significado simbólico e podem atrair ou repellar, acordar-se aos nossos sentimento.
- 4 - Conduzir o olho numa determinada direção por meio de ângulos coloridos, enfeites angulares, etc..

5 - Produzir ilusão de ótica, as linhas verticais aumentando a altura, as horizontais, a largura.

A História da vestimenta mostra que o século XIX para cá houve um crescente desinteresse pela côr, o qual afetou em primeiro lugar a roupa masculina e já neste século a feminina. "A vestimenta está se transformando de quadro em edifício e o pintor dando lugar ao arquiteto" (1).

O Tecido, por uma vez, encontra-se em relação íntima com a Côr e pode, conforme a consistencia, a disposição das fibras, o processo por que foi tratado, afetar a luminosidade do colorido, avivar o tom pelo brilho ou reduzi-lo pela opacidade. Alguns possuem, mesmo, um alto grau de resplendor (radiance), como o setim.

Do mesmo modo que o esquema cromático, a fazenda pode ser utilizada para atrair a atenção sobre certas regiões, os materiais mais ásperos sendo empregados nas partes mais apagadas, os mais finos nas regiões mais atraentes.

O problema da Mobilidade foi, talvez², o que se levou mais tempo para resolver. A história do costume nos mostra que, nesses sentidos, a evolução foi feita da imobilidade para a mobilidade crescente, o corpo evoluindo do bloco total para a libertação dos membros. A necessidade de facilitar o movimento das pernas e dos braços veio colocar a arte da vestimenta diante de sérias dificuldades, como sejam o problema das juntas móveis (2), bastante descuroado. Aquí a solução será mais artesanal que artística; ora o bom corte data de dois séculos apenas e só de lá para cá foi possível resolver problemas como a junção da manga na cava - um dos mais sérios da manufatura das roupas - através de um corte que libertasse os membros superiores, ao mesmo tempo que desse ao todo um impressão de bem acabado. Esta recente conquista lançou a arte da vestimenta num caminho novo, pois se antigamente o costureiro podia planejar uma estrutura se levar em conta a possibilidade dela ser modificada pelo gesto, hoje é a própria mobilidade que dita o desenho aos trajos.

(1) Op. cit. pg. 162.

(2) "Basta olharmos para as ilustrações de diversas épocas do passado para vermos como a arte da vestimenta tentara esconder a existencia das grandes juntas, ou passando galhardamente por cima delas, ou destruindo-as com varios disfarces, como enchimentos, mangas bufantes, excrecências, etc.." (op.cit. pg. 182).

Como vemos, é possível retirar de Cunnington o esboço de uma teoria artística da vestimenta. No entanto, o objetivo do conce-
lheiro do Museu de Manchester foi encarar a moda como uma arte vi-
va (1)e, porisso, estudando a história do costume inglês, não dei-
xou de levar em conta a influência da sociedade, de tal forma que o
seu livro é, ao mesmo tempo, um esforço para demonstrar a autonomia
da moda como arte e uma prova da sua inevitável sujeição às condi-
ções sociais.

"A arte da vestimenta - diz êle - está intimamente associada
aos princípios morais, um importante aspecto dos quais representa,
por assim dizer, pitóricamente. Suas incursões, como uma forma de
arte que explora novos modos de expressão, encontram-se limitadas
pelas convenções da época."(2). Ao mesmo tempo, aventua a interfe-
rência da religião e especialmente da Igreja, "levantando-se con-
tra a tendência muito humana de utilizar essa arte na intensifica-
ção dos interesses que os sexos nutrem um pelo outro" (3), lem-
brando as investidas, na Idade Média contra aqueles estilos que, aos
seus olhos, se apresentavam como "muito inflamadores". A própria di-
ferenciação entre a vestimenta masculina e feminina, que se inten-
sifica a partir do século XIV, explicar-se-ia, para Cunnington, de
um lado pelo relaxamento do domínio da Igreja e de outro pela liber-
tação das mulheres que, começando a ter direito na escolha do com-
panheiro, interessam-se cada vez mais pelos elementos de atração
sexual (4).

À essas observações, feitas pelo próprio autor, poderíamos a-
crescentar que a sociedade não só impõe, a partir de um determinado
momento uma forma feminina e outra masculina, como também se insi-
nua na escola da mesma - II para os homens, X para as mulheres - a
diversificação formal traduzindo o antagonismo dos ide^{ais} de mascu-
linidade e de feminilidade e não uma caprichosa imposição estética.
Assim é que, variando os conteúdos que simbolizam, as formas variam
de maneira paralela. A vigorosa vestimenta masculina do século XVI,

(1) Prefácio, pg. 1.

(2) Op. cit. , pg. 6.

(3) Op. cit., pg. 8.

(4) Op. cit., pg.10.

que ampliava desmesuradamente o tronco - de tal modo que, para recuperar o equilíbrio do conjunto os artistas viam-se obrigados a pintar os seus modelos com as pernas abertas (1) - evoluindo para os gibões colantes, as meias bordadas e os sapatos femininos do início do século XVII, apenas reflete a transformação do conceito ru de de virilidade no ideal gracioso do gentilhomem.

Por outro lado, não é sempre que a moda se enquadra dentro dos princípios estéticos da forma. A história do traje fornece-nos inúmeros exemplos de estilos feios e desequilibrados, como a moda de 1912, citada por Cunnington, em que a enormidade dos chapéus desabava sobre os corpos estreitos cerrados nas saias exíguas; como por volta de 1923, quando o ^{tr}co dividindo a figura muito em baixo, da va lugar a uma proporção infeliz. Contudo tais estilos se difundiram, o que prova a relatividade do elemento artístico num fenómeno essencialmente social como a moda. - A forma não corresponde, pois, a uma preferência arbitrária ou estética, mas é imposta quer pela tradição, quer pelas condições sociais do momento.

Ora, o mesmo acontece com a cores e os tecidos cuja escolha in depende do capricho individual, sendo, numa larga medida, sancionada pela sociedade.

Com efeito, ao mesmo tempo que traduz a necessidade do adorno, a moda corresponde ao desejo de distinção social. A maior parte das leis suntuárias atestam a intenção, entre os reis que as editavam, de manter as distinções de classe sobre as quais a sociedade repousava. As sedas, as pelissas, as correntes de ouro, são privativas de certas camadas, encontrando-se interditas às demais (2).

No edito de Henrique II, de 1549, por exemplo, "apenas os príncipes

(1)-Ver o retrato de Henrique VIII de Holbein (1537); o de Ferdinando, Arquiduque do Tyrol, de Seisenegger (1556); o do Eleitor Augusto da Saxonía, atribuído a L. Cranach (1553); o de Thomas Howard, Conde de Surrey, de Gwillim Stretes (1548), o de Don Estevam da Gama, Governador da Índia e de Dom Affonso de Noronha, vice-Rei da Índia (Retratos dos Governadores da Índia, Biblioteca Nacional de Lisboa).

(2)-Quando, ao contrário, por um acidente qualquer como o luto na corte, a nobreza vê-se condenada ao uso do pano, são as sedas que perdem o seu significado distintivo.

"C'est merveille comme la costume, en ces choses indifférentes, plante aisément et soudain le pied de son autorité. A peine fusmes nous un an, pour le dueil du Roy Henry second, à porter du drap à la cour, il est certain que desja, a l'opinion d'un chacum, les soyés estoient venués à telle vilité que, si vous en voyez quelqu'un vestu, vous en faisiez incontinent quelque homme de ville. Elles estoient demcurées en partage aux medecins et aux chirurgiens; et, quoy qu'un chacum fust à peu pres vestu de mesme, si y avoit-il d'ailleurs assez de distinctions apparentes des qualitez des hommes."-Montaigne, "Essais", Cap. XLIII-"Des Loix Somptuaires", Pg. 267. Ed. de La Pleiade, 1946.

e as princesas podem vestir-se de carmezim; os gentilhomens e suas esposas só têm o direito de utilizar essa cor nas peças mais escondidas; às mulheres da classe média só é permitido o uso do veludo nas cotas ou nas mangas; aos maridos, proíbe-se o seu emprego nas vestes superiores, a não ser que as inferiores sejam de pano; às pessoas que se dedicam aos ofícios e aos habitantes do campo, a seda é interdita, mesmo como acessório."(1).

Além disso, a própria distribuição das cores em massas isoladas e contrastes, como na Idade Média, visava certos objetivos utilitários - agora é Cunnington quem o afirma - como a necessidade de, em más condições de iluminação, distinguir de longe a ocupação e o nível das pessoas. O Renascimento melhorando as condições de luz dos prédios, modificou o esquema cromático e a sensibilidade se tornou mais aguda na escolha dos matizes. O século XVII ainda demonstra um ~~certo~~ ^{antés} pendor pelas oposições violentas, mas com a vida de salão do século XVIII prevalece a tendência à harmonia. Portanto, a utilização da cor encontra-se intimamente ligada ao estilo de vida.

Quanto à inércia demonstrada pela arte da vestimenta em resolver os problemas da mobilidade, ainda se explica, a nosso ver, pelas condições sociais. "O bom corte na roupa masculina - diz Cunnington - começa a surgir no século XVIII, e na roupa feminina data de cem anos apenas. Qual a razão dêsse atraso? A resposta parece clara: até então a roupa não era feita para dar comodidade - talvez porque os alfaiates não possuíssem a necessária perícia."(2). O problema, no entanto está mal colocado pois a deficiência das técnicas de manufatura longe de ser a causa derivam das condições sociais. A roupa incômoda exprimia, naquela época, tanto quanto a rica ornamentação, uma prerrogativa de classe. Era uma prova visível, oferecida a todos, de que o portador, não se dedicando aos trabalhos manuais, desprezava o desembaraço dos membros e o conforto das vestes. O seu caráter distintivo sobrepunha-se de tal forma ao seu caráter funcional que um cavalheiro do século XV, de vida muito pouco sedentária

(1)-Marcel Braunschvig- "La Femme et la beauté", pgs. 108 -109. Armand Collin, Paris, 1929.

(2)-Op. cit, pg. 43.

não se opunha ao uso dos sapatos em bico com calcetas reviradas nem um isabelino aos sufocantes gibões justos de golas encanudadas. Foi necessário operar-se uma revolução nos espíritos e, com a vida dos salões a mobilidade transformar-se, por sua vez, em distinção de classe, para que os costureiros se arremessassem ao aperfeiçoamento do corte.

¶ Pois na verdade, se o movimento está completamente ausente do século XVI, onde a pessoa nos dá a impressão de entalada dentro de uma estrutura rígida (1) e se essa imobilidade perdura pelo século XVII à fóra, já se encontra bastante atenuada no século XVIII e temos os graciosos retratos de Boucher, as cenas ao ar livre de Fragonard, a obra dos retratistas Ingêleses. Com efeito, um abismo separa a Maria de Medicis de Pourbus (2) da Madame Pompadour de Boucher, ou os grupos hieráticos do século XVII das cenas íntimas ou de salão do século XVIII (3). Se as figuras começam a ser representadas ao piano, tocando harpa, sentadas ou brincando é porque não só é outro o espírito da época, e a concepção da plástica passára do ornamento arquitetônico para a linguagem das formas musicais, como a roupa já desatára os membros e o movimento começava a urdir com a forma a trama que daí em diante vai caracterizar a arte da vestimenta. Já o vestido não é mais para se ver de frente, mas também de perfil ou de costas, com as elaborações posteriores e as lânguidas túnicas "à la Watteau". É a apogeu da vida de salão e, daí em diante, a vestimenta incorporará aos seus elementos a conquista do espaço. O século XIX trazendo as profissões liberais, a democracia, a emancipação das mulheres e a difusão dos esportes completará as metamorfoses sociais que fizeram o traje hirto dos séculos anteriores desbrochar na estrutura movediça de hoje-em dia.

(1) Ver a série de retratos de Isabel da Inglaterra, em especial o retrato de Marcus Gheeraerts., (1590).

(2) 1610-1611 - Museu do Prado, Madrid.

(3) - Comparar o quadro de G. van Honthorst, "Isabel da Bohemia e seus filhos" (1628- Chatsworth, Duque de Devonshire), com "Lady Smith e seus filhos" de Reynolds (1788 - Metropolitan Museum), ou com "Os filhos de Jorge III", de Copley (1785- Hampton Court) -

Em resumo, não é possível estudar uma arte, tão comprometida pelas injunções sociais como é a moda, focalizando-a apenas nos seus elementos estéticos. Para que a possamos compreender em toda a sua riqueza, devemos inseri-la no seu momento e no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantêm com a sociedade. Não há dúvida que este fenômeno social está jogando a todo o instante com os princípios artísticos, que reorganiza num novo todo cada vez que o estilo varia. O movimento do vertugadin no século XVII ecôa no movimento em leque dos cabelos; a queda em cascata das saias forma com as tranças que desabam sobre a nuca, a figura de ritmo posterior de 1870; no vestido sinuoso de 1900 a linhas e os bordados se articulam num arabesco indissolúvel. Que se transforme um só desses elementos e romper-se^a a estrutura harmoniosa da figura, de tal forma que, para criar um novo estilo, a moda terá de resolver, ainda uma vez, problemas de equilíbrio, de côres, de linhas e de volumes. No entanto, se cada vez que o estilo varia a moda cae sob o domínio da arte, o que explica a mudança? Donde vem essa constante necessidade de renovação, esse cansaço ininterrupto das antigas formas? Esta pergunta quem a responde não é mais a Estética e sim a Sociologia. Daí a necessidade de, estudando a moda, nos colocarmos num outro ponto de vista.

II

O ANTAGONISMO

"Il en résulte que la femme demeure dans le monde la détentrice unique de tout ce qui flatte les sens e impose à l'esprit. C'est une position formidable. Ce n'est pas tout. Du même coup elle échappe à l'attrait de l'homme, devenu para sa civilisation même parfaitement excitant; et elle est désirée par lui plus âprement que jamais, car il la veut maintenant comme l'expression d'un monde dont il se sent exclut".

Julien Benda- Dialogue d'Eleuthère.

§

A qualquer momento que lancemos os olhos à volta de nós, seremos surpreendidos pelo todo heterogêneo que é a sociedade. De um canto de rua, vendo a multidão passar, podemos contrapôr na corrente humana, que nos foge apressada, a diversidade de rostos, de falas, de ritmos de andar, de corpos e de roupas. As diferenças de captamos pelos sentidos, são o reflexo de profundos contrastes de tipo de vida, de nível social, de profissão, que os anos cristalisaram, impondo aos indivíduos como uma máscara. Elas fazem com que a primeira vista separemos não só o operário do burguês, como dentro de uma mesma classe o escritor do magistrado, o comerciante do fazendeiro, o professor do industrial (1). Dessas oposições, porém, a que mais nos impressiona porque se estampa numa diferença marcada de configuração física é a que existe entre os sexos. Aqui, não só um contraste biológico, menos perceptível entre os animais, afasta a mulher do homem. Mas toda uma técnica de diferenciação^{cao}, que acentua através da roupa as características sexuais, que na mulher modula diferentemente a voz, produz um vaçar maior de movimentos, um jeito de cabeça mais lanque sobre os ombros.

Diante de um antagonismo tão marcado é difícil sabermos o que foi obra da natureza^{ca} e o que foi acrescentado por séculos de mútua segregação e de tarefas diversas. Pois des^dte as sociedades mais pri

(1) Ver a êsse respeito o artigo de Deanna "Art et Societé" in Revue Internationale de Sociologie nº 5 e 6, pg. 234.

mitivas uma barreira tem separado o grupo masculino do feminino, obrigando-os a viverem em mundos opostos, deixando à mulher as atividades mais sedentárias, reservando ao homem as que obrigam a um maior movimento (1).

Em nossas sociedades atuais a oposição se manifesta mais atenuada, com a crescente penetração do grupo feminino na esfera de ação do grupo masculino, processo bastante acelerado por duas guerras sucessivas, que atraíram as mulheres, de improviso, às tarefas dos homens. É fácil de imaginar-se como essas duas experiências, auxiliadas pelo movimento geral de emancipação feminina (2), que já vinha se processando há mais de um século, solaparam a sólida barreira anteposta aos dois sexos, influenciando definitivamente no conjunto da vida social. A visão dupla substituiu-se uma visão mais una da sociedade, em que homens e mulheres não mais eram considerados como termos opostos e antagônicos, mas sim como duas faces de uma mesma humanidade. É claro que essa mudança de concepção do feminino e do masculino não só afetou toda a estrutura social, a divisão do trabalho, como se refletiu nos costumes, na moral, na vestimenta. Contudo, nem por isso é menor o peso de uma tradição de vida segregada, a qual deixou sua marca na atribuição das tarefas, na mentalidade, nos hábitos da mulher. Em certas sociedades de passado patriarcal, como por exemplo a brasileira, estamos a cada passo, nas relações sociais, presenciando a reminiscências dessa época de isolamento da mulher (3) que se manifestam pelas atitudes tolhidas, pela

(1) cfr. W.I. Thomas, "Sex and Society: studies in the social psychology of sex" - The University of Chicago Press, 4a. ed. 1913, pgs. 227 e sgs.

(2) -Viola Klein, "The feminine character - History of an ideology", Kegan Paul, Londres, 1946; pg. 16: "O declínio da cristandade, provocado pelo progresso sem precedentes das ciências físicas, durante o século dezanove, não mais admitia uma aquiescência passiva do estado de coisas, como sendo ordenado por Deus. O indivíduo não mais se satisfazia com a crença de que o sofrimento humano seria recompensado pela felicidade celeste de além-túmulo mas solicitava remédios terrenos e imediatos. A pobreza do pobre - e também, de alguma forma, a "Sujeição das Mulheres" - não eram mais considerados como estados naturais irremediáveis, mas como o resultado de instituições sociais pelas quais o Homem e não Deus, era responsável".

(3) Gilberto Freyre, "Sobrados e Mucambos", Companhia Editora Nacional, São Paulo 1936 - Cap. II, pg. 68: "(...) era entrar homem estranho em casa, e ouvia-se logo o ruge-ruge de saias de mulher fugindo, o barulho de moças de chinelo sem meia se escondendo pelos quartos ou subindo as escadas. O que se dava tanto nos engenhos como nas cidades."

falta ^{de} naturalidade no trato dos homens e, principalmente, pelo hábito arraigado em certos ambientes mais tradicionais, de se estabelecerem, como por encanto nas reuniões, dois círculos de cadeiras, - o lado dos homens e o lado das mulheres.

É que, se bem que a situação material tenha mudado, persistem as sobrevivências de ideologias e atitudes tradicionais. O século XIX, ainda está muito perto de nós, com a divisão nítida dos dois mundos se espelhando no conjunto das atividades humanas, a barreira inexorável se elevando a todo o momento entre os dois sexos: na praça, onde "uma taboleta informava o ocasional visitante que os cavalheiros deviam usar o lado direito e as senhoras o esquerdo"; nos jantares, onde terminado o mesmo os homens se retiravam para tomar o porto enquanto as mulheres se reuniam noutra sala, como se "cada metade devesse digerir em reclusão sexual"; na igreja, cada sexo cocupando o seu setor, pois provavelmente "não se achava decente que as preces se misturassem enquanto subiam ao Ceu" (1).

Ao mesmo tempo, um duplo padrão de moralidade regia as relações humanas, o código de honra do homem sendo diverso do da mulher. Talvez a pouco momentos da cultura como a este se aplique a teoria de Thomas : aqui ^{temos} ~~temos~~, realmente de um ^{lado} ~~lado~~ uma moral masculina " contratual " , um código de honra ^a ~~origina~~ nos contactos da vida pública, comercial, política e das atividades profissionais - e de outro, uma moral feminina, relacionada com a pessoa e os hábitos do corpo e ditada por um único objetivo, agradar aos homens (2). Nas sociedades patriarcais a separação chegará ao limite, "o padrão duplo de moralidade dando ao homem todas as liberdades do gozo físico do amor e limitando o da mulher a ir para a cama com o marido, toda a santa noite em que êle estiver disposto a procriar"(1).

A vestimenta acentuará êsse antagonismo, criando, no século XIX, duas "formas ", uma para o homem, outra para a mulher, regidas agora por princípios completamente diversos de evolução e desenvolvimento. A historia do traje nos mostra, é verdade, como os dois

(1) Willet Cunnington - "Feminine Fig-Leaves", p. 159.

(2) William Thomas: op. cit. p. 233.

(3) Gilberto Freyre. "Sobrados e Mucambos", cap. IV, pg. 118.



Evolução esquemática do traje masculino e feminino

grupos sempre se diferenciaram através da roupa, a indumentaria masculina evoluindo na sua trajetória, de um "oblongo em pe; sólido dos ombros aos tornozelos, ao segmento de uma estrutura assemelhando-se no desenho a um H" - a feminina, tomando como "símbolo básico de sua construção um X"(1). Contudo era o mesmo espírito que vinha, desde o Renascimento ^{se refletindo} ~~medusindocas~~ no esplendor dos veludos, rendas e brocados. O século XIX, porém, será um divisor das águas e o princípio de sedução ou atração, que é o princípio diretor da roupa feminina estará nestes últimos 100 ou 50 anos, quase inteiramente ausente da vestimenta dos homens. Enquanto o traje feminino, passada a voga da simplicidade vai se lançar novamente numa complicação de rendas, bordados e fitas, a indumentária masculina partirá num crescente despojamento, do costume de caça do gentilhomen inglês para o ascetismo da roupa moderna.

Como o distanciamento far-se-á, ao mesmo tempo na forma, na cor e no tecido, analisemos, em detalhe, o processo nêstes três campos na vestimenta.

1-FORMA-

O século dezanove, dissemos, se inicia sob o signo da simplicidade. Todo um movimento já vinha se processando nêsse sentido, a partir talvez das idéias de Rousseau e da influência das modas inglesas e acentuado pela Revolução. As mulheres, abolindo os coletes, as anáguas, os saltos altos, puzeram-se de camisola branca, atada debaixo dos seios e o vestido tornou-se escasso e sem formas. E' o apogeu do exibicionismo do corpo, explorado pelas caricaturas do tempo, onde a ventania cola à plástica libertada os tecidos extraordinariamente transparentes(2). Por essa época uma mulher elegante não devia trazer sobre si mais do que duzentas gramas de vestido, incluindo-se as joias e a echarpe... Os chapéus característicos são o turbante, (cuja voga, segundo von Boehn não foi devida à campanha de Napoleão no Egito, mas aos naba^bkos indianos, passando da Inglaterra à França)

(1) - Cunnington - "The Art of English Costume", pg. 55 e 81

(2) - Ver "The Graces in a High Wind", aqua-forte de J. Gillray, 1810, in James Laver, "Taste and Fashion", pg. 17.

(1) e o poke-bonnet, originariamente o chapéu de palha campesino, que ora grande, ora pequeno, ora baixo, ora alto ^{ai} durar mais ou menos 60 anos. Com a Restauração a simplicidade clássica se perde e a forma essencial da vestimenta muda. Surgem as primeiras mangas, baseadas no gibão isabelino e as saias se encurtam, armando-se à altura da barra através das anáguas que ressurgem, ou dos roubeaux, espécie de crinolina incipiente externa. Por voltas de 1820 a forma cilíndrica já havia sido totalmente abandonada, a cintura voltára à sua posição normal e a figura se constrói por um sistema de triângulos "o chapéu enorme e a cabeça formando um triângulo invertido, colocado sobre outro composto pelo corpinho e pelas mangas, o qual, por sua vez, se equilibra no ápice de uma saia triangular". Neste período as caricaturas exploram os chapéus, construções verdadeiramente fantásticas de rendas, plumas e fitas e usados em todas as ocasiões, mesmo nos jantares e teatros (2). As mangas também haviam alcançado uma dimensão surpreendente - a figura feminina, de saias rodadas e curtas, mangas e chapéus enormes apresentando uma largura quasi igual à altura. De 1830 em diante ^{ai} ~~na~~ haver nova mudança fundamental no desenho; os penteados elaborados que exibiam laçarotes de côres brilhantes, flôres e pentes de tartaruga desaparecem; ~~deca~~ parecem as mangas inchadas, que são substituídas por mangas justas aos ombros e muito largas nos pulsos. O punho é abolido e a mão some dentro de ordens superpostas de rendas e babados - é a forma em pagoda. A moda agora é simples e o desatavio dirige ^o ~~a~~ adorno feminino, do feitio do vestido ao arranjo dos cabelos. A inspiração vem dos séculos XIV e XVII e a figura se constrói em torno de ângulos góticos - a cintura abaixa, o corpete fica pontudo, o decote desce em forma de V acentuando a estreiteza do busto, a saia apresenta uma abertura na frente. Os meados do século vão presenciar o aparecimento da grande descoberta mecânica da vestimenta: em 1855 surge a crinolina, introduzida pela Imperatriz Eugênia e simbolizando o triunfo da nova era de aço. A mulher passa a ser um triângulo equilátero, auxiliada pela voga dos chales e mantilhas que, atirados so-

(1) ^a Max von Bochn - "La Moda nel Secolo XIX", vol. II, pg. 111

(2) Ver as agua-fortes de Cruikshank, "Nothing extenuate nor aught set down in malice" e "A Snug Berth in a Shower", respectivamente em Cunningham, "The Art of English Costume", fig. 26 e Laver, "Taste and Fashion", Prancha III.

bre os ombros e descendo pelas costas, escondem a cintura. Em 1859 a crinolina alça a sua expansão maior e daí em diante a roda do vestido vai diminuir e a fazenda começa a ser arrebanhada na parte posterior, a parte anterior ficando mais ou menos lisa e accentuando a curva suave das cadeiras. Estamos na idade de ouro dos costureiros (por voltas de 1870) e a invenção recente da máquina de costura (1) possibilita a grande elaboração do traje - a maior talvez da história da vestimenta. Eis a descrição de um vestido de quatro aspectos: "O lado direito, na frente, é liso, o lado esquerdo é formado de pregas horizontais; o lado direito das costas é em pouf e o centro e o lado esquerdo das costas são compostos de pregas perpendiculares"(2). O interesse da figura total está pois nas costas, e os penteados repetem o ritmo em cascata de chutes, e ondulations e cauda, o efeito geral estando bem expresso na anedota do "Funch", áncora em que a velha diz para a moça elegante: "Minha cara, suas roupas estão todas caindo...". Em 1884 a anquinha é atirada para cima, assim como os cabelos, e a frente do vestido se torna quasi rígida. De uma certa maneira a evolução da "forma" feminina do século XIX terminou. A década de noventa revive as linhas gerais da silhueta de 30, dando enorme realce às mangas e, pelo contraste, à cintura fina; e os últimos anos do século XIX e o princípio do século XX compõem uma variação nova da silhueta tubular, agora colante, fazendo da mulher um milagre de curvas.

Bastante diverso é o itinerário percorrido pela indumentária masculina. Em vez de estar sujeito a ciclos (3), a um ritmo estético de expansão de um determinado elemento decorativo até o seu limite máximo (as mangas crescendo até a aberração de 1830, a saia se alargando até a crinolina, a anquinha se accentuando até o excesso de medidas da década de 30) , a roupa masculina se simplifica pro-

(1) Sobre a máquina de costura escreve Millia Davenport, ("The Book of Costume", 2 volumes, Crown Publishers, New York, 1948), II volume, pg. 797:

"A máquina de costura havia sido inventada em 1830 mas só se torna prática em 1843 com os aperfeiçoamentos de Howe; mais ou menos simultaneamente são feitas inovações por Wilson, Grover, Singer e Gibbs. Primeiramente usada na fabricação de sapatos, em 1850 já produzia roupa masculina barata, comprada feita. Em 1858 os grandes costureiros de Paris usavam-na. E em 1860 quasi toda a roupa era feita à máquina e estava à caminho da padronização."

(2) Cunningham: "The Perfect Lady", pg. 44.

(3) Para os ciclos da moda ver estudo de A. L. Kroeber: "On the principle of order in civilization as exemplified by changes of fashion", in American Anthropologist, vol XXI (1919), pgs 235 a 263.

gressivamente, tendendo a cristalizar-se num uniforme.

Seu ponto de partida é a adoção, ainda em fins do século anterior, pela grande maioria dos homens europeus, do que era, em essência, o costume inglês de montar, -o riding-coat, que os franceses denominaram redingote e que dará origem à casaca, tal como ela perdura em nossos dias. A própria cartola deriva do crash-helmet do caçador. Ela poderá ter a copa alta ou baixa, variar no material, que ora é pêlo de castor, ora é a seda, ter as abas achatadas ou voltadas para cima em ângulo agudo, afetando uma extraordinária variedade que não passou despercebida ao caricaturista da época (1). Mas todo o homem decente terá de possuir ao menos uma, pois que é o símbolo da respeitabilidade burguesa. Será o chapéu característico do século XIX, como o tricôneo o foi do século XVIII, atravessando-o de ponta a ponta, já que o chapéu de feltro só surge na década de 90.

Os calções, usados até a segunda década, com botas de montar, logo irão ser substituídos pelas calças, bem mais cômodas. Em 1814 o Duque de Wellington se apresenta no Almack com um par de calças e, desde então, a moda está lançada. Em 1825 são de uso corrente, seguras por presilhas, debaixo dos sapatos.

Contudo o despojamento não foi repentino e no princípio do século a fantasia se aplica largamente na escolha dos coletes e na elaboração das gravatas, cuja habilidade especial em atas celebrizou Brummel. A roupa masculina ainda é um instrumento poderoso de afirmação pessoal e nas reuniões sociais o exagero é tão grande quanto o feminino, os desenhos do período explorando também os ridículos dos homens, com os bustos estufados artificialmente, os calções muito largos drapeados sobre as coxas, as gravatas monumentais que, juntamente com as golas altíssimas, enguliam rosto, cabeça e cartola, como na estampa de Le bon genre, "Cavalgada de Longchamp", que Max von Boehn reproduz (2).

Perdura até 1830 o luxo das gravatas e dos coletes, que então podem ser ricamente bordados ou em número de dois, um de veludo,

(1) - Gradville: "Chapelaria", in Max von Boehn, La Moda del secolo XIX, Bergamo 1909, 3ª vol., pg. 81.

(2) - Op. cit.. vol II, pg. 129.

outro de fustão branco, por cima. Nesta época a figura masculina concorda em grande parte com a feminina e os corpos se estrangula, acentuando as formas com o auxílio das "cintas bascas" usadas sobre a pele. Pouco a pouco estas últimas manifestações de capricho vão sendo abandonadas. O romantismo substitue as gravatas fantasiosas pelas gravatas pretas, cobrindo todo o peito da camisa; lentamente as calças, coletes e paletós começam a combinar-se de maneira muito discreta e de meados do século em diante a roupa não tem mais por objetivo destacar o indivíduo mas fazer com que ele desapareça na multidão. A casaca tem as abas cortadas, dando início à evolução que produzirá o terno masculino moderno. O advento do esporte renova um pouco a hirta estrutura masculina, introduzindo o yachting, o naval reefer e a Norfolk-jacket. Em 1890 a cartola começa a ser substituída, de dia, pelo chapéu de feltro.

2 - A COR

Quanto à cor, a evolução também se deu, para o grupo feminino da simplicidade para a complexidade. O período napoleônico se caracteriza por uma verdadeira paixão pelo branco nos vestidos, aos quais se acrescenta, às vezes uma mancha gritante de cor - vermelho papêula, violeta - dada por um acessório, como as luvas compridas, ou a echarpe. No mais as cores utilizadas são muito pálidas, mas por volta de 1830 surgem os belos tecidos floridos e o esquema cromático se apura, as cores vivas sendo mais próprias para os trajes de jantar e as claras - rosa limão, azul, para o baile e para a Opera. Tendo o castelo de Balmoral se transformado na residência da rainha Vitória e do príncipe consorte, espalha-se, rapidamente, a moda do escossês do xadrês, que atinge mesmo a França.

Ao gosto pela combinação harmoniosa substitue-se, em meados do século, o gosto pelas combinações contrastantes, que vai durar até a década de 90. Um vestido apresenta então várias cores, como por exemplo listas alternadas de fazenda rosa, malva e preta. A mistura exagerada de tons e de tecidos provoca por volta de 1880

uma profunda reação de todo um grupo de estetas ingleses (1). Mistura que talvez tenha tido origem menos numa nova concepção da cor que na descoberta das tinturas de anilina e no esforço de descobrir um esquema cromático apropriado à nova forma de iluminação.

O colorido das roupas masculinas é, em contraposição às femininas, muito discreto. Ao rosa, ^{ao} violeta e ^{verde} verde, preferem-se o marron e o azul escuro. Contudo, em 1816 ainda estão em grande voga as casacas do célebre bleu céleste de Weston, o maior alfaiate de seu tempo. As combinações se fazem, em geral, em torno de três cores: claras para as calças, escuras para a parte superior da indumentária e vivas para os coletes. Por exemplo: uma sobrecasaca verde oliva, calças cor de jade e colete estampado sobre fundo crême; ou um redingote azul marinho, calças violeta e colete claro à fantasia. A moda do preto só começará em 1840 mais ou menos, devida a Bulwer Lytton e aos escritores românticos. Ela vai se alastrar mesmo pela gravata e o homem se cobrirá de luto até o advento do esporte, que de novo introduz as cores claras.

3 - O TECIDO

Até o século XIX não havia, propriamente, distinção entre os tecidos usados pelos homens e os usados pelas mulheres. A diferença das fazendas se ^{relacionava} ~~relacionava~~ ^{antes} ~~existia~~ com a condição social e com o tipo de traje, que com o sexo, - as mais grosseiras sendo utilizadas, tanto para o grupo feminino como para o masculino, na confecção de roupas de viagem e de montar, as mais ^{luxuosas} ~~luxuosas~~ nas roupas de gala, onde ambos usavam sedas, ^{feitas} ~~feitas~~ e veludos. Contudo como nos outros setores da vestimenta, aqui também vai processar-se a reparação, um grupo distinto de tecidos tornando-se propriedade de cada sexo. Eram privativas do grupo feminino as fazendas vaporosas, encontradas com tamanha frequência até 1850 (2): a batista, a musselina, a tarlatana,

(1) Trata-se do Aesthetic Mouvement, derivado em grande parte do movimento dos Pre-rafaelitas e, portanto de William Morris, Burne-Jones e Rossetti, os quais pretendiam fazer voltar a inspiração das vestimentas femininas a 1250.

Encontrar-se-á uma descrição detalhada do mesmo em James Laver, "Taste and Fashion", pgs. 65 a 68.

(2) Estes tecidos levíssimos, os prediletos da Imperatriz Eugênia para os vestidos de noite, se faziam das elegantes verdadeiras nuvens, não raro também as atraíam, pois eram altamente inflamáveis. (Ver Max von Boehn vol. III op. cit., pgs. 63-5).

o organdi. De 1830 em diante difundem-se os tecidos mais pesados, o veludo, a seda adamascada, os brocados, os tafetás cambiantes, o gorgorão, o setim, característicos da segunda metade do século. O desenvolvimento da industria textil generaliza o uso do linho-e-seda e da lã-e-seda nos vestidos de rua, mais simples, reservando para os trajes de gala as suas mais belas criações, as maravilhas saídas das fábricas de Lyon : brocados de ouro e de prata com flôres coloridas, gaza "cristalizada", tarlatanas palhetadas de ouro, tules debruados de guirlandas.

Ao homem, no entanto, cabem apenas as fazendas ásperas, pois à medida que o século avança, vai renunciando às sedas, aos setins, aos brocados que, aliás, há muito vinha empregando apenas nos accês sôrião, ~~o~~ como no colete, e escondendo debaixo da austeridade do traje. Ao terminar o século está acomodado á monotona existencia do linho e da lã. (1).

Eis em traços rápidos um apanhado da evolução da moda do século XIX. Mais do que nas épocas anteriores, ela afastou o grupo masculino do feminino, conferindo a cada um uma forma diferente, um conjunto diverso de tecidos e de côres, restrito para o homem, abundante para a mulher, exilando o primeiro numa existencia sombria onde a beleza está ausente, enquanto afoga a segunda em fofos e laçarotos. Este mesmo panorama que nos é fornecido pela analyse fria da moda, no livro do especialista ou na prancha do figurino, rosalta da pintura e do romance do século XIX.

Contemplemos, por exemplo, "A saída do Conservatório" de Renoir (2). A opposição entre as graciosas cantôras de chapeuzinho e sobre saia xadrês e os empertigados senhores de cartola, traduz com admiravel exatidão o côro a duas vozes que era a sociedade de então.

(1) Para este resumo foram utilizados os seguintes livros: Max von Boehn- "La Moda nel Secolo XIX" 3 vols; Millia Davenport: "The Book of Costume", 2 vols; Nevil Truman, "Historic Costume", Pitman, Londres, 1949; R. Turner Wilcox; "The Mode in Costume", Scribner's, New-York, 1948; W.C. Cunnington: "English women's clothing in the Nineteenth Century", Faber and Faber, Londres, 1937; Idem: "Feminine attitudes in the Nineteenth Century", Heinemann, Londres, 1935; Idem: "The art of English Costume", Collins, Londres, 1948; Idem, "The Perfect lady", Parrish, Londres, 1948; James Laver: "Taste and Fashion", Harrap, Londres, 1946; Idem, "Fashion and Fashion Plates", The King Peguin Books, Londres, 1943.

(2) - 1876, Berlim, Col. P. Cassirer.



Dimorfismo do sec. XIX

(Segundo desenhos de Constantin Guys)

O mesmo acontece com os desenhos de Constantin Guys e com "A dança na cidade" ainda de Rencir (1) em que, no rodopio da valsa, o flamejante vestido se engasta na casaca preta.- Para a mulher a beleza, para o homem o despojamento completo.

Idêntico antagonismo ressalta das descrições de modas feitas pelos romancistas ~~dessa~~ época. Verdadeiros peritos em matéria de roupa feminina, ~~se~~ comprazem ^{se} em descrições detalhadas, de mangas, decotes, roupões frouxos, numa verdadeira volúpia de posse á distancia. Conhecem o nome das fazendas, a bela nomenclatura das côres, ^{afustan}do aos corpos, com a habilidade de modistas, fôfos, apanhados e rendas:

"Seu traje era um primor do gênero, pelo mimoso e delicado. Trazia o vestido de alvas escumilhas, com a saia toda rofada de largos fôlhos. Pequenos ramos de urzes, como um só botão côr de rosa, apanhavam os fôfos transparentes, que o menor sopro fazia arfar. O fôrro de seda do corpinho, ligeiramente decotado, apenas debuxava entre a fina gaza os contornos nascentes do gárceo colo: e dentre as nuvens de rendas das mangas só escapava a parte inferior do mais lindo braço".(2)

Mas ao enlevo desta descrição substitue-se o fastio que a roupa masculina inspira:

"...vi-o passar com as suas calças brancas engomadas, presilhas, rodaque e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de setim preto, com um aro de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda."(3)

Não escolhemos os dois trechos: êles foram tomados ao acaso. É todo aquêle que, na riquíssima documentação oferecida nesse sentido pelos romances do seculo XIX, se der a êste trabalho encontrará o mesmo derramamento nas descrições de trajos femininos, a mesma contensão no trato da indumentária masculina. O próprio Marcel Proust que, como ninguem foi sensível ao elemento artístico da decoração pessoal, eis como nos descreve o elegante barão de Charlus:

(1) 1883, Paris. Col. Durand - Ruel.

(2) José de Alencar - "Diva". Ed. Record- 1938: pg. 42-3.

(3) Marcel Proust - "Sodome et Gomorrhe," II, Gallimard, 89a ed., Paris, 1922. Pg. 34.

"A voluntária e artística simplicidade de sua casaca, através de certos detalhes insignificantes, só discerníveis por um alfaiate, tinha o ar de uma "Harmonia" em preto e branco de Whistler, ou melhor, preto branco e vermelho, pois M. Charlus trazia suspensa a uma larga fita, no peito do traje, a cruz de esmalte branco, preto e vermelho, de Cavalleiro da Ordem religiosa de Malta."(1).

A vestimenta feminina, ao contrário, vista pelos olhos do escritor ou de seu personagem, une-se ao corpo numa identificação admirável e nós sentimos o sôpro amoroso, perpassar através das palavras

"Estava encantadora com o seu roupão da seda côr de pérola, ornado de grandes laços azues, cuja gola cruzando-se no seio³ deixava-lhe apenas o colo descoberto^{luc.}. Nos cabelos simplesmente penteados dois cactus que apenas começavam a abrir às primeiras sombras^S da noite."(2).

ou

"Lucia (...) chegou-se ao espelho para dar o último toque ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as suas belas espáduas; de um filó alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo; e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva (...). Uma grinalda de espigas de trigo cingia-lhe a fronte e caía sobre os ombros com a basta madeixa de cabelos, misturando os louros cachos aos negros anéis que brincavam."(3)

As descrições masculinas, secas e frias, não envolvem o leitor nessa lânguida atmosfera de enfeitamento - são diretas e se o homem e o traje também se impõem como um bloco uno a impressão geral é de competência e dignidade:

"Naquela manhã trazia uma longa sobrecasaca abotoada até metade do peito, deixando ver meio palmo de camisa, infinitamente bordada. Entre o último botão da sobrecasaca e o único do colarinho, fulgia um brilhante vasto, ostensivo, escandaloso. Um dos dedos da mão esquerda ornava-se com uma soberba granada. A bengala

(1) Machado de Assis - "Dom Casmurro", Garnier, Rio - 2a. ed, pg. 216.

(2) José de Alencar - "Lucíola", Garnier, 3a. ed - Rio, 1872, pg. 99.

(3) José de Alencar - Idem, pg. 114.

(3) pg. anterior.



1858



1858

Apogeu da crinolina

tinha o castão de ouro lavrado com as iniciais dêle por cima - de forma gótica"(1)

Poder-se-há retrucar que a diferença de espírito que transborda dêesses trechos deriva de terem sido escritos por homens e que uma mulher se colocaria em posição diametralmente oposta, se enfastiando com o traje feminino e encontrando no traje masculino motivos de ^{depo}envolvimento e encantamento. - Não creio que em tôda literatura feminina se encontre um único exemplo dessa asserção. Cunnington procurou no grupo numeroso de escritoras inglesas do seculo XIX a opinião das heroínas sobre a roupa dos homens. Mas concluiu que, nêsse particular, as mulheres se revelavam ~~si~~ regularmente discretas. Como a Evelina de Fanny Burney poderão ter notado a extrema elegancia de Lord Orville, mas serão incapazes de lhe descrever o casaco. Terão notado, como a Jane Eyre de Charlotte Brönte, "a fronte nobre, os belos olhos, o corpo truculento de Mr. Rochester, mas suas roupas passaram-lhe completamente desapercibidas"(2).

E' que a roupa masculina perdera, no seculo XIX a sua função ornamental, deixando de ser uma arma de sedução erótica. Já não iremos ver mais um Pepys" comprando roupas num total de 100 libras em moeda moderna", um Steele" dando 40 libras por uma peruca", um Goldsmith " comprando um traje de veludo azul por 20 guineus e um par de calções de seda por 8 libras"(3). O dandy paga regularmente o seu alfaiate, é claro, mas ~~võz se~~ ^{ai} distingue ^{-se} do macaroni do século anterior, não pelo luxo dos brocados mas porque está muito simplesmente vestido e suas roupas caem sem uma dobra. A perfeição do corte, a discreção das ^{co}cores, eis, de ^qafora em diante, os sinais exteriores que informarão aos outros o lugar que occupa na sociedade.

(1) Machado de Assis - "Yáya Garcia", Garnier, Rio, 1899: pg 119.

(2) Cunnington - "The Art of English Costume", pg 213.

(3) Cunnington, idem, pg. 211.

"Vi que êle tinha trocado de roupa. A que trazia agora era ainda mais sombria; e sem dúvida porque a verdadeira elegância está mais perto da simplicidade que a falsa; mas ainda havia outra coisa: um pouco mais de perto sentia-se que se a côr estava quasi inteiramente ausente da vestimenta, não ora por indiferença daquêle que a havia banido, mas antes por uma razão qualquer que o tinha feito interdita-la. E a sobriedade que transparecia assemelhava-se às que derivam mais da obediência a um régime que de uma falta de gulodice. Um filete de verde sombrio harmonizava-se, no tecido da calça, às listas das meias, com um refinamento que trazia a vivacidade de um gosto subjugado nas outras partes e a quem esta concessão única tinha sido feita pela tolerância, enquanto uma mancha vermelha na gravata revelava-se imperceptível como a liberdade que não se ousa tomar."(1)

O ideal de elegancia do fim do século está representado na figura do barão de Charlus, tanto como no retrato de Jacques-Émile Blanche de Marcel Proust. Para compreendermos o caminho percorrido pela vestimenta masculina comparemos um e outro com o Francisco I de Clouet (2), o Henrique VIII de Holbein(3), ou o Carlos V de Ticiano(4).

Contudo a renúncia dos elementos decorativos não se fez abruptamente, e se o homem desiste das jóias, rendas e plumas, que se tornaram o apanágio das mulheres do século XIX, à medida que a roupa se despoja, vai lançar-se a uma crescente exploração do rosto.

Com efeito, se atravez dos tempos as mulheres vêm lutando com os cosméticos, no intuito de apresentar-se sempre sob o seu melhor aspecto, os homens vêm se empenhando com a navalha e com as tesouras (5). Os séculos XVII e XVIII foram, é verdade épocas de ^{ca}caçada raspada (6) mas no princípio de século XIX os bigodes e suíças se

(1) Marcel Proust - "À l'ombre des jeunes filles en fleurs", Gallimard 135a ed. Tomo II, vol 2º, pg. 211-

(2) 1515, Museu do Louvre.

(3) 1537, Chatsworth, Duque de Devonshire.

(4) 1532-3, Museu do Prado.

(5) John Brophy - "The Human Face", Harrap, Londres, 1946, 2a ed, pg. 35-

(6) Provavelmente por causa das perucas. Ver Brophy, op. cit, pg. 38.

espalham pelos exércitos de Napoleão e Thackeray, em 1810, nos apresenta aos sensacionais moustachios de Jos Sedley. A moda, durante algum tempo privilégio dos militares e símbolo de ferocidade, logo se difunde e em breve o homem entrega-se a uma desenfreada decoração capilar. E se as descrições dos nossos romancistas do século XIX são discretas quanto à vestimenta, insistem contudo no lábio "debruado com um bigodinho de cadete afeminado"(1), ou no "bigode negro e basto, obra comum de natureza e do cabelereiro"(2), ou ainda, no de "guias longas, agudas e lustrosas"(3). Referem-se às barbas (4), às suíças e à pera (5) que dão ao rosto dignidade, acentuando nêles as características do sexo.

O interesse pela decoração do rosto compensou pois, de alguma forma, o sacrifício do narcisismo que se expressava na roupa. Compensação, aliás, acentuada pelo aumento de símbolos fálicos da vestimenta masculina (6), como por exemplo a voga da cartola e da bengala(7). Porém este derivativo, esta sublimação de um recalque, não explica o profundo dimorfismo estético do século XIX, cujas razões profundas temos de procurar noutra campo.

Qual a razão que teria levado o grupo masculino a abandonar o adorno, substituindo-o por símbolos de dignidade e de competência, quando o grupo feminino continuava a "nadar nêsse dilúvio de sedas, rendas e joias, que compoem o mundus da mulher"(8)? Porque irá, à medida que o século avança, transformando-se num boneco preso dentro de um uniforme rígido de linhas retas, desistindo progressivamente da côr que, se perdura nos coletes, ôle a esconde asceticamente dobaixo da casaca? Donde virá essa "grande renúncia masculina

(1) John Brophy - "The Human Face", Harrap, Londres, 1946, 2a ed, pg. 35-

(2) Machado de Assis - "Yayá Garcia", pg. 26.

(3) Idem, idem, pg. 35.

(4) Macedo - "A Moreninha", Civilização Brasileira, Rio - 1937, pg. 53; Machado de Assis - "Quincas Borba", Garnier, Rio - 1899, pg. 4

(5) Machado de Assis - "Quincas Borba", pg. 277.

(6) Para os símbolos fálicos na vestimenta masculina ver Flügel, "De la valeur affective du vêtement", pg. 512 - 513 e 515.

(7) Machado de Assis - "Yayá Garcia", pg. 119; "A bengala tinha o castão de ~~côr~~ lavrado, com as iniciais dêle por cima - de forma gótica."

-Macedo - "A Moreninha", pg. 53: "Finalmente ela quer governar os meus cabelos, as minhas barbas, a côr dos meus lenços, a minha casaca, a minha bengala..."

Machado de Assis, "Quincas Borba", pag. 55: "Conversava-se ali muito, à tarde e à noite. Ia a gente com o seu capote e bengalão."

Alencar - "Luciola", pg. 32: "E eu reparei no seu traje, na côr de sua sobrecasaca, em tudo; até na sua bengala. Não é esta; a outra era mais bonita: tinha o castão de marfim."

Alencar - "O demônio familiar", Garnier, Rio, 3a.ed, pg. 21: "(...) calça justinha na perna; bota do Dias; bengalinha dêsse bicho que se chama "unicorne."

(8) José de Alencar - "Senhora", Garnier, Rio, pg. 223.

ta" de que falam os psicanalistas? Do narcisismo menos livre, da sexualidade concentrada nos órgãos genitais, de um super-ego vigilante, em contraposição ao narcisismo liberto e à sexualidade difusa da mulher que se expande nas vestimentas? (1) Mas se a explicação pode valer para o século XIX não se aplica a outras épocas em que as roupas dos homens, como a plumagem dos pássaros, foi mais suntuosa no sexo masculino que no feminino. Épocas em que, na competição quotidiana, o brilho dos trajes acentuava a ostentação do poder, como na entrevista de 1520 entre Francisco I e Henrique VIII, no "Campo do Pano de Ouro", que resultou numa das maiores paradas de indumentária de todos os tempos, levando à ruína muitos dos cortesãos.

O homem se desinteressou da vestimenta apenas quando esta, devido à mudança profunda no curso da história, deixou de ter importância na competição social. (2) A revolução francesa, abolindo as distinções de classe e estabelecendo a igualdade entre os homens, fez com que as distinções não se expressassem mais pelos sinais exteriores da roupa, mas através das qualidades pessoais de cada um. - A carreira estava aberta ao talento. E numa sociedade em que as diferenças desapareceram, em que "o filho natural dum baigneur milionário e um homem de talento têm os mesmos direitos que o filho de um conde, só podemos nos distinguir uns dos outros pelo nosso valor intrínseco"(3). Agora o que importa não é desaparecer dentro de um fulgurante carapaça, sumir debaixo dos brocados, formando com a roupa um todo indissolúvel - mas sim destacar-se dela, compondo um cenário sombrio e discreto sobre o qual se possa exhibir o brilho pleno da personalidade. É esse o ideal masculino do século XIX, que se reflete no traje na "liberdade que não se

(1) Ver Flügel, "De la valeur affective du vêtement", p. 516.

(2) Para este ponto de vista ver Goblot - "La harrière et le niveau", nova ed. Felix Alcan, Paris - 1930, pg. 78 e sgs.

(3) Balzac - "Traité de la vie élégante", Bibliópolis, Paris, ed. 1939, pgs. 38-39.

ousa tomar", o dandy(1) e o leão permanecendo como sobrevivências de uma era passada, pois que a beleza agora se tornou privativa da mulher (2). Nesta nova aristocracia que se forma, "tríplice aristocracia do dinheiro, do poder e do talento", "o homem armado do pesamento substitui o Senhor encouraçado de ferro"(3). É a inteligência o novo condão mágico que abre tôdas as portas, introduzindo Marcel Proust, filho de judia nos círculos fechados da alta nobreza da França, que faz o salão de Mme Swann cristalizar-se em torno da figura de Bergotte (4) e que, no Brasil confere ao homem sem nascimento "todas as glórias, pompas e satisfações da política"(5) empurrando-o até o Senado do Império (6). Agora, não era mais com pompa da vestimenta mas com os reflexos de suas glórias intelectuais, ou políticas que o homem triunfava no salão como na tribuna (7). E no coração das mulheres.

A êste novo elemento de prestígio, que entrará em jogo tanto na ascensão social como na luta entre os sexos, a burguesia acrescentará o preconceito do asseio, do linho imaculado, símbolo de que o seu portador não se empenha em nenhuma espécie de trabalho manual. Tal distinção era necessária numa sociedade que facilitava aos indivíduos as mesmas possibilidades, estando ausente de outras, como o século XVIII, onde as marcadas e de alguma forma intransponíveis barreiras entre as classes permitiam que Luis XIV, na frase célebre de Saint Simon, "cheirasse como uma carniça". A burguesia acrescentará ainda certas sutilezas como "o savoir vivre", a elegância das maneiras, aquêles não sei quê, fruto de uma educação completa, única

- (1) Balzac, op. cit. pg. 73 : " O dandismo é uma heresia da vida elegante." E pg. 74: "Tornado-se dandy um homem se torna um meuble de boudoir, um boneco extremamente engenhoso, que pode ser colocado em cima de um cavalo ou de um canapé, que morde habitualmente o cabo da bengala, mas um sér pensante jamais! O homem que no mundo só enxerga a moda é um tólo. A vida elegante não exerce o pensamento nem a ciência: ela os consagra. Não deve ensinar somente a aproveitar o tempo, mas empregá-lo numa ordem de idéias extremamente elevadas." Alencar - "Diva", pg.53 : "Ela passeava no salão pelo braço de um moço de 20 anos, ridículo arremedo de homem, que a moda transformara em elegante boneco."
- (2) Proust - "À l'ombre des jeunes filles en fleurs", Tomo II, pg. 178, diz referindo-se a Saint Loup: "Por causa de seu chic, de sua impertinência de jovem leão, sobretudo por causa de sua extraordinária beleza, alguns achavam-no mesmo com um ar afeminado." Ver ainda Thackeray, "Vanity Fair", pg. 53- o exagerado amor de Jos Sedley pelas roupas e pomadas faz com que seu pai o julgue "fútil, egoísta, preguiçoso e afeminado".
- (3) Balzac. "Traité de la vie élégante". pg. 36.
- (4) Proust. "Sodomie et Gomorrhe" II, 1^o vol. pg. 159.
- (5) Machado de Assis, "Helena", Garnier, Rio - 1911, pg. 76.
- (6) Machado de Assis, "Dom Casmurro", Garnier, 2a edição, Rio, pg.168: "Luis Borges, apesar de padre, fez-se político e acabou senador do Império..."
- (7) Alencar- "Diva", pg.124: "Moço ainda, elegante, com uma fisionomia expressiva e o reflexo de suas glórias políticas, êle triunfava no salão como na tribuna."

barreira que separa o ocioso do homem ocupado"(1)

São estas armas diversas que o homem do século XIX substituiu aos ornamentos, e se cada sexo é a imagem dos desejos de sexo opo-
to, o que deslumbrava a mulher, nessa época era, exatamente, o ar de
competência que se desprendia do companheiro e para o qual concor-
riam todos os elementos que compunham a sua personalidade; a bengala,
a cartola, a sobrecasaca preta.

Contudo, separados por duas morais, duas mentalidades, duas
concepções da vestimenta, o grupo feminino e masculino de alguma for-
ma se completam. A barreira que os separa e que os faz viver em mun-
dos autônomos não é definitiva. Aqui e ali, por certas brechas, eles
se comunicam, e aqueles mesmos elementos que os distinguem servem
para que mutuamente se apoiem. Assim, não será mais a sua vestimen-
ta, mas a da sua esposa (2) que acrescentará novo brilho aos louros
masculinos. A graça da companheira, a habilidade em trazer os vesti-
dos, em exhibir no baile os braços e os ombros, fazendo-o melhores"
por meio de atitudes e gestos escolhidos" (3) envolve-a num halo de
admiração, que é silenciosamente recolhido pelo companheiro.(4)

Rawdon Crawley se orgulha de sua Rebeca encantadora, Palha acrescen-

(1) Balzac, op. cit, pg. 39.

(2) Viola Klein: op. cit, pg. 14: "A enorme prosperidade criada pela nova organiza-
ção industrial produziu uma crescente veneração da riqueza, agora não mais expre-
sa em termos de posse de terras mas nas comodidades mais flexíveis de dinheiro,
ações, fábricas, etc. Produziu nas novas classes alta e média uma ambição de com-
petirem uns com os outros nos sinais exteriores da prosperidade; no consumo, no
luxo, no ócio das mulheres. O prestígio do homem requeria que sua mulher e suas
filhas não se entregassem a nenhum trabalho remunerado. A educação das moças ten-
do como objetivo produzir damas exemplares e não mulheres educadas."

Para ócio da mulher reforçando o status do marido ver ainda Thorstein Veblen:
"The theory of leisure class", Modern Library, New York, ed 1934, principalmente
pgs. 82 e 181 e 182; e ainda, do mesmo autor, "The Economic Theory of Woman's
Dress" in "Essays in Our Changing Order", Viking Press, New York - 1945, pg.67.

(3) Machado de Assis, "Quincas Borba", pg. 56.

(4) Machado de Assis, "Dom Casmurro", pg. 297:

"Os braços merecem um período. - Eram belos e na primeira noite que os le-
vou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade(...). Eram os mais
belos da noite a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com
as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das
casacas alheias."

ta às suas vitórias comerciais os ombros "tão lisos, tão brancos" de Sofia; Swann põe na escolha de um vestido para Odette "todo criado de boninas, de centáurios, de miosótis e de campânulas"(1), a mesma atenção dedicada ao ensaio ^{Sobre} Vermeer; o duque do Guermantes, "tão aváro quanto faustoso" recusava a Oriane a menor quantia para as suas esmolas mas faz questão "que ela tenha os vestidos mais opulentos e as mais belas parelhas" (2).

Mas se, para que o homem sinta-se completo precisa acrescentar à importância de sua posição os sucessos da esposa, para que esta sintam-se seguras não lhe bastam a beleza dos braços, do traje ou da carruagem. As relações sociais formam uma teia inextricável em que nos apoiamos uns nos outros para que o chão não nos falte aos pés (3). No impulso de auto-afirmação o homem acrescenta ao número de seus ^{su}cessos de carreira o brilho mundano da mulher (4), esta, na competição que sustenta com as suas iguais, alia aos louros do salário o talento e o erudito do marido:

"- Oh! a senhora bem sabe que meu marido é um sábio; ele é moderado em todas as coisas. No entanto tem uma ^{apixão!}apixão!" - "Qual?" perguntou Mme Bontemps, com os olhos brilhantes de malevolência, de alegria e de curiosidade. Mme Cottard respondeu com singeleza: -"A leitura." (5).

(1) Proust - "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", Tomo II, 2ª vol, pg. 27.

(2) Proust - "Le coté de Guermantes" II, Gallimard, 58a, ed. pg. 146.

(3) Machado de Assis - "Helena", pg. 82:

"Foi ela quem recordou a proposta política do pai, da qual soubera casualmente, ouvindo a narração que este fizera a d. Tomázia. O desejo de Eugénia era pela afirmativa (...) - Deputado! exclamava Eugénia com os olhos no céu."

Idem - "A mão e a luva", Gomes de Oliveira, Rio - 1874, pg. 188:

"Ela, com um modo gracioso (Guiomar) continuou: -Mas que me dá você em paga? um lugar na câmara? uma pasta de ministro? - O bustre de meu nome, respondeu ele a Guiomar (...) entre séria e risonha lhe perguntou: -Morrerei condessa, não é? Luis Gonzaga sorriu satisfeito, e as duas ambições trocaram o ósculo fraterno."

Alencar - "O demônio familiar", pg. 48 :

(4) "Azevedo: De certo!... Uma mulher é indispensável, e uma mulher bonita ... É o meio pelo qual um homem se distingue no "grand-monde". Um círculo de adoradores cerca imediatamente a senhora elegante e espirituosa, que fez a sua aparição nos salões de uma maneira deslumbrante! Os elogios, a admiração, a consideração social acompanham na sua ascensão esse astro luminoso, cuja cauda é uma crinolina e cujo brilho vem da casa do Valais ou da Bérat, à custa de alguns contos de réis! Ora, como no matrimônio existe a comunhão de corpo e de bens, contos de réis! Ora, como no matrimônio existe a comunhão de corpo e de bens, os apaixonados da mulher tornam-se amigos do marido e vice-versa; o triunfo que a beleza de uma lança um relexo sobre a posição do outro. E assim conseguem a tudo!"

(5) Proust - "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", Tomo II, vol 2ª, pg. 12.

HOMENS

A) Símbolo básico da construção é o H.

B) Dá uma noção geral do corpo, sem acentuar as características sexuais.

- é rica de símbolos fálicos.

C) Tende progressivamente ao estabelecimento de um estereótipo.

Vai da complexidade para uma simplicidade crescente

1- os calções se transformam em calças
-(1825)-

2- o tricórneo é substituído pelo chapéu napoleônico e este, expandindo-se na copa, se transforma, na cartola

3- as gravatas elaboradas são substituídas pela gravata preta -(1830)-

4- a casaca tem as abas cortadas, dando início à lenta evolução que produzirá o terno atual -(1850)-

5- o esporte lança, entre outros estilos:
- o naval reefer, antepassado do jaquetão;
- a Norfolk jacket, antepassado do paletô esporte. -(1890)-

6- a cartola começa a ser substituída pelo chapéu de feltro. (1890)

MULHERES

A) Símbolo básico da construção é o X

B) -Disfarça a verdadeira forma do corpo, acentuando as características sexuais.

- é rica de símbolos eróticos.

C) -Varia constantemente, sujeita ao perpétuo fluxo da moda.

Afeta, sucessivamente os tres estilos básico da silhueta feminina :

1- a silhueta tubular
(Regência até mais ou menos 1815)

2- a) silhueta em sino ou triangular
(1815 a 1830)

b) ênfase nos ângulos
(1831 a 1851)

c) pirâmide ou triângulo equilátero
(1852 - 1865)

3- a silhueta de amplidão posterior

a) a primeira anquinha
(1864-1880)

b) a segunda anquinha
(1881-1887)

4- Volta à silhueta em sino de 1830
(1889-1897)

5- Volta à silhueta tubular
(1898 -

HOMENS

- A) Declínio cromático
Progressivo abandono da cor, na roupa e nos acessórios.
- B) Emprego simples da cor
a) cores unidas
b) combinações de tres cores
- C) Vestimenta monocromica
predominancia de tons escuros e do preto.

MULHERES

- A) Crescente interesse pela cor
Da ausência de cor da Regência (apagou do branco), para o excesso de colorido da década 70-80.
- B) Emprego variado da cor
a) ora cores unidas (período napoleônico)
b) ora fazendas estampadas (1830-1870)
c) ora listas e xadrês (1870-1890)
- C) Combinações contrastantes
provocado { a) aparecimento das anilinas;
b) utilização da máquina de costura
c) nova forma de iluminação.

TECIDO

- A) Abandono progressivo dos tecidos belos.
a) no traje
b) no colete
- A) Emprego de uma variedade cada vez maior de tecidos
a) os mais simples para o dia.
b) os mais belos para a noite.

A CULTURA FEMININA

"Et l'image naturelle de la femme lui est peut-être plus étrangère encore, parce qu'elle est moins forte, moins assise, moins soutenue. Il faut donc que cette femme soit parée, pour que vous saissiez les vrais signes. A mesure qu'elle est moins parée, moins soutenue, moins vêtue, elle vous est plus étrangère, et à elle-même aussi,"

Alain- Système des Beaux-arts

Para o grupo feminino, porém, a moda continuou sendo, no século XIX, a grande arma na luta entre os sexos e na afirmação do indivíduo dentro de seu grupo. Uma série de fatores como o advento da burguesia, a melhoria das vias de comunicação e o numero crescente de figurinos - cujas pranchas de modas eram copiadas pelos jornais e revistas da província e de outros países (1) - fizeram com que não mais fosse o apanágio de uma classe e se difundisse fóra dos grandes centros de irradiação da cultura. Por outro lado, o desenvolvimento da indústria havia libertado o sexo feminino de uma série de atividades produtivas que até então se realizavam no âmbito doméstico. O centro urbano fornecia com mais facilidade e mais barato, o pão, a fazenda, a renda, o vestido feito, o chapéu, e a crescente especialização das funções criava uma série de novos empregos, tanto nas fábricas como nos lares, preenchidos pelas mulheres do novo proletária-

(1) - Até a segunda metade do século XVIII Paris, que era então o grande centro criador de modas, enviava de tempos em tempo, para as grandes cidades européias, pequenas bonecas vestidas com as últimas criações. E' claro que um tal processo rudimentar fazia com que o resto do mundo apresentasse sempre um consideravel atraso em relação à moda reinante na capital francesa. A invenção dos figurinos veio solucionar o problema. Surgindo no fim do século, na Inglaterra e na França, em breve se multiplicaram tornando-se um dos elementos indispensáveis da mulher elegante. O mais antigo de todos talvez seja The Lady's Monthly Museum, aparecido em 1798 e que logo teve rivais no Le Beau Monde e em La Belle Assemblée. Mais tarde aparecem The English Woman's Domestic Magazin, Le courrier de Dames, Le Moniteur de la Mode, Les Modes Parisiennes, Le Journal des Demoiselles, Le Magazin des Demoiselles, Le Journal des Dames, e revistas como Le Follet, Nouveau Paris de Mercier, The Young Englishwoman, trazem sempre a sua prancha de modas. O mesmo acontecia com as nossas publicações como a Revista Popular ou o Novo Correio de Modas, que reproduziam as admiráveis aquarelas de Anais Toudouze, fazendo uma pormenorizada descrição dos trajos. Porisso, no Brasil, a entrada do paquete inglês era esperada com sobressalto, pois junto com as notícias internacionais chegavam as regras da elegância. A crônica social de 16 de março de 1860, da Revista Popular, abre-se alviziareira com "a notícia da última revolução havida nas altas e aristocráticas regiões da moda" - a Imeratriz Eugénia havia abandonado a crinolina.

do. De um momento para outro a mulher viu-se mais ou menos sem ter o que fazer e seu único objetivo - agora que nas classes médias e altas perdera o valor econômico, transformando-se em grupo dependente - era casar. Um tal estado de coisas favorecia o desenvolvimento daquêles recursos que entram em jogo na competição sexual e no pequeno espaço de tempo que medeava entre a vida da menina e a da senhora, a moça se entregava ao aprendizado da musica e das maneiras, ao interesse pelos vestidos, vivendo na expectativa da chegada do marido.

Mas, dizia o provérbio inglês, "Marry your sons when you will, and your daughters when you can", e às vezes, se bem que na realização dêsse intento se empenhassem mães e filhas, o marido não chegava. As casas enchiam-se dos ruidos das solteironas exercitando suas qualidades musicais, as canastras se abarrotavam de anáguas e corpinhos ricamente bordados e a pergunta dolorosa de centenas de mulheres se perdia no ar: o que fazer da vida? O casamento era então uma espécie de favor que o homem conferia à mulher, o único meio de adquirir status econômico e social pois aquela que não se casava era a mulher fracassada e tinha de se conformar à vida cinzenta de solteirona, acompanhando a mãe às visitas, ou entregando-se aos infundáveis bordados e à educação dos sobrinhos. Ou então, em sociedades onde o movimento de emancipação ia mais adiantado, como na Inglaterra, a uma vida de humilhações como governante.

Mas, se não se casando a mulher via seu prestígio na sociedade diminuído, dedicando-se ao trabalho remunerado descia imediatamente de classe. Fora dos trabalhos de agulha, o ensino particular era a única oportunidade de que dispunha uma mulher de certo nascimento para ganhar a vida (1). Contudo, um anátema pesava sobre esta criatura apagada " que podia ser reconhecida à primeira vista pelo vestido simples e discreto, pelo chapeuzinho de palha enterrado com um véu

(1) - Em 1850 havia, na Inglaterra, 21.000 governantes registradas, a grande maioria proveniente de famílias do clero e de famílias empobrecidas por especulações desastrosas. (Ver Alicia Percival, "The English Miss to-day and yesterday", Harrap, Londres, 1939, pg. 99)-

Para o problema da governante, ver ainda Viola Klein, op. cit. , principalmente o cap. II; os livros de Cunningham, principalmente "Feminine Attitudes" (pgs. 113 e 119), "The Perfect Lady" e "Feminine Fig Leaves"; Thackeray, "Vanity Fair"; Charlotte Bronte: "Jane Eyre".

marron ou verde e pelo rosto onde se estampava um olhar fixo de desespero"⁽¹⁾. Pobre ser mal pago a quem, frequentemente, impunha-se a obrigação de trocar de nome, como para puni-lo do crime de ter des- cido de classe e que desfrutava de menos regalias que uma criada de servir, seus afazeres indo do ensino da música, ao remendo das rou- pas ⁽²⁾.

À mulher do século XIX restava, portanto, apenas o casamento. Esta única alternativa permitida ao sexo feminino não podia deixar de favorecer o desenvolvimento intensivo da arte da sedução. E se a moda agora era acessível a todos através da prancha colorid^a que a revista de senhoras publicava, também proliferavam por toda a parte os livros de boas maneiras, característicos de uma classe que se for- mava e onde o sutil esquema das maneiras ainda não se tinha imposto pela tradição. A dificuldade estava exatamente em conciliar a arte de reduzir com as regras da ^e etiqueta. Pois se de um lado arranjar-se marido era uma necessidade imperiosa, a mulher mobilizando para esse fim um arsenal de sedas e desgarres, por outro a rigidez da moral vigente se opunha como um obstáculo intransponível ao único fim digno de se almejar na vida. Uma série de regras básicas orientavam os con- tactos entre os sexos, ensinado às mulheres como se portar diante dos homens, como aceitar a corte, aconselhando que as relações "fossem estabelecidas com excessiva cautela", que as cabeças não se chegas- sem muito perto lendo o mesmo livro, que as moças" não aceitassem, sem necessidade, o auxílio para cobrir-se com a capa, o chale, calçar as galochas, etc."⁽³⁾.

(1) Das revistas inglesas, por voltas de 1840-50, citado por Cunnington, "Feminine Attitudes in the Nineteenth Century", Heinemann, Londres, 1935.- pg. 119.

(2) Eis como Charlotte Bronte, governante e filha de pastor, se refere, em carta para a irmã, a sua triste condição:

"Em minha última carta eu disse que Mrs Sidewick não me conhecia. Começo a achar, agora, que ela não pretende me conhecer; que não se incomoda comigo a não ser na medida em que pode tirar de mim a maior quantidade possível de trabalho; e assim, afoga-me em oceanos de costura, metros e metros de cambraia para embainhar, toucas de musselina para fazer e, além de tudo, bonecas para vestir.(...) Vejo com uma clareza maior do que antes, que uma governante particular não tem existên- cia, não é considerada um ser racional, exceto no que diz respeito aos fatigantes deveres que tem de cumprir." (In Alicia Percival, op. cit., pg. 118).

(3) Arthur M. Schlesinger, "Learning How to Behave"-A Historical Study of American Etiquette Books" - Macmillan, New York 1946, pg 25. E todo o Capítulo "Republican Etiquette" Ver ainda Cunnington: "Feminine Attitudes", pgs 121 e sgs. Entre outros manuais de boas maneiras podia-se citar ainda, na Inglaterra: "The Etiquette of Courtship and Marriage", "The Girls' Book of Diversions", "The Handbook of Toilet"(1841), etc (in Cunnington, op. cit.)

atitude, bastante rara, acompanha na maioria das vezes as grandes crises sociais e o afrouxamento da moral, como nos períodos que sucedem às guerras napoleônicas e ao conflito de 14. A segunda, mais comum, caracteriza a maior parte do século XIX e do século XX. Contudo, aqui, mais do que lá, é evidente aquêlê compromisso de que fazamos e que conduz a um autêntico recalque, à acentuação simbólica das características sexuais. Pois se agora o corpo se revela mais, libertado através dos véus tenuíssimos da Regencia, como que houve um deslocamento dos interesses exibicionistas do corpo nu para a vestimenta. E se a roupa cobre, conscienciosamente, a corpo da mulher, nem porisso deixa de acentuar-lhe as características sexuais, aumentando-lhe as cadeiras primeiro pela grande quantidade de anáguas, fôlhos e babados, depois pela crinolina, -contraindo-lhe a cintura para melhor acentuar-lhe a pequenez através do contraste das mangas exessivas. Ou transformando-a, com o acréscimo da anquinha, numa Venus calipígea, monstruosa (1). O ritmo erótico, portanto, que consiste em chamar a atenção sucessivamente, para cada parte do corpo, mantendo o instinto sexual sempre aceso, relaciona-se aqui, principalmente, com a parte que a vestimenta acentua e não com a que desnuda (2).

(1) Cfr. Flügél, "De la valeur affective du vêtement", pg. 520.

(2) - Hoje-em-dia, quando os tabus do corpo e da moral se afrouxam, não havendo limites muito nítidos do pudor, é necessário, para que a tensão entre os sexos perdure, variar constantemente a porção de pele exposta. O compromisso entre o exibicionismo e o seu recalque encontra, pois, uma nova forma de expressão no ritmo acelerado da moda. Pois à medida que as diferentes partes do corpo vão transpondo a zona de resistência do pudor, vão, progressivamente, perdendo o seu conteúdo emocional. Assim aconteceu com os pés, com o tornozelo, com os braços, o hábito transformando essas regiões outrora perturbadoras, em regiões estéreis que o homem contempla sem emoção. Daí a necessidade da moda variar, ininterruptamente, as porções do corpo exibidas. As pernas femininas, por exemplo, que durante séculos foram como que o último reduto do pudor da mulher, libertam-se neste século, na década de 20 e, desde então, presenciamos a um período de desbragada ostentação dos membros inferiores, que vai culminar em 28, quando os vestidos alcançam os joelhos e o homem contempla, enfastiado, toda uma área que lhe era proibida. Contudo, o busto, que fôra abolido nos vestidos cilíndricos do post-guerra, e o colo, que não se mostrava nas blusas chemisier e na roupa assexuada de corte americano, que domina o mercado, até o recente renascimento da costura francesa, subitamente se acentuam e se desmudam, enquanto a saia desce à altura estipulada por Christian Dior - 30 centímetros do chão. Escondidas durante um breve espaço de tempo, de novo as pernas ressurtem neste princípio de 1950... Hoje, portanto, o ritmo erótico consiste, em abandonar constantemente a "zona crógena" que se transformou em "zona estéril", a finalidade da moda sendo, em grande parte, essa procura sem fim. (Para o ritmo erótico consultar James Laver, "Taste and Fashion", em especial pg. 201; mesmo autor, "Letter to a girl on the future of clothes", Home & Van Thal, 1946 e Maraños: "Gordos y Flacos", "La Lectura", Madrid, 1926, Steinmetz, op. cit., pg. 185 e sgs.



1861

Por outro lado, a vestimenta vái seguir a tendência geral da faceirice, acentuando a oferta interrompida através dos véus que escondiam a meio o rosto, combinando o despuador dos decotes com a multiplicação das anáguas. E se a fragilidade excessiva da cintura estava a pedir um braço que a contornasse, havia sempre entre o gesto solicitado e o corpo da mulher, o impecilho intransponível da crinolina.

Esta poderosa fortaleza de aço será, aliás, um novo elemento na arte de seduzir, pois animada por uma oscilação ininterrupta, ora cobria, ora revelava os pés, criando ao rez do chão uma inquietante zona de espera. A literatura dessa época fornece-nos copiosos exemplos de pés indiscretos, "apertados em sapatinhos de setim" (1) beliscando a orla da ^{ou} ~~na~~ ^{na} ~~na~~ ^{na} magua (2), cuja irrupção perturbadora, ~~na~~ compacta estrutura feminina transformava-os em elementos altamente eróticos (3). O mesmo acontecia com a ponta das rendas que o mais teve movimento do corpo fazia divisar na barra da saia ou na linha decote.

Este jogo de esconde-esconde com que a mulher do século XIX chama a atenção para os seus encantos anatômicos, envolvendo-os em mistério através da reticencia e do disfarce, transformava-a numa verdadeira caixa de surpresas. E se durante o dia eram menores os sustos,

(1) Macedo- "Rosa", pg. 171

(2) Alencar- "Senhora", pg. 101: "O pé escondia-se em um pantufo de setim que às vezes beliscava a orla da anágua".

(3) Analisar, por exemplo, os seguintes trechos:

-Alencar - "Senhora", pg 180: (...)eram azues as fitas do cabelo e do cinto, bem como o setim de um sapato raso, que lhe calçava o pé como o engaste de uma pérola."

Idem - "Luciola", pg. 164: "Em vez dos pantufos aveludados que costumava usar em casa, no desalinho, calçava uma botinha de merinó preto, que ia-lhe admiravelmente, porque ela tinha mais lindo pé do mundo."

Idem - "O Demônio Familiar", pg. 127-8: "Moça bonita é Manhã Carlotinha! Essa sim! Não tem cá panos, nem pós! Pézinho de menina; cinturinha bem feitinha; não carece apertar! Sapatinho dela parece brinquedo de boneca."

-Macedo- "Rosa", pg. 18: "(...) seu vestido que atingia o maior grau de simplicidade, desenhava suas formas graciosas, cometendo apenas o erro, indesculpavel, por muito comprido, esconder os seus pézinhos apertados em sapatos de lã prota."

Idem - "A moreninha", pg. 214 - "(...)" e que seu pecado contra a modestia reinante não ora senão um meio sutil de que se aproveitára para doixar ver o pézinho mais

bem feito e mais pequeno que se pode imaginar."

Machado de Assis- "Quincas Borba", pg. 190: "Sentada, via-se-lhe metade do pé, sapato raso, meia de seda, coisas todas que pediam misericórdia e perdão."

Idem - "Dom Casmurro", pg. 298 - "Uns sapatos, por exemplo, uns sapatinhos rasos de fitas pretas que se cruzavam no peito do pé e principio da perna."

Idem- "Helena", pg. 115 : "(...) via-lhe o perfil correto e pensativo, a curva nolo do braço e a ponta indiscreta e curiosa do sapatinho raso que ela trazia."

Pois imperava a simplicidade:

"O seu traje habitual nêstos^s passeios era de corinó escuro, mantolite de soda preta e um chapcu de palha com laços azues"(1),- e as golas subiam muito discretas até bem alto no pescoço e os punhos sorravam os pulsos onde, muitas vezes, a mão escondida na luva não se mostrava:

"Lucia trazia nesta manhã um traje quasi severo: vestido escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos: cabelos negligentemente enrolados em basta madeixa, sem ornamento algum."(2)

se durante o dia, diziamos, imperava a simplicidade e o recato, vinha com a noite uma mudança arbitrária nas regras decência e sempre havia a esperança de que, no teatro, ou no baile, o vestido sublinhasse melhor a graça do corpo e os decotes deixassem ^{quasi}trasmobordar os braços e colos nus:

"Quanto à Adelaide, toda à satisfação de brilhar, nem reparava na impaciencia da amiga, nem se apercebia que o excessivo esvasamento de seu corpinho, com o requebro que imprimia ao talho, desnudava-lhe quasi todo o busto aos olhos do homem a quem voltava as costas."
"(3)

Então, um sem numero de recursos explodiam, inventando as flôres nos cabelos e nos seios:

"Estava penteada com crespos e sobre sua cabeça ostentava-se orgulhosa uma rosa-constantino (...) trazia enfim, presa na altura do seio uma flôr em tudo semelhante à da cabeça."(4)
ou devassando a nuca e servindo-se das foias para chamar a atenção para certas zonas do corpo:

"Seus opulentos cabelos colhidos na nuca por um diadema de opa-

(1) Alencar - "Luciôla", pg. 214.

(2) Alencar : "Luciôla", pg. 214.

(3) Alencar : "Senhora", pg. 267.

(4) Macedo : "Rosa", pg. 68. e ainda Macedo, "Rosa" pã. 71: "Vinha a bela moça penteada com bôndós (...) sua cabeça corova-se com uma grinalda de margaridas; (...) mostrava-se em seu peito uma orgulhosa margarida (...)"

las, borbotavam em cascatas sobre as alvas espaduas bombeadas (...). Cingia o braço torneado que a manga arregaçada descobria até a curva, uma pulseira também de opalas, como eram o freixo oclar e os brincos de longos pingentes que tromulavam na ponta das orelhas do nacar."(1)

Um tal contraste entre a severidade do vestido de dia e a sup-prêsa do traje de noite reforçava, sobretudo, o ritmo erótico, o jogo de entregas parciais de que a mulher lançara mão para, sem ofender a moral burguesa de guardar as aparências, oferecer-se ao mesmo tempo a uma quantidade de homens. Aliás, esta posse à distancia, realizada pela vestimenta em geral e muito particularmente pelo decote - e que funcionava tanto para as moças solteiras como para as senhoras casadas - foi talvez um dos mais poderosos elementos de equilíbrio da sociedade daquêle tempo. E fazia da reunião mundana o momento agudo na luta amorosa(2).

As governantes estava brecada mais esta oportunidade. Presas ao austero vestido preto que não fazia nenhuma concessão, viam-se confinadas à existencia diurna do recato, retirando-se silenciosas para o seu canto assim que se iluminava o gaz dos salões. Não admira, portando, que ~~se~~ tivessem fabricado ^{para as senhoras} um mecanismo de compensação imaginando um universo regido pela supremacia dos valores morais. Que tivessem, pobres frustradas postas abaixo de sua classe e fóra da competição amorosa, dado origem ao curioso movimento de auto-valorização que presenciamos na literatura da época, a série de governantes maltratadas e de vontade de ferro. A mais pungente de todas talvez seja Jane Eyre, a jovem de grande elevação moral, feia mas inteligente que através de suas qualidades de espírito vence a bela rival e triunfa no coração impetuoso de Rochester. O que significa isto como recuperação de posições perdidas de todo um grupo que se sentia explorado e posto à margem da vida... que não participava de nenhuma das regalias gozadas pela mulher e que adoçavam tanto a existencia, direito de ter ócio, de ser bela, de resplandecer nos vestidos e competir com as outras na luta entre os sexos. Injustiça que a clarividên-

(1) Alencar: "Senhora, pg. 78.

(2) Voltaremos a este ponto no capítulo V : " O Mito de Borracheira "

te Becky Sharp (1) cedo percebeu, abandonando as normas de sua classe pois que a luta tinha de ser travada noutra campo e as armas poderosas eram a graça das maneiras e o encanto dos braços.

Contudo, num fenomeno complexo como a moda não existe um limite nítido entre a função que desempenha na luta sexual e a importancia que adquire na realização completa do indivíduo.

Com efeito, o casamento se bem que imprescindível numa sociedade dêesse tipo não colocava um ponto final nas frustrações da mulher. E se a maior parte dos romances femininos dessa época, escritos em grande parte por mulheres e puluando em forma de folhetim nas revistas de senhoras terminam nêesse momento almejado, é talvez porque aí começava uma série de desencontros na correspondencia afetiva, cuja análise chocaria moral puritana. Nem poderia ser de outro modo quando os tabus rigorosos relacionados com as questões sexuais abandonavam as mulheres, sem nenhum preparo à experiencia do casamento; quando a realidade dos filhos multiplicando-se cada ano com o perigo sempre crescente dos partos era bem diversa da atmosfera de fantasia que povoava de heróis o devaneio da mocinha. E se ainda hoje, depois de mais de um século de conquistas femininas a mulher ainda se move como extranha num mundo feito pelos homens e em contradição com a sua índole (2) nessa época era, na verdade, a prisioneira submissa de um universo que, incomunicavel, não suspeitava o fluir de sua alma subterrânea.

O bloqueamento, dos seres porém, raramente é total e a sociedade deixa sempre certas frinchas por onde entra um pouco de luz e os impulsos se comunicam com o mundo. Abandonada a si mesma a mulher applicou aquela curiosidade desassossegada de se encontrar que o ócio acentuava, no interesse pela moda. Enquanto ao companheiro a sociedade permitia a realização integral da individualidade na profis-

(1) Thackeray: "Vanity Fair"

(2) Cfr. Simmel: "Cultura feminina y otros Ensayos", pg.11.

"Estabelecamos antes de mais nada, que a cultura humana, mesmo em seus conteudos mais depurados, não é assexuada. (...) Nossa cultura, na realidade é inteiramente masculina - com exceção de muito pequenas esferas - Foram os homens, que criaram a arte a industria, a ciência e o comercio, o Estado e a religião.

são, nas ciências ou nas artes, a ela negava interesses de outros tipo além dos ligados à casa, aos filhos e a sua pessoa. Era como se não tivesse um cérebro, como se o exercício da inteligência tornasse-lhe os traços duros e empanasse-lhe o brilho da virtude (1). As preocupações do espírito, estas eram privativas do homem, dono das artes, da literatura e do destino de seus semelhantes (2). Feita de outra substância, sua arena era o salão mundado, onde podia deixar o porte majestoso ser realçado pela elegancia do traje, subjugando com o brilho do olhar os "mil focos de luz desprendi-

(1) A mulher intelectual é, no século XIX, considerada repulsiva. Eis como é descrita numa longa série de artigos aparecidos no Saturday Review em 1867 e 1868: "Ela se embrenha nas ogias; adora Kingsley porque ele é serio; defende os sofrimentos de seus sexo; acha os velhos estúpidos e os jovens intoleráveis. Seu temperamento, como seu rosto, é rígido e ossudo; mergulha na ciencia e corta os cabelos, ficando a calhar para as conferencias do Prof. Huxley"(in Cunnington, "Feminine Attitudes", pgs. 176-7.)

Ou, noutra série de artigos "The Grievances of Women", aparecidos de 1840 a 1850: "Imaginem-se uma mulher, linda, elegante, tomando parte nas rixas de uma sacristia ou entrando na tumultuosa arena da politica! Onde estariam então as pacatas alegrias do lar!(...) O sexo oposto ama, respeita, e adora-as e as sim continuará fazendo, enquanto conservarem aquela inestimavel joia, a VIRTUDE."(in Cunnington, ^{op.} cit, pg 118).

(2) O "Novo Correio de Modas" de 1852, pg 13-14, noticiando a realização, nos Estados Unidos de uma Assembleia Nacional Femininl, que pretendeu mudar a vestimenta da mulher americana por uma mais cômoda e higiênica, com calças rodadas, jaquetinhas e chapéus de abas largas, comenta:

"Agora perguntarei às minhas leitoras o que dizem da Assembleia revolucionaria feminina da America do Norte? Como vai creando proseliticos o pensamento demagogico! Daqui a pouco tempo, quando chegarem os paquete^s da companhia inglesa, a primeira coisa de que procuraremos informar-nos é do numero das revoluções femininas que têm havido pela Europa. Hoje as revolucionárias dirigem-se apenas a destruir o antigo modo de trajar, para o substituir por outro que esteja mais acomodado às exigencias do tempo, e não esquecendo as da elegancia. Mas daqui a pouco será contra as artes, a literatura e por fim contra a politica que elas se dirigirão! É como ha de ser divertido! Falando sério, talvez a Providencia tenha na verdade reservado ao sexo amavel o papel de protagonista na regeneração das sociedades!."

dos pelos brilhantes que lhe enfeitavam o colo "(1).

Tendo a moda como único meio licito de expressão a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente as cadeiras, comprimindo a cintura, violentando a queda natural dos cabelos. Procurou em si - já que não lhe sobrava outro recurso - a busca de seu ser perfeito, a pesquisa atenta de sua alma. E aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária:

"(...) chegada ao meio da vida Odette havia finalmente descoberto ou inventado uma fisionomia pessoal, um "carater" imutavel, um "gênero de beleza", e sobre os seus traços descosidos (...) aplicô

(1) Quando a realização da mulher, porém, faz-se através do vestido e do brilho mundano, os elogios são descabidos. Vale a pena transcrever uma grande parte da crônica social de 26 de julho de 1860 da "Revista Popular", onde o autor se detém, exclusivamente nos vestidos que se sobressaíram no baile e nas suas portadoras:

"O primeiro, o que causou maior expectativa, era feito de moiré antique côr de flôr de alecrim, encoberto por um largo babado e uma túnica de renda de Bruxelas; tanto aquel^o como esta formavam um regaço preso por delicado laço de fita orlado da mesma renda. A guarnição do corpinho, onde só entrava o filô de seda comprimido por pregas estreitinhas, era rico e ao mesmo tempo simples; porém cumpre confessar-lo, a elegancia do traje era realçada pelo porte majestoso da pessoa que com ele se adornava. A sra. G. P. cujos olhos lindos e expressivos não se deixavam vencer pelos mil focos de luz desprendidos dos brilhantes, que lhe enfeitavam o colo, o pulso e o peito, subjugava com os seus dotes naturais, a beleza dos artefatos, que em parte os ocultavam.

A sra. D. de A. trajava o segundo vestido, costurado pelas hábeis mãos das artistas recém-chegadas à oficina de Dazon. As iniciais de que me sirvo são muito conhecidas, o bastam para denunciar-vos o nome de uma de nossas mais amáveis patricias. - Esta senhora, ficou sabendo, não se mostrou timorata em seguir de perto a moda francesa, e o seu bom gosto induziu-a a escolher um sedutor vestido de filô bordado de prata e seda carmesim. - Os grandes ramos da segunda saia entremocavam-se com as flôres do babado e produziam o mais lindo efeito. O corpinho todo em pregas, ornado de flôres do castanheiro delicadamente rosadas dava a este vestido um tipo de novidade e originalidade puramente parisiense.

Acompanhava esta senhora sua irmã D.B., mimosa flôr ainda em botão, que promete um desabrochar deslumbante. Alva no meio das brancas dobas do seu vestido de escômilha abainhado por um fôfo, mal distinguireis o brando arfar do seu peito puro e virginal. A túnica lisa, que servia de segunda saia ao vestido simples e modesto, era arregaçada por uma guarnição de folhas verdes; o adôrno do corpinho limitava-se igualmente a um ramo de folhas e o alfinete do pentecado compunha-se de uma grinalda verde e de ouro(...) os outros trajes que mais me agradaram foram os das sras. N. da G. e C. M; o primeiro primava no luxo, na riqueza e na perfeição: eram a seda e a gaze entrelaçadas com arte e magnificencia, eram as pérolas e os brilhantes casados com a mocidade e a formosura. O segundo distinguia-se pela sua gealeza que presidira à sua confeção; a finura da cassa substituiu as ondulações do chamalote, os traços verde-claros que cobriam o fino tecido aboliaram a ideia de se lhe ajuntar uma fita, uma renda, um que quer que seja para adorna-lo: ó assim que traja a candidoz."

ra esse tipo fixo, como uma juventude imortal. "(1) [Criava assim uma obra de arte com o próprio corpo, substituindo o belo natural pelo belo artístico, produto de uma disciplina do espírito(2):

"O retrato era anterior à época em que Odette, disciplinando seus traços, fizera de seu rosto e de seu talhe esta criação que, através dos anos, seus penteados, seus costureiros, ela mesma - na maneira de se ter, de falar, de sorrir, de descansar as mãos, os olhos, de pensar - devia respeitar as grandes linhas."(3) [Realizava nessa "alienação para o exterior" de que fala Hegel, um outro "si-mesmo"(4), materializando os estados de sua alma através do espírito da côr e do tecido e substituindo a cada momento a atmosfera que a envolve, como o pintor que, para nos impregnar do espírito que o possui, varia a paisagem de fundo de seu quadro:

"Cada um de ^{seu} vestidos aparecia-me como um ambiente natural, necessário, como a projeção dum aspecto particular de sua alma. Uma dessas manhãs de quaresma em que ia almoçar na cidade, encontrei-a num vestido de veludo vermelho claro, ligeiramente chanfrado no pescoço. O rosto de Mme de Guermantes pareria sonhador sob os cabelos louros. Eu estava menos triste que habitualmente porque a melancolia de sua expressão, a espécie de clausura que a violência da côr punha entre ela e o resto do mundo, dava-lhe qualquer de infeliz e solitário que me acalmava. Esse vestido parecia-me a materialização a sua volta de raios escarlates de um coração que eu não conhecia e que talvez pudesse consolar; refugiada na luz mística do tecido de contornos suaves, ela me fazia pensar nalguma santa das pri-

(1)-Proust- "À l'ombre des jeunes filles en fleurs", Tomo II (..),pg. 26.

(2) Ver Hegel - "Esthetique", Aubier, Paris, 1944, Tomo I, pg. 8

"Mas podemos afirmar, contra essa opinião (que a beleza criada pela arte é inferior ao belo natural) que o belo artístico é superior ao belo natural, porque é um produto do espírito. O espírito, sendo superior à natureza, comunica também a sua superioridade aos seus produtos e, por consequente, à arte. Eis porque o belo artístico é superior ao belo natural."

(3)Proust - "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", Tomo II(..)pg. 133.

(4) Ver Hegel - op. cit. pg. 22:

"Enquanto uma obra de arte, em vez de exprimir pensamento e conceitos, representa o desenvolvimento do conceito a partir d'ele mesmo, uma alienação para fóra, o espírito possui o poder de se apreender a si mesmo sob a forma que lhe é própria e que é a do pensamento, mas também de se reconhecer como tal na sua alienação sob a forma do sentimento e da sensibilidade, - em resumo, de se apreender nêse outro si-mesmo".

meiras eras cristãs,"(1)

E acrescentando o gesto à composição de linhas e de côres, transforma-se numa escultura fantasmal que não contém em si apenas o "esboço de movimento", o "começo da ação" das esculturas reais (2) mas vive na plenitude da conquista do espaço, comunicando-se com o ambiente numa ligação necessária:

"De repente, sobre a areia da aléa, tardia, lenta e luxurriante, como a flôr mais bela que apenas se entreabre à luz plena do sol, Mme Swann aparecia, derramando a sua volta um traje sempre diverso mas que eu me lembro, era sobretudo malva; então no momento de sua irradiação mais completa, içava e desdobrava sobre um longo pedúnculo o toldo de seda de uma grande umbrela, no mesmo tom que o desfolhar em pétalas de seu vestido."(3)

E através dessa caligrafia dos gestos que a mulher revela a sua alma contida, reclusa, ligada aos objetos de que se apodera harmoniosamente, absorvendo-os no seu ritmo total. Encerrada em si, menos por uma necessidade de sua natureza que por imposição da sociedade (4) reabsorve o impulso artístico, mergulhando a sua personalidade tôda na obra de arte, que inscreve no quotidiano:

"(...) vi de lonje, caminhando em nossa direção, a princesa de Luxemburgo, meia apoiada numa umbrela, como que para imprimir ao seu grande e deslumbrante corpo, uma ligeira inclinação, fazendo-o desenhar aquele arabesco tão caro às mulheres que foram belas durante o Imperio e que sabiam, os ombros descidos, o dorso bombeado, o

(1) Proust - "Le cômte de Guermantes", Tomo I, pg. 129.

(2) Hegel - "Esthétique", Tomo III, la Parte - "A escultura", pg. 106

(3) Proust - "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", Tomo II (**), pg. 52;

(4) Em seu ensaio "Cultura Feminina" (in "Cultura Feminina y Otros Ensayos"), Simmel defende o ponto de vista de que a mulher é um ser unitário por excelência, faltando a ela "essa qualidade tão masculina de manter intacta a essência pessoal apesar de dedicar-se a uma produção especializada, que não implica a unidade do espirito". Cada uma das atuações da mulher, ao contrario, "põe em jogo a personalidade total e não separa o eu dos seus centros sentimentais". Daí realizar-se plenamente apenas nas artes do espaço (pgs. 16, 16) como a arte teatral, onde efetua a imersão integral da personalidade tôda na obra ou fenomeno artistico. pg. 34 e segs).

Contudo, até onde será esse temperamento unitário fruto de fatores sociais? Cfr. com Viola Klein "Feminine Character" pg. 170:

"A convicção crescente, baseada na evidencia psicologica que os traços da personalidade são "produtos derivados de interesses imediatos e incentivos" e envolvem-se de acordo com o papel social do individuo numa cultura determinada. Entre as circunstancias que determinam esse papel o sexo é apenas um dos elementos."

flanco retraído, a perna retesada, fazer com que o corpo flutuasse como um lenço, em torno da armação de uma invisível haste inflexível."(1)

É essa criação artística que é um poderoso elemento na luta entre os sexos em que realiza a procura de seu sêr, é ainda o elemento de diferenciação pessoal dentro de um grupo. Pois não tanto o vestido - a opulencia dos tecidos e a exuberancia dos folhos - mas a maneira de usa-lo, de faze-lo concordar com o seu corpo e a sua alma, de imprimir à estrutura total o movimento, distingue as mulheres entre si. Não tanto o quadro estático, mas toda essa ritmia dos gestos que se revela no arrebanhar das saias (2), no esconder-se atrás do leque, no chegar ao corpo a mantilha ou o chale (3), no alçar sobre si, languidamente a ^{nu}ombrela. Pois assim como aceitou a moral relacionada com os hábitos do corpo, a mulher desenvolveu ao infinito as artes relacionadas com a sua pessoa, criando um estilo de existencia, - talvez a sua única contribuição original à cultura masculina.

Porisso, quando da segunda metade do século XIX em diante começou a interessar-se pela profissão encontrou-se diante de um impasse. A carreira, privativa do homem e compreendida, como vimos, em termos de austeridade do traje, obrigava-a a desinteressar-se do adorno e a renunciar ao comportamento narcísico, como as governantes já o tinham feito e como o vão fazer as sufragetas. Mas não se desiste impunemente de velhos hábitos que anos de vida bloqueada haviam desenvolvido como uma segunda natureza. E lançando-se no áspero mundo dos homens a mulher viu-se dilacerada entre dois polos, vivendo simultaneamente em dois mundos, com duas ordens diversas de

(1) Proust- "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", Tomo II (..) pg. 136.

(2) Cfr. com Cunnington: "The Perfect Lady", pg 66:
"Pois havia uma sutil distinção de classe na maneira adequada de levantar a longa saia. Enquanto a mulher francesa empregava as duas mãos para erguer ambos os lados, a "Lady" inglesa apanhava os bordos da fazenda com a ponta dos dedos, suspendendo a saia até as cadeiras, descansando enfim a mão na anca, sem fazer girar o cotovelo." Distinguiu-se assim, ainda, do vulgar polulacho, "cujos cotovelos se projetavam para fora, estragando as curvas ritmos."

(3) Cfr. Cunnington: "Feminine Attitudes", pg 96:
"A arte do chale é estudada; produz belas atitudes e o seu arranjo denota o nível social."

valôres (1). Para viver dentro da profissão ^a adaptou-se à mentalidade masculina da eficiência e do despojamento, copiando os hábitos do grupo dominante, a sua maneira de vestir (2), desgostando-se com tudo aquilo, que por ser característico de seu sexo, surgia como símbolo de inferioridade: o brilho dos vestidos, a graça dos movimentos, o ondulado do corpo (3). E se na profissão era sempre olhada um pouco como um amador, dentro de seu grupo onde os valôres ainda se relacionavam com a arte de seduzir, representava um verdadeiro fracasso, Não é de espantar que êsse dilaceramento tenha levado a mulher ao estado de insegurança e dúvida, que perdura até hoje. Pois perdeu o seu elemento mais poderoso de afirmação, ^é ainda não adquiriu aquela confiança em si que séculos de trabalho implantaram no homem. Mas é possível que ainda encontre um divisor comum entre os valores de seu grupo e os valores do grupo masculino e aprenda a inscrever no novo curso de sua vida aqueles elementos que se gravaram na sua individualidade e fazem ^o como que parte do seu ser. E combinando a graça com a eficiência encontre para si um novo equilíbrio, tão harmonioso como o estilo de vida da mulher do século XIX.

(1) Viola Klein observa que seria interessante, adotar no estudo do grupo feminino o ponto de vista de Stonequist em "The Marginal Man", isto é, estudá-la como uma minoria oprimida. pg. 171:

"Um outro ponto de vista interessante e frutífero seria a comparação entre os traços da personalidade da mulher e de outros grupos sociais em situação analoga como os imigrantes, judeus, convertidos, povos conquistados, negros americanos, nativos ocidentalizados, intelectuais que rompem com os grupos sociais e as classes em que se originaram sem, contudo, libertar-se completamente dos laços que os prendem a eles."

(2) Uma curiosa manifestação desse sentimento de inferioridade das mulheres em relação ao grupo masculino têm sido os roubos de peças da indumentária dos homens, realizados a medida que o movimento de emancipação feminina toma corpo. Reivindicando para as mulheres os mesmos direitos dos homens, a primeira coisa que as sufragetes fizeram foi inventarem os bloomers. Mas vejamos quais foram êsses frutos:

- nos começos do século as caças (lingerie);
- em 1850 - o colete;
- em 1860 - a camisa, o ^acolôrinho, a gravata;
- em 1870 - a roupa tailor-made; sob a liderança da nova princesa Alexandra, os alfaiates de senhoras fazem costumes de saia e jaqueta.

(cfr. Millia Davenport: "The Book of costume", principalmente pg. 797).

(3) É sabido que as reivindicações femininas têm-se feito acompanhar de modas masculinas, fenômeno bastante nítido no pós-guerra de 14-18. A década de 20, por exemplo, estipulou para a mulher uma forma assexuada, os coletes dessa época anulando completamente as curvas, o busto, a cintura, as cadeiras e transformando o corpo num cilindro.

A LUTA DAS CLASSES

"Une mode a à peine détruit une autre mode qu'elle est abolie par une plus nouvelle, qui cède elle-même à celle qui la suit, et qui ne sera pas la dernière: telle est notre légèreté."

La Bruyère - cap. De la Mode.

- § -

Um contraste não menos nítido que o da oposição dos sexos é o fornecido pela oposição das classes numa determinada sociedade, a qual tende a se revelar através de certos sinais exteriores como a vestimenta, as maneiras, a linguagem, chegando mesmo a reletir-se no modo pelo qual as pessoas se distribuem no espaço.

E assim que podemos, por assim dizer, visualizar as sutis diferenças que separam os grupos entre si pois elas aqui e ali se petrificam, as diversas áreas residenciais urbanas simbolizando as diversas classes sociais, os indivíduos espalhado-se pelos bairros de uma cidade de acordo com os grupos a que pertencem, como se procurassem, através de uma unidade local, reforçar a identidade de usos e costumes, de hábitos e mentalidade. Como se numa existência de aproximação constante e de frequente confusão de seres de extratos diversos, a que a vida urbana nos obriga, fosse necessário, para preservar uma demarcação social existente mas ameaçada, reforçar a todo o momento uma realidade imponderável, cuja esteriorização conferisse a cada um uma segurança maior. Os próprios lugares públicos repetem ainda a hierarquia da sociedade, que se estampa nos assentos de um teatro, onde as frizas e os camarotes dominam em seu status superior a platéia, em que esta, por sua vez, avança na frente dos balcões, o anfiteatro fechando, plebeicamente, o círculo do público. Que se reflete nos salões dos restaurantes onde, às vezes, ao lado do salão anônimo que serve à clientela distinta mas mais ou menos amorfa, situa-se a sala pequena em que apenas tem aceso a alta nobreza dos Charlus e dos condes de Saint Loup (1). Assim, os bairros de

(1) cfr. Proust - "Le coté de Guermantes", II, pg. 85.

"Para cúmulo do azar, fui sentar-me na sala reservada à aristocracia, donde ãle viu tirar-me com rudeza, indicando-me com uma grosseirice à qual, imediatamente se conformaram todos os garçons, um lugar na outra sala".

uma cidade, a disposição dos lugares de um teatro, o desdobramento das salas de um restaurante, nos oferecem uma visão concreta de certos afastamentos e contrastes da sociedade.

No entanto, como uma radiografia que nos revela, na sua nitidez, detalhes imperceptíveis ao olho nu mas que, sendo estática, não retém a vida, a palpar do coração, o fluir constante do sangue nas artérias, enfim, os fenômenos fisiológicos que se produzem no interior de nosso corpo, este esquema sêco da sociedade também não nos faz suspeitar a luta surda e subterrânea dos grupos, a ininterrupta substituição dos indivíduos num arcabouço mais ou menos fixo.

Pois a separação das classes não é rígida como a que existe entre as castas ou, mesmo, como a que separa o grupo masculino do feminino. A classe é aberta e percorre-na um movimento contínuo de ascensão e descida, o qual afeta constantemente a sua estrutura, colocando os indivíduos de maneira diversa, uns em relação aos outros. A sociedade do século XIX, ao contrário daquela que a precedeu não opõe mais, nem mesmo entre a burguesia e a nobreza barreiras intransponíveis preservados pelo próprio Estado através das leis suntuárias ou das questões de precedência e de nível. A revolução francesa abolindo os privilégios, vai destruir também o preconceito de que nobreza e burguesia "eram duas raças humanas distintas, cuja separação havia de subsistir até no outro mundo"(1). E a nova força que surge dos escombros da antiga ordem é a classe média, cuja característica principal, nas palavras de Simmel, é ser expansiva para cima e para baixo,(2) seu impulso de ascensão sendo tão violento que a leva a desrespeitar mesmo a força repulsiva da nobreza, dando origem à nobreza do Império.

Esta possibilidade nova de comunicação entre os grupos substitui

(1) Max von Boehn - "Mode and Manners" vol IV, pg. 43.

"A sociedade de que tempo se dividia em classes distanciadas umas das outras, não só para o indivíduo, como também para o Estado, considerado como um todo". E mais adiante - "Certa sra. Wollwarth pode dizer a Neubronn "que a nobreza e a burguesia eram duas raças humanas distintas, cuja separação havia de subsistir até no outro mundo" - não expressava apenas uma opinião pessoal, nem julgava do ponto de vista da nobreza, mas sabia que assim pensava também a classe média".

(2) ver Simmel - "Sociologia", vol II, "Digresión sobre la nobreza" pg. 319.

com tentos ditos e demais que a preservação destes era motivo de debates acalorados

tue a antiga fixidêz da estrutura social por uma constante mobilidade fazendo com que a sociedade se assemelhe, na admiravel comparação de Proust, "aos caleidoscópios que giram do tempos em tempos, colocando sucessivamente de maneira diversa elementos que acreditavamos imóveis, e compondo uma outra figura(1). Agora, romperam-se de certa forma os quadros estáveis e nenhuma posição é permanente já que os privilégios foram substituídos pelas qualidades pessoais e os critérios absolutos de julgamento, de uma pessoa ou de um grupo, cederam lugar aos critérios flutuantes e variáveis. Porisso, a cada passo o sensível caleidoscópio adota uma nova disposição, gerada quer por uma brusca mudança de critério (2) quer por pequenos acidentes como uma transação econômica certa, uma bela amizade, um golpe da fortuna, que transferem o indivíduo subrepticiamente, de uma classe a outra. É esta precariedade das posições sociais que Balzac sintetiza muito bem numa pequena frase do seu "Traité de la vie élégante":

"O talento, o dinheiro e o poder, conferindo os mesmos direitos, o homem aparentemente fraco e desprovido ao qual cumprimentais, desajeitado com um ligeiro aceno de cabeça logo estará no pináculo do Estado e aquêlo que saudais obsequiosamente retornará amanhã ao nada da fortuna sem poder" (3).

Em sociedades de formação recente, como o Brasil do século XIX, onde os grupos não se encontram suficientemente caracterizados, diferenciando-se entre si por uma tradição de usos, de costumes e de maneiras próprias, é a posse da riqueza a grande modificadora da estrutura social. O nosso romance romantico é rico de observações

(1) Proust - "À l'ombre des jeunes filles en fleurs", pg. 124.

(2) Proust - op. cit., pg. 124-5:

"Numa época um pouco posterior àquela em que eu começava a frequentar a casa de Mme Swann o affaire Dreyfus acarretou uma nova mudança e o caleidoscópio ainda uma vez vai fazer girar seus pequenos lozangos coloridos. Tudo o que era judeu, mesmo a senhora elegante, passou para baixo e os nacionalistas obscuros subiram tomando-lhe o lugar. O salão mais brilhante de Paris passou a ser o de um príncipe austriaco e ultra-católico. Mas se em vez do affaire Dreyfus sobreviesse uma guerra com a Alemanha o giro do caleidoscópio ter-se-ia feito noutro sentido. Os judeus, revelando-se patriotas para o espanto geral, teriam conservado sua posição e ninguém, mais ousaria ir, nem mesmo confessar ter iso algum dia e cada do príncipe austriaco."

(3) Balzac - "Traité de la vie élégante", pg. 71.

sobre o poder do dinheiro, que Alencar considera "a primeira força viva da existência"(1) e que Macedo acredita comandar a tábua dos valores vigentes, conferindo qualidades inprevistas ao seu possuidor (2) ou que para Machado de Assis se alastra num sentimento universal de posse (3). Aqui, com efeito, o padrão pecuniário é todo poderoso e dirige as relações sociais, multiplicando as amizades(4) e guiando os impulsos do coração (5). Um livro como o "Quincas Borba" de Machado de Assis dá-nos uma visão preciosa de uma sociedade desse tipo onde à riqueza cabe a supremacia, a felicidade nos negócios fazendo o indivíduo alcançar um alto posto na escala social

(1) José de Alencar- "Senhora", pg. 331:

"Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência e os exemplos ensinaram-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la como a herança e qualquer honesta especulação."

(2) Joaquim Manuel de Macedo - "Rosa", pg. 107:

"Tenho os princípios do século e a lógica da época : merecer é ter dinheiro (...). Portanto D.Laura (...) ficou cem vezes mais bonita depois que lhe morreu a tia." ou ainda, op. cit., pg. 144:

"Uma mulher rica é a chave d'ouro que abre as portas da política e das grandezas, é o talismã poderoso que torna o marido homem de bem ainda que seja um tratante, formoso como Adônis ainda que seja um Vulcano! uma mulher que se faz acompanhar de pingue dote é fresca como um botão de rosa, mesmo tendo mais de 60 anos de idade, e bela como a Venus de Medicis, mesmo com uma cara de desmamar crianças."

(3) Machado de Assis - "Quincas Borba", pg. 1:

"Cotejava o passado com o presente. Que era há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (...) e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade."

(4) José de Alencar, "Senhora", pg. 16:

"Toda essa gente que rodeia um velho ricaço, ministros, senadores e fidalgos, de certo que não espera casar-se com a burra do sujeito; mas sofre a atração do dinheiro".

Idem, op. cit., pg. 38:

"(...) pois bem, tu és um nobre, um excelente mancebo e eu um indigno, miserável milionário. Agora de braço dado coloquemo-nos defronte do mundo e tu verás que o mundo vem lambem-me os pés e cuspir-te o rosto (...) os figurões correm apertarm-me a mão e a farejar-me o dinheiro e olham-te por cima do ombro; e em um palavrão, tu verás que não podes passar de um triste farroupilha, enquanto eu sou, apesar do mais hediondo passado, tido na conta de um homem de elevadas qualidades." É ainda "Senhora"; pg. 10:

"As revoltas mais impetuosas de Aurelia eram justamente contra a riqueza (...) sem a qual nunca por certo, apesar de suas prendas, receberia (...) a vassalagem que lhe rendiam. Por isso mesmo considerava ela o ouro um vil metal que rebaixava os homens; e no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que para toda essa gente que a cercava ela, sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um dos seus mil contos de reis."

(5) Alencar, "O demônio familiar", pg. 35:

"Alfredo- E tu que respondeste? Pedro- Ora, já se sabe, moço rico, bem parecido. Alfredo- Quem te disse que eu era rico? Não quero passar pelo que não sou. Pedro- Não tem nada; riqueza faz crescer amor."

(1) da mesma maneira que uma herança delapidada o arremessará ao ponto inicial obscuro, donde partira outróra para uma brilhante e rápida trajetória (2). Dá-nos uma visão preciosa dêsse constante re-compor-se do caleidoscópio, que provoca afastamentos de antigas amizades e um apego aflito a todos os hábitos da classe imediatamente superior, logo assimilados e ostensivamente exibidos, para surpresa daquêles que, como o comovente major Siqueira de Machado de Assis, se negam a aceitar a evidencia de que a sociedade é uma coisa em constante movimento (3):

"Ora o Palha um ^oé-rapado! Ja o envergonho. Antigamente: major, um brinde. Eu fazia muitos brindes, tinha certo desembaraço. Jogavamos o voltarete. Agora está nas grandezas; anda com gente fina. Ah vaidades deste mundo! Pois não vi outro dia a mulher dele num "coupé" com outra? A Sofia de "coupé"!" (4)

Em sociedades, porém, em que as classes encontram-se separadas por estilos de vida diversos, conservados pela tradição, o sentimento de classe é muito forte e a comunicação entre os grupos faz-se

(1) Machado de Assis: "Quincas Borba", pg. 248:

"O negocio corria-lhe largo (...) Palha além do mais possuia ações de toda a parte, apólices de ouro do empréstimo Itaborahy e fizera uns dois fornecimentos para a guerra da sociedade com um poderoso, nos quais ganhou muito dinheiro. Já trazia apalavrado um arquiteto para lhe construir um palacete. Vagamente pensava em baronia."

(2) Machado de Assis, op, cit, pg. 303:

"Tudo fez-se sossegadamente. Palha alugou uma casinha na rua do Príncipe cerca do mar, onde meteu o nosso Rubião, alguns trastes e o cachorro amigo, Rubião adotou a mudança sem desgosto (...) Não sucedeu assim aos amigos da casa, que receberam a noticia da mudança como um decreto de exilio."

- comparar como o trecho da pg. 253, quando Rubião se encontra no apogeu da riqueza e do prestígio:

"(...) as relações de Rubião tinham crescido em numero. Camacho puzera-o em contacto com muitos homens políticos, a comissão das Alagôas com várias senhoras, os bancos e companhias com pessoas do comércio e da praça, o teatro com alguns frequentadores e a rua do Ouvidor com toda a gente. Quando apareciam as barbas e o par de bigodes longos, uma sobrecasaca hem justa, um peito largo, a bengala de unicórnio, e um andar firme e senhor, dizia-se logo que era o Rubião - um ricaço de Minas".

(3) Aliás, esta reatância a aceitar a nova "forma" da sociedade foi ainda assinalada por Proust - vêr: "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", pg. 125 :

"Isso não impede que toda a vez que a sociedade se encontra momentaneamente imóvel naquêles que nela vivem imaginem que nenhuma mudança ira se processar, da mesma maneira que tendo presenciado ao advento do telefone, não queiram acreditar no aeroplano".

(4) Machado de Assis - "Quincas Borba", pg. 250.

mais laboriosamente. A posse do dinheiro não é um elemento tão efetivo de subida não só porque o que distingue as classes entre si é menos a riqueza que a sua utilização como também porque a realidade das mesmas reside de maneira bastante nítida num julgamento de opinião - o homem não ^{se} vale pelo que tem mas pela consideração que goza (1). Ora, nesta "consideração" a riqueza é apenas um dos elementos, a família, a situação social e, mesmo, a participação na vida mundana (2) sendo outros tantos, não menos importantes. É assim como um acidente pode, como vimos, privar o indivíduo dos bens económicos ou acrescentá-los aos outros móveis de prestígio, um casamento brilhante ou a simpatia de uma coterie na moda modificará a ^{ou} sua favor o julgamento de opinião de todo um grupo.

Pois agora a vida mundana, mesmo a que se realiza nos salões aristocráticos, é relativamente aberta. À volta do núcleo central da elite está sempre girando um círculo flutuante bastante vasto que procura pautar sua vida pelo ritmo desta última e a ela assimilar-se pela identidade de comportamento (3). A nova sociedade, de barreiras bem mais atenuadas, a cada passo está oferecendo oportunidades a estes arrivistas em pleno movimento ascensional, nos constantes contactos diários nos passeios públicos e nos teatros e, sobretudo, nas festas de caridade e nas estações de águas para onde, da segunda metade do século em diante se transferem, de tempos em tempos, os grupos ociosos. Estas breves relações superficiais e quasi sempre sem consequências, que se estabelecem entre indivíduos de classes diversas, como por exemplo a dama aristocrática e a burguesa enriquecida que não tem ingresso em seu salão, podem, contudo, auxiliar uma integração efetiva. Especialmente se o contacto efêmero se reforçar através de apadrinhamento ilustre - como é o caso de Becky Sharp com Lord Steyne - ou de um astucioso mimetismo que, copiando com maestria o estilo de vida do grand monde faz com

(1) ver Goblot, "La barrière et le niveau", cap. III. "Classe et richesse" pp. 17 e Sgs.

(2) Segundo Jean Baptiste Dardel - "Le Monde, cadres pour l'étude empirique d'un milieu" in Echanges Sociologiques II, Cercle de Sociologie de la Sorbonne, Paris, 1948 - o status é o produto de três componentes: A família, a situação social-a fortuna. Por outro lado, a situação mundana é determinada por dois critérios, o status e a participação. - esta última encarada como a integração do indivíduo nas atividades mundanas, (pgs 47 e Sgs.)

(3) Ver Dardel, artigo citado, pg. 50.

que este, quasi sem se aperceber da artimanha do arrivista, aceite-o como um dos seus (1). Este processo é mais eficaz que a posse simples do dinheiro ou os privilégios de nascimento, quando *ombyos* não se fazem acompanhar de um correspondente requinte de maneiras de sêr e de sentir. No salão Guermantes Proust será mais depressa recebido que a Marqueza de Cambremer.

Portanto, ainda nêstes círculos de acesso mais difícil, o caleidoscópico social está sujeito a mudanças. E tôda a série de "A la recherche du temps perdu" grande parte da "La comedie humaine" e do romance brasileiro da segunda metade do século-principalmente a obra de Machado de Assis, - formam uma exemplificação exaustiva das variações no tempo da figura da sociedade, que fazem com que "um mesmo sêr, tomado em momentos sucessivos de sua vida, banhe em diferentes graus da escala social em meios que não são forçosamente mais elevados" (2).

No entanto, mais curiosa que a variação do caleidoscópico no tempo é a sua variação no espaço. Pois se lá a demarcação social que a todo o momento se recompõe deriva quer das oscilações da riqueza, quer das variações de um critério de julgamento, aqui provém, talvez, da diversidade de métodos de que lançam mão, o campo e a cidade, para demonstrar a posição social de seus membros.

Enquanto no grande centro urbano é através do consumo de bens e do requinte de maneiras que julgamos a respeitabilidade de uma classe, o individuo tendo necessidade, para atingir um círculo muito mais vasto de acentuar as diferenças sociais nos elementos passíveis de observação direta, - como a vestimenta - no campo, onde a comunidade é compacta e o grupo suficientemente pequeno, é através do conhecimento efetivo da historia de cada um - de sua história familiar, econômica ou social - que situamos o individuo nesta

(1) Para Dardel existem três tipos de "participação mundana"- A) participação mundana simples ou statuária - aquela que está contida nas possibilidades do status do individuo B) participação mundana marginal - aquela que se realiza através das obsorções esporádicas e transitórias dos grupos satélites de elite: festas de caridade; C) participação antecipada a que se efetua pela assimilação perfeita a elite : inversão do tipo A (um dado status permite uma dada participação - uma dada participação corresponde a um dado status). -pg. 48 a 51.

(2) Proust - "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", pg. 121-

ou naquela classe (1). Os valores preponderantes são, por conseguinte outros, a posse da terra e a família, e a ostentação da riqueza espelha-se mais, como diz Gilberto Freyre, referindo-se ao Brasil, "nos cavalos ajaezados de prata (...) no número de escravos e na extensão das terras" (2). Em contraste com a vida europeizada dos burgueses de sobrado, estes rudes fazendeiros ricos movem-se dentro do maior desconforto, dormindo em catres ou rêdes, habitando casas nuas, com as roupas guardadas nos baús ou suspensas em cordas (3). Sua vestimenta, como o interior das moradias, desconhece a moda. E para verificarmos a veracidade desta afirmação basta que nos detenhamos um momento diante das fotografias de senhores rurais, como esta coleção, talvez de 1870, e onde vem retratada uma família do interior paulista. É provável que todas as chapas - onde vemos, cada uma a sua vez, o velho chefe, a esposa e os filhos do casal, solteiros e casados com suas mulheres e maridos - tivessem sido batidas no mesmo dia, por um fotógrafo ambulante, em trânsito pelo lugar. Na aparência destas pessoas nada revela sua posição social de destaque, sua qualidade de ricos fazendeiros. Nenhuma concessão na vestimenta muito simples, sobrecasaca preta folgada, cômodas botinas de elástico para os homens, vestido preto desataviado das mulheres, em que se repete com monotonia nas ^{Seis} ~~seis~~ moças - filhas e nêtas - exatamente o mesmo feitio, com duas pequenas variantes nas ³golas e nas mangas. O mesmo penteado liso, repartido ao meio, a mesma fivela para todas as cinturas. Apenas a mãe demonstra um cuidado maior no feitio mais elaborado da vestimenta com as suas três ordens de franzidos, nos debruns talvez de veludo sobre a nobreza preta e nas jóias. Poucas jóias - o habitual trancelim de ouro que contorna o pescoço e donde pendem de uma pequena cruz, e que se fixa na cintura terminado, parece, num medalhão. No pulso esquerdo, um bracelete. Mas completemos o nosso exame com outra fotografia, talvez um pouco anterior a esta série, patriarca ^{em} a cavalo, diante de sua casa. De novo a sobrecasaca de t

(1) cfr. T. Veblen, "The theory of the leisure class", pgs 58 a 88. O autor opõe a ostentação do ócio, característica das comunidades pequenas e compactas a ostentação da riqueza, característica das comunidades maiores.

(2) Gilberto Freyre: "Sobrados e Mucambos", pg 57.

(3) Saint Hilaire, citado por Gilberto Freyre, "Sobrados e Mucambos", pg.288.



24 de Agosto 1870



* 10 Agosto 1811
+ 21 Agosto 1887



Branca { *20 Fev^o 1847
+ 23 Set^o 1912



Joaquim { *16 Março 1843
+ 19 Março 1881



Antonio { *19 Nov^o 1848
+ 9 Fev^o 1923



Carlota { *6 Março 1851
+ 30 Nov^o 1938



Anna [* 19 março 1842
+ 9 + 20 1879



Francisco + 20 Abril 1887



Isabel + 23 Maio 1884



João + 20 Dezembro 1871

dos os momentos, chapéu de abas largas e na mão, o rebenque. Mas se no primeiro plano se eleva a figura realmente aterrorizadora do velho senhor rural, no segundo plano, sustento as rédeas de seu cavalo e subindo pelas escadas de casa rústica da fazenda, alinham-se os escravos, o paçom descalço na sua versão mais modesta da sobrecasaca do amo, as negras com as suas crias, em seguida meio escondidas pelo imponente vulto equestre as filhas e a mulher. Dificilmente, acreditamos, encontrar-se-á no Brasil um documento revelador como êste do espírito da sociedade rural de então e de um tipo de prestígio que, para se exibir, apoia-se diretamente nos seus bens efetivos: a terra, os escravos, os filhos, a mulher, desprezando os "símbolos" da situação social, preponderantes na cultura urbana.

Esta oposição visceral entre o estilo de vida do campo e da cidade, que assim se reflete em duas atitudes opostas diante da vestimenta, não é porém um fenômeno brasileiro. Mais evidente em certos recantos, mais atenuado em outros, existe sempre. "A oposição à moda por parte das camadas rurais - diz Ayala - manteve-se integral e muito vigorosa até época recente, pois os membros dessas camadas permaneciam como que vinculados à gleba, fiéis à concepção medieval da vida e, enquadrados em sua posição, repeliam com dignidade e vergonha toda sugestão que os convidava a participar das manifestações da moda. Mantinham-se apegados à indumentária tradicional ou típica, distinta do traje citadino; e só a atração das cidades, mediante a conscrição militar, o serviço doméstico e o mercado de trabalho industrial, começaram a quebrar aquela atitude que se desenvolve definitivamente, quando, na última fase da sociedade burguesa, os prototipos urbanos se estenderam aos núcleos rurais, desmantelando aqueles últimos relictos da tradição pré-burguesa"(1). Quando finalmente - acrescentamos nós - a construção das estradas de ferro e o desenvolvimento da imprensa, destruíram, lentamente a "diversidade no espaço" de que fala Tarde, espalhando por todo canto o desejo de um gênero idêntico de conforto, de moradia, de vestimenta e de polidez. (2)

Então, um curioso fenômeno se manifesta, a medida que o isolamento da campo se rompe e o senhor rural reestabelece com a cidade

- (1) Ayala - "Tratado de Sociologia", Editorial Losada, Buenos Ayres, 1947, volume II, pg. 109.
(2) Tarde - "Les lois de l'imitation" pg. 356.

um cantão^t mais ou menos perdido. A limitação dos grupos rurais e a falta de pontos de reparo, impedindo a visão panorâmica da sociedade, havia desenvolvido em cada pequena comunidade uma certa miopia e estabelecido figuras locais de validade absoluta. Porisso, cada lugarejo tinha, como Balbec, a sua marquiza de Cambremer, que dominava, de "muito alto, por seu nascimento e sua fortuna, a pequena nobreza dos arredores."(1) Mas, transferindo-se para o grande centro urbano, definitivamente ou numa das visitas periódicas que a facilidade maior de comunicação agora torna possíveis, ^{o indivíduo} sofre um desnivelamento fatal, derivado da oposição entre os valores que no campo definem seu prestígio e aquêles que imperam na cidade. Lonje dos conhecimentos de vizinhança, nos quais se assenta, em grande parte, o sentimento de sua posição social, dissolve-se no anonimato da massa cidadã^{na}, o atrazo de estilos de vida, a rusticidade de maneiras e de vestimenta transformando-o, no Brasil, no matuto da nossa literatura e de nosso folclore (2). E uma coisa insignificante como um simples salto no espaço, provoca uma recomposição completa no sensível caleidoscópio social.

Uma sociedade dêste tipo em que as relações sociais estão sujeitas a freqüentes mudanças no tempo e no espaço; em que predomina uma tão grande variedade de critérios de julgamento; em que as demarcações sociais não são intransponíveis e a comunicação entre os grupos é uma regra - uma sociedade dêste tipo, em que a classe é uma coisa relativa e os critérios de que lançamos mão para julga-la são precários, favorece, fatalmente o desenvolvimento daquilo que Tarde chamou o espírito de moda. A imitação não funciona mais no interior de ^{um} grupo, como a família, auxiliada pela hereditariedade, preservando os usos e costumes no tempo e diferenciando-os no espaço, mas realiza-se fóra, pela livre imitação de exterior: "Isso significa que cada um, em vez de se prôpor^h por modelo único seu patrão, seu chefe, os decanos de sua família profissional, lança os olhos em volta de si

(1) Proust - "Sodome et Gomorrhe", II (x) pg. 190

(2) Ver Gilberto Freyre, "Sobrados e mucambos", pg. 57.

e procura copiar os membros de outras carreiras"(1). Procura imitar os padrões das classes mais altas, pois que são elas que determinam o esquema de vida da comunidade, já que "o padrão de gastos que comumente guia nossos esforços não é o gasto comum, ordinário, já realizado, mas sim um ideal de consumo que se situa logo acima do nosso alcance, ou cujo alcance requer algum esforço."(2).

A vestimenta é talvez, neste impulso de identificação das classes, o elemento mais eficaz. Pois de todos os sinais exteriores de que se serve uma classe para demonstrar a posição que ocupa na sociedade é o de mais direta influencia sobre o proximo(3).

Esta verdade sociológica é expressa de maneira pitoresca por Balzac: "Como a variedade é a arte de se endomingar todos os dias, cada homem sentiu a necessidade de ter, como uma amostra de seu poder, um sinal encarregado de avisar aos passantes o lugar que ocupa no grande ~~apu~~ de cêbo em cujo tópo os reis fazem ginástica."E, dêste modo, as roupas "transformaram-se, sucessivamente, em sinais materiais do maior ou menor repouso que um homem podia ter, do maior ou menor número de fantasias que tinha o direito de satisfazer, do maior ou menor número de homens, de pensamentos, de trabalhadores que lhe era possível explorar. Então um transeunte apenas olhando,

(1) Tarde "Les lois de l'imitation", pg. 361

A citação toda, em nota, prossegue:

"Por exemplo, em seu "Siècle de Louis XIV", Voltaire escreve: "Todos os diferentes estados da vida eram outrora reconhecíveis pelas imperfeições que os caracterizavam. Os militares e os jovens que se destinavam à profissão das armas tinham uma vivacidade arrebatada; os membros da justiça, uma gravidade desagradável à qual muito contribuía o hábito de ir sempre togado ~~mas~~ à corte. O mesmo acontecia com os universitários e os médicos. Os mercadores ainda traziam pequenas vestes quando se reuniam ou iam ver os ministros, e os comerciantes mais prósperos eram então homens grosseiros. Nas as casas, os espetáculos, os passeios públicos onde começava-se a reunir-se para desfrutar uma vida mais doce, tornaram pouco a pouco o exterior de todos os cidadãos quasi idêntico. Vê-se hoje, até no fundo de uma botica, que a polidês espraçou-se por todas as condições.

(2) Thorstein Veblen: "Theory of the leisure class", pgs. 103-4. Para a mesma ideia ver Simmel: "Filosofia da moda" pg. 123 e sgs.

(3) cfr. Veblen, "Theory of the leisure class", pg 167 :

"O gasto na roupa apresenta essa vantagem sobre os outros métodos, pois a nossa vestimenta está sempre em evidência e oferece uma indicação do nosso padrão pecuniário a todos os observadores, à primeira vista."

distinguiu um ocioso dum trabalhador, uma cifra de um zero."(1)

Isto porque, a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagemas de que sempre se serviu o homem para tornar inteligíveis, ao espectador, uma série de idéias, como o estado emocional - utilizando-se para esse fim, principalmente das cores - as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível de seu portador, etc.. (2). Cada classe, por exemplo, possuía seus símbolos próprios que a caracterizavam e distinguiam, uma amplitude determinada da saia das mulheres (3) ou do gibão dos homens(4), um dado comprimento da ponta dos sapatos ou da largura dos mesmos,(5) uma extensão diversa da cauda, dos véus, (6) ou das mangas. (7) Tais recursos que, à medida que se elevava na escala social mais exagerados se tornavam, teriam como objetivo - é o ponto de vista de Veblen, que nos parece bastante aceitável - demonstrar através do seu desconforto, a todos os observadores, que o seu portador não estava empenhado em nenhuma espécie de trabalho produtivo, que pertencia, portanto, à privilegiada classe ociosa (8). Esta seria a razão da voga das unhas longas, os saltos altos, que dificultavam o movimento das mãos e a agilidade do andar. E, esten-

(1) Balzac- "Traité de la Vie elegante", pg. 29.

(2) Para a utilização dos símbolos pela arte da vestimenta ver Cunningham: "The Art of English Costume", cap.II "The use of symbolism". pg. 17-30.

(3) A crinolina do século XVI, XVIII e XIX era um símbolo de classe - a mulher do povo a desconhecia.

(4) No século XV os ombros masculinos tornam-se extraordinariamente exagerados, com o auxílio de enchimentos, tal prática acabando por ser condenada como "uma coisa vaidosa e desagradável aos olhos de Deus"- (ver Cunningham, op. cit., pg 22.)

(5) "Os homens usavam sapatos com uma ponta à frente, cujo comprimento era de meio pé; as pessoas ricas e mais eminentes ostentavam o comprimento de um pé e os príncipes, o de dois pés, o que era a coisa mais ridícula jamais vista." (Paradin, "Histoire de Lyons", citado por Cunningham, op, cit. pg. 21.)

No século XVI os sapatos quadrados substituem os pontudos e o exagero se dá, então, na largura, até que uma proclamação estabelece o limite máximo de cinco polegadas de largura, na altura dos dedos"- (Bulver, 1653, citado por Cunningham, op. cit, pg. 22.)

(6) Na Europa, na Idade Média, "os véus das princesas e das rainhas desciam até os pés e eram suspensores por uma corda; os das mulheres plebéias caíam apenas até a cintura e não havia corda" Da mesma forma "o comprimento da cauda denotava o nível do portador: dezesseis jardas era o comprimento prescrito para a rainha, dez, para as filhas do rei, sete para as outras princesas e quatro para as duquesas." - Elizabeth Hurlock, "The psychology of dress: an analysis of Fashion and its Motive", citado por Kimbal Young, "Handbook of Social Psychology", pg 413

(7) cfr. Cunningham.op. cit., pg. 21: "A imensa manga pendente que vemos na houpland do sec. XV (...) foi originariamente um artifício de que lançaram mão os civis para mostrar sua crescente importância no estado e que sua profissão não era de "armas".

(8) Cfr. Thorstein Veblen, op. cit., pg. 170.



1875

A la. anquinha

dendo a outras manifestações da moda o ponto de vista de Veblen, a mesma finalidade teriam as luvas extraordinariamente justas da época vitoriana, que deformavam as mãos femininas de maneira quase análoga, na opinião de Cunningham, aos pequeninos pés das senhoras chinezas, seu objetivo sendo o mesmo : produzir uma incapacidade física que denotasse nível. Ou os colêtes, que comprimindo violentamente as formas e dificultando a respiração, também serviam menos a aformosear o corpo que a demonstrar a classe ociosa de seu portador.

Mas detenhamo-nos um pouco neste importante elemento de distinção social, que perdura até os nossos dias e que deriva da Basquine ou vertugadin do século XVI. De lá ao advento do esporte, excetuando alguns breves momentos de desprestígio, tem o colête reinado, mudando sempre de forma e indiferente às acusações que contra ele se elevam. Pelo século XIX a dentro ressoam pelos jornais e pelas revistas os protestos contra os seus inconvenientes (1) e a ininterrupta

(1) Eis, por exemplo, o final de um artigo que sobre o assunto, publica a "Revista Popular de 10 de Maio de 1860 assinado por Luiz de Castro:

"Foram Isabel da Bóviera e as damas de sua corte as primeiras que usaram de colêtes com barbatanas para manterem direitos corpos arruinados pelos excessos. Catarina de Medicis transportou a moda para a França e logo principiaram todas as damas a imprensar o peito em estojos tão rígidos que mal as deixavam respirar. Estes corpinhos guarnecidos de barbatanas, que passavam de tempos a tempos por suas modificações, continuaram a ser por perto de 400 anos peça indispensável da vestidura. Foram precisas todas as luzes do século XVIII e a grande revolução de 1789 para abrir os olhos às mulheres e fazê-las abandonar suas couraças de barba de baleia. Cedendo ao imperio da razão, compreenderam elas os perigos desta moda e, imitando de longe o trajar grego, mostraram-se em toda a elegância de suas graças naturais.

Pouco durou, ainda em mal, esta volta à razão. Em 1810 veio outro gênero de corpinho de barbatana, o colete moderno, comprimir de novo o seio às mulheres, e os homens tiveram a barbaridade de achar galante uma mulher espartilhada, teza e guindada.

Se podemos definir a beleza, a harmonia perfeita dum todo com as suas partes e das partes com o todo, a mulher realmente bela não o será depois que tiver a cintura esganada com um faguete, pois que este esganamento quebra os contornos harmoniosos e as linhas corretas que constituem a beleza do corpo humano. O colête só poderá convir a mulheres mal configuradas do peito ou disformes de construção, para disfarçar-lhes estes defeitos. Numa mulher bem feita é o colete um insulto à natureza, e longe de realçar os encantos duma cintura flexível, torna-a empertigada e destituida de graça. Comprimi num colête as encantadoras formas de Venus, e vereis como as admiráveis perfeições deste formoso corpo desaparecem de repente, ficando apenas uma figura burlesca. Finalmente se a graça reside na flexibilidade e elegancia dos movimentos, jamais mulher imprensada em estreito colête poderá ser graciosa, pois que de necessidade hade mover-se contrafeita, e duras não de ser as suas atitudes.

Pobres vitimas do colête que vos julgais sedutoras com uma cintura de vespa ou de formiga, ide aos nossos museus, apascentai os olhos sobre essas estátuas de Venus e de Niobe, vêde essas formas arrebatadoras, essa harmonia de proporções e contornos, admirai esses modelos encantadores da verdadeira beleza, e ficareis convencidas de que uma cintura proporcionada às demais partes do corpo é uma perfeição e tudo o mais aberração e deformidade."

hospitalização dos médicos que vêm nele um terrível responsável pelas deformações do esqueleto e pelas curvaturas da espinha. O próprio Estado com ele se preocupa e no princípio do século XX a Rússia, a Baviéira e a România começam a legislar contra o seu uso, nocivo principalmente às meninas em idade de crescimento. No entanto, se é masculina a voz que, de quando em quando se eleva ardorosamente, condenando no seu uso a futilidade das mulheres, é porque provavelmente já se esqueceu dos bustos de cera que, dizia-se; fabricavam-se em Londres por voltas de 1789, para estufar as colantes casacas masculinas; ou as não menos anti-higiênicas constricções de que lançavam mão os homens, de consequências às vezes desastrosas como as que sofreu um certo senhor Dorville, no baile de Ano Bom da embaixada russa em Berlim, o qual, segundo Max von Boehn, "depois de muito bailar caiu sem sentidos, pois por vaidade, havia apertado a cintura, o pescoço e os joelhos, a ponto de morrer" (1).

Mas, é preciso convir, o colête é, no século XIX privativo da mulher. E se a nova era que se abre com a Revolução despreza, juntamente com todos os outros símbolos de classe este poderoso elemento de distinção, passada a voga da falsa naturalidade e das túnicas pseudo-gregas seu prestígio não só se reestabelece como se estende a todas as classes sociais. De 1830 em diante o colête, rompendo o círculo restrito das elegantes começa a ser usado pelas mulheres de todos os níveis, e a sua história ligada-se assim á própria história da ^bburguesia e a difusão por todas camadas à difu-

(1) Max von Boehn: "La moda nel Secolo XIX", vol I, pg. 128-9-

são das ideias democráticas (1).

A saia balão e a crinolina (2) são dois outros símbolos de classe que, alcançando o seu exagero mais acentuado justamente num período em que o desenvolvimento das estradas de ferro incrementava sobremodo o deslocamento no espaço, mostram como a coerência e a comodidade são elementos ignorados pela moda, em especial pela moda feminina. Ambos tolhiam os movimentos, a saia balão, com a sua série portentosa de anáguas engomadas, seis ou sete ao todo, incluindo-se a indispensável de flanela vermelha; a crinolina com a sua monumental armação de aço que se entulhava as salas, nunca suficientemente amplas, como que por milagre cabiam nas estreitíssimas acomodações do trem. Em 1860 a imperatriz Eugênia abandona êsse mecanismo disfuncional, como diríamos hoje, mas longe da evolução se fazer no sentido da simplicidade, como seria razoável, lentamente começam a aparecer as caudas que vão se tornando tanto mais longas e elaboradas quanto mais a mulher se liberta da sua prisão doméstica. Sobremodo incômodos os longos vestidos arastam-se pesados, varrendo a poeira e as imundícies da via pública, naquêlo momento em que, mesmo desinteressando-se das idéias de emancipação que correm o mundo, as representantes do sexo franco

(1) Esta conexão curiosa entre a voga dos colêtes e certos fenômenos sociais para a qual James Laver (de cujas observações estamos, neste ponto, nos utilizando, cfr. "Taste and Fashion", cap. XI, pg. 128-135) chama a atenção, é das mais curiosas, e tem, a seu ver, passado despercebida aos psicólogos sociais. Segundo êle o desaparecimento dos colêtes sempre se acompanha de dois fenômenos relacionados - promiscuidade e inflação. Eis suas próprias palavras: "Ausência de coletes moeda fraca e frouxidão moral generalizada; colêtes, moda sólida e prestígio da grande cocotte - tal parece ser a regra. Em todo o caso o período imediatamente posterior à Grande Guerra assemelha-se sobremodo ao período do Diretório, quando as mulheres jogam de novo os colêtes nos baús e os chapéus aos quatro ventos" (pg. 101) E acrescenta mais adiante: "Se o mundo algum dia tornar a estabelecer-se num novo período de equilíbrio e segurança política é provável que aquêles pesados colêtes de barbatana e de exíguas cinturas ainda uma vez ressurgam" (pg. 135). O mundo não se estabilizou de novo mas o post-guerra de 40, contradizendo a arroja da teoria de Laver fez reviver, uma nova versão dos colêtes na guipêre. Este fenômeno, aparentemente paradoxal, talvez se explique se, retificando a hipótese brilhante mas um tanto leviana do ilustre diretor do Museu Vitória A. Alberto, relacionássemos a existência dos colêtes apenas às sociedades estratificada em classes e os seus maior ou menor prestígio à maior ou menor distancia entre as mesmas. Quando estas distancias se atenuam desaparecem os colêtes, como os demais símbolos de privilégio, ou, espalhando-se por tôdas as camadas sociais, perdem o seu sentido distintivo; quando se aprofundam, ressurgem os mesmos. Revivendo um símbolo mais ou menos anacrônico, a sociedade atual pretendeu reforçar a idéia que representava, a separação nítida das classes abaladas durante um longo período de guerra e solidificar as posições conquistadas há pouco dos grupos enriquecidos durante a crise mundial. Mas cedo morreu a moda da mais recente cintura de vespa da historia.

(2) Para outros detalhes consulte Max von Boehn: "La moda nel secolo XIX", vol. III, pg. 44 e James Laver: "Taste and Fashion", pg. 50.



1883

emancipação que correm o mundo, as representantes do sexo fraco movimentam as ruas, caminhando para a compra ou para a vista diária.

Na década de oitenta as caudas diminuem, mas em compensação as saias se estreitam, cerrando as ancas e se o andar torna-se uma arte difícil que solicita grande habilidade, o sentar-se sobre o emaranhado de fôfos, apanhados e pouffs é quasi uma utopia. Na década seguinte o exagero será o das mangas e terços, portando, nos últimos vinte anos do século os membros superiores e inferiores tolhidos o que parece paradoxal se nos lembrarmos que, por esta altura, na Inglaterra, mais ou menos ^{nos} 200 mil mulheres exerciam profissões liberais, que nos Estados Unidos apenas as médicas alcançavam em 1898, o numero espantoso de 4.555 e que na França eram admitidas em tôdas as faculdades, 85.000, aproximadamente dedicando-se ao ensino primário e secundario (1).

E' que a moda assim como reflete as transformações da sociedade a elas se opõe e tôdas as vezes que a estrutura social se encontra em perigo, lança mão de novas estratagemas capazes de impedir a excessiva aproximação entre as classes. Agora confundem-se a todo o momento na mesma massa anônima das cidades, a mulher que se derige ao seu trabalho ou às compras modestas da semana e a que vai cumprir suas obrigações sociais. A primeira, por uma fatalidade da profissão ou de membro da "classe andeja", será levada a atenuar bastante os excessos da moda vigente no colête, na crinolina, na cauda ou nas mangas, enquanto a segunda, temerosa de se desnivelar, exhibirá em toda a plenitude, os exageros embaraçantes que simbolizam o seu ócio e sua qualidade de dama de carruagem.

Mas se êste mecanismo funcionava na diferenciação entre a mulher que trabalha e a dama exemplar, aquela desistia de certa forma, das imposições da moda, acompanhando de lonje e timidamente a sua tirania, não tinha forças para afastar da competição as camadas endinheiradas que vão se multiplicando com o crescente progresso econômico da classe media, e, cada vez mais, se confundindo com as elites.

(1) ver Kaeth Schirmacher : "Le féminisme aux Etats Unis, en France, dans la Grande Bretagne, en Suède et Russie", Collin, 1898 -



1895



1896



1896

Com efeito a moda é um dos mais poderosos elementos de integração e desempenha uma importante função niveladora, fazendo com que o indivíduo se confunda com o grupo, desaparecendo num todo maior que o apoia e dá segurança. E como as modas que seguimos são sempre as da classe imediatamente superior à nossa, estamos a todo o momento nos confundindo com elas, a identidade das vestimentas disfarçando as diferenças de nível. Era este o fato sociológico que Proust descobria ao observar como num daguerreotipo o duque de La Rochefoucault "era exatamente semelhante, como vestimenta, como ar, como maneiras", ao seu tio-avô bom burguês... Ou ao acrescentar, num mesmo trecho espantosamente clarividente, que as diferenças sociais fundem-se à distancia de tal forma na uniformidade de uma época, que somos levados a aproximar, nas galerias do Louvre, antes o nobre do tempo de Luis Felipe do burguês seu contemporâneo que do nobre da época de Luis XIV (1). Talvez haja algum otimismo na observação de Proust, também ele arrivista e, portanto, interessado na função niveladora da vestimenta, mas nas linhas gerais sua afirmação é verdadeira e explica o motivo pelo qual, no século XIX, apegar-se furiosamente à moda as camadas subitamente enriquecidas, a classe média em geral.

Mais do que quaisquer outros estes grupos instáveis, mal contidos em quadros de demarcação incerta, temem o desnivelamento(2). Ou servindo-nos da terminologia de Goblot, possuem um grande sentimento de classe porque, muito perto da barreira, os que estão logo abaixo desejam subir, os que estão logo acima temem descer (3). Daí agarrarem-se a certos símbolos exteriores, o snobismo confundindo-se com o instinto de auto-preservação e refletindo-se no interesse exagerado por tudo o que está na moda. Laver assinala como na Inglaterra talvez nunca tenha havido snobismo maior que o do princípio da era vitoriana (4) e Proust, como "os jovens de certos grupos ligados

(1) Proust- "Sodome et Gomorrhe" II, 1º vol., pg. 74.

(2) Edmond Goblot - "La barrière et le niveau",

(3) ver Roger Bastide - "Arte e Sociedade", pg. 152:

"Entre o povo e a aristocracia situa-se a classe média. O que a caracteriza acima de tudo é o desejo de não existir como grupo, isto é, de não se deixar também proletarizar, elevando-se sempre. Esteticamente este fato marca-se pela cópia das artes aristocráticas, mas como falta à classe média, às vezes instrução necessária e sempre o dinheiro, ela copiará, fazendo com que a arte passe de uma técnica maior a uma outra menor."

(4) James Laver - "Taste and Fashion", pg. 40-41.

à industria e de recente fortuna, "o conhecimento de tudo que era vestimenta, maneiras de traze-las, cigarros, bebidas inglesas, cavalos e que eles possuíam, até nos menores detalhes com uma infabilidade cheia de orgulho que atingia a modéstia silenciosa do sábio - havia se desenvolvido isoladamente sem se ter feito acompanhar de menor cultura intelectual"(1). Apreensivos com a perda de posições tão dificilmente conquistadas, inscrevem no curso de suas vidas as manias, as vogas passageiras (2), dão à sua aparência uma importância enorme, temendo que o juízo do próximo seja desfavorável. E enquanto Mme de Guermantes, mulher da primeira nobreza de França aceita como uma concepção, o papel tão inferior a ela de mulher elegante, Becky Sharp, filha obscura de um pintor bêbado a ele se agarra, indiferente às dividas e à honra do marido, contando que a vejam sempre como uma "imagem vivificada do Magazin des Modes", sempre sorrindo nas mais lindas roupas novas, substituindo a cada momento os chapéus onde desabrocham flores ou magníficas penas crespas de avestruz."

(3)

Pouco a pouco, vai-se tornando difícil a distinção das classes pelos sinais exteriores de vestimenta, E por uma curiosa inversão de papéis, aquêles a quem o alto nascimento já lhes confere prestígio suficiente, se desinteressam d'esses meios de afirmação a que se entregam, sofredamente, os plebeus. Em 1881 o Burlington Magazin extranhava, rendo-se contudo à evidencia, de que nem a rainha Vitoria, nem qualquer de suas filhas houvessem jamais dado origem a uma moda ou a um estilo, houvessem de qualquer maneira influido nos vestidos da época (4). E se folhearmos a "Revista Popular" de 26 de setembro de 1880, iremos encontrar na Crônica Social ao lado das descrições dos suntuosos trajos de sra. Etcheg... da filha do sr. Amar... e da condessa de C. na inauguração dos novos salões do

(1) Proust- "A l'ombre des Jeunes filles en fleurs", I, pg. 157.

(2) Proust- "A l'ombre des Jeunes filles en fleurs", III, pg. 157.:

"Mme Swann deixava raramente de adotar os usos que passavam por elegantes numa estação e não conseguindo manter-se são logo abandonados (como muitos anos antes ela tivera seu "handsome cab" ou mandava imprimir num convite para almoçar que era "to meet" um personagem mais ou menos importante). Frequentemente esses usos nada tinham de misteriosos e não exigiam iniciação. Foi assim que, o peque na inovação daqueles anos e importada da Inglaterra, Odette mandara fazer para seu marido, cartões onde o nome de Charles Swann vinha precedido de "Mr"."

(3) Cfr. Proust - "Le coté de Guermantes", I, pg. 27, com Thacheray, "Vanity Fair" pg. 425.

(4) The Burlington Magazin, vol II, maio a agosto de 1881, citado por Cunnigton, "Feminine Attitudes, pg. 140 -

Cassino, apenas uma breve mas eloquente menção do cronista: "Suas majestades estiveram presentes, e a imperatriz foi a primeira a dar o exemplo da singelera do trajur". - A liderança da moda passará aos arrivistas e, principalmente às cocottes e às atrizes .

Entre a nobreza que deixa cair o cetro e os novos grupos que d'ele se apoderam, eleva-se, contudo, a figura majestosa da Imperatriz Eugênia. Como um traço de união, equidistante dos dois extremos, a bela ex-senhoriva de Montijo é, ao mesmo tempo, a última soberana europeia lançadora de modas e a primeira grande vedette à serviço de uma indústria que se organiza. E, se por um lado, sua graça e sua posição fazem a glória de "Orth; por outro, os esplendidos vestidos de tule branca, de uma espantosa prodigalidade de metragem, - por vezes bordados de diamantes, como aquêles em que em 1862 surgiu na côrte, (1) - auxiliam a solidificar sua situação incerta de imperatriz sem sangue real, perdida numa corte talvez hostil.. A liderança da moda é um dos meios de que a real parvenue se utiliza para conquistar a admiração de seus súditos.

Para as outras lançadoras de modas, menos híbridas é verdade, o mecanismo é idêntico. A grande legião de atrizes, "fômmes entretenues, de cocottes e cocodettes, agora com que se vingam de uma sociedade que as coloca à margem, dando o tom à época. E é no palco principalmente, na peça romântica ou no teatro de Varieté, que começam a surgir, da segunda metade do século em diante, as novas toilettes que traem, como uma fatalidade, a rubrica de sua origem: côres vivas contrastantes, exagero de enfeites, ênfase nas características sexuais do corpo feminino, elaboração excessiva da lingerie. Já é a industria de moda que se mascara atraz dos bastidores, empregando subrepticiamente o serviço das vedettes as quais, ao chamar a atenção dos maridos, atraem, também, os olhos ávidos das esposas. - A nobreza se desinteressa da moda e a burguesia copia as atrizes, caindo sob a tirania dos costureiros. E a disputa na moda reflete, assim, num período de afrouxamento de barreiras, um dos muitos aspectos da luta pelo poder entre os grupos economicamente fortes que ascendem e os grupos enfraquecidos que, pouco a pouco,

(1) in Max von Boehn: La moda nel secolo XIX", vol. III, pg. 75.

vão perdendo seus privilegios.

Mas uma classe não renuncia com facilidade a uma posição longamente ocupada e, de uma forma ou de outra, descobrirá um meio eficiente de combater a letta absorção de seus elementos distintivos.

Assim, quando as elites virem desrespeitadas aquelas linhas demarcatórias que traçaram entre elas e as demais classes, aquartelando-se numa determinada área da cidade, para se preservar da promiscuidade urbana - como assinalamos no início deste capítulo - quando virem as barreiras saltadas pelos arrivistas que invadem seu bairro residencial, sófregos por uma aproximação no espaço, traçarão um novo círculo à sua volta, transferindo-se para uma zona diversa. Do mesmo modo, estabelecerão uma nova hierarquia nos lugares de um teatro, transferir-se-ão de restaurante quando, em suas salas privadas começarem a se imiscuir elementos de outras classes. E quando nos passôios públicos ou no Cassino Odette de Crecy se confundir a Oriane de Guermantes pelo luxo dos vestidos, descobrirão uma mais sutil maneira de distinguir-se, talvez mais diretamente ligada à sua história e à sua tradição.

Agora podem as modas serem copiadas por tôdas as classes. As leis suntuárias não mais impedem que a fazenda, o feitio, o corte da roupa sejam idênticos, as pessoas servindo-se dos mesmos fornecedores e usando os mesmos alfaiates pois que a posse do dinheiro que confere o luxo dos collegios mais caros para os filhos, que torna acessíveis tôdos os símbolos de uma vida ociosa. Contudo, uma nova estratificação, tão abrupta quanto a antiga, surgirá maliciosamente, elevado que se torna mais difícil de transpôr e já não se apoiará na ostentação da riqueza, mas nas maneiras. Na graça, enfim no elemento mais dinâmico da moda: do luxo, que é distinção econô-

mica, substitue-se a elegância, distinção estética. (1).

Foi esta verdade que Balzac sentiu muito bem e que ressalta de cada aforisma do "Traité de la vie elegante", o qual é, ponto por ponto uma refutação da teoria de Veblen. - Com efeito, ao encarar a moda apenas como uma método de exhibir aos outros a capacidade de pagar de cada um, o privilégio de ócio que se desfruta, o ilustre economista negligencia todo e qualquer aspecto estético da moda, reduzindo o gosto apenas aos cânones pecuniários. Pouco atrás aceitamos algumas de suas afirmativas; mas tomado em toda a extensão seu ponto de vista parece-nos unilateral e deformador dos fatos. O verdadeiro sentido da moda é Balzac quem está mais próximo de nos revelar, quando repudiando aqueles mesmo elementos em que Veblen se apoia - "a toilette nunca deve ser um luxo" - faz as distinções de classe recair nas "traduções materiais do pensamento, nos atos que procedem imediatamente do homem." Pois o que traduz o nível social do individuo não é tanto o castão artistico da bengala mas a maneira como a traz seu portador; o que importa não é tanto a riqueza do tecido mas a graça com que a mulher usa o seu traje. É através desta "arte de animar o repouso" que as elites chamam a atenção sobre si, já que ela é mais difícil de imitar que a exhibição das joias, das rendas, dos botões de ouro que prendem as calças, das faustosas correntes que atam o lorgnon à veste. E temos, perpassando o seculo, de porta a porta, a extraordinária voga dos chales, e das echarpes (2).

(1) A oposição entre Veblen e Balzac explica-se, ao mesmo tempo, pela oposição das culturas a que pertencem e pela diferença de mentalidades do economista e do artista. O primeiro, membro de uma sociedade plutocrata onde realmente a ausência de tradição nas maneiras ou nos hábitos de vida faz com que, na separação das classes preponderem as distinções do dinheiro, apenas vê a competição no luxo. O segundo, mergulhando numa sociedade de classes sutilmente hierarquizada e que as barreiras se elevam independentes do fator pecuniário entre a nobreza parisiense e na nobreza do campo, entre ambas e a alta burguesia das finanças, apela para as distinções mais sutis da elegancia. Ora, "o efeito mais essencial da elegancia é esconder os meios", é alcançar aquele "luxo de simplicidade", para o qual pode se gastar, como Mme Elstir (ver Proust, "A l'ombre des jeunes filles en fleurs", III, pg. 165-6) um dinheiro louco, contanto que o publico não o note. E - Balzac, assim como Proust, estão mais perto de nos dar o sentido profundo da moda, pois que a sua visão é ao mesmo tempo do sociologo, que se compenetra da complexidade de um fenomeno e do esteta, para quem a nua exhibição dos recursos compromete, irremediavelmente, a obra de arte.

(2) Para importancia dos mesmos ver: Max von Boehn, op. cit., vol. I, pg. 114-5; Balzac - "Autre étude de femme Oeuvres complètes", Tomo I, pg. 593. (Paris, Mignot é diteur); Marie Bonaparte, "Fashion and Fashion", pg. 227 - E toda a rica coleção de retratos, de senhoras litografias, ver artigo de Marie Bonaparte gravuras, desenhos, etc., do sec. XIX.

* James Laver, Taste and Fashion, pg. 22

Na verdade, nada de excepcional caracteriza estes pedaços de fazenda, de cores berrantes e unidas, vaporosos sobre os vestidos claros da Regência, ou de artísticos desenhos, de Cascemir, invadindo a França e desafiando a ira de Napoleão. São ora longos, ora quadrados e vindos da Turquia e flutuam caprichosos ou se aconchegam mais ao corpo, à medida que o século avança. Nada de excepcional os caracteriza. Mas são um material ^{de} fácil e flexível sobre o qual cada mulher elegante compõe uma forma diversa que traduz o seu estilo pessoal. E de tal maneira esta manifestação dinâmica da moda se transforma numa distinção de classe, que não mais se dizia de uma senhora que estava bem vestida mas "bem panejada", a elegante demonstrando através da "dansa do chule" a harmonia entre a sua alma e a vida exterior e material, a burguesa todas as arestas que a rapidês da trajetória não conseguira atenuar, toda a sua incapacidade enfim, de transportar a nobreza às coisas.

A mesma função desempenhava o leque, acessório indispensável sem o qual nenhuma mulher de nível se apresentava em público, no teatro, no baile, no passeio, no boulevard e que lhe sublinhava a graça dos movimentos dando vida à muda linguagem amorosa dos ^{movimentos} ~~rouses~~ e dos olhares de esquelha (1).

A estes elementos poderemos acrescentar ainda o arrebanhar das saias - Já mencionado no capítulo anterior - o solevar das caudas elaboradas que começam a surgir depois do desaparecimento da crinolina. Com o conjunto destes gestos é que a dama exemplar tecia o arabesco imponderável, característico de sua classe.

O homem, por sua vez, não desprezava o uso de recursos assim sutis. O manejo concomitante da cartola, da bengal^a e das luvas, por exemplo, dava lugar a uma ritmia especial de movimentos que se es-

(1) Para importancia do leque, alem da iconografia, ver artigo de Marie Beynon Ray, "Flutter of fans", in The Mentor, 1930, citado por Kimbal Young "Handbook of Social Psychology", pg.

praiava no jogo harmonioso da saudação (1), na própria cadência do andar, a classe revelando-se com a mesma segurança na maneira de atar a gravata e no jeito de segurar a bengala. "L'esprit d'un homme se ^révèle à la ^manière dont il tient sa canne".

É que à medida que as diferenças exteriores se atenuam pela generalização da moda o indivíduo tende a revelar o seu nível "não tanto pela fazenda, o chapéu, as jóias, mas pela educação, jeito de andar, maneiras", diz Deonna (2). Através de todo esse "conjunto na existencia"(3) é que, numa sociedade em que as pessoas se confundem a todo o momento nos lugares públicos e os grupos se substituem com um extraordinária rapidez, o olho mais apurado conseguirá distinguir a femme comme il faut da burguesa, (4) o homem rico da aristocracia do homem rico das finanças (5) e mesmo, a nobreza antiga da nobreza do imperio (6).

O movimento inexorável de difusão não perdoará ainda este último reduto das distinções sociais. Lentamente as camadas enriquecidas, em franco movimento ascensional, aprenderão a estar, como as elites, sempre prontas, sempre semelhantes a si mesma, esquecendo o preconceito do domingo. Mais difícil de ser copiada, a sensibilidade também se apura. E aquêles a quem a natureza dotou de uma certa intuição artística ^a aos poucos saberão, utilizando suas qualidades pessoais, anular um afastamento imposto pela sociedade, assimilando o aspecto lúcido que a moda adquire quando a competição recua para o plano estético. Fracassando portanto êste meio de distinção, a luta das classes ~~se fará~~ através ^d rapidez das mudanças e a moda acelerará o seu ritmo, tendo agora à seu serviço o aparato de uma in-

(1) Eis como Proust descreve em "Le coté de Guermantes", II, pg. 118 o cumprimento inconfundível de um Guermantes:

"A flexibilidade física essencial aos Guermantes era dupla; graças a uma, sempre e a todo o momento em ação, se por exemplo um Guermantes ia cumprimentar uma senhora, obtinha uma silhueta de si mesmo, feita do equilíbrio instável de movimentos assimétricos e nervosamente compensados, uma perna arrastando-se um pouco, de propósito ou porque, tendo-se quebrado muitas vezes na caça, imprimia ao torso, para alcançar a outra perna, um desvio ao qual o levantar-se de um ombro fazia contrapeso, enquanto o monóculo instalava-se no olho suspendendo uma sombrancelha; no mesmo momento em que o topete do cabelo abaixava-se para o cumprimento (...)"

(2) Deonna- "Art et société"- Les groupes sociaux et l'art- in Revue Internationale de Sociologie, 35 eme année, nos 5 e 6 , maio e junho de 1927, pg. 262.

(3) A expressão é de Balzac, "Traité de la vie elegante", pg. 34.

(4) Esta distinção Balzac a faz, magistralmente, no seu já citado "Autre étude de femme".

(5) ver Proust - "Le coté de Guermantes", I, pg. 34.

(6) Idem, Idem, pg. 117. Vêr a distinção que Proust estabelece entre a displicencia de Saint Loup e a reserva cheia de grandeza do príncipe Borodino.

dústria organizada da propaganda à orientação).....
do gosto do público.

Foi este fato que Spencer não previu. Pois esforçando-se por encontrar em toda a parte a "lei da diferenciação progressiva", a passagem do homogêneo ao heterogêneo, que leva as sociedades modernas de forma militar e autoritária à forma industrial e individualista, chegou fatalmente à conclusão de que o futuro trafia a autonomia pessoal. Autonomia do indivíduo diante do Estado, que iria se atrofiando, progressivamente no seu papel controlador, autonomia do indivíduo em face do domínio da moda. Pois aquela mesma indisciplina na vestimenta, que já se observava nos homens afeitos às idéias democráticas levaria, quando os privilégios de nascimento se abolissem por completo, à singularidade da decoração pessoal(1).

A idéia, característica do liberalismo inglês otimista, do século XIX foi porém contradita pelos fatos. Não só as funções do Estado se multiplicaram, limitando cada vez mais as liberdades individuais, como a democracia tornando possível a indústria dos costureiros, inventou uma nova forma de anular a personalidade de cada um. Estamos bem longe da Renascença italiana quando, tendo as distinções de nascimento desaparecido, os florentinos se abandonaram ao exibicionismo de suas qualidades, criando para si estilos de vestimenta de extraordinária fantasia(2). Agora a divisão do trabalho é toda poderosa e começam a surgir os donos do gosto, a nova raça de ditadores da moda, de que Worth é o primeiro e talvez o maior representante do século. A mulher não escolhe mais nem deseja escolher sua toilette, limita-se a procurar o tiracino que, medindo-a de alto abaixo, decide por ela qual o traje que

(1) Menção ao opúsculo de Spencer "Les manières et la mode", aparecido em 1852 in Ayala, op, cit, pg. 92.

(2) Burckhardt: "The civilisation of the Renaissance in Italy", pgs. 233-4.

melhor lhe assenta (1). O ^u sucesso de uns incentiva a aventura de outros e novos costureiros surgem montando suas indústrias, Doucet, Rouff, Paquin, Redfern, Poiret.- No círculo de aço das grandes casas de moda, as elites caem aprisionadas.

Um pouco afastado ^{do} desse núcleo central, um público sôfrego, até quem chegam, pelas luxuosas revistas mundanas os ecos da vida elegante, aspira na penumbra em que se encontra, à mesma existência de beleza. Seu orçamento é limitado e para satisfazê-lo surge o ersatz da moda, a cópia fiel do modelo, ou a mistificação bon marché. Quanto mais rapidamente se exhibe a cópia, tanto mais depressa o estilo muda. Pois o espetáculo da feminina submissão logo levará os costureiros a forçar o ritmo da moda, a acelerar a rapidez das mudanças, lançando em espaços cada vez mais breves, novos estilos de vestimenta, que seus nomes prestigiam. Não é o vestido que importa, mas a etiqueta do criador e todos abandonam as modas da última estação porque Worth estabeleceu os tecidos leves para os trajos, com ruches de 700 metros, Poiret as côres violentas e as saias drapêadas ao gosto oriental.

E assim, a sociedade democrática que - teoricamente - oferece

(1) Eis como Taine pinta o costureiro numa de suas crônicas feitas para La vie Parisienne:

"As mulheres descem às maiores baixezas para serem por êle vestidas.

Essa criatura pequena, escura e nervosa, recebe-as reclinada negligentemente num divan, com um charuto entre os lábios. "Ande! Vire! Muito bem! Volte em uma semana e eu lhe componho a toilette que lhe convêm." diz. Não são elas que a escolhem, mas êle. E as senhoras sentem-se felizes pois, mesmo para isso precisam de apresentação. Ime. E uma personagem da alta sociedade, elegante até a alma, procurou-o o mez passado para encomendar um vestido. "Minha senhora", disse êle, "quem a apresenta?"

"Não compreendo."

"Sinto muito, mas para ser vestida por mim é preciso que alguém a apresente."

A senhora virou-lhe as costas sufocada de ódio. Mas outras ficaram ^{am} dizendo intimamente, "Não faz mal que seja grosseiro, contanto que me vista. Afinal, a mais elegante que vence." Algumas damas, suas favoritas, habituaram-se a chama-lo, antes de irem ao baile, para que lhes inspecione a toilette. Ele dá pequenas reuniões, às dez da noite. Aos que exprimem seu espanto replica; "Sou um grande artista: tenho as côres de Delacroix e com elas componho. Une toilette vaut un tableau." Aos que se irritam com seus ares responde: "Senhor, em todo artista há um quê de Napoleão." (in James Laver. "Taste and Fashion", pg. 56-7)

à todos as mesmas oportunidades e na qual, segundo Spencer, iria desenvolver-se, pela libertação da moda, o gosto individual, mas sacra as elites nos tentáculos da indústria costureira, reforça pela propaganda o desejo de igualdade da burguesia, atira fóra da competição todo o proletariado. Esta mesma democracia que não estabelece barreiras nítidas, inventa um novo suplício de Tântalo, quando as elites usufruem uma moda que as classes médias, mordidas pela insatisfação perseguem sem jamais encontrar e os pequenos funcionários e todos os párias sociais, com os olhos sequiosos espiam nas vitrinas.

O MITO DE BORRALHEIRA

"Alors ils faisaient vraiment partie de la communion du grand monde, comme les catholiques de nom qui ne s'approchent de la sainte table qu'une fois l'an."

Proust- Sodome et Gomorrhe II, vol. 1.

§

Mas se a moda existe como presença constante na sociedade do século XIX, imiscuindo-se na vida de todo o dia, auxiliando a distribuição dos indivíduos nos grupos e nas camadas sociais, afetando sem cessar a aparência física do ser pelas deformações, e a mentalidade através da psicologia especial a que dá origem (a vestimenta confundindo-se com a própria vida em sociedade), é na vida de exceção, na festa, que ela mais claramente se manifesta e os seus traços se revelam de maneira mais nítida. - "Nada exprime tão bem o ^{es.ade} dos costumes", diz Gaston Richard, "como o papel que a festa representa na vida dos homens e a maneira pela qual êles a celebram." (1) Nada esclarece melhor o sentido profundo da moda que a função que ela desempenha neste momento agudo da vida dos indivíduos e dos grupos, quando ao se reforçarem os impulsos antagônicos de sociabilidade e de hostilidade (2) acentuam-se também todos os elementos que a caracterizam.

A festa, dissemos, é vida de exceção. Ela é, principalmente a-
quele "ponto de transição entre a vida real e o mundo da arte." (3)
E se houve épocas em que a passagem foi tênue, difícil de perceber,
- tanto a beleza se insinua nas ações humanas, a própria existência
sendo concebida como um jogo de perfeição artística -, outras houve
em que foi profunda e representou a ruptura nas obrigações do traba-
lho e nas exigências triviais da vida quotidiana. No primeiro caso
teríamos o Renascimento, cujo esplendor - na vestimenta, na preocu-
pação da polidez, no ideal de conforto, - nos revela uma civiliza-
ção voltada para o exterior, perseguindo um ideal estético; no segun-

(1) "L'évolution des mœurs", p. 186

(2) Op. cit, pg. 183 : "As relações entre os grupos derivam tanto da hostilidade como da sociabilidade de dño mais facilmente lugar à vingança do sangue que à hospitalidade."

(3) A expressão é de Burckhardt: "The Renaissance in Italy", pg. 246-

do, o século XIX, instalando no poder uma burguesia que se encasula na vida doméstica e toma a sério toda a existência (1).

Agora, estamos no apogeu da vida de família. E basta um olhar de relance sobre os desenhos de Ingres - o pintor mais característico da nova ordem - ou para as fotografias de Octavius Hill, de Nadar ou Fox-Talbot, para termos uma idéia da contenção que detem os gestos, bane a alegria e impõe a gravidade. O braço feminino não resvala mais, lânguido, sobre a roupa do homem: pousa recatado no braço do marido, respeitando uma ordem que não permite transbordamentos. Da fisionomia, do jeito de sentar-se com as mãos imperiosas espalmadas sobre os joelhos, de todo o erecto porte masculino ressaltam a dignidade; a seu lado, esposa e filhas, serenas e virtuosas, compõem a atmosfera recatada do lar. Pois a moral é rígida como os retratados e separa com nitidez os sexos, repudiando intimidades excessivas, impondo regras estritas de decência, na linguagem, nas atitudes, nas ações. O corpo, principalmente o da moça solteira, é cercado de tabus. E se acaso, nas relações quotidianas, apresenta-se a oportunidade de contacto com um admirador potencial, como por exemplo o professor de aritmética (2), deve-se, por delicadeza de sentimentos, evitar os vestidos leves de muselina, que desvendam os ombros, ou os que, muito justos, acentuam demais as formas. É preciso, ainda, ter cuidado com as palavras. Há algumas especialmente perturbadoras, impregnadas de conteúdo emocional, cuja simples menção pode estabelecer entre os interlocutores um vínculo vulgar de intimidade. Em nenhuma ocasião dever-se-ia pronunciar os termos "suor", "calças", "barriga"; e ocorreremos o caso de certa senhora brasileira do Segundo Reinado, bastante severa em suas fobias, em cuja presença não se dizia a palavra "coxa". Mesmo quando nas refeições houvesse frango, as filhas deviam pedir apenas "a perna larga".

(1) Huizinga - "Homo Ludens", Fondo de cultura Economica, México, 1943, pg. 289: Eis todo o trecho em que Huizinga descreve o aspecto anti-lúdico do século XIX:

"As grandes correntes do pensamento concorrem quasi todas contra o fator lúdico na vida social. Nem o liberalismo, nem o socialismo lhe oferecem alimento. A ciência experimental e analítica, a filosofia, o utilitarismo e o reformismo políticos, o manchesterianismo, todas são atividades profundamente sérias. E quando o entusiasmo romântico se extoga na arte e na literatura, aparecem com o realismo e o naturalismo e, sobretudo, com o impressionismo, formas de expressão das mais alheias à idéia de jogo que já floresceram na cultura. Se alguma vez um século se tomou a si mesmo e a toda a sua existência a sério, este foi o século XIX."

(2) Alicia Percival - "The English miss to-day and yesterday", Harrap, Londres, 1939 p. 137- referência a um trecho de romance de Mrs Ewing, "Six to Sisten".

A festa (1) era, para uma sociedade dêste tipo, mais que para qualquer outra, a ruptura na rigidez dos costumes (2). Quando a existência se tornava cada vez mais àrida, a vida quotidiana contrastava com a aspiração do sonho e as energias feneciam na clausura dos grupos sexuais, impondo-se a necessidade de uma evasão periódica, de uma ^{flutuação} flutuação na ordem do mundo. A festa arremessava os seres nas remotas regiões da fantasia onde, livres temporariamente das interdições e da vigilância rigorosa, homens e mulheres se abandonavam ao ritmo de suas tendências. O vigor que então se inoculava nos seres permitia-lhes "enfrentar o tempo por um novo ciclo" (3).

Nêste priolo de exceção os grupos feminino e masculino, laboriosamente segregados, enfim se defrontavam. E se não encontramos o relaxamento completo das festas primitivas, presenciemos manifestações bastante dúbias que a sociedade agora aceita com complacência, semi-cerrando os olhos. A luta amorosa alcança ^o ~~a~~ pont^o ~~a~~ extremo. Os sexos não se entregam à violência dos recalques, como entre os trobriandêses, por exemplo, quando na instituição do kimali, as mulheres traduzem de maneira inequívoca o seu violento impulso amoroso, excitando o grupo masculino através dos ditos ofensivos e dos arranhões sangrentos (4). Mas se os costumes se abrandaram e a sociedade escolhe ^{de} meios mais sutis, mais impregnados ^{de} elementos lúdicos ou estéticos, é o mesmo impulso fundamental que se revela:

"Ao momento de se encontrar a mão que dava (de Carolina) e a que recebia, Fabrício sentiu que lhe apertavam os dedos. Seu primeiro pensamento foi crer que era amado; mas logo se lhe apagou êsse raio de vaidade, pois que êle retirou vivamente a mão, exclamando involuntariamente:- "Ai! feri-me!..." Era que a travessa lhe

(1) O termo festa è tomado, nêste capítulo, no sentido de reunião mundana da elite.

(2) Ver, sob este ponto de vista o ensaio de Roger Caillois : "Théorie de la Fête" in La Nouvelle Revue Française, n.ºs 315 e 316, dezembro de 39 e janeiro de 40.

(3) Caillois, op. cit, pg. 874

(4) cfr. Malinovski - "The sexual life of savages in North Western Melanesia", Eugeni's Publishing Company", New York, copyright 1929, pgs 256 e sgs.

havia apertado os dedos contra os espinhos da rosa."(1)

Nôste caso, como no outro, estamos diante do jogo constante, - feito de avanços e recuos, de apelos e fugas alternadas - , que explode na festa. Aquí, no entanto, o negaceio não visa a satisfação direta das necessidades sexuais, não é o momento preparatório de uma posse próxima e efetiva. Pois a côrte amorosa complica-se, ^κprolonga-se indefinidamente, confundindo os elementos sensuais com a atração espiritual, favorecendo contact^{os} mais íntimos e uma vagarosa acomodação entre os sexos (2). Pelo testemunho dos documentos literários, vemos como é possível, na contradansa, burlando a vigilância, correr mais vivamente os dedos do par (3), ou libertando as mãos da luva, sentir melhor o frêmito do corpo enlaçado (4). Uma pequena regra que se esquece, quando se toma inadvertidamente a mão da dama em vez de apresentar-lhe a sua (5); um abandono que se imprime ao corpo reclinando-o sobre o peito do cavalheiro ao aceitar-lhe o braço para o passêio na sala - tudo acelera o coração e antecipa o desejo que, na vertigem da valsa, irrompe fran

(1) J. M. Macedo - "A Moreninha", pg. 160

(2) J. M. de Macedo - "A Moreninha", pg. 190:

"Ter a ventura de receber o braço de uma moça bonita e a quem se ama, apreciar o doce contacto de uma bem torneada mão, que tantas noites se tem sonhado beijar; roçar às vezes com o cotovelo um lugar sagrado, voluptuoso e palpitante; sentir sob sua face o perfumado baic que se esvaiu dentre os lábios virginiais e nacarados, cujo sorriso se considera a favor do céu; apanhar o leque que escapa da mão que estremeceu, tudo isso...mas para que divagações?"

(3) José de Alencar, "Diva" in "Ferfis de Mulher", Livraria Martins Editora, São Paulo, 1944, pg. 24:

"Emília não valsava; nunca nos bailes ela consentiu que o braço de um homem lhe cingisse o talho. Na contradansa as pontas dos seus dedos afilados, sempre calçados nas luvas, apenas roçavam a palma do cavalheiro; o mesmo era quando accitava o braço de alguém. Bem diferente nisso de certas moças que passeiam nas salas reclinadas ao peito de seus pares."

(4) José de Alencar, "Diva", pg. 25:

"Tirando-a para dansar uma noite, ela ergueu-se e ia dar-lhe o braço; mas re-traiu-se logo e tornou a sentar-se.

-Desculpe-me, Não posso dansar.

-Por que motivo, D. Emília?

Ela calou-se, mas fitou-lhe as mãos com olhos tão expressivos que o moço compreendeu e corou:

-Tem razão. Tirei as luvas para tomar chá e esqueci-me de calça-las."

(5) José de Alencar - "Diva", pg. 24-5:

"Uma noite, dansando com o Amorim, sócio de seu pai, recolheu a mão de repente, e deixou cair sobre êle um dos seus olhares de Juno irritada:

-Ainda não sabe como se dá a mão a uma senhora? disse com desprezo(...) o Amorim em uma das marcas, tinh^o-lhe inadvertidamente tomado a mão, em vez de apresentar-lhe a sua."

camente (1).

Para sentir como tais situações são excepcionais, basta procurar-mos o seu eco nos romances da época e no comentário dos mais velhos:

"-Sem, arrepio-me ao ver que um pobre pai, lá no tal baile suntuoso, sente que se aproxima de sua filha querida um marmanjo, que ela nunca viu, que não sabe se é um moço de bem ou ~~de~~ mancebo desmoralizado, e que no entretanto leva pelo braço a inocente menina, passeia e conversa com ela horas inteiras, diz-lhe coisas que a fazem rir, que a fazem, corar, que a fazem estremecer."(2)

Mas é preciso que seja assim. Pois a festa pode ser a lenta ante-câmara do casamento, onde os séres se auscultam e os instintos se jogam - como diria Huizinga - produzindo não só os contactos fortúitos, as conversas a dois, as confissões veladas cheias de reticência, mas as competições do salão. É o caso das charadas, descritas por Thackeray e muito em voga na primeira metade do século, tanto na França como na Inglaterra (3), dos quadros vivos de que nos fala von Boeckh (4), espetáculos "que supunham, quer de quem tomava parte, quer de quem representava, extensos conhecimentos li-

(1) Admirável exemplo do enlevo sensual em que a valsa arremessa os pares é toda a passagem do baile, no final de "Senhora", em que Aurélie e Fernando deixam-se levar no turbilhão, verdadeiro substitutivo de uma posse frustrada (Alencar, "Perfis de Mulher", pgs 436, 7, 8 e 9).

(2) Macedo- "Rosa", pg. 13.

(3) Em "Vanity Fair" (pgs 574 e sgs.) Thackeray descreve com minúcia este jogo do salão em que Mrs Crawley sobresaí com grande sucesso, numa das brilhantes recepções de Gaunt-House.

Na crônica de 20-2-1859, da Revista Popular, encontramos, aliás, menção de um passatempo, talvez semelhante a esse e já em voga no Brasil:

"No oitavário do consórcio dos S.V xxx, reuniram-se em sua chácara, no Andaraí, os seus afeiçoados. Houve um lindo sarão que começou pela representação de um espirituoso provérbio e terminou com algumas volutas de polcas e mesuras de lanceiros (...). Apresenta-se agora uma novidade, para nós, bem entondido, e essa novidade, como todas, vai encontrando seus inimigos, quero falar-vos das representações de comédias em sala (...). É uma moda que nos veio da Inglaterra, disse ontem em certa roda um indivíduo, a quem acabavam de ler uma das cartas."

(4) "La Moda", vol II, pg. 136:

"Os quadros vivos que, como vimos, apareceram pela primeira vez por ocasião do Congresso de Viena, ainda eram realizados de maneira grandiosa, e foram, naquele ano o motivo de não poucas festas. Assim, na côrte de Berlim, se representou em 1818 a festa do amor celeste, em 1821 o poema de Moore Lalla Rookh, em 1843 uma festa na côrte de Ferrara - todos esses espetáculos que supunham, quer de quem tomava parte, como de quem representava, extensos conhecimentos históricos, literários e artísticos."

terários e artísticos"; dos nossos jogos mais provincianos das prendas, das flôres, das sentenças, que Macedo assinala como passatempos nas chácaras do Rio de Janeiro (1). Todos êles substituíam muitas vezes as dansas, "dando às senhoras que possuíam beleza, oportunidade de exhibir seus encantos, e ao número mais restrito das que possuíam espírito, de revelar sua argúcia"(2).

Contudo, entre todos os elementos que entram em jogo no exhibitionismo desenfreado da festa, a moda é um dos mais eficientes. Uma conexão íntima sempre a ligou às reuniões sociais, pois juntamente com a força física, as armas, a inteligência e os ardís, é a vestimenta uma instrumento de luta, quer ela se trave entre os grupos ou entre os sexos. Já entre os povos primitivos observamos uma preocupação especial com o ornamento, a tatuagem, o penteado, o saiote cerimonial, naquêles momentos em que, ao se reunirem todos os membros do clã ou da frátria, cada qual deseja, na competição que imediatamente se estabelece, oferecer aos outros a melhor imagem de si. A metamorfose das relações é acompanhada pela metamorfose do sêr.

A roupa simples da vida comum, ajeitada às exigências triviais da realidade, substitue-se na festa a forma fantasmal que o narcisismo apõe ao corpo e ao rosto. O universo do sonho é também o reino das transmutações. E uma nova personalidade emerge no momento de exceção, quando à esfera da pessoa se acrescenta uma ambiência fictícia, feita de novas côres com que se enriquece o mabiz natural

(1) Em "Rosa", pg. 54, Macedo descreve êsses jogos.

(2) Thackeray, "Vanity Fair", pg. 575.

da epiderme (1), de novas curvas que se adicionam ao corpo, ajustando muito os vestidos ou multiplicando as formas com o recurso dos folhos, dos babados, dos ruches e franzidos. "O perfume cumpre a mesma missão por meio do olfato, que o adorno por meio da vista" (2). E esta irradiação do corpo feminino, atinge os vários sentidos do homem, aprisionando-o em sua atmosfera. É que as barreiras, derivadas de uma moral estreita, impedindo a admiração estética do corpo nú, deslocavam em grande parte o interesse para o envólucro do corpo, e a avaliação dos valores eróticos baseava-se tanto nas modas de vestimenta, como na apreciação ^{da} beleza física.

O vestido decotado satisfazia, a um tempo, essa dubiedade no julgamento, criando um equilíbrio harmonioso entre o traje e a nudez, fazendo nascer do contraste entre o esplendor de um e a beleza de outro, a emoção estética perfeita. A discreta vestimenta diurna cedia lugar ao exibicionismo da indumentária noturna (3), quando com

(1) Ao contrário do que se costuma pensar, no século XIX as mulheres pintam-se bastante, como ressalta dos anúncios de jornais da época, dos artigos de jornais e dos romances. Principalmente na primeira década e nos últimos vinte ou trinta ^{anos} ~~anos~~, pois o romantismo difundindo o gosto pela palidês e pelas heroínas evanescentes, banira as cores artificiais. Cunningham ("Feminine Attitudes", pg. 45) refere-se aos anúncios das revistas femininas da primeira década do século, que oferecem sicilian bloom of youth, liquid vegetable rouge, pomade for colouring lips, etc., os quais iriam desaparecer das publicações vitorianas. Por voltas de 1860, contudo, o gosto pela pintura retorna, trazido pelas heroínas do demi-monde, e a Saturday Review publica uma série de artigos condenando veementemente tão abominável costume, culminando com um que se intitula The girl of the period: "A mulher do momento é uma criatura que tinge os cabelos e pinta o rosto, os dois elementos principais de sua religião pessoal; cuja idéia fixa na vida é divertir-se e luxar o mais que pode, e cujo vestido absorve toda a capacidade de pensamento e de inteligência de que é capaz." (Citado por Cunningham, op. cit., pg. 208).

Em 1873 The Queen comenta entre outras coisas: "Elas esperam que os maridos lhe tolerem todos os hábitos: sua custosa e incessante mudança de modas, seus pós e cosméticos, suas construções monstruosas de cabelos tintos e falsos, seus corpos estofados - todas as curvas feitas pela costureira e não pela natureza." (Citado por Cunningham, op. cit., pg. 208).

Tais hábitos não eram desconhecidos de nossas recatadas donzelas e o próprio Macedo os menciona, de passagem, na "Moreninha", (pg. 164):

"Augusto, uma idéia feliz! Vais vestir-te no gabinete das moças (...). Ora! pois tu deixas passar uma tão bela ocasião de te mirares no mesmo espelho em que elas se miram?... de te aproveitares das mil comodidade e das mil superfluidades que formigam no toucador de uma moça?... Vai... Sou eu que t'ou digo: ali acharás banhas e pomadas naturais de todos os países, óleos aromáticos, essências de formozura e de tôdas as qualidades, águas cheirosas, pós vermelhos para as faces e para os lábios, baeta fina para esfregar o rosto e enrubescer as pálidas; escovas e escovinhas, flôres murchas e outras viçosas..."

(2) Simmel - "Sociologia", pg. 249.

(3) Em capítulo anterior - "A cultura feminina" - nos referimos a essa mudança brusca nos princípios da vestimenta, que separava o dia da noite, ou melhor a existência quotidiana da vida de excessão.



os ^areclames, transbordavam das vestes as formas escondidas. O vestido da mocinha era, é verdade, paradoxalmente mais modesto que o da senhora casada. Ainda sem marido, ninguém mais do que ela devia tirar proveito dessa exibição franca onde cada uma ostentava as suas prendas, acenando aos homens com os sequestrados encantos. A licença da festa, porém, não ia até êsse extremo, e se permitia o negacêio, a faceirice, os olhos quebrados atraz do leque, conservava à sua volta um certo recato que, acentuando o mistério, não era mesmo eficiente na atração amorosa. Para a mulher casada a margem de concessão era maior. O matrimônio, arrancando-a ao estado de inconsciência e total ignorância dos fatos da vida, ao mesmo tempo que abrandara os tabus dera-lhe uma relativa desenvoltura, um domínio de si e de seus instrumentos de êxito. Exibia-se porisso; e talvez porque uma experiência efetiva, freqüentemente decepcionante, ^limpedia-a a buscar novas formas de plenitude, no olhar admirativo do próximo, no roçar das casacas por seus braços nus. A mocinha expandia-se, de alguma forma, entregando-se à poliandria dos devanêios e povoando a solidão com heróis de folhetins: ela, menos ingênua, necessitava substitutivos mais eloquentes. E na festa, à distância, era como se estivesse se oferecendo aos homens atravez do decote. Esta relação simbólica, num tempo em que o casamento se ⁿdeterminava por razões sociais, econômicas ou domésticas e não por acentuada preferência pessoal, era ^{que}impedia, muitas vezes, a queda no adultério. Passada a breve vertigem dos sentidos, em que dansava à beira do abismo, podia a matrona voltar, aplacada, ^aacuidar dos filhos e das meias do marido.

Para o grupo masculino a moda tem uma importancia diversa na competição a que a festa dá lugar. Não só porque a valorização do homem repousa, como vimos noutro capítulo (1), em elementos diferentes de prestígio, - a força da personalidade monopolizando o impulso exibicionista que outróra se expressava na vestimenta -, como porque sendo êle quem escolhe, os motivos sexuais vêm-se relegados para segundo plano. Os trajos vistosos, guarda-os, agora, para a intimidade do lar: os roupões opulentos de damasco ou velu-

(1) Ver capítulo II, "O Antôgonismo".

do, às vezes ornados de galões de ouro (1). Em público, porém, nada o deve distinguir a não ser o corte impecável e a simplicidade britânica do Jockey Club. Nas reuniões mundanas ao lado do esplendor das mulheres, os elegantes se assemelham, na expressão feliz do naturalista Edmond Perrier, "à autant de larves se glissant parmi les fleurs"(2)..

Apagando-se diante da companheira o homem já está, aliás, manejando a sua mais poderosa arma, o galantêio, pois a modesta penumbra na qual se insinua, desistindo do ornato e erigindo o preto em sua côr, é um mudo cumprimento à mulher, só ela detentora da beleza. Daí em diante o seu prestígio nos salões dependerá tanto da elegância e do talento, como dessa habilidade de dirigir um elogio, de, sem ofender o pudor, alimentar a vaidade feminina através das delicadas investidas da côrte amorosa (3). Sob o olhar cúmplice da sociedade, quando a mulher se abandona simbolicamente ao companheiro, por moio dos recuros da vestimenta, é pelo galantêio que, por sua vez, etc, simbolicamente, a propicia e domina. Galanteio que evolue do aplauso às virtudes femininas à louvação do rosto e

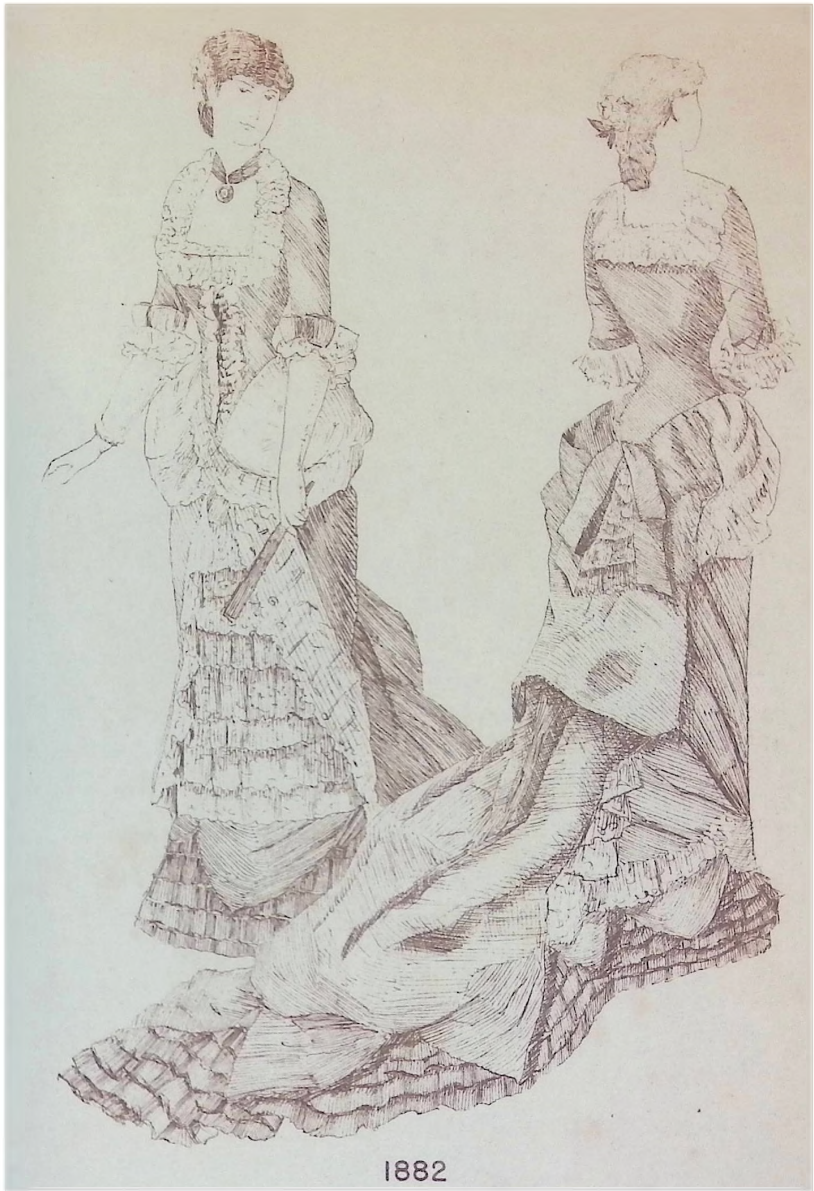
(1) Ver Max von Boehn, "La Moga", vol III, pg. 106.

(2) Citado por Braunschvig: "La femme et la beauté", pg. 112.

Aliás, isso era verdade mesmo tratando-se do dandy ou do lion, para quem a vestimenta, no entanto, desempenhava um papel muito importante, funcionando, frequentemente como instrumento de ascensão social. Contudo, como o ideal de elegancia masculina não é mais a beleza mas a correção (ver Goblot, "La barrière et le niveau", pg. 75 e sgs.) é através da simplicidade que se celebrizam o Brummel, Alfred D'Orsay e mesmo os heróis mundanos de Balzac e Proust: Rastignac, Rumbempré, Swann, Saint Loup, etc.. O dandy corresponde a um novo conceito de elegancia bastante diverso do encrotable ou do macaroni.

(3) Examinando a vida social do Brasil desta segunda metade do século, notamos que uma curiosa conexão se estabelece entre a estação mundana e a abertura das Câmaras. "Salve pois a formosa quadra dos folguêdos"- diz o cronista social da Revista Popular (10 de maio de 1861) -"o clube já anuncia nova existência e prepara honrosa recepção aos filhos da cabala." Parece que sem os deputados o Rio de Janeiro não vivia e as donzelas não achavam graça nos saraus. "Quando desabrocham as flôres e zumbem os zangões, é sinal certíssimo de estarmos na primavera."

Da mesma sorte quando a cidade povôa-se de moças e os deputados vêm chilrando aninhar-se na côrte, podemos afirmar que chegamos à quadra festiva." (Revista Popular, Crônica social de 10 de junho de 1860) Donzelas e deputados, eis portanto, as duas condições indispensáveis à vida social da côrte.- Onde viria o sucesso mundano dos últimos? Talvez do acôrdo admiravel entre a elegância, o brilho público da carreira e a habilidade maneirosa, treinada na profissão que, transplantada para os salões cariocas, refloria no talento inexcedível dos galanteios.



1882

do corpo (1). Contudo, na trégu^a indecisa da festa, antecipando a posse efetiva que pode se estar preparando è no elogio das roupagens que o impulso amoroso se desafoga. Talvez agora compreendamos melhor o interesse excessivo que a moda despertava nos escritores da época, o afã com que descrevem as côres, os tecidos, as joias, os perfumes, enfim, tôda a ambiência mundana da mulher. A posse das roupagens, o acariciar com os olhos e as palavras, a máscara da vestimenta cingida muito rente ao corpo, representava, naquela época de severa vigilância, a única intimidade permitida. Nela se expandiam os recalques, enquanto o tempo não abrandava os tabus, destruindo também o belo simbolismo do amôr.

Faceirice e galantêio - eis portanto as duas faces de uma posse simbólica que se realizava na festa, atenuando um pouco as tensões entre os sexos. Evasão, é certo, mais necessária para a mulher, bloqueada antes e depois do casamento por uma moral puritana, que para o homem, principalmente o elegante, o qual, antes e depois do casamento, circulava com desenvoltura entre dois mundos, o monde e o demi-monde.

Mas se uma das funções da festa é modificar as relações entre os sexos, a outra igualmente importante é modificar as relações entre as classes. Nas sociedades primitivas as cerimônias periódicas têm por objetivo principal apertar os laços de solidariedade que se haviam afrouxado durante uma parte do ano quando os grupos, clãs ou frátrias, pela necessidade de subsistência ou organização social, espalham-se pelo espaço geográfico, vivendo em estado de individualização e isolamento nos pequenos grupos familiares.(2) Nas sociedades urbanas do século XIX os indivíduos se cotovelam na aproximação física das cidades; contudo, a hierarquização limita cada indivíduo à existência em sua classe, fazendo-o perder o contacto com o resto da comunidade. E se a festa adquire importancia é por anular de certa forma os afastamentos no espaço social.

(1) Tarde - "L'opinion et la foule", Felix Alcan, 1904, pg. 145:

"Pode-se notar, no entanto, que os cumprimentos endereçados às mulheres, evoluíram de maneira inversa aos precedentes. Louvou-se, inicialmente, as virtudes das mulheres, seu espírito de ordem e de economia, seu talento como tece-lã, depois como musicista, antes de elogiar-se publicamente pelo menos, sua beleza física", etc.

(2) Para a festa, como criadora de solidariedade ver:

Mauss - "Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos". - Essai de morphologie sociale", in L'Année Sociologique, Tomo IX, 1904-1905.

Durkheim - "Les formes élémentaires de la vie religieuse", 3a. ed. Felix Alcan, Paris - 1937.

No século XVIII, por exemplo, quando as tensões existentes entre os vários grupos eram profundas e a distancia social estabelecia-se de maneira muito nítida entre a nobreza e a burguesia, os bailes públicos rompiam, periodicamente, a estrutura rígida da sociedade; e as classes, separadas na vida diária por barreiras intransponíveis, dansavam juntas, se confraternizando. E isso era freqüente não só na Inglaterra, em Ranelagh, em Vauxhall Gardens, quando o extraordinário desenvolvimento da indústria já prestigiava a burguesia, mas principalmente nas côrtes muito extritas como as de Viena e dos Duques de Württemberg (1). A breve trégua, realizando uma daquelas foules d'amour de que fala Tarde, (2) descarregava a atmosfera; os diferentes grupos quebravam o isolamento em que se segregavam, para reforçar, graças à troca de experiência e o conhecimento mútuo, a coesão geral da sociedade.

A preponderância da democracia política, no século XIX, está longe de modificar este estado de coisas. A reestruturação de camadas e o deslocamento da dominação político-econômica para a burguesia, não suprimiu, apenas criou novos afastamentos de fortuna, profissão, família, posição social. E, como os séculos anteriores, o XIX se viu obrigado a proporcionar, de tempos em tempos, oportunidades excepcionais de contacto entre os indivíduos - principalmente entre aquêles que, situados nos limites da barreira, estavam sempre em vias de aproximar-se ou de afastar-se.

Exemplo disto, entre outros é a verdadeira mania ambulatória que irrompe então por toda a parte e que o desenvolvimento das estradas de ferro acelera. Se na época de Luis Felipe já eram frequentes os banhos dos Pirinêus, Luchon, Pau, Arcachon (3), de 1850 em diante o hábito das estações balneárias se generaliza e a sociedade

(1) Ver Max von Boehn: "Modes and Manners", vol IV, Harrap, Londres, 1935, pg.292. Aliás, uma das diversões favoritas dessas côrtes, sempre às voltas com as questões de precedência, eram os Wirtschafthen, "divertimento no qual toda a sociedade vestia-se como camponeses, abandonando a etiqueta por algum tempo" (pg. 289)

(2) Tarde - "L'opinion et la foule", pg. 45.

(3) Ver Max von Boehn, "La Moda", vol. II, pg. 145.

se transfere, num ritmo constante, para Spa, Baden Baden, Monte Carlo etc. Ora, o deslocamento no espaço recoloca o problema da classe social (1), e naquelas cidades de verão em que os duques, os marquês, os grandes capitalistas, desfilam ao lado dos aventureiros de todo o mundo, perdia-se o contacto com a realidade e as linhas de demorcação esboroavam. Uma euforia como que se apossava dêsse conglomerado heterogêneo que, como os bailes de máscaras das côrtes cerimoniais, misturava inesperadamente a burguezia sólida aos arrivistas, as cocottes em voga às donzelas casadouras, a nobreza rural à nobreza cosmopolita das grandes cidades. Nêste universo à parte, separado do grande universo insôso da vida quotidiana, o sonho se concretiza, a mocinha casa com o bailarino (2) e a poderosa princeza de Luxemburgo se detém um momento junto ao veranista modesto, para apertar-lhe cordialmente a mão (3). Na sociedade "estática" os contactos se ampliavam na festa beneficente - nas loterias para os pobres, nos bazares de caridade - quando, sentindo a sua insuficiência, as élites-se viam obrigadas a apelar para as outras camadas.

Porém, era nos salões particulares que os laços se estreitavam mais intensamente e as aproximações se faziam de maneira efetiva. Aquí, mais do que nos dois casos anteriores, a festa construía, por um momento efêmero, tãda uma estrutura social em que reinava uma unidade - aproximadora de diferentes grupos e camadas - inexistente na vida comum. Naquele pequeno lapso de tempo e naquele limitado espaço, forjavam-se de novo as relações que unem os indivíduos e os situam uns em face dos outros. De tal forma que, mais importante que a estrutura real de todos aquêles grupos que se defrontavam era a estrutura momentânea, fugidia e efêmera a que a festa dava origem. Pois o respeito que a vida de salão ainda exprime de certo modo por uma hierarquia já se encontra bastante atenuado, porque o privilégio do convite estabeleceu a igualdade entre as pessoas, brindendo-lhes como que um crédito de confiança. Contudo, para que esta i-

(1) Este problema foi tratado no capítulo IV "A luta das classes".

(2) Ver Proust - "À l'ombre des jeunes filles en fleurs" III, pg. 157.

(3) Ver Proust - "À l'ombre des jeunes filles en fleurs" II, pg. 138 e sgs.

gualdade, se solidifique cada um deverá entrar no diap^{ção}ção geral, confundir-se do modo mais perfeito aos grupos dominantes, copian-
do-lhes o comportamento, a maneiras, a vestimenta. Por êste lado a festa funciona como a grande fantasia, o mito de Borracheira. Agora, os espezinhados, aquêles que, por quaisquer motivos, foram postos à margem, penetram no mundo recluso e aí vivem como iguais. O suce^{ço}so dependerá, em grande parte, da capacidade de evoluir com desenvoltura num meio estranho, fazendo com que se esqueça a procedên-
cia - tarefa tanto mais difícil quanto, encerrado dentro de um espaço restrito o conciente de estar vivo um momento de exceção, cada detalhe do comportamento ou da aparência é medido e pesado pela maioria. Mas se a gaffe que se dá - o cumprimento efusivo a quem basta^{ta} apenas um aceno de cabeça, a insistência em voltar sempre ao obscuro assuntinho de grupo, negligenciando as conversas em voga (1), a preocupação exagerada com as pregas do vestido - desnivelam o indivíduo dentro dessa estrutura fictícia, um acidente amavel como a solicitude de um grande personagem ou o sucesso de uma bola toilette elevam-no imediatamente nos olhos de todos (2). É que nêsse momento em que se perdem os contactos com a realidade e é difícil lembrar a posição efetiva do indivíduo, o essencial é o que se desenrola sob as vistas do público limitado. Daí a enorme importância que a moda adquire, pois exprime adequação ou a desharmonia do indivíduo com uma sociedade que lhe abre os braços.

O universo da festa não tem passado. "Admitir uma pessoa em vossa casa é supô-la digna de habitar a vossa esfera", diz Balzac (3). E como o salão, oferecendo a todos iguais oportunidades de brilho, destróe as distâncias, cada um esforçar-se-á por re-estabelecê-las através dos sinais exteriores da vestimenta. Poucos são

(1) Ver Tarde, op. cit., pg. 122 em nota.

(2) Ver Thackeray, "Vanity Fair", pg. 568-569:

" (...) êste grande e famoso lider da moda reconheceu Mrs Rawdon Crawley, fêz-a Côrte a mais rasgada (...) convidou-a para a sua casa e falou com ela duas vezes, da maneira mais pública e condescendente durante o jantar. O fato importantissimo espalhou-se por Londres inteira naquela mesma noite.. As pessoas que andavam querendo apupar Mrs. Crawley, silenciaram. (...) Em resumo, ela foi admitida na alta sociedade."

(3) "Traité de la vie élégante", pg. 69-

os enquadrados dentro de um ritmo social em que a festa é uma das constantes. Para a maioria, como dissemos, ela representa a ruptura na existência morna dos trabalhos e das atribuições, a porta que se abre sobre o mundo do sonho. Afastados do convívio da sociedade elegante, dezenas de grupos marginais que para ela tendem ou que dela procedem, desnivelados por insucessos quaisquer, são de quando em vez chamados para a comunhão dos salões - pois que, de quando em vez, como que para renovar os seus quadros, as elites os põem à prova, testando a sua capacidade de adaptação ou a presença lúcida de uma memória que ainda não esqueceu os antigos gestos e os velhos requintes. Nobres empobrecidos, burgueses em ascensão, arrivistas ambiciosos, todos se preparam para a grande mascarada, atentos às minúcias da vestimenta, à rúbrica do grande costureiro e às normas dos livros de maneiras. Os menos bafejados pela fortuna substituem o luxo das roupagens pela argúcia, fazendo o traje concondar consigo, compondo um sutilíssimo esquema cromático entre a cor e a consistência do tecido, o colorido dos olhos, a indefinível tessitura da pele. Ou, servindo-se do privilégio de uma prima rica, valorizam com as joias emprestadas o vestido feito em casa. Não importa o que se passou além dos limites da festa: o esforço titânico para penetrar no mundo dos eleitos, as baixezas a que o indivíduo se curvou, os insultos que sofreu, a corrida desesperada atrás da moda, na qual não se pouparam nem sacrifícios, nem humilhações (1). Quando Rebecca, segundo a descrição de Thackeray

(1) "Vanity Fair", pg. 548:

"Havia famílias em Londres que sacrificariam, de bom grado, a renda de um ano para receber tal honra das mãos daquelas grandes damas. Mrs. Frederick Bullock, por exemplo, teria ido de joelhos de Mayfair a Lombard Street se Lady Steyne e Lady Gaunt a estivessem esperando na cidade para ergue-la e dizer: "Apareça em nossa casa sexta-feira próxima" - não a uma das grandes reuniões e grandes bailes do Gaunt House, onde todo o mundo ia, mas às sagradas, inaproximáveis, misteriosas, deliciosas reuniões a que era um privilégio ser admitida, uma honra e, na verdade, uma benção."

Proust - "Sodome et Gomorrhe" II, vol 1, pg 45:

"Mas as mulheres do tipo da embaixatriz otomana, ainda recentes na sociedade, não deixam de brilhar, por assim dizer, por toda a parte ao mesmo tempo. Elas são úteis a esse tipo de reuniões que se chamam um sarau, um raout e que, para não perde-lo, ter-se-iam feito conduzir moribundas."

surgir no baile de Lady Bareacres e todas as lunetas se assentaram sobre a sua maravilhosa toilette, enquanto à sua volta os dandiês se atropelam, ninguém haverá que se lembre da pobre governante saída um belo dia das mãos de Miss Pikerton. Entre si, as senhoras sussurram que foi raptada por Crawley de um convento e é uma longínqua parente dos Montmorency (1).

Ela mesma, ao cobrir-se de plumas e embrulhar-se nas rendas do vestido, verá como por encanto apagar-se o passado, banido o fantasma das dívidas que aumentam e não há possibilidade de saldar. Com a vestimenta, um novo sêr acomoda-se em seu corpo, lento de gestos, majestoso, naturalmente afeito à alta posição que, por fim, atingiu (2). O que vale é a breve existência de rainha.

Porém, uma tal esperteza tem seu prêmio. E no dia seguinte, quando os jornais proclamarem ao público seguioso, prisioneiro dos lares, "as plumas, os véus, os sãberbos diamantes"(3) de Becky, o sonho já estará forçando a realidade e a estrutura efêmera da festa se concretizando na vida. Um pouco mais de audácia, algumas amarras com o antigo ambiente que será preciso coortar sem piedade, e a arrivista das esferas populares ou pequena burguesas terá, com os seus encantos e desgarres, completado o salto gracioso que recebeu da festa o grande impulso (4).

A festa possibilita, portanto, no século XIX, uma reorganização das elites, pela introdução de novos membros capazes. A grande cidade modificou a relações sociais e atenuou as barreiras através das mudanças bruscas de fortuna. Agora a riqueza é provisória e passa de mão em mão com os objetos que se possui. A vitalidade do sistema de classes enfraqueceu e as ligações que o indivíduo mantém com o seu grupo são frouxas, podendo tanto apertar-se como desprender-se de uma vez. A festa adquire, nestas circunstâncias, o caráter de um cerimonial de iniciação, onde entram em jogo mais as qualidades :

(1) "Vanity Fair", pg. 316.

(2) "Vanity Fair", pg. 536.

"Ela entrou no veículo como se fosse uma princeza acostumada toda a vida a ir à Corte, sorrindo com graça ao lacáio e a sir Pitt, que seguiu-a na carruagem!" (3) Idem, pg. 541.

(4) Cfr. , além do estudo de Thackeray, os que Proust consagra à carreira da cocotte Odette de Crécy, em "À la recherche du temps perdu" e Machado de Assis à Sofia Palha, em "Quincas Borba" - todos êles de lúcida penetração sociológica.

Pessoais de cada um que os atributos de sua classe. Porisso o jovem provinciano, pobre mas talentoso, recebido por complacência nas altas regiões da sociedade, deve exceder-se no convívio dos salões (1), demonstrando pelos detalhes cuidados de sua toilette, pela desenvoltura contida dos gestos, pelo modo de pagar na chicara ou oferecer o braço à dama, de velar o tom da voz, não se exibindo nas conversas, a sua capacidade perfeita de adapatação. O vagaroso polimento das arestas, efetua-se dia a dia nas reuniões sociais e oscila entre a derrota de hoje e o sucesso de amanhã, quando o amargo aprendizado, feito de tactêios, de desânimos, de novas investidas desesperadas, acompanha a cadeia longa de provas que lhe vão sendo antepostas e cuja vitória final há de conferir ao neófito a cidadania na classes mais alta. Exemplo admiravel dessa iniciação é a trajetória de Lucien de Rubempré, que evolue de obscuro e mal vestido poeta de província a dandy parisiense. Observando a reação que suas roupas causam nos membros da elite e a postura inconfundível dos elegantes, vai, à medida que se faz o aprendizado, substituindo gradativamente os seus trajos. A redingote de Angculeme é, já no primeiro dia de Paris, abandonada por son fameux habit bleu (2), o qual, parecendo-lhe odioso em confronto com a vestimenta dos gentishomens que vê desfilaro pelas ruas, é posto de lado em favor de uma indumentária completa do Palais Royal. Mas esse trajo verde, com que se apresenta na Opera, dá-lhe o ar de "um homem que se havia vestido pela primeira vez na vida" (3) e a chacota de que é vitima, leva-o a procurar, desesperado, o Staub, o alfaiate mais ^cvelebre dessa época (4). Pela primeira vez Rubempré sente-se bem posto e gracioso e as mulheres o fitam, atingidas pela sua beleza (5). Como

(1) O mesmo poderíamos dizer do bacharel mulato, no Brasil, cuja ascensão fez-se frequentemente, através dessa desenvoltura mundana - "bachareis mulatos - retóricos e afetados no trajo uns, outros tão à vontade na sobrecasaca e nas idéias francesas e inglesas, como se tivessem nascido dentro delas". (Gilberto Freyre, "Sobrados e Mucambos", pg. 324) -

(2) Balzac - "Illusions perdues", Deuxième Partie: "Un grand homme de province a Paris", pg. 203.

(3) Idem, idem, pg. 221.

(4) Idem, idem, pg. 227.

(5) Idem, idem, pg. 234.

Rastignac, iniciou a investida contra a série interminável de provas que Paris opõe ao provinciano e que solicitam uma perseverança, extraordinária e uma desmedida ambição.

Portanto, se de um lado as classes mais altas opõem-se à brusca penetração em seus quadros de quaisquer elementos oriundos de outras camadas, de outro, possibilita aos mais aptos, àqueles que vencem galhardamente todos os obstáculos, o ingresso no mundo dos eleitos. É o que observamos ainda em "Pigmalião" de Bernard Shaw, onde o treinamento intensivo de Liza, a florista arrancada à sargeta, e que se corôa com o sucesso final da recepção na Embaixada, é outro belo exemplo dessa iniciação mundana de que falamos, e que não depende da categoria social do indivíduo, mas de uma certa maneira de falar, de comportar-se, de vestir-se, que é possível adquirir.

Mas se de tempos em tempos a sociedade abre algumas comportas pelas quais não só as tensões entre os sexos se aliviam como também, excepcionalmente, as ascensões se efetuam. (Borrallheira retornando ao palácio como esposa do príncipe simboliza os dois aspectos) Mas mais das vezes, passa-se a vertigem, passado o tempo de "metamorfose do sêr", estabelecem-se com a antiga ordem os antigos recalques. Pois podem não ser amáveis as recordações que se traz para casa, quando da reunião arbitrária de elementos de vários grupos, surge em cada um, mais nítida, a noção de sua verdadeira posição social. Em Paris, perdido no meio da sociedade elegante, Lucien de Rubempré sente, mais do que na província, o seu ar de filho de boticário (1); no camarote da Opera a vizinhança brilhante de Mme d'Espard, acentua a imperfeição das maneiras e o vestido fóra de moda da provinciana Mme de Bargeton (2).

A exposição feita acima ressaltou a natureza da festa como festa social, acentuando a sua correlação com a moda e as atitudes mundanas. Vimos que ela funciona como fator de reforço da estrutura social - no caso, pelo contacto momentâneo entre grupos e camadas - e como meio de recrutar elementos capazes de enriquecer e mesmo reconpor as élites. Mas, porisso mesmo, ela desempenha outra função, occulta, de lutar e de certo modo antagonica. Com efeito, a união organizada pela festa

(1) Balzac, op. cit, pg. 206.

(2) Balzac, op. cit, pg. 211.

ta tem por consequencia anular provisoriamente as barreiras para, em seguida, - e depois de admitidas as pessoas capazes de se ajustar ao estilo de vida das camadas mais altas - erguê-las novamente com vigor, manifestando a separação entre as classes e entre as camadas ou círculos de uma classe. Assim, ao reunir indivíduos de estratos diversos, possibilitando-lhes idêntica oportunidade de brilho, as camadas mais favorecidas estão lançando mão de um subterfúgio malicioso para sublinhar os afastamentos que, de antemão, comprometeram. Estão realizando, efetivamente, aquela experiencia de sociologie amusante que Proust declara ter sempre desejado fazer, colocando Mme. Cottard ao lado de Mme Vendôme... "Só as almas esquecidas e os pobres sabem observar, pois que tudo as magôa e a observação deriva de um sofrimento", diz Balzac (1). A consciência aguda, desenvolvida nos confrontos de vida social, leva os mesmos favorecidos a distinguir na atmosfera que os envolve qualquer coisa de inacabado, um vago ar de mentira revelando-se nas joias emprestadas, nos folhos opulentos que, caindo pela saia escondem o descuido da lingerie; no vestido feito em casa onde sobressae o bordado em que se gastaram os olhos. Tudo isso, que proclama a corrente ininterrupta de pequenos sacrifícios, a obscura vida a que o indivíduo se curvou para expandir-se glorioso no breve momento de exceção, também revela aos seus olhos a desarmonia profunda, a profunda falta de unidade na existência. Dentro de nós mesmos, indiferente ao sucesso transitório, permanece inexoravelmente desperta a idéia de nosso ser quotidiano ao qual opuzemos a máscara da festa. É a lembrança constante do artifício que nos embaraça e nos perturba, e o nosso enleamento, contrastando com a desenvoltura dos outros, patenteia, aos olhos de todos, aqueles afastamentos que não se conseguu disfarçar sob o cuidado da vestimenta. Assim, a pausa passageira que se abriu em cada vida pode tanto arrebatara o indivíduo na vertigem de um instante, como atirá-lo na consciencia mais aguda do borralho.

Depois da mascarada, brilhando mais lúcida a verdade interior de cada um, a ordem da sociedade estará salva.

(1) Carta de Balzac a Mme Hanska, em começos de 1833 - in F. Brunetiére, "Honoré de Balzac", Nelson, Paris, s/d, p. 166.

CONCLUSÕES

No presente trabalho - em que o conceito de moda é tomado na sua accepção mais restrita de sequência de transformações periódicas nos estilos de vestimenta, de carater mais ou menos coercitivo - foi nosso propósito mostrar como um fenômeno aparentemente inconsequente reflete, ao mesmo tempo, os princípios fundamentais da estética, certos impulsos profundos do indivíduo e o aspecto geral da sociedade donde brota e para a qual se dirige.

Mas se de um lado a moda é uma arte e pode, por conseguinte, ser encarada nas relações que mantem com as artes maiores, como a pintura e a cultura, ou as artes menores do ritmo, como a dança, por outro lado o fato de estar profundamente comprometida pelas injunções sociais dificulta a sua compreensão como fenômeno estético autônomo. Daí a razão de, após termos aceito as suas características estéticas, termos desviado o nosso ângulo de visão, procurando encará-la, unicamente, sob o seu aspecto sociológico.

Como fenômeno social a moda mantem uma ligação muito estreita com a estrutura da sociedade:

1 - acentua a divisão sexual

A nítida oposição entre a indumentária masculina - despojada - e a indumentária feminina - elaborada - que se manifesta nos três campos principais da vestimenta (forma, côr e tecido), estabelece, no seculo XIX, ^{um} verdadeiro dimorfismo sexual. Esta oposição ressalta não só do exame da prancha de modas, como da análise dos quadros e desenhos do período e da atitude diversa dos romancistas ao se referirem às roupas dos dois sexos. A renúncia masculina ao ornamento faz-se paralelamente à crescente importancia das profissões liberais, relacionando-se, portando, às profundas transformações de visão do mundo e ao novo conceito de virilidade, introduzindo pela burguezia. A moda masculina desenvolve e aceita apenas aquêles elementos ^{de} definidores da nova atitude, os símbolos de dignidade, barbas, bengala, cartola, colarinho duro, côres sombrias, etc.. Na nova ordem que surge cria-se uma nova especialização das funções; e a ostentação do status atravez da vestimenta equivalente antes nos dois sexos, tende a restringir-se a mulher. Assim, a roupa feminina passa a ser expo-

te de um ócio e de um luxo não ^{prais} individual, mas da unidade básica a que a mulher está sujeita - o lar.

2 - liga-se, particularmente, ao grupo feminino.

Enquanto o grupo masculino se apoia em valores de ação e realização, o grupo feminino, ainda se ^mautônomo econômica, no século XIX é obrigado a utilizar-se, na competição social, quasi apenas do ornamento. A moda adquire uma importância decisiva na conquista do marido (numa época em que o casamento é por assim dizer a única possibilidade de aquisição de status); na canalização das energias sexuais (pois satisfaz a um tempo o impulso erótico - a oferta - e o controle social - o pudor); enfim, na afirmação da personalidade, dando vazão, através das flutuações periódicas, à necessidade de mudança, de distinção, de prestígio, etc.. É a única realização feminina - além do casamento e dos filhos - que não recebe de sociedade a sanção do ridículo.

3 - o ritmo das mudanças encontra-se intimamente ligado a divisão sexual.

A moda possui uma nítida função erótica, e a variação dos estilos de vestimenta representa um hábil artifício de que lança mão uma sociedade enfasiada, que necessita cada vez mais de excitantes artificiais, para conservar sempre aceso o apetite sexual. A mudança constante de estilos fazendo variar a forma feminina do dia para a noite, de estação para estação, exibindo a cada momento uma zona diversa do corpo, ao mesmo tempo que acentua a tensão entre os sexos, alivia os recalques, derivados de uma moral rigorosa,

4 - o ritmo das mudanças encontra-se intimamente ligado a divisão em classes.

Numa sociedade em que as relações sociais estão sujeitas a freqüentes mudanças no tempo e no espaço, em que predomina uma grande variedade de critérios de julgamento, em que as demarcações sociais não são intransponíveis, a vestimenta se transforma num dos mais poderosos elementos de integração e de diferenciação. Como a moda simboliza o nível de seu portador, este tende a exhibir, através da inconveniência dos estilos de vestimenta: anquinhãs, caudas, grandes mangas, colarinhos duros - a sua posição de classe privilegiada (classe ociosa). Desta forma, a moda em vez de refletir, opõe-se às transformações da sociedade, dificultando a confusão das classes, facilitadas pela aproximação dos grandes centros urbanos. Contudo, como as

demarcações sociais não são intransponíveis e as classes inferiores imitam as superiores a elas se condunhando pela aparência externa, as élites vêm-se obrigadas a lançar mão de novas formas de distinção, que de novo a^s definam como grupo. Apoiam-se estão em elementos que, ligados à tradição, são mais difíceis de imitar: a elegancia e as maneiras. A rapidês do ritmo das mudanças acentuada pela industria dos costureiros desvia ainda uma vez o eixo da moda para o plano economico, onde a competição permanece, até os nossos dias.

4 - a festa oferece uma oportuidade especial favoravel á visãõ da moda

A festa é um momento agudo na competiçãõ, quer ela se estabeleça entre os indivíduos, os grupos ou as classes. Ora, a moda é um instrumento efficiênte de luta e nada esclarece melhor o seu sentido que a função que desempenha ^{na} festa. Quando as barreiras que separam os sexos se enfraquecem, temporariamente, atravez da licença da festa, a vestimenta atinge, como em nenhuma outra ocasião social, uma importancia consideravel. O dimorfismo entre os dois sexos não só se acentua, - a mulher exagerando, mais que ^{na} vida quotidiana - as características sexuais, como o próprio julgamento da beleza física confunde-se com a avaliação dos trajos. Na competiçãõ que se trava na festa a moda favorece a seleçãõ sexual.

Mas a festa atenua igualmente as barreiras entre as classes, confundindo-as provisoriamente. Esta uniãõ, no entanto, tem por consequência menos anular as distâncias, favorecendo quaisquer ascenções, do que selecionar os mais aptos, os mais capazes, para com êlos recompor os seus quadros, estabelecendo novamente a separaçãõ.- A adequaçãõ perfeita do indivíduo com os estilos de vestimenta e as maneiras da classe dominante é um dos elementos principais nesta escolha. Na competiçãõ que se trava na festa a moda favorece a ascençãõ social.

BIBLIOGRAFIA

- ALAIN - Système des Beaux-Arts, 19a. ed., Gallimard, França - 1948.
- AYALA - Tratado de Sociologia, Editorial Losada, Buenos Ayres- 1947, IIº volume.
- BASTIDE, Roger - Arte e Sociedade, Livraria Martins Editora, São Paulo-1945
- BENDA, Julien - Dialogue d'Eleuthère, 4a.ed., Emile-Paul Frères, Paris-1920.
- BLONDEL, Charles - Introduction à la psychologie collective, Armand Collin, Paris - 1928.
- BOEHN, Max von - La Moda - uomini e costumi del Secolo XIX da dipinti e incisioni del tempo, 3 vols. Instituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo - 1909.
- BOEHN, Max von - Mode and Manners, 4 vols., Harrap, Londres - 1935.
- BOUTHOU, Gaston - Traité de Sociologie, Payot, Paris - 1946.
- BRAUNSCHVIG, Marcel - La femme et la beauté, Armand Collin, Paris - 1929.
- BROOKE, Iris - Western European Costume, Seventeenth to Mid-Nineteenth Century, and its Relation to the Theatre, Harrap, Londres - 1940.
- BROPHY, John - The human face, George G. Harrap, Londres, 2a. ed., -1946.
- BURCKHARDT, Jacob - The civilization of the Renaissance in Italy, Allen e Unwin, Ltd, Londres-New-York - 1944.
- BURAUD, Georges, Les Masques, Edition du Seuil, Paris - 1948.
- CUNNINGTON, C. WILLET - English Women's clothing in the Nineteenth Century, Faber and Faber Ltd, Londres, 1a. ed.- 1937.
- CUNNINGTON, C. WILLET - Feminine Attitudes in the Nineteenth Century, Heinemann, Londres - 1935.
- CUNNINGTON, C. WILLET - Feminine Fig-Leaves, Faber and Faber, Londres -1938.
- CUNNINGTON, C. WILLET - The Art of English Costume, Collins Clear-Type Press Londres - 1948.
- CUNNINGTON, C. WILLET - The Perfect Lady, Max Parrish & Co. Ltd., Londres- 1948.
- CUNNINGTON, C. WILLET - Why Women wear Clothes, Faber and Faber, Londres - 1931.
- DARDEL, J. B. - "Le Monde - cadres pour l'étude empirique d'un milieu," in Echanges Sociologiques, II, Cercle de Sociologie de la Sorbonne, pg. 45, Paris - 1948.
- DAVENPORT, Millia - The Book of Costume - A comprehensive detailed account of costume through the ages, covering dress, jewelry, ordament, coiffure and all other elements - 2 vls, com 3,000 ilustrações. Crown Publishers, New-York, 1a. ed - 1948.
- DURKHEIM, Emile, Les formes élémentaires de la vie religieuse. 3a. ed., Felix Alcan, Paris - 1937.

- DURKHEIM, Emile, - Les règles de la methode sociologique. Félix Alcan, Paris, 8a. edição - 1927.
- FERNANDES, Florestan- "A Análise sociológica das classes sociais", in Sociologia, vol. X Numero 2-3 de 1948
- FREYRE, Gilberto - Sobrados e Mucambos - Decadência do Patriarcado Rural no Brasil - Ed. ilustrada, Companhia Editora Nacional, São Paulo - 1936,
- FOCILLON, Henri - Vie des Formes, Alcan Presses Universitaires de France, Paris - 1939.
- GILL, Eric - Essays: Last Essays and in a Strange Land - Jonathan Cape, Londres - 1947.
- GOBLOT, Edmond - La barrière et le niveau, nouvelle édition, Félix Alcan Paris - 1930.
- GREGORY, Paul M. - "The deformed Thief," in The Antioch Review, vol IV, Inverno de 47-8.
- HEARD, Gerald - Narcissus: an anatomy of clothes, Kegan Paul, Londres-1924.
- KLEIN, Viola - The feminine character - History of an ideology, Kegan Paul, Londres - 1946.
- KROEBER, A. L. - "On the Principle of Order in Civilization as Exemplified by Changes of Frashion," in American Anthropologist, vol XXI, 1919, pg. 235-63.
- LALO, Charles - Les problèmes de l'esthetique, Vuibert, Paris - 1925.
- LALO, Charlos - Notions d'esthétique, Presses Universitaires de France, Paris - 1948.
- LALO, Charles - L'Art et la vie sociale, Gaston Doin, Paris - 1921.
- LALO, Charles, "Filosofia de la Moda", in Realidad , vol I, Março-Abril, pg. 245, Buenos Ayres - 1947.
- LAVIER, James - Taste and Fashion, from the French Revolution to the present day, nova edição revista, George Harrap, Londres - 1946,
- LAVIER, James - Fashion and Fashion Plates 1800-1900, The King Penguin Books, Londres-New-York - 1943.
- LAVIER, James - Letter to a girl on the future of clothes, Home & Van Thal Ltd.- 1946.
- LESTER, Katherine Morris - Historic Costume - A résumé of the Characteristic Types of Costume from the Most Remote Times to the Present Day, 3a. ed. rev. e aument., The Manual Art Press, Peoria, Illinois - 1942.
- MAC DOUGALL - An introduction to Social Psychology, 22a ed. Methuen, Londres - 1931
- MAC IVER - Society, a text book of Sociology, Rinehart & Ccompany, Inc., New York - 8a. ed., setembro de 1946.
- MALINOWSKI, Bronislaw - The sexual Life of Savages in North-Western Melanesia, Eugenic Publishing Company, New-York, copyright 1929.

- MARAÑÓN, Gregório - Gordos e Flacos - Estado actual del problema de la patología del peso humano, Cuadernos de ciencia y de cultura, Madrid - 1927.
- MAUSS, Marcel - "Essais sur les variations saisonnières des sociétés eskimos. Essai de morphologie sociale," in L'Année Sociologique, Tomo IX, 1904 - 1905, pg. 39 a 130.
- MONTAIGNE, Michel de - Essais, ed-de La Pleiade, Belgica - 1946.
- OGBURN, W. F - Social Change, with respect to culture and original nature. The Wiking Press, New York - 1938.
- PERCIVAL, Alicia C. - The English Miss to-day and yesterday - Ideals, methods and personalities in the education and upbringing of girls during the last hundred years - George Harrap, Londres - 1939.
- PETERSON, Erik - Pour une théologie du vêtement, Editions de L'Abeille, Lyon - 1943.
- QUENNEL, Marjorie an C. H. B. - A History of Everyday Things in England, 1851-1934, 4 vols., B. T. Batsford Ltd, Londres - 1934.
- QUENNEL, Peter - Victorian Panorama - A survey of life an Fashion from contemporary photographs, B. T. Batsford Ltda., Londres - 1937.
- RAS, Aurélio - Reflexiones sobre la Moda , Libreria Beltran, Madrid - 1945.
- ROSS, E. A. Social Psychology, an outline and source book, Macmillan, New York - 1929.
- SAPIR - "Fashion", in Encyclopaedia of the Social Sciences, Vol V-VI, Macmillan, New-York - 1932,
- SCHLESINGER, Arthur M. - Learning how to behave - A Historical study of American Etiquette Books, Macmillan, New-York - 1946.
- SCHIRMACHER, Kaetho - Lo feminisme aux Etats Unis, en France, dans da Grande Bretagne, en Suède et en Russie, Colin, Paris - 1898.
- SEQUEIRA, Mattos - Historia do traje em Portugal, Enciopedia pela Imagem, Livraria Chardron, Lello & Irmãos, Ltda , Porto - s/d.
- SIMMEL, Georg - Cultura feminina y otros ensayos, 4a. ed., Epasa, Calpe Argentina, S. A., Buenos Ayres - 1944.
- SIMMEL, Georg - Sociologia, 2 vls., Epasa - Calpe Argentina, S. A., Buenos Ayres - 1939.
- SQUILLACE, Fausto - La Moda, Remo Sandron, Milão - 1912.
- SPENCER, Herbert - Principes de Sociologie, Tomo III, Felix Alcan, Paris-1908.
- STEINMETZ, S. R. - "Die Mode, Psycho-und Sociologish", in Gesammelte keinere Schriften zur Ethnologie und Soziologie, III, P. Noordhoft N. V. - 1935. pg. 146-237.
- STEINMETZ, S. R. - "Mode," in Handwörterbuch der Soziologie, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart - 1931.

- THOMAS, W.D. - Sex and Society, Studies in the Social Psychology of Sex
The University of Chicago Press, 2^a ed. 1915
- TARDE, Gabriel - Les lois de l'imitation, Felix Alcan, Paris - 1900.
- TARDE, Gabriel - L'opinion et la foule, Felix Alcan, Paris - 1904.
- TOUDOUBEZ, GG. - Le costume français, col. Arts, Styles, Techniques, Librairie Larousse, Paris - 1945.
- TRUMAN, Nene - Historic Costume, Pitman, Londres - 1949.
- TURNER WILCOX, R. - La moda en ol vestir, Ediciones Centurión, Buenos Ayres - 1946.
- TURNER WILCOX, R. - The mode in Costume, Scribner's Sons, New-York - 1948.
- VEBLEN, Thornstein - The Theory of the leisure class, The Modern Library, copyright 1899.
- VEBLEN, Thornstein - Essays in our changing order, The Viking Press, New-York - 1945.
- WELLS, H. G - The Work, Wealth and Happiness of Mankind, Heinemann, Londres - 1932.
- WILLEMS, Emilio "A Sociologia do Snobismo" in Revista do Arquivo Municipal, Ano V, vol LVIII, São Paulo, junho - 1939, pg. 43.
- WOOLF, Virginia - A room of one's own, Penguin Books Ltd, ed de 1945.
- YOUNG, Kimball - A Handbook of Social Psychology, Kegan Paul, Londres - 1946.
- YOUNG, Kimbal, - Social Psychology - An analysis of Social Behavior, Crofts & Co., New-York - 1938.

FICÇÃO

- ALENCAR, José de - Diva, Livraria Recor Editora, 1938.
- ALENCAR, José de - O demônio Familiar, comédia em 4 atos, Garnier, 3a. ed-Rio.
- ALENCAR, José de - Lucíola, Garnier, 3a. ed., Rio - 1872.
- ALENCAR, José de - Senhora, Garnier, Rio
- BALZAC, H. de - Traité de la vie élégante, Bibliopolis, Paris - ed-de 1939
- BALZAC, H. de - "Autre étude de femme" in Oeuvres Complètes, Tomo I, La Renaissance du Livre, Paris - s/d.
- BALZAC, H. de - Illusions Perdues (Les deux poètes - Un grand homme de Province a Paris), Calman-Lévy Editeurs, Paris - s/d-
- BRONTE, Charlotte - Jane Eyre, Modern Library, New York,
- MACEDO, Joaquim Manuel de - Rosa, Livraria Martins Ed. São Paulo -
- MACEDO, J. M. - A Moreninha, Civilização Brasileira S. A. Editora, Rio - 1937.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria - Yárá Garcia, Garnier, Rio - 1899.
- MACHADO DE ASSIS, J. M - A mãe e aluva, Editores Gomes de Oliveira e Cia. Rio - 1874.

- MACHADO DE ASSIS. J. M - Helena, Garnier , Rio - 1911.
- MACHADO DE ASSIS. J. M - Dom Casmurro, Garnier, 2a. ed. Rio -
- MACHADO DE ASSIS. J. M. - Quincas Borba, Garnier, Rio - 1899.
- PROUST, Marcel - À l'ombre des jeunes filles en fleurs, 3 vls. Gallimard, 140a. ed. Paris - 1934.
- PROUST, Marcel - Le côté de Guermantes, 2 vls, Vallimard. (1^o vol - 60a. ed- 1934; 2^o vol. 58a. ed. - 1933)
- PROUST, Marcel - Sodome et Gomorhe I e II, Gallimard - (1^o vol. 58a ed. - 1933; 2^o vol 89a. ed. - 1935; 3^o vol. 89a. ed. - 1935; 4^o vol. 89a. ed. - 1935.)
- THACKERAY, William Makepeace - Vanity Fair, Modern Library, New-York - copyright 1847.

REVISTAS

- ART NEWS - Numeros de : janeiro de 1947
fevereiro de 1947
outubro de 1949.
- LA REVUE DU CINEMA - automne 1949 (n^o 19-20), cahier special consacré à l'art du costume dans le filme.
- NOVO CORREIO DE MODAS,
- REVISTA POPULAR - Anos de 1859 e 1860.
- RYTHMES DU MONDE - n^o 4 - 1946 - novembro-dezembro(numero dedicado à vestimenta).

REPRODUÇÕES

- GAVARNI (Guillaume-Sulpice Chevallier) - Oeuvres choisies, précédées d'une notice de Jules et Edmond de Goncourt, et d' un avant-propos par Paul-André Lemoisne. Horizon de France, Paris, s/d.
- GAVARNI - Oeuvres choisies - Revues, corrigées et nouvellement classées par l'auteur. (Études de mœurs contemporaines - La vie de jeune homme- Les débardeurs) Avec des notices en tête de chaque serie par M. P-J. Stahl. J. Hetzel-Garnier, Paris - 1849.
- GAVARNI - Les parures - fantaisie par Gavarni - Texte par Méry. Histoire de la Mode par le Cte. Foelix. G. de Conet, Editeur, Paris, s/d.
- GAVARNI - GRANDVILLE - Le diable a Paris - Paris et les parisiens, 4 vls, com texto de Bertall, Cham, Dantan, Clerget, Balzac, Octave Feuillet, Alfred de Musse, George Sand, P-J. Stahl, E. Sue, Soulié, Gustave Droz, Henry Rochefort, A. Villemont, etc.- J. Hetzel, Librairie Editeur. Paris - 1868.

- GUYA, Constantin - Femmes Parisiennes - (com texto de Baudelaire), Pantheon Books, New-York - 1945.
- LAFUENTE, Enrique - The Paintings and Drawings of Velazquez, complete edition, Phaidon Press, New-York, Oxford University Press - 1943.
- MAUCLAIR, Camille - Claude Monet, avec quarante planches hors- Texte en héliogravure, Editions Rieder, Paris - 1927.
- MASTERPIECES OF PAINTING from the Nacional Gallery of Art, edited by Huntington Cairns and John Walker, 2a. ed. Random House, New-York-1945
- REY, Robert - Hanet - trad. do francês por Eveline Bram Shaw - Heinemann Ltd. Londres, s/d.
- ROGER - MARK, Claude - Renoir - 60 reproductions dont 8 en couleurs - Librairie Floury, Paris - 1937.
- UN SIÈCLE DE MODES FÉMININES - 1794- 1894 - Quatre cents toilettes reproduites en couleurs d'après des documents authentiques - Charpentier et E. Fasquelle, Paris - 1894.

GRAVURAS E FOTOGRAFIAS

As gravuras foram retiradas das seguintes obras:

CUNNINGTON - "English women's clothing in the Nineteenth Century

Heard, Gerald - "Narcissus: an anatomy of clothes".

Le bon ton, journal de modes, 1º abril 1858.

As fotografias, inéditas, pertencem à coleção particular do Sr. Pio Lourenço Corrêa, Araraquara.

TRUMAN, Alice - Historic Costume, Pitman, Londres-1949.