



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIENCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

BIA BATISTA SALOMÃO

UMA LEITURA BENJAMINIANA DA INDUMENTÁRIA E DA  
ORNAMENTAÇÃO NAS OBRAS DE ARTE  
EM TEMPOS DE CRISE

Brasília  
2013

BIA BATISTA SALOMÃO

UMA LEITURA BENJAMINIANA DA INDUMENTÁRIA E DA  
ORNAMENTAÇÃO NAS OBRAS DE ARTE  
EM TEMPOS DE CRISE

Monografia apresentada à Faculdade de  
Filosofia da Universidade de Brasília,  
como requisito obrigatório para  
conclusão dos cursos de licenciatura e  
bacharelado em filosofia.

Orientadora: Profa. Priscila R. Rufinoni

Brasília  
2013

## Agradecimentos

Agradeço, pela concretização dessa pesquisa, em primeiro lugar à Priscila Rufinoni, que aceitou me guiar nessa incomum empreitada, abraçando meu tema e dando a ele o respaldo filosófico necessário. À Luana Ferreira, anjo da guarda, que mudou minha vida profissional e deixou a pessoal mais florida, sem a qual jamais descobriria a dor e a delícia da arte-educação. Ao Léo Chacel, querido amigo, por transformar minhas paixões em arte e imprimi-las em mim. A Lucas Andrade, Julia Pavan, Drielli Godói, Leandro Garske e Pedro Vianna, eternos e melhores amores, que sempre estiveram aqui, mesmo quando lá. À Elis, pela companhia.

Acima de tudo, agradeço aos meus pais, Adecy Batista e Gilberto Salomão, por me apresentarem ao mundo ilimitado da leitura desde cedo, constantemente me incentivando a pensar, a desenvolver opiniões e, acima de tudo, a seguir meus sonhos. Obrigada pela liberdade, pelo carinho, pela oportunidade de fazer o que amo e, principalmente, por me fazerem acreditar no meu potencial.

Enfim, a todas(os) as(os) amigas(os) que participaram desses cinco de anos de graduação, me acolhendo e acompanhando nesse belo e abstruso cerrado, sentirei muita falta. Em especial, a Carol Scartezini, amiga de beleza inigualável por dentro e por fora, que se foi, deixando muita saudade.

*“A arte é uma mentira  
que nos faz perceber a verdade”.*

*Pablo Picasso*

*“Moda é uma linguagem  
que se cria em roupas para interpretar a realidade.”*

*Karl Lagerfeld*

*“Deixe-se de lado se esta inscrição satírica na tabuleta de uma estalagem holandesa, em que estava pintado um cemitério, vale para os homens em geral, ou em particular para os chefes de Estado, que nunca estão fartos de guerra, ou quiçá somente para os filósofos que sonhem com este doce sonho.”*

*Immanuel Kant*

## Resumo

Esta pesquisa objetiva analisar a indumentária e a ornamentação humana, que distinguem não só as características pessoais como também os movimentos sociais, as manifestações culturais e toda a conjuntura da época em que se apresentam, a partir de obras de arte e com foco em tempos de crise. Escolho como ponto convergente entre as obras, a figura feminina, em suas mais diversas formas. Autores como Walter Benjamin (1892-1940) e Siegfried Kracauer, (1889-1966) cujas metodologias de estudo foram usadas nesta pesquisa, deram lugar a essa manifestação, tentando pensá-la não apenas como fetichista, embora evidentemente o seja, mas também como uma alegoria do tempo a que se remete, uma imagem tensa dos contrastes de uma determinada época e sociedade. Novos objetos de reflexão para a filosofia, sem dúvida.

**Palavras-chave:** Indumentária. Ornamentação. Traje. Estética. Filosofia histórica. Alegoria. Walter Benjamin. Crise. Arte.

## Abstract

This research analyses the human clothing and ornamentation, which differentiate not only the personal characteristics as also the social movements, the cultural manifestations and the whole conjuncture of a particular time, analyzing works of art, in our case, focusing on times of crisis. Connecting the paintings, there is the feminine figure, the woman allegory, represented as a few of her numerous possible forms. Authors such as Walter Benjamin (1892-1840) and Siegfried Kracauer (1889-1966), whose methodology were used in the present paper, talked about this manifestation, trying not to restrain it as fetishist, although evidently it is, but also as an allegory of a particular time of a specific society. Possibility for groundbreaking studies, undoubtedly.

**Keywords:** Clothing. Ornamentation. Costume. Aesthetics. Historical philosophy. Allegory. Walter Benjamin. Crisis. Art.

## Sumário

1. Introdução.....	07
2. A Revolução Francesa.....	14
2.1 Maria Antonieta, a rainha sem limites.....	15
2.2 Jacques-Louis David, o pintor da Revolução.....	19
3. A Revolução Industrial.....	29
4. Goya e suas inclinações não tão monárquicas.....	33
5. Procura-se a liberdade.....	36
6. Ideologia de um espanhol auto exilado.....	49
7. Influências e reflexos da moda e da arte europeias na atualidade....	55
8. Conclusão.....	57
9. Referências Bibliográficas.....	60

## 1. INTRODUÇÃO

Cabe à filosofia, no entender de Walter Benjamin (1892-1940) e Siegfried Kracauer (1889-1966), expandir sua área de atuação para que possa, analisando o passado, entender o presente e tomar seu lugar prático em relação a um possível futuro. Pretende-se, como objetivo específico, a partir de obras de arte – relato remanescente mais expressivo da era anterior à fotográfica – perceber os elementos que permeiam a realidade daqueles relatados à época por meio de suas formas de sociabilidade e de vestir-se, além de analisar os diversos elementos presentes em forma de símbolos e, mais especificamente, alegorias – conceito amplamente explorado por Walter Benjamin. Toma-se como fio condutor entre as obras a presença feminina, nas suas mais diversas formas, seja da forma clássica idealizada, como mulher nua, como figura de representação de nação, como ocorrerá durante a Revolução Francesa, ou mesmo na sua ausência.

Gilles Lipovetsky diz que o grande período da moda foi de 1850 a 1970, contudo, dada a crescente onda de revoltas e revoluções que acontecem hoje no mundo, resolvi atentar meu estudo para épocas de crise e conseqüentemente, revoltas, guerras e revoluções ocorridas nos últimos séculos, pois, são sem dúvidas, formadoras de nossa sociedade como a conhecemos e experienciamos. A arte foi utilizada e criada de diferentes maneiras e com inúmeros sentidos e interesses, sendo, mesmo, fonte de propaganda política. A história da arte por si só já foi considerada morta, assim como foi Deus. Ainda assim, ambos continuam a existir de uma forma ou outra. Não se busca aqui a linearidade ou meramente um relato do ocorrido, busca-se, como intentava Walter Benjamin, imergir na fonte histórica, esmagá-la em pequenos pedacinhos e analisar de dentro para fora aquilo que ela esconde em si, sendo essa fonte uma diversidade de obras de arte. Saliento, aqui, a importância indiscutível do conceito de alegoria (de que tratarei mais profundamente a seguir) retomado por Benjamin em seus escritos sobre o Barroco alemão e levado a cabo por Kracauer e outros filósofos. A amplitude de possibilidades que a interpretação alegórica nos fornece é imprescindível para uma real perfuração do tema e conseqüente exposição da realidade que buscamos.



Dessa forma, por meio de uma análise tipicamente benjaminiana, este ensaio intenta traçar o perfil da época e suas implicações históricas, culturais e, acima de tudo, filosóficas. Partindo de um pequeno ponto da obra para, como costumava fazer Walter Benjamin, apresentar o fenômeno como o desabrochar de uma rosa, pouco a pouco, revelando sua natureza mais íntima. Kracauer, em seu texto *Sobre os Escritos de Walter Benjamin*, explicita esse método da seguinte forma (seu método) “*escava na densa matéria para expor a dialética das essências. Ele não aceita nenhuma espécie de generalidade e persegue o desenvolvimento de determinadas ideias ao longo da história*”.<sup>1</sup> Procedimento chamado de monadológico, análise que se iniciaria a partir de um ponto único, simples (mônada, do grego), aos poucos desencavando a conjuntura da realidade estudada. Em seu estudo sobre o Drama Barroco, aponta Kracauer, Benjamin dissecar os elementos significativos do drama, sendo que um deles seria, justamente, a alegoria, a qual destrincha até remontar seu significado primeiro, a transformação da natureza em signo alegórico e histórico pelo que ele chama de olhar do melancólico. Assim, diz Kracauer sobre os escritos de Walter Benjamin, identificando a essência, as significações se complementam e geram uma síntese dialética<sup>2</sup>, ao invés de meros conceitos abstratos.<sup>3</sup> Em suma, busca-se resgatar o que Siegfried Kracauer identificou como a “*reconquista de uma precisão de conteúdo*”. Ou ainda, como expôs o próprio Benjamin na *Origem do drama barroco alemão* “*o filósofo passa a ocupar aquele posto nobre entre o pesquisador e o artista*”.

O conceito de alegoria fora criticado por Johann Goethe (1749-1832) e Friedrich Schelling (1775-1854) que viam somente no símbolo a verdadeira natureza da poesia, por seu significado mais exato, conforme Goethe, por exprimir um particular sem a necessidade de um universal, enquanto para a alegoria o particular só vale como exemplo do universal.<sup>4</sup> Por seu trabalho mediado de significação, a

---

<sup>1</sup> KRACAUER, *O ornamento da massa*, p. 279-285.

<sup>2</sup> O conceito de alegoria, muito caro à Benjamin, intrínseco a seu método de estudo monadológico permite o diálogo, contém em si um caráter historicista inegável.

<sup>3</sup> Crítica de Goethe ao conceito de alegoria, que diferentemente do símbolo, só geraria conceitos abstratos e dependentes de um universo para de fato ser compreendido.

<sup>4</sup> GOETHE, *apud*, BENJAMIN. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 183.

interpretação alegórica demanda historicidade para expor seu significado, e justamente por esse fato a alegoria nos será cara no curso deste trabalho. Enquanto o símbolo já tem sua definição, a alegoria pode ser explorada de diferentes formas, e é notadamente um recurso de grande importância tanto para os pintores quanto para os críticos. Ambos os conceitos serão encontrados e abordados, porém a alegoria ajudará a trazer coerência dialética entre a expressão e a convenção, ou seja, entre a própria obra e a historicidade, entre o que está representado no quadro e a realidade que circunda sua feitura.

Outro conceito de que Benjamin se ocupa e que será esquadrihado é sua filosofia da história, não linear e não meramente construtiva. É preciso destruir e dissecar o objeto para realmente estudá-lo, o autor enfatiza a importância da ruína, do estudo a partir dos destroços para se “salvar” a obra:

*O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é, justamente, converter em teores de verdade os teores históricos de coisa, que estão na raiz de toda obra significativa. Essa transformação dos teores de coisa num teor de verdade faz do declínio do efeito, no qual, década após década, os atrativos iniciais vão se embotando, o fundamento de um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína.*<sup>5</sup>

Susan Buck-Morss escreve sobre a obra de Benjamin, escrevendo que o termo *Trauerspiel* era usado tanto como significado do drama barroco quanto dos acontecimentos históricos durante a época em que a Europa enfrentava mais uma vez as ruínas da guerra, a descrevendo como “*cidade das caveiras*”, alegoria que acreditava narrar corretamente a natureza decadente da história, noção que bem se encaixa nesse projeto.<sup>6</sup>

A indumentária foi abordada como tópico de estudo por uma diversidade de pensadores nas mais diferentes épocas, assim, cito Charles Baudelaire (1821-1867), cujas teorias foram amplamente averiguadas por Benjamin. No ensaio *O pintor da vida moderna*, Baudelaire aborda o tema da moda como sendo “*o esforço permanente e sucessivo de reformação da natureza*”<sup>7</sup> ou, ainda, “*a figura*

<sup>5</sup> BENJAMIN, *Ursprung...*, pp. 357-358. Trad. bras. (modificada) apud GAGNEBIN, *História e Narração em Walter Benjamin*. P. 45.

<sup>6</sup> BUCK-MORSS, *Dialética do olhar*, p. 209-210.

<sup>7</sup> BAUDELAIRE, *O pintor da vida moderna*, p. 1184 apud GAGNEBIN, *História e Narração em Walter Benjamin*. P. 50.

*passageira e dominadora de uma atualidade que sempre nos escapa”*<sup>8</sup>. Baudelaire pensa a moda num patamar subjetivo e imaginativo, como se ela fosse criada apesar da realidade da época. Este ensaio, por outro lado, busca mostrar que a moda, na realidade, está intrinsecamente ligada ao que está ao seu redor, obviamente dotada de uma farta dose de imaginação e subjetivismo, mas sempre dialogando com as diversas características do ambiente em que é explorada, seja pela situação econômica, social ou cultural vivida. Kracauer, por sua vez, ao tratar da fotografia, descreve a situação de jovens se divertindo ao olhar um retrato antigo da avó, uma bela jovem de coque alto portando um vestido ultrapassado. A relação da fotografia com o presente se faz mais pela vestimenta da senhora que pelos seus traços físicos. As crianças se divertem ao reconhecer aquele traje como algo estranho a seu tempo, pois nele reconhecem o que já foi presente, o elo é feito justamente pela vestimenta, ele diz:

*À ligação temporal da fotografia corresponde aquela da moda, [...] a moda moderna é translúcida, a antiga obsoleta. O corte da cintura justa do vestido sai da fotografia e entra no nosso tempo, comparável a um edifício senhorial de outros tempos evacuado para demolição, pois o centro foi transposto para outra região da cidade. [...] **Mesmo a paisagem e qualquer objeto na fotografia é como um traje.** [...] A avó foi um ser humano, ao qual pertenciam o coque, o espartilho e a alta cadeira estilo renascença com colunas contorcidas. [...] Esta realidade [...] é constituída de partes no espaço, cuja composição é muito pouco necessária, as quais poderiam ser imaginadas em qualquer outra disposição. [...] Os traços do ser humano são conservados apenas na sua “história”.*<sup>9</sup>

Importante abordar o trecho destacado acima, em que Kracauer diz que tudo presente na imagem é como um traje. Tudo que ali está é usado para representar e afirmar aquele momento, mais que mero ornamento, aquela lembrança eterna é formada de pequenos elementos que unidos contam uma história. E é exatamente a partir desses elementos que este ensaio será formado. Lê-se a indumentária e a ornamentação, ou seja, o traje, como uma gama de fatores que influirão na compreensão da obra, ultrapassando a mera forma de apresentação dos sujeitos e englobando cada um dos elementos presentes no quadro. O autor reforça, também, a visão da filosofia histórica de Benjamin por meio da ideia de memória, não há linearidade na rememoração de fatos, mesmo com a fotografia os elementos se desagregam. A respeito das obras de Franz Kafka (1883-1924) enuncia “a consciência emancipada [...] destroça a realidade natural e contrapõe os fragmentos

<sup>8</sup> GAGNEBIN, *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 48.

<sup>9</sup> KRACAUER, Texto *A fotografia em O ornamento da massa*, p. 72-74.

*um ao outro, mudando-lhes a ordem.*”<sup>10</sup> Nesse ponto, Kracauer trata da capacidade do cinema de mesclar essa ordem, jogando com esses fragmentos e se aproximando do que seriam os sonhos, *“embaralhamentos da vida diurna”*.<sup>11</sup>

Mais uma vez retomamos o tema da alegoria, *“Benjamin vislumbra no estado difuso do ‘adormecer’ a chance para o instante de cognoscibilidade catalisado pelo ‘despertar’ alegórico [...] Como diz Addison, depois que a morte libera o espírito, a alma pode brincar.”*<sup>12</sup> As personagens barrocas de Benjamin só tem acesso à *“pátria alegórica”* depois de sua morte. *“Na constelação do Trauerspiel, a figura da alegoria é, pois, a que mais se aproxima da ideia de salvação”*.<sup>13</sup> Finalmente, Benjamin conclui que *“as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”*.<sup>14</sup> Reçamos na filosofia da história do escritor, que busca esmiuçar os aspectos da historicidade após quebrá-la, por suas lacunas e dificuldades, como um amante se vê preso à sua amada não pela sua perfeição, pois

*rugos no rosto e manchas hepáticas, roupas gastas e um andar torto prendem muito mais duradouro e inexoravelmente que toda beleza. [...] Ofuscada, a sensação esvoaça como um bando de pássaros no esplendor da mulher. E, assim como pássaros buscam proteção nos folhosos esconderijos da árvore, refugiam-se as sensações nas sombrias rugas, nos gestos desgraciosos e nas modestas máculas do corpo amado, onde se acocoram em segurança, no esconderijo.*<sup>15</sup>

Recusando a totalidade histórica cronologicamente encadeada, Benjamin procura ultrapassar a mera história oficial e, por meio de uma *“escrita do desastre”*<sup>16</sup>, utiliza a interpretação alegórica para narrar *“uma história dos excluídos, dos esquecidos, dos vencidos”, pois ela “expõe à luz do dia esta ligação entre significação e historicidade, temporalidade e morte”*.<sup>17</sup>

*Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente à luz da redenção, a alegoria mostra ao observador a facies hippocratica da história como protopaisagem petrificada. A história, em tudo o que nela desde o início é*

<sup>10</sup> KRACAUER, *O ornamento da massa*, p. 79.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>12</sup> BRETAS, *A constelação do sonho em Walter Benjamin*, p. 69.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>14</sup> BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 200.

<sup>15</sup> BENJAMIN, *Rua de mão única*, p. 16.

<sup>16</sup> GAGNEBIN, *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 44.

<sup>17</sup> GAGNEBIN, *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 43.

*premature, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. [...] Nisso consiste o núcleo da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como a história do sofrimento do mundo, significativa apenas nas estações do declínio.*<sup>18</sup>

Exprimo, contudo, a dificuldade em estabelecer esse tipo de narrativa fragmentária, pois, os próprios recursos atuais de escrita exigem certa lógica na concatenação de pensamentos em trabalhos dessa natureza. Portanto, a fim de facilitar o entendimento, mesmo tentando perseguir uma história não-linear, farei breves introduções e encerramentos narrativos entre os capítulos. Reitero, não em busca da perpetuação da conhecida grande narrativa, porém, seguindo preceitos filosóficos de compreensão e composição coerentes em prol de uma análise congruente.

Todos esses elementos atizam a vontade deste estudo, até cravar os dentes nas verdadeiras entranhas filosóficas da moda, ou melhor, das modas através dos tempos, utilizando a arte como instrumento, o retrato mais sincero, mesmo que nem tão sincero, das mudanças das sociedades que geraram nosso estilo de vida hoje. Importante lembrar que o conceito de moda em que nos baseamos hoje apareceu no final de Idade Média (século XV) e início da Renascença na corte de Borgonha – atualmente França – com o desenvolvimento das cidades e como maneira de diferenciar sua posição privilegiada na sociedade.<sup>19</sup> A palavra vem do latim *modus*, maneira, modo. Há algum tempo, a moda vem sendo usada também para afirmar suas convicções pessoais e mesmo expressar sentimentos e sensações, além de meramente diferenciar-se. Entende-se, assim, que ela foi e ainda é um importante instrumento de poder e carece de estudos mais aprofundados.

Pretendo utilizar-me fartamente de imagens e, a partir delas, destrinchar os aspectos mais sutis presentes nas obras de arte, abrindo-se o leque do que pareceria mera representação para algo muito mais profundo, intrínseco – mesmo que pouco evidente – nas alegorias e simbologias praticadas pelos artistas. Entendo a moda hoje como parte inquestionável do território da arte e, provavelmente, a mais

---

<sup>18</sup> BENJAMIN, *Ursprung...*, p. 343. Trad. bras., p. 188 *apud* GAGNEBIN, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.44.

<sup>19</sup> PALOMINO, *A Moda*, p. 15.

acessível a todas as estratificações da sociedade ocidental. Seja com a alta costura acessível a uma camada mínima da população ou pelas grandes lojas de departamento distribuindo modelos de vestimenta (ou talvez mais que isso, de comportamento) o *façon* francês se estabeleceu firmemente em nosso modo de vida e foi, como ainda é, catalisador de enormes mudanças. É hora de descobrir suas implicações filosóficas e avaliar sua influência gigantesca na sociedade capitalista e cada vez mais consumista que construímos.

Esta peça intenta traçar algumas das grandes transformações que geraram a sociedade moderna. Conforme Eric Hobsbawm, houve uma verdadeira *Era das Revoluções*<sup>20</sup> pautada principalmente pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial inglesa, permeadas, influenciadas e influenciadoras de diversas outras revoluções que aconteciam e aconteceriam pelo mundo. Infelizmente, não é possível tratar de todas elas, portanto busquei alguns momentos-chave de transformação para relatar e analisar aqui, não meramente como transferência de dados, mas buscando uma nova maneira de adentrar e entender esses fenômenos a partir da monadologia retomada por Benjamin, partindo da observação de obras de arte, e, assim, percebendo e discutindo o que se passava à época em que foram feitas.

Sabendo que é necessário que haja forte base histórica para entender a atualidade e evitar a repetição de erros no futuro, percebo que passamos agora por mais uma fase de grandes e profundas mudanças em todo o mundo, com as rebeliões e derrubadas de ditaduras em países como o Egito e a Tunísia, na queda vertiginosa da economia europeia, nos problemas de espionagem do cotidiano dos cidadãos americanos, e mais fortemente nas manifestações populares no Brasil. É dado o momento de verdadeiramente analisar a estrutura da sociedade em que vivemos e decidir se ela continuará ou se construiremos algo mais sólido e compatível com nossos interesses. Creio, portanto, ser uma das metas desse trabalho realizar uma apurada leitura da estrutura de diversas sociedades em tempos turbulentos para auxiliar na possível reconstrução da nossa. Afinal, que papel cabe à filosofia senão o de análise e crítica?

---

<sup>20</sup> Título de seu livro de 1977.

## 2. REVOLUÇÃO FRANCESA

Consoante Hobsbawm, excetuando a Rússia, em 1789 aproximadamente um a cada cinco europeus era francês, logo, a França era o Estado mais poderoso e populoso do continente. A Revolução foi o primeiro movimento social de massa, questionando as hierarquias ditas divinas e construindo conceitos de liberdade, igualdade e fraternidade (segundo seu mote) que são seguidos ainda hoje, sendo, ainda, *“o primeiro grande movimento de ideias da cristandade ocidental que teve qualquer efeito real sobre o mundo islâmico”*, fornecendo ao termo liberdade – antes somente uma nomeação legal para o significado oposto ao de escravidão – uma conotação política que será incorporada à maioria dos movimentos políticos posteriores, notadamente o comunismo moderno, por essas razões começamos por ela.

Robert Turgot (1727-1781), o primeiro-ministro francês de 1774 a 1776 tentou, sem sucesso, abolir as desigualdades sociais, formar um comércio livre e uma taxa ção racional e imparcial, além de promover uma explora ção mais eficiente da terra, contudo, os interesses da aristocracia não permitiram essas mudanças, transferindo a vontade do povo de fomentar um despotismo esclarecido como o que havia em outros países para o republicanismo. A nobreza, sem saber, atirava em seu próprio p . Incapaz de cuidar das próprias finanças e com gastos pessoais cada vez maiores, a aristocracia inventava cargos e dominava completamente a Administra o Estatal, o que só comprometeu mais os encargos da Coroa. Além disso, era ampla a crença popular de que a rainha gastava somas enormes de dinheiro em futilidades, sendo odiada massivamente.

## 2.1 Maria Antonieta, a rainha sem limites.



Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, *Retrato de Maria Antonieta*, 1783.

A pintora Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842) retratou diversas vezes Maria Antonieta e sua família, mostrando com precisão as múltiplas vestimentas da rainha que, mesmo quando fortemente criticada, acabou por ser a primeira na



França a simplificar seus trajes, rebelando-se contra a vestimenta restritiva do Antigo Regime, de acordo com NJ Stevenson <sup>21</sup>, simplicidade essa que ia bem de acordo com os ideais da República, sendo amplamente adotada então.

O retrato acima demonstra claramente uma leveza maior na vestimenta da rainha, até então rainhas demonstravam opulência e luxo com muitas joias e pérolas em volta do corpo (como pode ser visto em outros retratos de Maria Antonieta), contudo, nesse período houve uma grande aproximação da Corte aos ideais de natureza e simplicidade encontrados nas obras de Jean-Jacques Rousseau assim como ao racionalismo de Voltaire. <sup>22</sup> No ano de 1783 ocorreu a construção do *Hameau de La Reine*, presente do rei para Maria Antonieta, uma pequena fazenda composta de lago, farol e à época com hortas, videiras, animais e até leiteira e queijaria, além de outros ambientes típicos da vida campestre <sup>23</sup> – entrando em claro conflito com a busca do reinado de Luís XIV pela ostentação e a riqueza que demonstrava claramente os excessos de sua Corte por meio de drapeados, camadas de tecido e cinturas femininas bem marcadas pelos corpetes apertadíssimos:

*Mas eis a Senhora penteada, perfumada e pintada. Pôs as joias de ouro ou de coral, os brincos. Só lhe falta vestir-se. Trabalho longo e minucioso, pois por cima da camisa de fino pano, com rendas de Alençon ou de Inglaterra, não sobreporá menos de três saíotes que lhe engrossarão a cintura. Vai então escolher no guarda-fato o vestido de cor, à moda do dia, geralmente claro, ventre de corça, gridelim, cereja, camurça ou amarelo-limão.*

*O corpo do vestido termina em bico, na cintura; é mantido direito por uma lâmina de marfim ou de madeira; das mangas curtas, sobrecarregadas com chumbos que muito melhor quadriam à cabeça de algumas, diz um moralista resmungão, sai um triplo folho de renda fina. Nos últimos anos do século, o corpo prolongar-se-á por duas abas, abaixo da cinta. É, por via de regra, decotado e deixa mais do que adivinhar o colo (...)*

*Na corte, e com o intuito de manter hierarquias nobiliárquicas, o comprimento do manto obedece a regras. A rainha tem direito a uma cauda de onze anas, as infantas, a uma de nove, as netas, de sete; a das princesas de sangue desce até cinco e a das duquesas a três. <sup>24</sup>*

<sup>21</sup> STEVENSON, *The chronology of fashion*, p. 12.

<sup>22</sup> Marie Louise Nery em *a Evolução da Indumentária*, diz que sedas e brocados com motivos florais eram fortemente utilizados por ambos os sexos, “artificialismo encontrado para dar vazão ao gosto da época pela natureza, pois seria difícil caminhar fora dos salões com saias tão largas e sapatos de cetim de saltos altos!”. P. 138.

<sup>23</sup> Ambiente que a rainha usava para “escapar” da vida na Corte e que acabou por ser mais um motivo de suspeitas e enfurecimento do povo francês, que via naquilo uma diversão para a rainha enquanto o povo passava fome.

<sup>24</sup> Respectivamente, caudas de 13; 10,70; 8,30; 6 e 3,50 metros dependendo de seus títulos. MONGRÉDIN, *A vida quotidiana no tempo de Luís XIV*, p. 81-82.

Percebe-se no estilo delicado de pintura de Vigée-Le Brun o contato com essa natureza por meio da rosa que a rainha segura e que une por fitas fazendo um enfeite. O tecido do vestido, a musselina, passa uma ideia de fluidez e leveza, marcado na cintura por nada além de uma fita do mesmo tecido leve, que permite a ela se movimentar livremente, sentar-se sem esforço e, até mesmo, como demonstra a pintura, trabalhar com flores e outras atividades campestres. Em seu colo, nenhuma joia, muito incomum para o retrato de uma rainha ou qualquer membro da Corte até então, os cabelos, antes muito armados e com perucas que buscavam pelos céus, rodeadas por fitas e cachos <sup>25</sup>, estão quase soltos ornados por nada além de um chapéu com uma grande fita e penas, mais uma vez, mesmo que de uma forma um pouco cruel, aproximando a figura da natureza, quase como uma camuflagem. Os babados estão presentes, sem muito exagero, uma espécie de continuação do vestido que também não o pesa muito, mas demonstra que não é um vestido qualquer, afinal de contas, ela era a rainha. O rosto também contribui para a tranquilidade do quadro, está em três quartos de perfil conforme todo o corpo que parece nem posar para a pintura, quase como uma foto instantaneamente tirada enquanto ela realizava sua tarefa, dando uma olhadela para Vigée-Le Brun sem se perder do que está realizando, as flores são o assunto principal da rainha ali, não o quadro.

A vestimenta não era de fato um vestido que usaria para recepcionar a corte em festas ou algo do tipo, era um *chemise*, que acabou por se tornar a camisa de botões usada de forma unissex hoje. O *chemise* era usado em situações mais informais e fortemente inspirado nas túnicas greco-romanas. Alguns anos depois, no Diretório francês, seria a forma mais elegante de se vestir. Importante lembrar que o *chemise* mais simples era usado como roupa íntima para evitar que os enormes e trabalhados vestidos precisassem ser lavado muitas vezes.

Esse quadro, pintado seis anos antes da Revolução Francesa, apresenta uma contradição forte, de um lado uma leveza incontestável, de outro, demonstra a crise

---

<sup>25</sup> Como o famoso penteado “à la Fontanges” que, de acordo com Lipovetsky durou mais de 30 anos. *O império do Efêmero*, p. 32.

que assolava a França à época. Não foi somente por um desejo de liberdade da rainha que as vestimentas se tornaram mais simples. A população francesa passava fome e as colheitas pareciam não vingarem de forma alguma; o rei doava somas vultosas de dinheiro para apoiar a separação norte-americana de seu antigo inimigo, a Inglaterra; a burguesia ascendia vertiginosamente e as ideias Iluministas se espalhavam por toda a Europa, inclusive dentro da corte. Além, é claro, de uma retomada da arte clássica devido, em grande parte, à redescoberta das cidades romanas de Pompeia e Herculano no século XVIII. O rei Luís XVI tentando se reestabelecer e, ainda, manter os gastos enormes da corte <sup>26</sup>, tentou impor impostos aos chamados Notáveis (clero e nobreza) que recusaram veementemente e começaram a se articular contra o rei, incapaz de lidar com a crescente crise, tentou fechar a Assembleia, gerando ainda mais descontentamento que, pouco depois, acabou por literalmente lhe fazer perder a cabeça.

Destaco nos escritos de Flávio de Carvalho, *“frequentemente há uma apresentação antitética no decorrer da história, uma sucedendo a outra; libertinagem – religião; burrice estagnada – sabedoria exuberante; aspecto sadio – aparência doentia, etc...”* abordando a preferência por uma aparência doentia e o uso das *“gorgueras”*



Philibert-Louis Debucourt,  
*Promenade de la gale*, 1800.

espanholas, que separavam totalmente a cabeça do corpo, como prenúncios da Revolução Francesa e da decapitação em massa. Como se lhes fosse possível perceber a aproximação de um momento de crise e, até mesmo, da morte. <sup>27</sup>

<sup>26</sup> De acordo com Eric Hobsbawm, embora constantemente culpados pela crise, os gastos da corte em 1788 representavam apenas 6% dos gastos totais do reino, sendo o dinheiro enviado aos EUA para sua libertação o que veio realmente a ruir o Estado francês.

<sup>27</sup> CARVALHO, *A moda e o novo homem*, p. 18.

## 2.2 Jacques-Louis David, o pintor da Revolução.

Monumental e comovente, assim o escritor Simon Schama (1945--)<sup>28</sup> descreve as obras de Jacques Louis-David, que contrapunha sua gagueira e feiúra (em tempos em que o mais importante era saber discursar e discutir) com gigantes e belíssimos quadros baseados em histórias da Roma Antiga. Mas, diferentemente do que vinha sendo feito até então, David não parecia pintar somente para os olhos da alta sociedade francesa, deixando de lado a frivolidade e o hedonismo do antigo regime,<sup>29</sup> em seu estilo opulento. Nos perguntamos, então, como essa alteração de pensamento percorreu tão rapidamente a Europa em tempos em que a comunicação era difusa e complicada?

Era comum que estudantes à época fizessem um *Grand Tour*, passando por cidades pré-escolhidas onde aprenderiam a se vestir, a se portar, a esgrimir e, é claro, a apreciar a arte. Graças a essa tradição, tornou-se mais fácil divulgar e estabelecer movimentos intelectuais, artísticos e culturais por toda a Europa, o que fez com que o apreço pela arte romana fosse logo espalhado após sua base teórica ter sido escrita pelo erudito alemão, habitante de Roma, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que conclamava os pintores a “*mergulharem seus pincéis no intelecto*”<sup>30</sup>, ideia prontamente adotada por Anton Raphael Mengs (1728-1779), também morador de Roma que desenvolveu um afresco sobre o tema de *Parnassus* em um dos pontos de passagem do *Grand Tour*, facilitando grandemente a difusão do neoclassicismo.

---

<sup>28</sup> SCHAMA, *O poder da arte*, p. 200.

<sup>29</sup> ZACZEK, *Tudo sobre arte*, p. 260.

<sup>30</sup> ZACZEK, *Tudo sobre arte*, p. 260.



Jacques-Louis David, *O Juramento dos Horácios*, 1784.

A primeira obra-prima da retomada do clássico, então, sairia dos pincéis de um francês em busca de aceitação e prestígio. Deixando de lado as musas e deusas nuas que eram costumeiramente representadas, David incita o povo a se armar.<sup>31</sup> Analisando o quadro, partimos de um ponto central forte, o pai segurando as espadas pelas lâminas reluzentes e afiadas, enquanto os Horácios as buscam com vigor numa posição de conjunção e semelhante entrega ao combate jurando a derrota de seus inimigos, os Curiácios – para evitar uma guerra entre romanos e albanos, duas famílias resolvem guerrear até o último dos seis irmãos ser declarado vitorioso e decidir então a disputa. Percebe-se a grande influência das cores e dos contrastes de Michelangelo Caravaggio (1571-1610) na cena obscura dividida pela capa fortemente simbólica e cor de sangue do pai que oferece seus filhos à batalha.

<sup>31</sup> SCHAMA, *O poder da arte*, p.204.

À direita do quadro destacam-se as figuras femininas, desoladas pela tristeza. Sabina, de marrom e azul, deitada mais uma vez sobre um pano cor de sangue, é uma Curiácios casada com um dos Horácios e antevê a perda de seu irmão, seu marido ou mesmo de ambos. Camila, representada de branco virginal, noiva de um dos Curiácios chora pela possível morte do noivo (choro esse que a fará ser morta por seu irmão depois da perda de seu futuro marido). A ama, ao fundo, segura duas crianças, uma que não assiste a nada e outra que presta vigorosa atenção aos fatos. O patriotismo pulsante do quadro grita matar ou morrer pela nação. A impressão de simetria não é ocasional, três irmãos transformados em uma só força, três espadas unidas, três arcos ao fundo, três mulheres sofrendo. Os tecidos simples usados em Roma voltarão à moda pouco tempo após essa retomada do Clássico nos anos 1800 deixando pra trás a frivolidade monárquica e abraçando a causa republicana. As cores predominantes do quadro, curiosamente, são o azul, o vermelho e o branco, cores que formarão a bandeira da Revolução e representarão o mote de Liberdade, Igualdade e Fraternidade francês.



Philibert-Louis Debucourt, ilustração, séc. XVIII.

Os cabelos, até então usados para cima com perucas e enfarinhados, são representados para baixo ornados com tecidos de uma maneira bastante natural, “*a farinha deve ser usada para nutrir o povo, diziam.*”<sup>32</sup> Na pintura a marcação da cintura sobe para logo abaixo do seio, o que será amplamente copiado logo na Primeira República, além da tez branca e pouco maquiada “*para lembrar as estátuas de mármore da época helênica*”<sup>33</sup> aboliram os saltos altos e os substituíram por sapatilhas. As mulheres, secundárias no quadro, começam a tomar posições fora dele, tornando-se escritoras, frequentadoras ou mesmo donas de salões sociais como Mme. de Stael, Mme. Roland, Mme. Necker, Mme. Récamier – “*rainha do Diretório*”, de acordo com Dinah Pezzolo<sup>34</sup>, casara aos 15 anos com um banqueiro se tornando símbolo de moda e musa de diversos pintores como David e François Gérard (1770-1837), chegando a,

<sup>32</sup> NERY, A *evolução da indumentária*, p. 146.

<sup>33</sup> NERY, A *evolução da indumentária*, p. 146.

<sup>34</sup> Em *Moda e Arte: releitura no processo de criação*, p. 67.

há quem diga, inspirar *A Grande Odalisca* de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) –, além de Jane Austen, na Inglaterra e outras.



Jacques-Louis David, *Os lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos*, 1789.

*Os lictores devolvendo a Brutus os corpos de seus filhos*, que seria exposto no Salão de Paris (evento que exibia obras dos artistas que estavam em concordância com as convenções da arte Acadêmica) de 1789 agora abordava a época da fundação da República romana. De fato havia sido encomendado pela Coroa, informação que foi abandonada para que a obra pudesse ser exibida no primeiro Salão revolucionário. A história aborda o cônsul Lucius Junius Brutus (cerca de 500 a.C.) que ordenou a execução de seus dois filhos ao descobrir que conspiravam para devolver o poder aos monarcas derrubados Tarquínios.

Mais uma vez David aposta na separação dos sexos ao tratar de sentimentos, como havia feito no *Juramento*. De um lado o pai, mandante do assassinato que

sequer se vira para olhar uma última vez os filhos mortos, pois o dever à pátria subjuga o amor familiar, (somente seus pés torcidos e as mãos fechadas demonstram a dor lacrada dentro de si) escondido na penumbra enquanto as mulheres se desabam e buscam conforto umas nas outras. Uma das mulheres é muito maior que as outras e parece tentar confortá-las enquanto tenta, em vão, alcançar seus filhos que já se foram, a outra, vestida mais uma vez de um branco virginal procura, sem sucesso, não olhar para a cena, tentando afastar a realidade de si, enquanto uma terceira cai desmaiada nos braços da figura maior, a mãe, com a outra mão sobre seu seio, alegoria referente àquele que alimentou e sustentou todos eles em seus primeiros momentos de vida. No meio do quadro há uma coluna toscana que claramente separa Brutus de sua família e enfatiza mais uma vez a sobreposição do povo sobre a família, valor adotado pelos revolucionários, uma última mulher busca conforto na cegueira, se enrola em um tecido azul na busca de afundar-se e esquecer a realidade terrível.

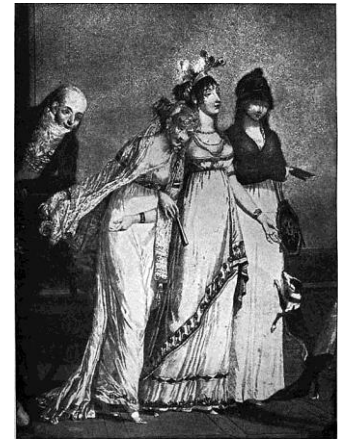
As mulheres na luz, Brutus e os lictores na sombra, há uma forte tensão entre os dois lados da obra, representada na escuridão está também a estátua da Mãe Roma, a República entre o pai e seus filhos, representando essa distância entre o sentimento natural e o dever cívico.<sup>35</sup> No meio dela, mais uma vez, um pano vermelho sangue encobre a mesa e acima dele uma natureza-morta pintada com todo esmero, um cesto de costura, símbolo da vida familiar, dos deveres do lar. Há, porém, escapando do cesto novamente uma reluzente e intimidadora lâmina, uma tesoura em muda ameaça. Schama sugere que, parte do público, como Maximilien de Robespierre (1758-1794) e George Danton (1759-1794) reconheceria nela o Átropos, a Parca que corta o fio da vida. E é a partir desse ponto que a Revolução começará a deslanchar para o Terror e muitos fios de vida serão cortados, inclusive os dos próprios revolucionários, culminando num terror racional sem limites sensíveis, tal qual o de Brutus, que lhes custará o Governo.

---

<sup>35</sup> SCHAMA, *O Poder da arte*, p. 216.



Novamente, os corpos das mulheres estão envoltos na vestimenta típica romana, porém, nota-se que há faixas de diversas cores para amarrar as túnicas e as faixas nos cabelos estão mais ornadas, além de uma variedade maior de panos as revestindo – foi criada, inclusive, uma sessão de ilustrações chamada *Modes e Manières du Jour* dentro do *Journal des Dames* (1798-1808) com ilustrações de Philibert-Louis Debucourt (1755-1832) indicando a vestimenta adequada às mulheres.<sup>36</sup> Os pés descalços transmitem uma sensação de pureza e limpeza enquanto os pés de Brutus e seu filho estão amarrados por fitas vermelhas representando sua ligação com o mundo externo, com seus interesses políticos. Um dos tecidos de Brutus possui uma faixa decorativa, provavelmente para demonstrar que tinha posses, por ser cônsul, diferentemente do *Juramento*, existem móveis e até a estátua da deusa Roma dentro da casa, o ambiente mantém um pouco da aura teatral, porém percebe-se que é uma moradia devido ao seu mobiliário e outros elementos já citados. Ressalto que foi lançada em 1730 a peça *Brutus* de François Voltaire, que narrava justamente o tema do dever patriótico, clara inspiração para a obra de David.



Philibert-Louis Debucourt,  
*Paris Moderna*, 1804.

Dessa vez as mulheres são o primeiro ponto que se nota no quadro, são a luz. Apesar disso, a imagem claramente afirma a preponderância do Estado sobre a família, afinal de contas, Brutus resolve assassinar os filhos por sua traição. O corte de cabelo de Brutus, curto e natural (à romana), substitui os cabelos médios amarrados por uma fita, e é sancionado como corte de cabelo patriótico para os homens.<sup>37</sup> Além disso, a moda masculina começa a se tornar mais sóbria, para afastar-se das frivolidades da nobreza e do clero, de acordo com Marie Nery, desaparecem os veludos, as sedas e os brocados e surgem o linho, o algodão e a lã, democratizando a vestimenta e tornando o padrão mais acessível a todos. Afinal, os homens eram todos iguais, ou deveriam ser...

<sup>36</sup> PEZZOLO, *Moda e Arte: releitura nos processos de criação*, p. 66.

<sup>37</sup> SCHAMA, *O poder da arte*, p. 225.

A família real, e não só ela, perdera a cabeça, Marat fora assassinado em sua banheira e consagrado como mártir por David, que havia mergulhado de cabeça na revolução e mandado muitos de seus antigos conhecidos para a guilhotina. A Revolução se transformou em ditadura, festas megalomaniacas eram criadas em nome do povo, que começou a questionar se os revolucionários não estariam abusando de seus poderes. Logo, Robespierre recebeu a fatal acusação “*hors de la loi*” (fora da lei), mesma acusação que fizera tantas vezes, sendo preso e executado. Não demorou muito para que encarcerassem o pintor, o que aconteceu em 1794. Conseguiu se defender pela arte – pintando a superioridade dos motivos humanos sobre os políticos, reafirmando a autonomia da arte – escapando do fim que impusera a tantos outros. A separação dos sexos de seus quadros anteriores fazia cada vez menos sentido e os sentimentos agora pareciam ganhar das lâminas.

Diz-se que a primeira geração de homens romanos teria obtido esposas pelo rapto de mulheres sabinas. Anos após o sequestro, os sabinos se encontram com os romanos. David, então, utiliza essa informação e sua destreza como pintor para promover a união do povo e pedir que coloquem seus deveres familiares acima do derramamento de sangue pela política. A cena principal retrata a esposa de Rômulo, Hersília – filha de Tito Tácio, líder dos sabinos – colocando a si e a seu filho entre o marido e o pai, a mulher se coloca como mediadora e a emoção é capaz de vencer o desejo por sangue e patriotismo dos homens, eles não estão mais divididos e opostos, se intercalam e as mulheres têm o papel de heroínas que acalmam os ânimos e resolvem as disputas. A família vence e prevalece.



David, *As Sabinas*, 1794-9.

David explora os belos e idealizados corpos nus e a fluidez dos tecidos de uma maneira pioneira. Há uma teatralidade confusa no quadro, a ambientação é pouco naturalista, as crianças brincam enquanto os homens se matam, no meio do quadro há seios expostos, mais uma vez explorando a alegoria relativa à vida, à sua capacidade de alimentar. A figura feminina, mais uma vez vestida de branco, esbanja coragem e armada somente de sua vontade se interpõe entre as lanças e punhais em um gesto claro de “Basta!” enquanto outra mulher sobe no que parece ser uma caixa e eleva seu filho – nu, inocente, despido não só de roupas, como de toda sujeira e violência do mundo – acima de toda a cena de batalha, as pernas e os braços expostos, o tecido esvoaçante, a família vence inequivocamente.

A arte alegórica de David serve como exemplo do poder da imagem, desde incitar o armamento até se salvar da guilhotina. Resta claro que os mecanismos são muitos para analisar a infinidade de alegorias presentes desde o menor dos pontos

do quadro. Como contar uma história de ruínas, a “*história como história do sofrimento do mundo*”, conforme Walter Benjamin intentava?

A dor é uma constante nos quadros de Jacques-Louis David, e pode fazer alusão ao *anjo da história*, imagem formada por Benjamin ao tratar do conceito da História, baseando-se em nada menos que numa obra de Paul Klee (1879-1940), *Angelus Novus*:

*onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. [...] uma tempestade sopra do paraíso e [...] o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruína cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.*<sup>38</sup>

Assim, Benjamin aborda a relatividade dos conceitos de tempo e continuidade histórica, criticando profundamente a ideia de progresso a que a humanidade se atrelou, afinal de contas, a passagem de tempo não é homogênea, ela é formada de crises, ápices e quedas, mais como uma sucessão de explosões que uma marcha, diz ele, conceito que se aproxima muito dos altos e baixos e da circularidade presentes na moda.

Utilizei-me das obras de David fortemente guiada por uma citação de Benjamin no mesmo texto:

*A revolução francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. (...) O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.*

BENJAMIN, 2011, p. 230.

Esse trecho afirma a capacidade de pensar e interpretar o momento presente a partir do que um dia foi, e não há melhor exemplo que aquele da moda, conforme demonstramos o vestuário não só é referência direta aos acontecimentos de sua época, como pode ser usado para medir as mais diversas características de um tempo, não se limitando somente à roupa, como também aos acessórios e tudo que

---

<sup>38</sup> BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 227.

vem retratado com a vestimenta. Procuo justamente dar esse salto de tigre em relação ao passado a partir do elemento da moda e, assim, analisar suas implicações filosóficas, sendo o escopo desse trabalho não meramente fazer a análise das obras, como mostrar a importância desse tipo de estudo.



Philibert-Louis Debucourt,  
*Fogo*, século XVIII.

Mais importante, apresento como fio de união entre as obras a figura feminina, pois, de acordo com Diana Crane, *“na falta de outras formas de poder, elas usavam símbolos não verbais como meios de se expressar. As roupas da moda (...) ilustravam a doutrina das esferas separadas e favoreciam os papéis submissos e passivos que as mulheres deveriam desempenhar.”*<sup>39</sup> No citado texto, faz um apurado estudo da moda do século XIX nos EUA, identificando o que ela convencionava como estilo alternativo como *“um importante elemento gerador de mudanças de atitude que constituíram os pré-requisitos essenciais para mudanças estruturais”*<sup>40</sup>, definição que pode facilmente abarcar outros períodos e estilos de vestimenta, possibilitando a melhor compreensão das mudanças estruturais de nosso tempo.

Após a derrubada de Robespierre, seguida da execução de Louis Saint-Just (1767-1794) e George Couthon (1755-1794), homens de dedicação rígida e estreita que tinham como mote o fim da corrupção,<sup>41</sup> passam a deter o poder os termidorianos *“espremidos como estavam entre uma revivida reação aristocrática e os pobres sansculottes jacobinos de Paris”*<sup>42</sup>, incapazes de governar o país, sua queda era iminente. Enquanto o regime ruía, o Exército se fortalecia e passara de um *“levée en masse de cidadãos revolucionários [para] uma força de combatentes profissionais”*.<sup>43</sup> De acordo com Hobsbawn, contudo, o exército napoleônico contou com alguns fatores para vencer tantas batalhas seguidas; - dizendo ele, os mesmos

<sup>39</sup> CRANE, *A moda e seu papel social*, p. 199.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 268.

<sup>41</sup> HOBBSAWN, *A era das revoluções*, p. 124.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>43</sup> De acordo com Hobsbawn, não houve recrutamento entre 1793 e 1798. Desertaram os que não tinham gosto pelo militarismo, formando, assim, um exército consolidado.

motivos que garantiram sua queda – uma ofensiva rápida em países ricos, que lhes forneceriam os suprimentos necessários e soldados dotados de coragem, disciplina e um “*senso de arrogante missão revolucionária*”.

Uma mescla de competência, boas ligações e inteligência levariam Napoleão a primeiro soldado da República em 1796 e, logo em seguida, a cônsul. Solucionou os problemas do Diretório que pareciam insolúveis fornecendo à França e ao mundo um Código Civil, um Tratado com a Igreja (relação que Robespierre lutou para desfazer) e um Banco Nacional (agradando os burgueses). Em alguns anos, passou de primeiro cônsul, a cônsul vitalício e, por fim, a Imperador.

*Napoleão deu à ambição um nome pessoal no momento em que a dupla revolução tinha aberto o mundo aos homens de vontade. E ele foi mais ainda. Foi um homem civilizado do século XVIII, racionalista, curioso, iluminado, mas também discípulo de Rousseau o suficiente para ser ainda o homem romântico do século XIX.*

(HOBSBAWN, 2010, p.131.)

Impossível abordar a Revolução Francesa sem trazer o mito secular que foi Napoleão Bonaparte. O trecho de *A era das Revoluções* acima caracteriza bem a transição encarada pelas artes em consonância com todas as mudanças enfrentadas neste período. Até mesmo Jacques-Louis David retratará o esplendor de Napoleão. Conforme Simon Schama, juntamente com o povo francês, David deve ter percebido que faltava à República um pulso firme, papel que o General assumirá com vigor. Contudo, não demorará muito para que os delírios de poder tomem conta das perspectivas do governante e o derrubem.

### **3 A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL**

Em 1779 é construída a primeira ponte de ferro do mundo em Coalbrookdale, na Inglaterra, marcando o que ficaria conhecido como o pontapé inicial da Revolução industrial. <sup>44</sup> Escreve Hobsbawn, “*a revolução industrial não foi um episódio com um princípio e um fim*”, ou seja, não teve seus pontos bem

---

<sup>44</sup> KAY, *Tudo sobre arte*, p. 266.

demarcados como a Revolução Francesa, por exemplo. Apesar disso, consideraremos seu princípio em 1780 e seu fim em 1840 quando, diz o autor, foi terminada a construção das ferrovias e da indústria pesada na Grã-Bretanha.<sup>45</sup> Estranhamente, expõe Hobsbawn, os britânicos não detinham superioridade científica, racional ou tecnológica, em termos intelectuais e inovadores, a França estava bem à frente. Perguntamos, então, por que a revolução aconteceu justamente lá? Ora, muitos motivos podem ser elencados, afinal, “*poucos refinamentos intelectuais foram necessários para se fazer a revolução industrial*”.<sup>46</sup>

Descreve o autor:

*o lucro privado e o desenvolvimento econômico tinham sido aceitos como os supremos objetivos da política governamental [...] relativa quantidade de proprietários com espírito comercial já quase monopolizava a terra, que era cultivada por arrendatários empregando camponeses sem terra ou pequenos agricultores. [...] As atividades agrícolas já estavam predominantemente dirigidas para o mercado; as manufaturas de há muito se tinham disseminado por um interior não feudal.*

(Hobsbawn, 2010, p. 63.)

Além da atividade agrícola que já seguia o modelo de acúmulo de capital, buscando aumentar a produção para alimentar a população crescente das cidades em formação e gerando, assim, excedente de mão-de-obra que trabalharia nas fábricas, investiu-se na criação e modernização da frota naval e das estradas para o envio de seus produtos. A cena estava armada, a corrida capitalista se iniciava.

As artes, nesse período de assustadoras mudanças, procuraram se afastar do racionalismo e da norma clássica. Para ilustrar essa transição, usaremos uma obra do suíço Heinrich Füssli (1741-1825), cujo pai era historiador de arte e propagador das teorias de Winckelmann. De personalidade forte, uniu o conhecimento clássico aos ideais românticos de “*imaginação individual e criatividade sem amarras*” (clara reação ao racionalismo e à sobriedade do classicismo)<sup>47</sup>, pintando em 1781, *O pesadelo*.

<sup>45</sup> HOBBSAWN, *A era das revoluções*, p. 60.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>47</sup> KAY, *Tudo sobre arte*, p. 266.



Heinrich Füssli, *O pesadelo*, 1781.

A pintura acima dispõe de traços da norma clássica, embora apresente elementos considerados próprios do romantismo, ao explorar o onírico, as emoções, ainda mantendo o ideal físico de beleza feminina da Antiguidade. A mulher, figura central e iluminada do quadro se vê presa, dominada por um demônio *íncubo* (do latim *in* “sobre”, *cubo* “eu me deito”), que se apodera dos desejos íntimos da mulher para ter relações sexuais com ela, atacando-a com seus próprios desejos, de forma incontrolável. O quadro mistura a realidade de um quarto a elementos fantasiosos, como o cavalo de olhos brilhantes entre as cortinas que envolvem sua cama.

O cavalo traz à cena o elemento que será fortemente lembrado durante o romantismo, a natureza como uma força irrefreável, além de representar um elemento vital para qualquer batalha à época. Os cavalos foram retratados até



mesmo no Apocalipse bíblico carregando os cavaleiros que vinham destruir a humanidade, cada cavalo era de uma cor simbolizando – ou seria “alegorizando” – as grandes malfeitorias humanas, sendo o cavalo negro uma alegoria à fome, pois seu portador traria nas mãos uma balança, representando “*fornecimentos racionados e preços exorbitantes*”,<sup>48</sup> ideia que casará bem com a realidade da grande maioria da população habitante das cidades inglesas durante o período da industrialização. Em 1782, já assombrado pelo início da mecanização, Füssli exhibe o quadro que o tornará rapidamente famoso na Royal Academy.<sup>49</sup>

A Revolução Industrial ajudará a reafirmar os ideais de natureza (adotados ao fim do reinado de Luís XVI, o que nos possibilita, fazendo uma analogia, considerar mais uma vez a chegada de tempos turbulentos, pois o homem começará, mais uma vez, a menosprezar a sociedade que ele mesmo construiu e imaginar um mundo mais inocente e próximo da “*natureza intocada e inculta exposta por Jean-Jacques Rousseau, a natureza bruta e elementar*”)<sup>50</sup> e de expressão individual do artista baseando-se nos filósofos alemães Immanuel Kant (1724-1804), August Schlegel (1767-1845) e Georg Hegel (1770-1831).<sup>51</sup>

A mulher está impotente sob o domínio da aparentemente grotesca e pesada figura, prevendo a luta entre a humanidade e forças muito maiores que a dele, como a máquina ou a natureza irrefreável. O ponto de luz vem da lateral direita a iluminando e também criando uma sombra do monstro na cortina, deixando a entender que ele pode ser mais real do que parece. Há um forte contraste entre o branco de sua vestimenta e o resto da cena em cores escuras, sua posição ultrapassa a de sono e nos leva a imaginar que ela estaria morta, (não fosse o título do quadro) sua boca entreaberta nos transmite terror e impotência, os tecidos são fluidos e permitem que visualizemos seu corpo com facilidade, ainda atrelado ao estilo clássico, um pano vermelho escorre por debaixo de seu corpo, quase como um rio de sangue perpassando por quase toda a parte inferior do quadro.

---

<sup>48</sup> *Bíblia de Jerusalém*, p. 2148.

<sup>49</sup> KAY, *Tudo sobre arte*, p. 266.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 268.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 266.

## GOYA E SUAS INCLINAÇÕES NÃO TÃO MONÁRQUICAS.



Francisco de Goya, *A família de Carlos IV*, 1800.

Antes de pintar o *Três de Maio de 1808*, Francisco de Goya (1746-1828) fora o pintor oficial da corte espanhola – e viria a ser também dos ocupantes franceses –, embora não sem subversão. Ao retratar a família do rei, Goya faz da rainha Maria Luísa de Parma o centro do quadro,<sup>52</sup> tensionando a composição e expondo por ela a fragilidade da família real, “Goya desvenda a crueldade, as violências contidas de temperamentos autocráticos e débeis, os vícios de uma estirpe em decadência.”<sup>53</sup> Em consonância com a autora, percebemos a disparidade entre a real decadência e a busca por uma aparência de grandeza, as sedas, brocados, ouros e pratarias das vestimentas contrastam com certa desigualdade e assimetria nelas mesmas, além dos rostos repletos de soberba da família, em vertiginosa queda. Os quadros ao

<sup>52</sup> KAY, *Tudo sobre Arte*, p. 271.

<sup>53</sup> TARABRA, *Museu do Prado*, p. 110.

fundo acompanham a disritmia e recusam a regularidade, apenas as crianças estão livres da aparente altivez. A opulência da cena se choca com os olhares perdidos e a estranheza no posicionamento de todos.

O vestuário feminino pode ser equiparado ao estilo imperial francês amplamente difundido por Josephine Bonaparte, primeira esposa de Napoleão, juntamente com sua Corte, adicionando ao *chemise* neoclássico elementos imperiais, “*tinham, como inspiração, reproduções dos afrescos de Herculano ou de Pompeia, além as esculturas do Louvre*”<sup>54</sup>, significando que ainda baseavam-se no clássico. No entanto, fizeram alterações como aumentar a cauda,<sup>55</sup> mais claramente perceptível na mulher à direita do quadro, Infanta Maria Luísa. A Corte também reincidiu no uso de joias, (Simon Schama relata que durante o governo jacobino as mulheres entregaram ao Governo suas joias como demonstração de seu sacrifício pela pátria) possibilitando a criação de lojas de alto padrão ainda existentes, como Tiffany, Cartier, Bulgari e Fabergé.

Embora ainda não evidente no período do quadro, as mangas curtas e discretas ganharão variações e se tornarão mais cheias em forma de “balão” e ornadas, por vezes até mais longas cobrindo os pulsos, como as mangas a mameluco típicas das *Merveilleuses*.<sup>56</sup> Josephine incorporou símbolos e bordados ao vestido branco e sua afeição por xales impulsionou a fabricação têxtil na França, com a guerra contra a Inglaterra impedindo a importação de caxemira, acabou se revivendo a produção de seda de Lyon. Avulto também a importância da influência da previamente mencionada Mme. Récamier, influente e abertamente oposicionista ao governo imperial e à figura de Napoleão.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> PEZZOLO, *Moda e Arte: releitura no processo de criação*, p. 68. Desde a redescoberta das cidades de Herculano e Pompéia em 1718 ocorre um frenesi pela arte e cultura clássicas.

<sup>55</sup> Elemento que Flávio de Carvalho associa a prenúncio de tempos de crise, análise que abordarei mais a diante.

<sup>56</sup> *Merveilleuses* e *Incroyables* (sua variação masculina) eram chamadas as pessoas que se vestiam de jeito espalhafatoso extravasando os padrões de moda e chamando muita atenção pelas ruas francesas, excêntricos e exagerados, segundo Pezzolo, a caracterização da moda francesa como libertina e extravagante se devia a essas figuras.

<sup>57</sup> STEVENSON, *the chronology of fashion*, p. 16-17. Retratada por David, influente por seus pensamentos e estilo, supostamente foi musa inspiradora da obra *Grande Odalisca* de Dominique Ingres.

Apesar de falar pouco em lealdades políticas, Goya deixava em suas pinturas o reflexo de seus pensamentos. Em *Três de Maio de 1808* (1814), faz uma importante crítica à chacina realizada pelos soldados franceses contra o povo madrileno. Os soldados se colocam em fila (como os irmãos no *Juramento dos Horácios* de David) e fuzilam sem pestanejar uma série de civis como punição por seus atos rebeldes à ocupação francesa no dia anterior. No meio do quadro há um ponto de luz em um homem de braços abertos que está prestes a ser morto. Os soldados estão



Francisco de Goya,  
*Três de maio de 1808*, 1814.

vestidos de pálidos tons neutros, enquanto a camisa branca do homem brilha e ele estende os braços de forma diagonal como um Cristo crucificado, suas mãos, inclusive, apresentam estigmas. Outros homens cobrem os rostos, rezam, choram enquanto os soldados (de costas para o observador, logo, indiscerníveis, quase inumanos) mantêm seus olhares nas miras das armas pensando somente no cumprimento do dever, nos assassinatos iminentes. O fundo escuro contrasta com a cena luminosa e intensifica a dramaticidade tipicamente colorística, própria ao que chamamos de 'barroco'.<sup>58</sup> Esse quadro influenciará toda uma geração de pinturas de guerra por sua profundidade e atemporalidade, em especial a *Guernica* de Picasso.

<sup>58</sup> KAY, *Tudo sobre arte*, p. 270.

#### 4 PROCURA-SE A LIBERDADE

Em 1814 Napoleão é deposto e exilado, o Império francês desmorona, sendo obrigado pelo Congresso de Viena a reduzir suas fronteiras ao que eram em 1792, além de reinstaurar os Bourbons ao poder, devolver as obras de arte confiscadas dos povos invadidos, além de uma série de humilhações subsequentes pelo Tratado de Paris. Luís XVIII, então, toma o poder e aceita instaurar uma monarquia constitucional tentando acalmar os ânimos políticos dos franceses. Em 1815, contudo, Napoleão retoma o poder no que ficou conhecido como o governo dos Cem Dias, sendo novamente derrubado e substituído por Luís XVIII.

Os Aliados impuseram, portanto, o Segundo Tratado de Paris, reduzindo ainda mais o território francês e impondo a eles uma multa pela rebelião. Apesar das tentativas de manter um governo parlamentarista, Luís XVIII foi substituído por seu irmão absolutista Carlos X que, cometendo o mesmo erro de Luís XVI, dissolveu a Assembleia e suprimiu a liberdade de imprensa, sendo deposto pela Revolução de 1830. Uma das mais famosas obras e símbolo da luta popular ainda hoje, o quadro *Liberdade guiando o povo* de Eugène Delacroix (1798-1863) representa o levante de julho de 1830 que substituiu Carlos X pelo “Rei Burguês”, partícipe da Revolução de 1789, Luís Filipe I, o último rei francês. Esse momento retrataria o rompimento das barricadas em 28 de julho.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> KAY, *Tudo sobre arte*, p. 272.



Eugène Delacroix, *Liberdade guiando o povo*, 1830.

O quadro apresenta a mesma estrutura piramidal encontrada na polêmica obra *A balsa da Medusa* (1819) de Théodore Géricault (1791-1824). Acima de todos, usando uma distorção de tamanho, o artista representa a Liberdade segurando a bandeira revolucionária francesa em uma mão e armada na outra, guiando seu povo (representados em suas diversas classes, o burguês de cartola, os operários, os estudantes, os soldados...) em direção à tomada do poder. Avoco a atenção para a figura sem calças abaixo e à esquerda do quadro, uma representação comum à época, inclusive encontrada também no mencionado quadro de Géricault, uma referência a Heitor, morto por Aquiles e arrastado em volta dos muros de Tróia (conquistada pouco depois), essa representação seria uma alegoria à vitória e à profanação da morte – como na *balsa da Medusa* –, pois o soldado está caído justamente sobre a barricada.

Ao fundo do quadro destacam-se as nuvens em contraste com a escuridão mais abaixo, há fumaça e resquícios de tiros pelo ar, mostrando o caos da guerrilha urbana;<sup>60</sup> as cores da bandeira, com seu vermelho destacado pelo fundo levemente azulado com branco, se repetem nas vestimentas dos homens aos pés da Liberdade e em diversos tons espalhados pelo quadro. Além da distorção que a engrandece, se faz mais alta por ter os pés sobre a barricada, de acordo com Ann Kay<sup>61</sup>, a característica de virada histórica da cena é enfatizada pelo movimento de suas vestimentas, indicando progresso e vivacidade. A princípio sua representação parece baseada no classicismo, porém alguns elementos nos dizem o contrário, como a manga levemente bufante, a cintura não mais abaixo do peito (em breve ela retornará ao local usual, marcando a volta dos espartilhos), a roupa rasgada com os seios à mostra e pelos nas axilas (fato que chocou alguns observadores, diz a autora) respeitando a veracidade dos corpos femininos à época e claramente afrontando os nus ideais tão explorados até então. Influenciado pela obra de Antoine-Jean Gros (1771-1835) e Géricault, Delacroix utiliza a técnica do *chiaroscuro*, contrastando luz e sombra para dotar o quadro de maior dramaticidade e realçar as figuras principais. Kay escreve, “*a técnica de Delacroix combina a expressividade do romantismo com a estrita atenção ao detalhe do realismo, transmitindo emoção e permanecendo fiel ao tempo e lugar históricos*”.<sup>62</sup>

Durante a primeira parte do último reinado francês, a burguesia francesa viveu seus tempos áureos de princípios liberais e nacionalistas, ao mesmo tempo, os burgueses britânicos faziam suas fortunas colhendo os frutos da Revolução Industrial. Por isso, os maiores compradores e propagadores de moda deixavam a imaginação fluir em vestimentas cada vez mais elaboradas e feitas justamente para ressaltar seu poderio econômico. “*À medida que as sociedades ocidentais se industrializaram, o efeito da estratificação social nos usos de vestuário se transformou. A expressão de classe e gênero passou a ter prioridade sobre a comunicação de outros tipos de informação social.*”<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> KAY, *Tudo sobre arte*, p. 272

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> Em *Tudo sobre arte*, p. 273.

<sup>63</sup> CRANE, *A moda e seu papel social*, p. 25.



François Joseph Kinson,  
Marie Lafont-Porcher, 1835.

Nos anos 1820, diz N.J. Stevenson, a moda passou de simples linhas greco-romanas a uma apreciação pelo exotismo do romance gótico, retornando aos bordados e rendas. Retornaram, também, os *corselets*, ou corpetes (restringindo a movimentação feminina por mais quase um século até a invenção do sutiã), além do uso de enormes chapéus – derivados dos turbantes em voga após a expedição de Napoleão ao Egito – que acreditavam enfatizar a cintura fina. Ainda buscando uma estreita cintura, as saias e os ombros se tornaram mais largos, aparecendo, em 1830, o que ficou conhecido como as mangas presunto <sup>64</sup>, que cresciam até o cotovelo (com a ajuda de ombreiras) afinando novamente no pulso como manifestação do clima de exuberância da época, <sup>65</sup> detalhadamente retratada na obra literária de Honoré de Balzac, *Traité de la vie elegante*. Esse tipo de manga inviabilizou os casacos e perpetuou os xales apreciados por Josephine Bonaparte. Outra grande inovação em meados de 1835 foi diretamente ligada à industrialização, os avanços químicos trouxeram a criação de tecidos com padronagem possibilitando a substituição da ornamentação exagerada dos vestidos. <sup>66</sup>

Os burgueses ingleses, por sua vez, sempre grandemente influenciados pela moda francesa, desfrutavam de representação política decorrente de sua ascendência econômica. Ainda assim, diz Pezzolo, a Inglaterra lutava para criar um vestuário próprio graças aos “*lucros gerados pela expansão do Império britânico e pela Revolução Industrial*”. <sup>67</sup> Em 1832, a Câmara dos Comuns conseguiu realizar sua primeira reforma e engrandecer seu eleitorado, possibilitando aos novos ricos maior representação. <sup>68</sup> Esse cenário dizia respeito aos homens, pois a figura

<sup>64</sup> PEZZOLO, *moda e arte: releitura no processo de criação*, p. 76.

<sup>65</sup> STEVENSON, *the chronology of fashion*, p. 22.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>67</sup> PEZZOLO, *moda e arte: releitura no processo de criação*, p. 84.

<sup>68</sup> WILLIAM IV, *The statutes of the United Kingdom of Great Britain and Ireland*. Cap. XLV: An Act to amend the Representation of the People in England and Wales, pp. 154–206.



feminina era cada vez mais amarrada em corpetes e utilizada para demonstrar a prosperidade de seu cônjuge, os avanços da liberação feminina até então aparentemente foram abandonados. A mulher do período buscava a delicadeza e a pequenez (devido à baixa estatura e à austeridade moral da Rainha Vitória), as mangas se tornaram menos bufantes e era cada vez mais difícil identificar o corpo escondido sob muitas camadas de vestido.

Enquanto uma camada ascendia vertiginosamente, as condições das classes mais pobres eram cada vez mais absurdas e decadentes, o povo trabalhava inúmeras horas seguidas, o trabalho infantil e feminino era amplamente adotado e as cidades inchavam com pessoas que saíam do campo em busca de trabalho. Essa insalubridade provocará uma série de greves e rebeliões, culminando com as revoluções de 1848. Almeja-se uma história de ruínas, dos fracassados, conforme Benjamin estabeleceu, contudo, a compra de grandes obras de arte só era acessível àqueles que detinham poder, assim, perpassamos pelas pinturas dos grandes artistas que, usualmente são sustentados pelos afortunados, mas, não poucas vezes, são a favor de reformas, inserindo em seus quadros elementos de crítica a esse mesmo poder que o alimenta, como fez David no *Juramento dos Horácios* ou Goya no *Três de Maio*.

É comum acreditar que a moda se inicie nas camadas mais nobres, até mesmo fazemos o presente estudo baseado em seus retratos, contudo, em consonância com Flávio de Carvalho, percebemos que a moda é gerada pela vontade de movimentar-se. Ora, as camadas mais ricas não tentam subir, pois já estão no topo, em consequência, as forças rejuvenescedoras, as mudanças de vestuário só podem vir das camadas mais baixas,

*o humilde que está por baixo procura na sua manifestação de movimento, subir, enquanto o que está na frente, ciente de sua superioridade, tende a estagnar. [...] É o sofrimento do povo que focaliza as grandes necessidades da vida e que gera as forças rejuvenescedoras de uma etapa histórica.*

CARVALHO, 2010, p. 47.

Fomento essa afirmação, ainda, com um exemplo do autor reformulado a partir do relato de um cronista de 1400 de nome Conrado Pelicanus:

*a adoção do traje em farrapos mostra como caminha a moda na história. Surge dos homens mais humildes, de homens que mais sofriam, de homens em farrapos, famintos, doentes e morrendo, em seguida passa para a soldadesca, para os oficiais da guarda, para os estudantes da universidade, da Turíngia e finalmente para a aristocracia e para o rei.*

CARVALHO, 2011, p. 287.

Assim sendo, a análise das camadas mais ricas implica necessariamente na percepção da situação das mais pobres, assim, passemos a um retrato da cerimônia de casamento da rainha cujo governo foi o mais longo da Inglaterra, intentando perceber as influências da moda francesa unindo-se a tentativa de criar a própria.



George Hayter, *O Casamento da rainha Vitória*, 1840.

Discípulo de Füssli, George Hayter (1792-1871) foi o principal pintor da rainha Vitória. O quadro *O Casamento da rainha Vitória*, com seu detalhamento impecável, nos ajuda a perceber a opulência da Corte. O retrato reafirma as tendências femininas já citadas e expõe a moda masculina da Corte pouco antes do que ficará conhecido como A Grande Renúncia masculina<sup>69</sup> que deixará exclusivamente para

<sup>69</sup> FLUGEL, *The psychology of clothes* apud FEIJÃO, *Moda e Modernidade na belle époque carioca*, p. 93.

as mulheres a ornamentação e imaginação na vestimenta, assunto que abordaremos mais adiante.

Evidente é a utilização da técnica de luz e sombra para realçar a dramaticidade do momento histórico – especialidade do pintor que estudou na Itália durante alguns anos – mesclando os ideais românticos de liberdade do autor da obra apreendidos de Heinrich Füssli ao realismo claramente explícito nas faces dos retratados, em especial uma jovem figura acima e à esquerda do quadro, demonstrando tédio latente em relação à cerimônia. As cores são de extrema importância para identificar os pontos principais do quadro, sendo a rainha e uma série de ajudantes (necessárias para segurar a enorme cauda de 5,5 metros do vestido) o grande destaque em branco ao centro da pintura. Até então as noivas escolhiam suas cores de preferência para usarem no dia de seu casamento. Apesar de não ter sido a primeira, foi a partir da Rainha Vitória que se estabeleceu a moda do vestido branco, impulsionando, além disso, a indústria têxtil na Inglaterra, em especial as “*atividades dos chalés*” que fabricavam renda. Seu olhar infantil e, ainda assim, altivo e apaixonado em direção a Albert demonstra sua tenra idade e forte capacidade de decisão, afinal, fora ela que o propusera em casamento. Ao invés de utilizar uma tiara (a escolha típica) para segurar o véu, usou uma coroa de flores.<sup>70</sup>

A obra destaca a moda masculina amplamente difundida por Beau Brummel (1778-1840), de acordo com Stevenson, o Dândi original, conselheiro do príncipe George – cujos gostos se assemelhavam aos de Maria Antonieta. Dentre os muitos hábitos estranhos, como polir suas botas com champagne, relata-se que Beau levava 5 horas para se vestir, sob o mote de que a simplicidade tomava tempo. O Dândi seria a contrapartida inglesa do *Incroyable* francês, o homem que sabia se vestir sem os excessos ridículos cometidos pelos conhecidos *macaroni*. A vestimenta era, então, dotada de colarinho alto, – que podia impedir certos movimentos, mas os dotava de elegância e soberba – por vezes enfeitado com uma gravata, camisa branca coberta por um casaco (descendente dos casacos de caça) que se alongava até os joelhos atrás, enquanto era cortado na frente. O porte e o físico Apolônio também eram muito visados e às vezes criados com enchimentos ou

---

<sup>70</sup> KHALJE, *Bridal couture: fine sewing techniques for wedding gowns and evening wear*, p. 9.

tecidos mais apertados. Nota-se que os casacos da realeza eram dotados de incrustações em ouro que relembram a vestimenta militar napoleônica. O corte da calça colada era alto, na cintura e em calçados, variavam entre bota de cano alto até o joelho (bota Wellington adotada desde 1815) ou meias de seda com sapatilhas. Apesar de o *collant* estar altamente em voga, popularizado por Brummel, as calças mais largas, *à la turque*, também eram usadas, como vemos nos dois homens à esquerda da pintura. Percebe-se que os homens seguram chapéus de abas laterais – também ao estilo napoleônico, típico dos *Incroyables* – contudo, Beau Brummel ajudou a popularizar a cartola como toque final ao visual dos homens ingleses desde 1800.<sup>71</sup>

Enquanto isso, na França, o rei Luís Filipe I acabou por enveredar-se por tendências conservadoras, perdendo o apoio popular e tendo que abdicar. Os revolucionários não reconheceram seu sucessor e proclamaram a Segunda República Francesa, que ficou conhecida como a Revolução de 1848, estabelecendo o sufrágio universal, dessa vez amparada por revoluções liberais em diversos países europeus, formando a Primavera dos Povos. Segundo Eric Hobsbawm, foi a primeira revolução potencialmente global, tornando-se um paradigma de “*revolução mundial*” que alimentou rebeldes de várias gerações. De acordo com Susie Hodge,<sup>72</sup> as revoluções de 1848 e as mudanças sociais trazidas pela industrialização levaram os artistas a questionar a autoridade da arte acadêmica, “*afirmando que o acabamento esmerado das pinturas acadêmicas revelava falta de sinceridade e pobreza de conteúdo*”. É a partir desse momento que os artistas concomitantemente criaram uma variedade de estilos começando no realismo forte fluindo e se desdobrando até a arte deixar a representatividade e atingir o conceito de abstrato.

Com o direito ao voto universal na França, os pobres passaram a ter voz política e a sociedade de privilégios começava, outra vez, a ruir, possibilitando aos artistas o abandono da patronagem basicamente real. Após anos de submissão, os

---

<sup>71</sup> STEVENSON, *The chronology of fashion*, p. 24-25.

<sup>72</sup> HODGE, *Tudo sobre arte*, p. 277.

pintores rebelaram-se contra as autoridades artísticas, “*optando por retratar pessoas e acontecimentos comuns num estilo de pintura naturalístico, quase fotográfico, baseado na observação cuidadosa*”<sup>73</sup> Esse movimento ficou conhecido como realismo, e teve como grande expoente, Gustave Courbet (1819-1877).



Gustave Courbet, *Interior do meu ateliê, a alegoria real, resumo de sete anos de minha vida de artista, 1848-55.*

O artista ridiculariza a postura idealizada da Academia ao retratar com grandiosidade as mais diversas camadas da população dentro de seu ateliê,

*um padre, um comerciante, um caçador e um mendigo. À direita, Courbet retrata seus amigos, entre eles seu patrono Alfred Bruyas (1821-1877), o filósofo e anarquista Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), o romancista e crítico Champfleury (1821-1889) e o poeta Charles Baudelaire (1821-1867). O artista é mostrado no centro, com uma musa nua, um gato e uma criança.*

DOUBT, *Tudo sobre arte*, p. 301.

Um retrato alegórico da França da época, ao seu lado uma modelo nua, satirizando a alegoria da musa inspiradora do artista, com longos tecidos que se desvelam pelo chão, é possível perceber, ainda, em detalhe o longo e ornado xale da mulher à direita e a vestimenta tipicamente vitoriana, pois a Inglaterra conseguiu difundir sua maneira burguesa de vestir, além das roupas mais sóbrias e largas dos homens,

<sup>73</sup> DOUBT, *Tudo sobre arte*, p. 300.

porquanto o trabalho demandava sobriedade, se dando, assim, a Grande Renúncia masculina<sup>74</sup>. Após a Revolução Industrial, ocorrida na Inglaterra, mas influenciadora dos costumes desde a Europa até suas colônias (ou ex-colônias), como o Brasil, os homens abandonaram a fantasia do vestir – amplamente explorada e valorizada até então – tornando-se exclusividade feminina a elaboração de trajes, enquanto optavam por uma vestimenta mais sóbria e, de acordo com eles, mais condizente com seus afazeres e preocupações, que demandavam uma vida mais séria e atribulada, comportamento derivado da ascendência econômica e política da burguesia (formada por homens que não tinham títulos para assegurar sua posição, mas dependiam de seus esforços e tino para os negócios para manter-se no que seria a alta sociedade). Isso não significa que abandonariam a importância do ato de se vestir, convenções continuavam a ser feitas em relação aos objetos de uso masculino, como anéis e utensílios para fumo, além do famoso *robe de chambre*, usado dentro de casa e definido por padrões também estabelecidos. A cartola também aparece à esquerda como símbolo do burguês, vestido todo de preto e com o semblante e as mãos indicando preocupações.

O Salão de Paris recusou-se a exibir a pintura de Courbet, fazendo com que o artista organizasse a própria exibição na Exposição Universal de Paris em 1855, dedicando sua pintura cada vez mais a paisagens realistas e posteriormente a temas eróticos. Apesar de não representar grandes vendas, o pavilhão “*Le réalisme*” de Courbet inspirou muitos jovens artistas<sup>75</sup> que iriam retratar a classe trabalhadora, criando obras de dramaticidade magnífica e realismo inacreditável. Seu ato foi tão inovador que marcou o princípio do fim da supremacia da Academia, abrindo aos novos pintores a possibilidade de exibição de suas obras fora dela, assim, incentivando sua criatividade ao não mais precisar seguir padrões. A partir de Courbet, o artista começa a desatar suas amarras.

Esse despontar de liberdade vê sua faísca acender na pintura de outro recusado pelo Salão de Paris, Edouard Manet (1832-1883). Retratava cenas cotidianas, como mendigos, prostitutas e músicos nas ruas, nos cafés e nas

---

<sup>74</sup> FEIJÃO, *Moda e Modernidade na belle époque carioca*, p. 93.

<sup>75</sup> DOUBT, *Tudo sobre arte*, p. 301.

tavernas parisienses, retomando a pincelada solta dos artistas espanhóis, notadamente Diego Velázquez (1599-1660) e Goya. Tinha, entretanto, um diferencial, diz Doubt “suas obras preenchem a lacuna entre o realismo e o impressionismo, tanto na escolha da abordagem temática quanto na técnica de pintura”.<sup>76</sup>



Edouard Manet, *Cantora de rua*, 1862

Este retrato narra bem a transição entre o realismo, ao retratar uma cantora de rua, e o impressionismo, com suas pinceladas livres e rápidas despreocupadas com o refinado acabamento da Academia. Conhecido como precursor da Modernidade, Manet, ao ver a cantora saindo de um café de baixo nível, insistiu em retratá-la, ao que ela veementemente recusou, teve que se contentar em pedir à sua musa Victorine Meurent (1844-1927) para posar,<sup>77</sup> criando essa ilusão quase fotográfica.

Em 1830, uma figura feminina marcou a história ao criar um pseudônimo masculino para escrever romances que alcançaram grande sucesso. George Sand, ou Amandine Lucie Aurore Dupin (1804-1876), baronesa divorciada, aparecia em público vestindo *smoking jacket* e fumando charuto.<sup>78</sup> A androginia pode não causar tanto espanto hoje, mas à época era um real ato de rebeldia. Com o passar dos anos, entretanto, elementos da moda masculina foram adaptados ao armário feminino, como o casaco com gola retratado por Manet. Diane Crane nomeia esse tipo de indumentária, expressão de independência e largamente utilizado, como “*traje alternativo*”<sup>79</sup> por trazer ao universo feminino adereços usados pelos homens,

<sup>76</sup> *Idem*, p. 302.

<sup>77</sup> MUSEU D’ORSAY, Manet, the man who invented Modernity.

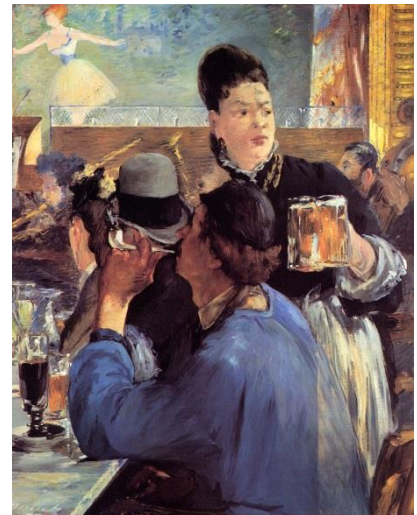
<sup>78</sup> PEZZOLO, *Moda e arte: releitura no processo de criação*, p. 80.

<sup>79</sup> CRANE, *A moda e seu papel social*, p. 204.

como o casaco, o chapéu e, usualmente, uma gravata. Essa vestimenta se desenvolverá até se transformar no *tailleur* atual, de acordo com Rosane Feijão, os tons neutros eram comuns nesse tipo de indumentária.<sup>80</sup> Sem tempo para fazer sua refeição, ela se apressa para fora do café carregando seu alimento e seu violão, o fruto e o provedor.

A estrutura rígida da saia, antes sustentada por infinitas camadas de pano, é permitida por um invento originalmente de 1830, mas só aperfeiçoado e amplamente difundido em 1856 pelo americano W.S. Thomsom,<sup>81</sup> a crinolina, “*uma espécie de saiate formado por círculos de aço leve e flexível mantidos por fitas que proporcionavam maior liberdade ao andar, garantindo ao mesmo tempo um volume constante ao vestido.*”<sup>82</sup> Conhecido por suas representações de preto sobre preto, criando telas quase monocromáticas, aqui Manet utiliza cores escuras ao fundo para destacar ainda mais a figura central de seu quadro.

Enquanto isso, em 1867 o primeiro volume de *O Capital* de Karl Marx é publicado, em breve o socialismo será a ideologia política de muitos. A França vivia o Segundo Império de Napoleão III desfrutando de certa prosperidade burguesa e expansão territorial, sem perceber que em 1870 seria assolada por mais uma guerra que duraria menos de um ano. Obrigada a se render à Prússia em 1871, a população francesa recusa o armistício e funda o primeiro governo operário da história, a Comuna de Paris, que aumentou o salário dos professores, secularizou a escola, legalizou os sindicatos, aboliu o trabalho noturno, dentre outras medidas para melhorar a vida dos trabalhadores, além de diminuir os privilégios dos mais afortunados e separar a Igreja do Estado. Enquanto isso, o Governo anterior se



Manet,  
*Esquina do Café-Concert*, 1880.

<sup>80</sup> FEIJÃO, *Moda e Modernidade na belle époque carioca*, p. 120.

<sup>81</sup> STEVENSON, *The chronology of fashion*, p. 48.

<sup>82</sup> PEZZOLO, *Moda e arte: releitura no processo de criação*, p. 78. Há divergências entre os autores a respeito da real data de origem e consequente autoria da crinolina, optei pela fonte de Pezzolo.



une à Prússia e retoma o poder em um mês,<sup>83</sup> mas, não conseguindo reinstaurar a monarquia, foi obrigado a estabelecer a Terceira República.

O governo popular de 1871, mesmo com sua curta duração, desenvolverá enormes repercussões por todo o mundo. Como de costume, a França lança mais uma moda que perdura até hoje. Da pintura de Manet, Daniela Tarabra diz:

*Na tela não existe, portanto, nenhuma ação, nada sucede, não há nada para contar. O pintor observa, participa e descreve, sem se importar muito com o bom desenho ou com a perspectiva correta. Descreve a vida moderna com uma pintura moderna, sem qualquer serenidade acadêmica, comportando-se quase como um cronista.*

TARABRA, 2009, p. 113.

Nesse período, a fotografia já estava difundida, assim, diversos artistas, mesmo que em segredo, usavam-na para auxiliar a pintura dos quadros. A era da reprodutibilidade técnica, como chamava Benjamin, veio substituir as ilustrações de revistas de moda e estabelecer com elas uma nova relação, além de ajudar a definitivamente libertar o pintor das amarras da representatividade. Em consequência, se torna cada vez mais difícil abordar uma análise do vestuário em obras de arte, reafirmando o conceito de traje de Kracauer como o todo expresso no objeto de observação. Dado que o intento deste trabalho é a arte expressa na pintura em tempos de crise, e a França viveu um período de certa estabilidade até a Primeira Guerra Mundial, daremos mais um salto de tigre em direção à Espanha de Picasso.

---

<sup>83</sup> GESSAT, Rachel. *Termina a semana sangrenta de Paris*, Jornal Deutsche Welle.

## 6. IDEOLOGIA DE UM ESPANHOL AUTO EXILADO



Pablo, Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1911-1912.

“O objetivo da arte é pintar e nada mais.” Inacreditavelmente essa frase fora proferida por Pablo Picasso cinco anos antes de pintar a *Guernica*, aclamado quadro que trata das dores da guerra. A pintura acima foi desenvolvida entre 1906 e 1907 e tematiza as prostitutas do bordel d’Avignon, em Barcelona. O sexo é tema recorrente de Picasso e nesse quadro chocou a comunidade europeia de uma forma inesperada. De acordo com Simon Schama <sup>84</sup>, a graça e a beleza do nu europeu

---

<sup>84</sup> *O Poder da arte*, p. 393.

desaparecem e são substituídas por mulheres duras, guerreiras, com curvas angulosas e uma sedução que ultrapassa em muito a sensualidade esperada, Picasso se baseou em esculturas tribais africanas que viu no Museu de etnografia em março de 1907, não são meramente mulheres, são alegorias de guerreiras que oferecem seu corpo quase de forma desesperada e afrontadora:

*São meretrizes guerreiras, a que está mais atrás tem um olho negro de ciclope, um rosto canino, um nariz que mais parece um focinho. A demoiselle sentada, as pernas abertas, é vista, ao mesmo tempo, de costas, de frente e de perfil, uma careta zombeteira subitamente voltada para o espectador. (...) Quer comprar alguma coisa? Pois bem, compre isto!*

SCHAMA, 2010, p. 393.

Mas ninguém comprou e o quadro ficou anos virado para a parede. Picasso e Georges Braque resolveram, então, aderir fortemente a essa nova tendência e dar adeus de uma vez por todas à similitude. O artista deve inventar, diziam.

Entre 1914 e 1918 a Europa vive uma guerra sangrenta que transformaria os estilos de vida, os pensamentos e os desejos das sociedades do Velho Mundo. Mais uma vez, como David fizera durante a Revolução francesa, pensou-se que a arte deveria ser usada para comunicar-se com o povo:

*[O] pôster e o cartaz: imagens fortes e simples, que levariam os impotentes à ação apaixonada. [...] Na Alemanha, as cores violentas e os rostos grotescos gritavam fúria e repulsa à velha ordem social e estética. Na Rússia revolucionária, a abstração geométrica falava das certezas científicas do materialismo dialético marxista, ao mesmo tempo que heróis icônicos do proletariado convocavam os trabalhadores ao obediente sacrifício patriótico.*

SCHAMA, 2010, p. 397.

Nada disso, contudo, movia Picasso, suas obras variavam entre o desejo de pintar esculturas e o mero decorativismo e seu tema principal continuava o mesmo, sexo. Ainda que rodeado por um país e por amigos desfigurados pela guerra, o pintor ainda não se sensibilizara. Um espanhol morando em Paris parecia totalmente inserido em seu país de acolhimento, contudo, em 1931, a população espanhola votou pelo fim da monarquia e viu oito anos de república que mais lhes serviram de provação que de liberdade. “A Espanha é o único país onde a morte é o espetáculo

*nacional*”, disse Lorca <sup>85</sup> se referindo às touradas, mas também à história do país. E foi justamente nas touradas que Picasso encontrou seu motivo de reencontro com a Espanha. Partindo dessa alegoria, ele desenha a *Minotauromaquia* em 1935, ambientada numa espécie de sonho, um cavalo derrama suas vísceras urrando de dor carregando no dorso uma toureira desfalecida, e sendo perseguido por um assustador minotauro que se vê paralisado diante de uma menina de uniforme escolar carregando flores e uma vela, “imagem da inocência virginal” mostrando que a luz é capaz de deter a obscura fera. <sup>86</sup> Mesmo que de uma maneira bastante diferente, ainda se utiliza, como David, a figura feminina como ponto de luz, esperança e sentimento. A cena é uma espécie de touradas às avessas que se passa em plena rua enquanto as pessoas assistem de suas janelas com grande naturalidade o espetáculo de horror. Somente a menina está vestida de forma condizente à realidade, o homem ao seu lado porta uma tanga, como um homem das cavernas, com longas barbas, que foge avesso a combater o mal.



Picasso, *Minotauromaquia*, 1935.

<sup>85</sup> SCHAMA, *O Poder da arte*, p. 402.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 405.

À beira de um golpe de Estado ultracatólico na Espanha em 1936, o artista percebe a necessidade de se posicionar politicamente, principalmente depois que uma bomba atinge o Museu do Prado. Ao oferecerem-lhe o cargo honorífico de diretor do Prado, prontamente o aceita,<sup>87</sup> deixando claro seu lado na guerra. Elaborou também pequenas imagens chamadas *Sonhos e mentiras de Franco* em 1937 a fim de arrecadar dinheiro para os refugiados, fazendo alusão a objetos fálicos e formas estranhas para fazer graça dos sonhos de ocupação franquistas.

Todavia, uma pequena cidade de sete mil habitantes a 25 km de Bilbao não imaginava o que estava para acontecer. Sem real importância econômica, mas com uma forte simbologia, a cidade de Guernica possuía no topo de uma pequena colina bem ao centro da cidade, um antigo e imponente carvalho onde o povo se reunia para debater as questões e eleger seus representantes. Num dia de feira, às quatro horas da tarde, período em que a população despertava da sesta, seis bombas foram lançadas de um avião na área mais densa da cidade. *“Fumaça e fogo imediatamente envolveram Guernica, enquanto o aeroplano ganhava altura, no céu imaculado.”*<sup>88</sup> Mais bombas e tiros de metralhadoras foram disparados por toda a cidade, *“mil seiscientos e quarenta e cinco de seus habitantes – quase um quarto da população – morreram de imediato; milhares ficaram horrivelmente feridos. O carvalho, porém, manteve-se de pé em meio às chamas”*.<sup>89</sup>

Assim que leu a notícia a respeito de Guernica, Picasso deu mais um passo em direção à sua afirmação ideológica, tinha encontrado o tema para seu painel no pavilhão espanhol. Pensou que seu quadro deveria abarcar uma linguagem simbólica universal, retratar os horrores da guerra de forma atemporal, retratando, porém, um acontecimento moderno, um crime atual, *“ser imediata como o cinejornal, porém repetindo-se indefinidamente”*.<sup>90</sup>

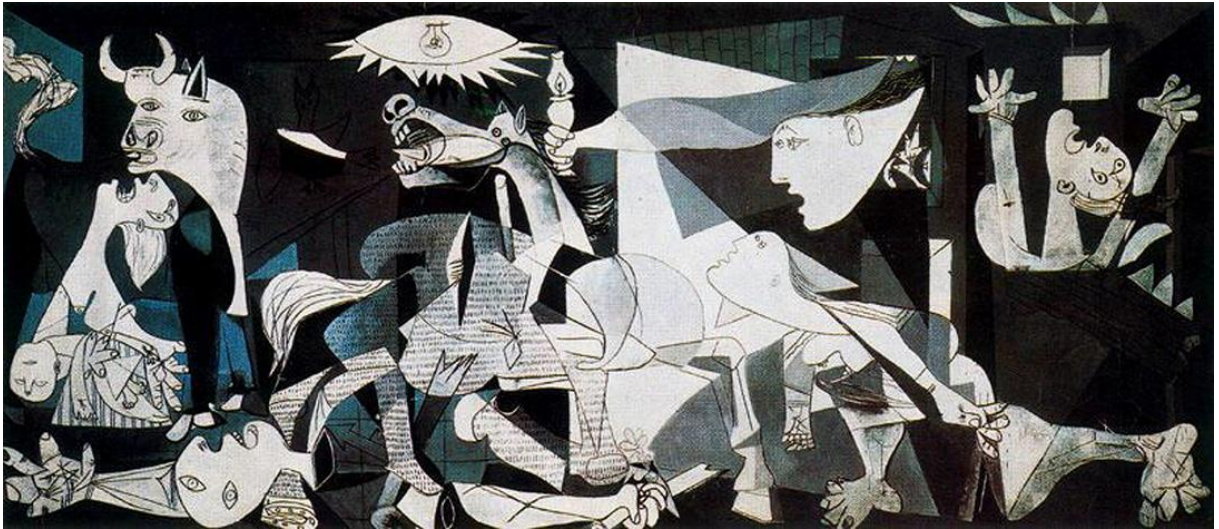
---

<sup>87</sup> SCHAMA, *O Poder da arte*, p. 407.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 410.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 411.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 413.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937.

Como última imagem desse apanhado filosófico-histórico, escolhi a mais expressiva obra feita em tempos de crise, ainda hoje causadora de remorso, espanto e reveladora de uma dramaticidade tão profunda que parece gritar. O artista retoma várias alegorias de diferentes épocas e artistas, inclusive suas. Retomando as chagas da alegoria de Cristo (presentes também no *Três de Maio de 1808* de Goya) desenha, como símbolo de redenção e salvação – uma mensagem de esperança – uma delas na mão esquerda (abaixo do quadro) do homem que segura a espada e caído, sofre – provavelmente, também uma alegoria de Heitor arrastado por Aquiles –, assim como *A balsa da medusa* de Géricault e *a Liberdade guiando o povo* de Delacroix, a *Guernica* apresenta composição piramidal.

Apesar de ter ocorrido à tarde, Picasso usa de sua licença poética para representar o bombardeio à noite, deste modo, o ponto de luz acima fica bem destacado. Como usual, “a luz é portadora da beleza”.<sup>91</sup> No *Minotauromaquia* e em todos os pintores que vimos, a iluminação é aproximada do belo, do sublime, é contrária ao mal. Porém, diz Schama, ela funciona para ambos os lados, “a luz moderna também pode ser maligna”, iluminando o que poderia se esconder, permitindo que vejamos toda a sujeira além de, diz ele, fazendo outra alusão à obra de Goya, a lanterna à noite possibilitar que o trabalho sujo seja feito. Ao lado da

<sup>91</sup> SCHAMA, *O poder da arte*, p. 418.

lâmpada envolta pelo olho iluminador, há um braço erguido segurando uma vela, símbolo de resistência, de luta, mas também de lembrança, rememoração e homenagem aos mortos.

Dentre as muitas figuras sofrendo em meio a chamas e explosões, enquanto a fumaça sobe, está morrendo um touro, emblema de sua terra natal, poderíamos dizer, uma alegoria da Espanha. A seu lado, uma mãe lamenta ao segurar no colo seu bebê, os seios fartos estão a sua frente para amamentá-lo, mas ele jaz inerte, morto. O cavalo moribundo de língua afiada tem seu corpo todo hachurado por jornal, “dá a impressão de se dissolver num mar de falsas letras ilegíveis. [...] Mas suas figuras se erguem – para sempre – acima do murmurinho das notícias.”<sup>92</sup> Estava terminada a denúncia do massacre.

Schama narra um episódio curioso ocorrido em 2003 quando o secretário de Estado norte-americano Colin Powell deu uma coletiva de imprensa no corredor da ONU, tendo como pano de fundo a *Guernica*,

Ah não. Mulheres gritando, casas em chamas, crianças mortas. Que transtorno! Providenciou-se uma bandeira azul-celeste para cobrir o elemento indesejável e deu-se início à coletiva.

Naturalmente, se os apavorados jornalistas e organizadores da coletiva parasse um minuto para pensar, talvez resolvessem cooptar *Guernica*, em vez de amortalhá-la. Poderiam dizer que é isso que os tiranos fazem: provocam morte, sofrimento, horror. Mas não agiram assim. Não havia como mascarar o danado do quadro: ele tem alguma coisa que, no noticiário das seis, transtornaria os telespectadores. Era muito melhor cobri-lo.

SCHAMA, 2010, p. 433.

Devo concordar com Schama que cobrir o quadro foi um dos maiores elogios já feitos à arte, pois demonstra o poder que ela detém, a capacidade de transmitir mensagens tão fortes sem uma só palavra. Poderiam explicar, analisar, interpretar e dissimular seus atos, mas a obra fala mais alto, ou melhor, grita, urra, esperneia, chora, emociona.

---

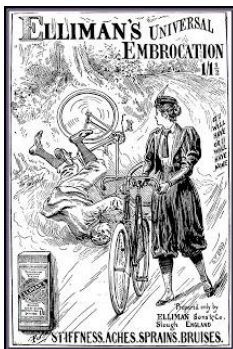
<sup>92</sup> SCHAMA, *O Poder da arte*, p. 423.

## 7. INFLUÊNCIAS E REFLEXOS DA MODA E DA ARTE EUROPEIAS NA ATUALIDADE

Ao longo do século XIX, peças do vestuário masculino começam a ser incorporadas ao feminino, como vimos na obra de Manet. Crane expõe que “o *paletó com saia para compor um conjunto foi chamado de símbolo da mulher emancipada do século XIX. Sua simplicidade contrastava com a complexidade cada vez maior dos vestidos da moda no decorrer do século*”.<sup>93</sup> Podemos, agora, trazer a análise de moda para suas influências no Brasil, em que outro fator auxiliador da emancipação feminina, descrito por Rosane Feijão durante o século XIX no Rio de Janeiro, foi justamente a mudança de pensamentos em relação à prática de esportes, iniciando a tradição de frequentar praias, substituindo o ideal franzino e lânguido por bochechas rosadas e práticas aquáticas,

*as faces coradas transmitindo a ideia de saúde substituíram os tons macilentos e até esverdeados cultivados no século XIX. O corpo se tornou mais dinâmico e a moda feminina acompanhava essas transformações, abandonando as estruturas pesadas e constritoras que haviam moldado a silhueta nos últimos cinquenta anos. O movimento e a respiração, até então limitados pelo uso do espartilho, foram incentivados e desenvolvidos pelas normas higienistas que tornaram a educação física obrigatórias nas escolas.*

FEIJÃO, 2011, p. 153.



Anúncio publicitário, 1897.

Os padrões de beleza mudaram, as atividades físicas passaram a vigorar como símbolo de *status* e, à medida que os banhos se tornavam cada vez mais corriqueiros, as vestimentas para tal foram encurtando e levando consigo a falsa moralidade imposta pelas reformas sanitárias de Pereira Passos ao tentar fazer do Rio uma Paris.<sup>94</sup> Sem mencionar a substituição das saias (demandada pela prática de esportes físicos) pelas bermudas, calças *capri* e calças compridas no vestuário da mulher moderna.

Com destaque para o filme bissexual da década de 30 estrelando Marlene Dietrich de terno com calças, que só passou a ser realmente bem aceito após a coleção de Yves Saint Laurent em 1966.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> CRANE, *A moda e seu papel social*, p. 209.

<sup>94</sup> FEIJÃO, *Moda e modernidade na belle époque carioca*, p. 49-82.

<sup>95</sup> WORSLEY, *100 ideas that changed fashion*, p. 42.



Acrescento, mesmo, que as correntes, anéis e argolas, as joias, de acordo com Flávio de Carvalho, eram utilizadas por diversos povos antigos como símbolo de escravidão, para acorrentar o rei a seu palácio, pois, caso ele fugisse, levaria a alma da nação consigo.

*“O imperador do Japão, em tempos antigos, era obrigado a sentar-se no seu trono com a coroa na cabeça, imóvel, durante horas, a fim de não perturbar o Império. O imperador era uma forma de prisioneiro do Império e a coroa era o apetrecho que o fazia prisioneiro. [...] O rei que é escravizado pelo povo.”*

CARVALHO, 2011, p. 257.

Como se alterou essa noção, transformando rei em escravizador e as joias em definição de opulência e riqueza. As correntes que impediam o movimento, diz Carvalho, impediam também a liberdade do pensamento, *“o homem isolado e puro, se parecendo com as criaturas submarinas da noite eterna dos mares antigos, expunha aos Deuses o seu destino de escravo”*.<sup>96</sup> Impressionante a capacidade humana em alterar as heranças dos antigos. Os últimos séculos transformaram os representantes do povo em seus senhores. Faz sentido que a pesada coroa sirva para lembrar ao governante suas obrigações com relação àquilo que governa, ao povo, à sua felicidade. E, cada vez que esse dever é esquecido, o povo retoma seu papel de senhor e clama por mudanças.

O autor divide a história da moda em duas vertentes, sendo a primeira delas uma *“manifestação curvilínea fecundante”*, repetitiva, circular e propiciadora de grandes acontecimentos e outra de retas paralelas e antifecundantes, *“associadas ao luto e tristeza, [...] período de destruição e arrasamento”*.<sup>97</sup> Associa a essa todas as épocas de pré- crise, com alguns fatores repetitivos como a cintura abaixo do busto e o amplo uso de caudas, sempre remetendo ao trágico e antevendo catástrofes; enquanto as manifestações curvilíneas fecundantes, como o nome bem diz, seriam ligadas aos trajes que remetem à voluptuosidade e abuso das formas curvas, como as crinolinas, os enchimentos de seios e quadris, as roupas mais curtas, as cinturas nos quadris e outros elementos de esperança que prenunciam tempos de alegria e júbilo. Essa análise faz bastante sentido e o autor nos inunda de

<sup>96</sup> CARVALHO, *A moda e o novo homem*, p. 261.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 283-284.

exemplos, assim como o fiz neste estudo. Expõe, ainda, um terceiro momento que chama de idade púbere, como em 1850 quando as *bloomers* (feministas inglesas) buscavam igualdade entre os sexos,<sup>98</sup> ou quando as ativistas estadunidenses queimaram seus sutiãs em 1968 (ano ainda lembrado pelas manifestações por todo o mundo). Reitero que a palestra de Flávio de Carvalho com os argumentos acima – com exceção do último, obviamente, que foi um adendo meu – foi feita em 1967 e seus estudos desde a década de 50 já previam diversos modismos que aconteceram, como ele mesmo narra no livro. O movimento *punk* dos anos 80 foi claramente um grito de socorro dos jovens britânicos, e não é por acaso que, hoje, o *Metropolitam Museum of Art*, um dos mais respeitados museus do mundo, localizado justamente nos EUA, retome e abrigue essa cultura em forma de exposição por mais de três meses.

## 8. CONCLUSÃO

Seja despretensiosa, política, idealizada, propagandística, ornamental, toda obra de arte possui um poder incrível de ultrapassar a representação e nos tocar por meio de alegorias e símbolos. René Magritte (1898-1967) estava certo, *isto não é um cachimbo*, não é um deus grego, não é uma rainha. Isso é arte. E a partir dela



René Magritte,  
*Les Deux Mystères*, 1966.

podemos encontrar os dispositivos necessários para analisar o passado (mesmo o mais recente) evitando erros futuros. Essa análise se dirigiu prioritariamente à indumentária, mas destrinchou tantos aspectos que poderia continuar para sempre. Mesmo que de forma fragmentária, os pontos abordados foram escolhidos de acordo com sua importância em delinear a realidade presente. Claro que tudo que ocorre faz gerar o presente, mas há fatos que se destacam do resto, que mudam a conjuntura e, por vezes a própria estrutura de um espaço e de um tempo. Narra Érika Palomino, “a moda é um sistema que acompanha o vestuário e o tempo, que

<sup>98</sup> CARVALHO, *Palestra Trópico e Vestuário em A moda e o novo homem*, p. 294.

*integra o simples uso das roupas no dia a dia a um contexto maior, político, social, sociológico. [...] Moda é muito mais do que a roupa.”*<sup>99</sup>

Em todos esses quadros temos a convergência da figura feminina, seja por sua fortaleza ou sua impotência, como mulher ou como a figura estatal, a ideia do feminino como representação sempre foi muito importante para contar a história da humanidade. Flávio de Carvalho expõe

*a mulher foi destinada pela iconografia da História a funcionar como Salvadora da Espécie e a esse propósito constatamos que Fourier achava que o aumento da liberdade da mulher trazia o aumento no progresso dos povos e a diminuição dessa liberdade trazia decadência.*

CARVALHO, *A moda e o novo homem*, p. 193.

Em tempos em que a mulher não tinha a possibilidade de se expressar por palavras ou politicamente, era pela roupa e pelos ornamentos que o fazia. Existem inúmeros exemplos na história, mas destaco a Duquesa de Devonshire (1757-1806) que mesmo antes do voto feminino na Inglaterra chamava atenção por seu envolvimento na política, sua capacidade para discursos e sua influência na moda da época, experimentando e criando penteados e vestido que a tornaram um ícone para homens e mulheres numa sociedade em que a mulher era reduzida a objeto para reprodução e espécie de troféu para a família e os amigos. Retrata Diana Crane, *“ao lhes ser negado efetivamente tudo, [...] as mulheres eram frequentemente identificadas de acordo com suas roupas. Charges políticas, sátiras e comentários comumente se referiam às mulheres como as “anáguas”.*<sup>100</sup> Por isso tão importante foi o momento em que as mulheres passaram a usar calças (diz Carvalho, que mesmo presa, Joana D’Arc insistia em usar calças) ao possibilitar o movimento das pernas, as mulheres deram mais um passo rumo à liberdade.

Estamos, em 2013, mais uma vez, em um período de crises em que o sistema predominante se tornou insustentável, as diferenças sociais são gritantes e

<sup>99</sup> PALOMINO, *A moda*, p. 14.

<sup>100</sup> CRANE, *A moda e seu papel social*, p. 199.

inaceitáveis, as hierarquias já não fazem mais sentido, as minorias clamam por seus direitos e as populações pelo mundo se unem exigindo mudanças. Pela primeira vez, a comunicação nos é possível de forma ilimitada e irrestrita, derrubando as fronteiras espaciais e escancarando os problemas internos para todos. O Brasil, que se preparava com entusiasmo para receber o evento mundial do esporte mais nacional mais amado, agora se arma de cartazes e máscaras exigindo melhores condições de vida para todos. Portanto, essa análise intentou e, acredito, conseguiu, analisar de maneira monadológica alguns períodos históricos que nos levaram à crise que vivemos, é tempo de partir dessa percepção para a criação de algo melhor, voltando, assim, a tempos de manifestações curvilíneas fecundantes, como descreveria Flávio de Carvalho.



Autor desconhecido, *resumo ilustrado da história da moda, anos 2000.*

## 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Coimbra: Edições 70, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Portugal: Relógio d'água, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o trabalho das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BRETAS, Aléxia. *A Constelação do Sonho em W. Benjamin*. SP: Humanitas, 2008.

CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

CLARK, T.J. *Modernismos*. Org. Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CUMMING, Robert. *Arte em detalhes*. SP: Publifolha, 2007.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas*. Tradução de Cristiana Coimbra. São Paulo: SENAC, 2006.

ELYETTE, R. e LIPOVETSKY, Gilles. *O luxo eterno: Da idade do sagrado ao tempo das marcas*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. SP: Perspectiva, 1999.

GESSAT, Rachel. *Termina a semana sangrenta de Paris*. Disponível em: <<http://www.dw.de/1871-termina-a-semana-sangrenta-de-paris/a-325018-1>> Acesso em: 23.07.2013.

FARTHING, Stephen (org.). *Tudo sobre arte*. RJ: Sextante, 2011.

FEIJÃO, Rosane. *Moda e Modernidade na belle époque carioca*. SP: Estação das Letras e cores, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. SP: Perspectiva, 1999.

HOBBSAWN, Eric. *A era das Revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

KHALJE, Susana. *Bridal couture: fine sewing techniques for wedding gowns and evening wear*. Krause Publications Craft, 1997.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. Tradução Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAGES, Susana. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. SP: Edusp, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Schwarcz, 2006.

ORSAY, Musée. *Manet, the man who invented Modernity*. Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-musee-dorsay/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/page/1/article/manet-inventeur-du-moderne-27127.html?cHash=a03add91c7>> Acesso em: 23.julho.2013.

NERY, Marie Louise. *A Evolução da Indumentária*. RJ: SENAC, 2003.

PALOMINO, Erika. *A Moda. Coleção Folha Explica*. São Paulo: Publifolha, 2003.

PEZZOLO, Dinah. *Moda e arte: releitura no processo de criação*. São Paulo: SENAC, 2013.

SCHAMA, SIMON. *O poder da arte*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STAROBINSKI, Jean. *1789, Os Emblemas da Razão*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1989.

STEVENSON, NJ. *The chronology of fashion: From Empire Dress to Ethical Design*. UK: The Ivy Press Limited, 2011.

TARABRA, Daniela. *National Gallery – London. Coleção Folha Grandes Museus do Mundo*. Rio de Janeiro: Folha de São Paulo, 2009.

Vários autores. *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo: Paulus, 2002.

WILLIAM IV. *The statutes of the United Kingdom of Great Britain and Ireland*. Cap. XLV: An Act to amend the Representation of the People in England and Wales. London: His Majesty's statute and law printers. 1832.

WIKIPAINTINGS, *Imagens extraídas de [www.wikipaintings.org](http://www.wikipaintings.org)*.

WORSLEY, Harriet. *100 ideas that changed fashion*. London: Laurence King, 2011.