

4

A moda

No primeiro capítulo de seu livro *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Philippe Perrot (1981, p. 16) se empenha em afirmar o caráter simbólico das roupas, contrapondo-se à idéia de que elas estariam ligadas primeiramente às funções de proteção, pudor e ornamentação. Para ele, o ato de vestir-se constitui essencialmente um ato de significação, capaz de manifestar uma essência, uma tradição, uma herança, uma casta, uma linhagem, uma etnia, uma geração, uma religião, uma proveniência geográfica, um estatuto matrimonial, uma posição social, um papel econômico, uma posição política, uma afiliação ideológica. Como signo ou como símbolo a roupa consagra e torna possíveis clivagens, hierarquias e solidariedades segundo um código garantido e perenizado pela sociedade e suas instituições.

O processo de moda ao longo do século XIX não foi diferente. Tendo se expandido para um público mais numeroso, os diferentes níveis de envolvimento com a moda e as diferentes formas vestimentares carregavam indícios que permitiam a um observador mais atento distinguir classes, categorias ou castas na multidão que passou a ocupar as ruas das cidades transformadas pelo processo de industrialização.

Grandes escritores do período exploraram as sutilezas do vestuário e suas significações, mas “O homem da multidão”, conto escrito em 1840 por Edgar Allan Poe, tornou-se uma referência indispensável. Através de pequenos detalhes da aparência masculina, o narrador-personagem vai desvendando as diversas camadas sociais que se misturavam nas ruas de Londres na segunda metade do século XIX. Ele conta que, enquanto os “pequenos funcionários de estabelecimentos chiques (...) usavam o refugio dos encantos da elite”, ou seja, aquilo “que parecia ter sido o perfeito *bom ton* uns doze ou dezoito meses antes”,

a categoria dos altos funcionários de firmas sérias, ou dos “senhores estáveis”, (...) eram reconhecíveis por seus casacos e calças em preto ou marrom, feitos para sentar confortavelmente, gravatas e coletes brancos, amplos sapatos de aparência sólida, e grossas meias ou polainas. Eram todos levemente calvos e a ponta de suas orelhas direitas tinha adquirido, pelo longo hábito de sustentar uma pena, um desvio esquisito. Observei que sempre tiravam ou ajeitavam o chapéu com ambas as mãos, e usavam relógios com curtas correntes de ouro de um

modelo durável e antigo. Sua afetação era a respeitabilidade – se é que possa haver tão honesta afetação.

Em sua descrição de tipos que circulavam pelas ruas de Londres o escritor não aborda apenas o vestuário, mas tudo aquilo que compõe a aparência. Esta composição se dá pela conjugação de várias instâncias que atuam umas sobre as outras: roupas, acessórios, gestos e comportamento que, por sua vez, também podem se transformar respondendo a forças externas e internas a esse processo. Mesmo as formas ou posturas que o corpo adquire, além de influenciadas pelo vestuário, podem também ser fruto do estilo de vida, da ocupação ou do lugar que o indivíduo ocupa na sociedade. É o que transparece mais adiante neste mesmo conto, quando são descritos os cabelos longos dos dândis, a “pele pálida dos lábios” e a “morenice crestada da pele” dos jogadores ou as “sobrancelhas franzidas” dos militares.

Assim como a nobreza durante o Antigo Regime, a burguesia passou a buscar formas de distinção que exteriorizassem sua condição de classe dominante por meio da elaboração de sua aparência. A fim de produzir sentido e justificar sua existência no mundo, não hesitou em colocar muitas vezes a saúde em risco ao sobrepor o caráter significacional ao caráter funcional dos trajes. Apesar de conforto e funcionalidade estarem profundamente ligados à ideologia burguesa, não raro seu vestuário contrariava esses valores. Foi o caso dos torturantes espartilhos femininos e dos colarinhos altos e engomados que sufocavam os homens elegantes da época: ambos se mantiveram como signos de *status* por várias décadas do século XIX, chegando até o século XX. Isso nos leva a concordar com Maurice Leenhardt (1952) quando ele afirma que “ce ne sont ni le froid ni la nudité qui ont porté l’homme à se vêtir, mais le souci de s’investir de tout ce qui l’aidera à s’affirmer et à être soi dans le monde”¹.

No Brasil, assim como na Europa, as roupas do início do século XX seguiam a mesma lógica iniciada um século antes, no período posterior à Revolução Francesa que solidificou a posição da classe burguesa na condução da sociedade. Esta lógica havia apontado caminhos praticamente opostos para as vestimentas de homens e mulheres, com ritmos de transformação e desenvolvimento diferentes. A partir de aproximadamente 1820, enquanto a indumentária masculina caminhava para um crescente despojamento, dispensando as cores, ornamentações e brilhos típicos dos trajes de corte, a feminina se lançava numa complicação de rendas, bordados e fitas magnificada

¹ Citado por Philippe Perrot em *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie* (1981, p. 16.).

pelo uso de uma cartela de cores delimitada apenas pelas possibilidades de tingimento oferecidas pela indústria da época (Souza, 1987, p. 60).

As roupas diferenciadas de homens e mulheres eram consequência da divisão de tarefas e das possibilidades destinadas a cada gênero, principalmente em uma sociedade com um passado fortemente patriarcal, como a brasileira. No entanto, elas não deixavam de refletir, cada uma a seu modo, as mudanças de sensibilidade, de estilo de vida e de comportamento que acompanharam a modernização da cidade.

Na grande cidade, o aumento da densidade urbana e a ocupação intensiva dos espaços públicos tornaram inevitável o convívio entre as classes, ainda que nem sempre desejado. E inevitável tornou-se a valorização de todos os itens de vestuário que pudessem ostentar as distinções de classe, *status* ou nível social, codificando desde a decoração dos chapéus até a cor das ceroulas. Um artigo da *Gazeta de Notícias* de janeiro de 1908 determinava que naquele ano estas últimas deveriam ser “de seda clara, de preferência malva tenra”. Os mínimos detalhes eram explorados e cultuados por uma elite urbana ainda em formação, que buscava com avidez construir modelos de prestígio de forma a distinguir-se das outras camadas da sociedade.

4.1

A Moda Masculina

Os freqüentadores da Confeitaria Colombo, do Café do Rio e da Livraria Garnier que viram o Rio de Janeiro passar de sede da corte a capital da República já podiam no final do século XIX desfrutar de um comércio bastante sofisticado, boa parte dele localizado na rua do Ouvidor. Era lá, no Salão Naval ou no Doré, os barbeiros mais “*chics*” da capital, que os grandes capitalistas do tempo cultivavam seus vastos bigodes ou pintavam os cabelos “à negrita”. Era para lá e, mais tarde, para a Avenida Central, que os elegantes – também chamados “*smarts*” quando uniam elegância e modernidade – se dirigiam para escolher casimiras importadas da Inglaterra e mandar confeccionar seus fraques e redingotes. Os modelos e tecidos mais desejados eram os usados nas ruas e clubes de Londres, principal centro difusor da moda masculina, embora sua adoção fosse pouco adequada ao clima tropical da cidade.

Desde o final do século XVIII Londres havia se tornado referência de comportamento masculino e, conseqüentemente, de vestuário masculino para toda a Europa. Até mesmo a França, acostumada a exportar moda e modismos,

acabou por se render à chamada *anglomania*, termo propagado a partir da década de 1760, cuja característica principal, a simplicidade no vestir, foi adotada pelas classes dominantes de forma antes jamais vista.



Figura 11: fraque e botas compõem a moda proveniente da roupa de campo.

Após um período de influência tanto sobre trajes femininos como masculinos nas décadas imediatamente anteriores à Revolução Francesa, a Inglaterra continuou a ser referência para esses últimos durante pelo menos todo o século XIX e começo do XX, difundindo uma simplicidade sofisticada, estudada, composta de “pequenos nadas” que faziam toda a diferença. A expressão usada por Lipovetsky (1989, p. 32) coloca em evidência a função distintiva das sutilezas na composição da aparência:

Torrentes de “pequenos nadas” e pequenas diferenças que fazem toda a moda, que desclassificam ou classificam imediatamente a pessoa que os adota ou que deles se mantém afastada, que tornam imediatamente obsoleto aquilo que os precede. Com a moda, começa o poder social dos signos ínfimos, o espantoso dispositivo de distinção social conferido ao porte das novidades sutis.

No entanto, àqueles que almejavam algum destaque na sociedade burguesa não bastava estarem atentos a detalhes como o corte e o tecido de suas roupas, a combinação meticulosa dos acessórios ou o cuidado com as pilosidades faciais. Era também preciso cultivar um certo “*je-ne-sais-quoi*” de que

fala Farid Chenoune em seu livro *Des hommes, des modes – deux siècles d'élégance masculine* (1993, p. 39). Este “não-sei-o-quê” encontrado no homem elegante estaria ligado não somente à roupa em si, mas também à maneira com que ele a envergava. Com uma citação extraída do *Traité de la vie elegante*, de Honoré de Balzac (1830), Chenoune reforça suas idéias: “La toilette ne consiste pas tant dans le vêtement que dans une certaine manière de le porter”.

A ligação da moda com valores morais e políticos também contribuiu para tornar os ingleses um modelo a ser seguido desde o final do século XVIII. A sóbria indumentária usada por eles era vista como uma espécie de emblema de sua constituição que consagrava a liberdade como um direito de todos os cidadãos. A liberdade que fraques (Figura 11), casacas (Figura 12) e redingotes (Figura 13) inspiravam não se referia somente ao conforto que essas peças proporcionavam, mas principalmente à contribuição decisiva que ofereciam para a democratização da moda. Ao ser despojado da custosa decoração do traje de corte francês (Figura 14), o vestuário masculino usado no dia-a-dia pelos burgueses enriquecidos passou a ser também possível para parcelas mais pobres da população. Mesmo que estas usassem versões mais baratas de calças, coletes e casacos das classes mais ricas, tais itens, confeccionados sem muito primor e com tecidos menos nobres, conservavam um aspecto geral bastante semelhante.



Figura 12: tecidos escuros e opacos para o conjunto de casaca, calça e colete do início do século XX.

Chenoune faz um paralelo entre os tipos de vestimenta masculina de franceses e ingleses e os tipos de jardins desenvolvidos em cada uma dessas culturas. Afirma que a “rigorosa geometria clássica dos jardins à francesa” domesticava a natureza, enquanto a “charmosa desordem pré-romântica dos parques ingleses” causava a impressão de deixar a natureza seguir seu livre curso. Com isso ele sugere as divergências políticas dos dois países antes da Revolução Francesa – época em que a Inglaterra já contava com um parlamento forte, enquanto a França ainda vivia sob o Absolutismo.



Figura 13: a mudança no corte dos redingotes. À esquerda, figura de moda de 1817, à direita, fotografia de 1908. Embora ainda muito austero, o vestuário masculino vai se tornando mais leve ao longo do século XIX.

É importante lembrar que o traje masculino inglês do século XIX provinha do modo de vida mais campestre que urbano da aristocracia inglesa, acostumada a passar longas temporadas em suas propriedades no campo, desfrutando os prazeres do esporte, da caça, das cavalgadas – atividades que se relacionavam à vida ao ar livre e que requeriam roupas que permitissem maior liberdade de movimento. Na busca pelo conforto e longe da corte, os trajes perderam rendas e brilhos, as perucas tornaram-se menos volumosas e os chapéus dispensaram as plumas. Algumas peças foram criadas especialmente

para as atividades ao ar livre, como o fraque, casaco que ganhou um corte horizontal frontal na altura da cintura de forma a torná-lo mais apropriado aos esportes eqüestres. Também o redingote, um casaco de corte amplo e com uma gola larga o suficiente para cobrir os ombros, adequava-se perfeitamente às intempéries do úmido clima do campo inglês.

Ao longo do século XIX o despojamento do traje de campo foi se transformando em austeridade, uma qualidade cada vez mais procurada na elaboração da aparência masculina – principalmente a partir da década de 1840, quando a figura dominante de ideal masculino passou a ser representada pelo *gentleman*, esse homem economicamente bem sucedido, de boas maneiras e de boa educação que todos desejavam ser em Londres, Paris ou no Rio.

J. C. Flügel acreditava que os homens teriam passado a procurar mais a praticidade e a “correção” do que a beleza ao elaborarem sua aparência. Em seu livro *The psychology of clothes* (1930) o psicanalista inglês denominou essa opção de “a grande renúncia masculina”:

... os homens abriram mão de seu direito às formas mais claras, alegres, elaboradas e mais variadas de ornamentação, deixando-as inteiramente para as mulheres, tornando assim seu próprio vestuário a mais austera e ascética das artes. Em termos de moda, esse acontecimento certamente deve ser considerado “A Grande Renúncia Masculina”.²

Flügel se referia à mudança drástica que se efetuou no vestuário masculino após a Revolução Industrial quando os homens da aristocracia substituíram os trajes ricamente ornados e coloridos, típicos da vida de corte, por outros, mais sóbrios e austeros, de preferência escuros. A renúncia a que faz alusão é à fantasia no vestir, afastando os homens de um mundo considerado superficial e fútil, a partir de então, tornado domínio exclusivamente feminino.

É sem dúvida uma concepção que reflete uma nova cultura masculina, fundada por homens que construíam sua posição na sociedade não mais por meio da hereditariedade de títulos de nobreza, mas em função de talento e trabalho:

O traje masculino neutro, escuro, austero, traduziu a consagração da ideologia igualitária como ética conquistadora da poupança, do mérito, do trabalho das classes burguesas. O vestuário precioso da aristocracia, signo de festa e do fausto, foi substituído por um traje que exprime as novas legitimidades sociais: a igualdade, a economia, o esforço. Espoliação dos homens do brilho dos artificios em benefício das mulheres, estas sim destinadas a dar continuidade aos símbolos de luxo, de sedução, de frivolidade. (Lipovetsky, 1989, p. 91)

² Citação retirada do artigo de Fiona Anderson (2002, p. 36), “A moda dos cavalheiros: um estudo da Henry Poole and Co., Alfaiates da Savile Row 1861-1900”, in *Fashion Theory, Volume 1, Número 4*.



Figura 14: traje de corte de 1755: tecidos brilhantes e intensa decoração feita com rendas e bordados.

No entanto, isso não significou o fim da vaidade masculina: ela passaria a se concentrar em formas mais sutis de afirmação social, fixadas agora na exploração estética do rosto e no domínio de certas insígnias de poder e erotismo, como chapéus, bengalas, charutos e algumas poucas e discretas jóias, que ajudavam a compor o desejado ar de sobriedade e competência (Souza, 1987, p. 75). Um artigo da *Gazeta de Notícias* de 05 de janeiro de 1908 expunha em detalhes quais as jóias possíveis para um homem de “gosto moderno”:

Alfinetes de gravata: uma perola, nenhuma outra mais está autorizada; os aneis, pelo que se observa, são mais longos que os antigos; os grossos cabrexões de saphiras, de esmeraldas, de rubis são bem usados. Os utensílios para o fumo devem ser em prata brunida e fechados ou enfeitados com saphiras, somente com saphiras, nada de turquezas.³

A sobriedade da aparência masculina cedia espaço a certa suntuosidade nas roupas para permanecer em casa. Contrastando com os trajes escuros usados em público, o *robe-de-chambre*, confeccionado em veludo ou em brocado de cores vivas e variadas, poderia ter decoração de inspiração oriental

³ Os “cabrexões” citados no texto provavelmente são o mesmo tipo de jóia chamados na França de “cabochon”, ou seja, um tipo de broche. O dicionário Petit Robert define cabochon como: 1. Pierre fine ou précieuse polie, mais non taillée en facettes. Cabochon de rubis. Émeraude em cabochon. 2. (XVIII e) Clou à tête décorée. Cabochon de cuivre.

com galões, bordados ou desenhos. Perrot (1981, p. 201) observa que um *robe-de-chambre* poderia ter preço dez vezes superior a um terno e traça um paralelo entre o luxo dos apartamentos burgueses e o luxo dessas vestes “de interior”: ambos deveriam surpreender os visitantes e traduzir visualmente a posição de sucesso de seu proprietário.



Figura 15: ilustração francesa de meados do século XIX. Um homem poderia receber visitas em *robe-de-chambre*, mas jamais aparecer assim em público. No início do século XX, o *robe-de-chambre* tornou-se um pouco mais curto e menos volumoso e a touca deixou de ser um complemento freqüente. Permaneceram, no entanto, os tecidos luxuosos, o cinto e a echarpe.

Em *O capítulo dos chapéus* Machado de Assis colocou em evidência a importância do chapéu masculino. O conto de 1883 parte da insatisfação de uma esposa com o tipo de chapéu que o marido usa diariamente, pouco condizente com a sua posição de advogado. Ao ser pressionado por sua mulher, o bacharel Conrado Seabra de início desconversa; mas como ela insiste na compra de um chapéu alto, mais sério e elegante, ele lhe explica que tem “uma razão filosófica” para não atender ao pedido:

A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. Não cuide de quem compra um chapéu exerce uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro. A ilusão da liberdade existe arraigada nos compradores, e é mantida pelos chapeleiros que, ao verem um freguês ensaiar trinta ou quarenta chapéus, e sair sem comprar nenhum, imaginam que ele está procurando livremente uma combinação elegante. O princípio metafísico é este: - o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado ab eterno; ninguém o pode trocar sem mutilação.

E conclui: “... pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu”.

A atenção e cuidado dispensados a cabelos, bigodes, cavanhaques, suíças, barbas – todo o repertório desenvolvido pelos hábitos de moda referente às pilosidades faciais – atestam que a preocupação dos homens com a composição de sua aparência continuava a existir. Mesmo em relação às vestimentas, a “grande renúncia” só se deu em alguns aspectos, já que a elegância nunca deixou de ser cultuada – o que contraria a afirmação de Flugel (1930) de que “o máximo de importância que as roupas podiam ter para o homem apontava na direção do vestir-se com ‘correção’, não de forma elegante ou elaborada”⁴.



Figura 16: o poeta Alberto de Oliveira por volta de 1900.

Virilidade, dinamismo, sobriedade, boas maneiras e educação requintada definiam o perfil do *gentleman* inglês. Cultuado durante quase todo o século XIX, esse modelo de superioridade cosmopolita ainda servia de modelo aos homens da boa sociedade durante a *belle époque* carioca. É o que sugere a descrição que Luiz Edmundo (1957, p. 712) faz do poeta Alberto de Oliveira (Figura 16), um dos assíduos clientes da Livraria Garnier nos primeiros anos do século XX: um “tipo viril, (...) alto, ereto, solene, dentro de um fraque cinza, um fraque hirtó e sem dobras”, usando um “chapéu de feltro inglês de abas esparramadas e a cuja

⁴ Idem nota 7.

sombra amiga repousam, muito negros e tranqüilos, dois bigodes agudos e encerados”.

Essa imagem muito austera irá dar lugar, nos primeiros anos do século XX, a outra, ainda bastante sóbria para nossos atuais padrões, porém mais leve e menos rígida. O fraque, a casaca e o redingote que dominavam o vestuário masculino já havia quase cem anos, deram lugar, por volta de 1900, ao paletó, cujo uso se tornava cada vez mais popular. Um levantamento feito nessa época pelo jornal *Tailor and Cutter*, a bíblia dos alfaiates britânicos, comprovou a nova preferência masculina: em Charing Cross, no coração de Londres, para cada homem em redingote passavam três de terno (Chenoune, 1993, p. 122).

O uso dos novos trajés se difundiu rapidamente, chegando ao Rio como um sintoma das mudanças na sensibilidade causadas pelas inovações tecnológicas do final do século XIX. O perfil do homem da moda passou a ser mais dinâmico, mais de acordo com a idéia de velocidade inerente à vida moderna iniciada pela experiência das locomotivas a vapor, implantadas no Rio de Janeiro em 1854 com a Estrada de Ferro Mauá.

Em 1892 os bondes elétricos passaram a fazer parte da paisagem urbana da capital da República, determinando um novo ritmo aos habitantes da cidade, exigindo deles atenção, cautela e, ao mesmo tempo, uma rapidez de movimentos à qual muitos tiveram dificuldade em se adaptar. O transporte público iria também formatar novas atitudes: sentar-se ao lado de um estranho ou de frente para ele durante longos minutos ou mesmo horas, sem trocar palavra era mesmo algo de muito novo. Para tais ocasiões, era necessário desenvolver uma certa indiferença mútua, um “olhar silencioso”, típico da vida da cidade e da multidão que agora circulava por ela (Sevcenko, 1989, p. 182-183). Simmel (1987, p. 16) denomina tal comportamento de “atitude *blasé*”, uma forma de “reserva” que a vida metropolitana tornou necessária:

o aspecto interior dessa reserva exterior é não apenas a indiferença, mas, mais frequentemente do que nos damos conta, é uma leve aversão, uma estranheza e repulsão mútuas, que redundarão em ódio e luta no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado (idem, p.17).

As largas avenidas projetadas pela equipe de Pereira Passos atendiam às novas demandas criadas pelos bondes e automóveis, que chegavam para instaurar uma velocidade inédita no espaço urbano. Para andar por estes espaços recém-criados, era imprescindível habituar-se aos novos condicionamentos modernos que, incorporados ao modo de vida, acabavam transformando-se em sinal de distinção (Sevcenko, 1989, p. 558). Afinal, sendo a velocidade uma característica fundamental da modernidade, mais do que se

adaptar a ela, era de bom tom cultuá-la. Um homem que se pretendia moderno jamais deveria mostrar-se alarmado com o tumulto dos espaços pelos quais se deslocava. Ele poderia saltar apressado do bonde, como um *businessman*, e atravessar a Avenida a “passo inglês”, ou tomar, sozinho e às pressas, o rumo de seu restaurante preferido para o almoço, com seu “andar à americana”:

Diferentemente da curiosidade escrutinadora do *flâneur* ou do envolvimento afetivo com a paisagem urbana, típico da *dérive*, o que caracteriza o “passo inglês” ou o “andar à americana” é sobretudo a atitude de total desprendimento por tudo e por todos que estão ao redor. Esse ato de introversão implica ao mesmo tempo uma possibilidade de concentração em outros assuntos alheios àquele lugar e àquelas pessoas, ganhando tempo pessoal, que é portanto entendido como mais importante que a realidade adjacente imediata, e numa sincronização com o ritmo acelerado dos novos equipamentos tecnológicos (Idem, 1989, p. 550-551).

O andar teve um papel decisivo na figura do homem moderno. Os sapatos e o hábito ou dificuldade de usá-los revelavam o nível de urbanidade de seu portador. Uma conotação provavelmente herdada do tempo de regime escravista, quando era vetado aos escravos o uso de sapatos. A compra de um par de sapatos era uma espécie de concretização da condição de homem livre, mesmo que o porte de tais acessórios se tornasse extremamente penoso, quando não impossível, em pés pouco acostumados a serem estreitados. O relato de um viajante francês do começo do século descreve um “espetáculo inesperado como primeiro efeito da libertação”:

Negros e negras, em todas as cidades para as quais se dirigiam, passavam felizes e orgulhosos, com uma postura altiva, descalços, mas todos levando um par de sapatos por vezes à mão, como um porta-jóias valioso, ou por outras a tiracolo, como as bolsas vacilantes da última moda mundana. (Wissenbach, 1989, p. 53-54)⁵

Calçados muito estreitos e pontudos, extremamente desconfortáveis, eram considerados os mais elegantes e parte imprescindível da indumentária utilizada nas cidades mais desenvolvidas no final do século XIX. Para os habitantes das áreas rurais,

habitados a andar descalços, ou de ambientes rústicos que obrigassem ao uso da bota, ou ainda de atividades subalternas exercidas com tamancos e chinelas, adaptar-se aos sapatos era um martírio, imediatamente revelado pelo ridículo do andar claudicante. (Idem, p. 53-54)

⁵ O relato foi retirado da página 205 da obra *Visions du Brésil*, de L.A. Gaffre. A tradução foi da autora do texto *Da Escravidão à Liberdade: dimensões de uma privacidade possível*, Maria Cristina Cortez Wissenbach.

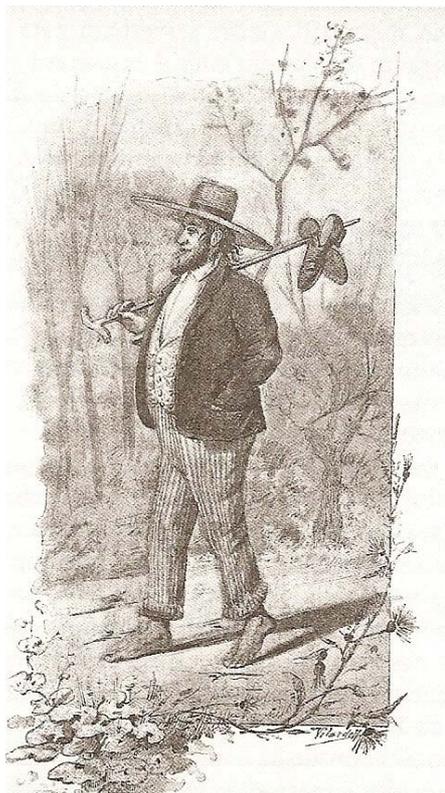


Figura 17: calças de riscado, chapéu, colete e paletó indicam um traje entre o final do século XIX e o início do XX. O sapato, impossível de ser usado, conservava-se pendurado como sinal de dignidade.

Tão importante como ser moderno era parecer moderno, estar investido de símbolos da modernidade, tanto nas atitudes tomadas em público, quanto na composição da própria aparência. Afinal ambas evidenciavam as diferenças sociais que marcavam o “abismo do prestígio, do estilo de vida, do acesso ao mando” (Faoro, 1988)⁶. Por si só o luxo não garantia a distinção. A contínua atualização com a moda era fundamental:

O importante, na área central da cidade, era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo. E os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio. (Sevcenko, 2003, p. 51)

Como se pode perceber, compor uma aparência moderna não era tarefa muito simples: requeria recursos, empenho e informação. A recém-formada elite econômica brasileira do início do século XX, desprovida de tradições que lhe proporcionassem alguma estabilidade estética, deixava-se guiar cegamente pelas “falanges emergentes do gosto, os censores da correção, os ditadores da

⁶ Raymundo Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 1988. Citado por Maria do Carmo Rainho, “A cidade e a moda”, p. 17.

moda, proclamando seus decretos em jornais e revistas mundanas” (Sevcenko, 1989, p. 537). Algumas vezes, certa ousadia era bem vista; outras, execrada – tudo dependia da posição social de quem se lançava e de sua ligação com os modismos do Velho Continente.

Na revista *Fon Fon* dois exemplos ilustram resultados opostos de iniciativas arrojadas envolvendo o vestuário masculino. O primeiro aparece na coluna “Notas Nocturnas” da edição de 23 de maio de 1908, aplaudindo o *smartismo* de um rapaz de elite ao fugir da padronização do vestuário de sua posição social, normalmente composto por tecidos lisos, de uma só cor:

Causou sensação, na noite de estréia da Companhia Lahoz, no Palace-Théâtre, o collete de um dos nossos mais reputados *smarts*.

O jovem J.B.F., que completou tão brilhantemente seus estudos para a carreira de médico, ostentava um collete de seda com listras brancas e pretas. O *smocking* lucrou com tal vizinhança, desenhando bem o seu corte irrepreensível.

O ar bonanchão, à *la bonne franquette*, do *sympáthico* mancebo alliava-se bem ao democrático collete.

A possibilidade de se diplomar em Medicina, a ida a um evento elegante e o traje muito bem cortado caracterizam a personagem em questão como membro da elite, cuja distinção era garantida não apenas pelo luxo com que se vestia, mas pela atualização impecável com a moda, aí incluídas a postura descontraída e a bem dosada ousadia.

O segundo exemplo é uma crônica intitulada “X.P.T.O”, da edição de 11 de maio de 1907: um “banqueiro circunspecto”, cujas iniciais compõem o citado título, resolve trocar a austera sobrecasaca preta pelas “frescuras alegres de um terno branco” e ir espairecer no Campo de Sant’Anna num “domingo ocioso”. Ao perceber que é fotografado enquanto descansa em um dos bancos do parque, sente-se orgulhoso ao imaginar que seu despojamento é motivo de interesse do fotógrafo. Engana-se: dias depois, ao folhear a *Revista da Photographia Instantânea*, “lá estava, numa grande página, a sua nobre pessoa de paletot branco e por baixo, em letras gordas:

– Um vagabundo no Campo de Sant’Anna.”

A crônica coloca em evidência a constante vigilância a que eram submetidos aqueles que freqüentavam as áreas consideradas nobres da cidade. É quase um alerta. Os grandes espaços abertos – especialmente a Avenida Central – propiciavam a instauração de um controle que forçava a interiorizar comportamentos julgados adequados para a ocasião. Assim, ao contrariar expectativas, aliando a postura relaxada durante seu passeio ao traje que não

condizia com a sobriedade que sua posição na sociedade exigia, X.P.T.O. passou de “banqueiro circunspecto” a “vagabundo”.

O uso de roupas mais leves e claras pelos homens era assunto constante de crônicas, charges e anedotas das revistas mundanas e colunas sociais. No primeiro número da *Fon Fon*, de 11 de abril de 1907, chama a atenção um longo artigo intitulado “Alegrias de um paletot branco – carta a S.Ex, o Sr. Ministro da Justiça”, em que esta peça de roupa, personificada, escreve uma carta à referida autoridade. Agradece a liberação de seu uso nas repartições oficiais, depois de um período durante o qual ele teria sido “atirado miseravelmente às funções desprezíveis da comodidade caseira, à serventia dos descansos domingueiros, na insipidez amolentada da vida em família”:

A rua, a liberdade franca e popular da rua, não me era dado gozar, sem que sobre mim tombasse, inexorável, o escárnio terrível do ridículo, ou a vergonha perigosa dos escândalos. (...) Ao passo que a minha terrível e poderosa rival, a soleníssima e veneranda sobrecasaca, merecia sempre a proficiência das melhores tesouras do Raunier ou do Valle, as melhores escovadelas e o repouso mais carinhoso da guarda-casacas.

A carta termina com um agradecimento:

Obrigado, Excelência. É a República que se republicaniza pela igualdade... de todos os paletots, sem distinção de cor e de fazenda. Obrigado. E que Deus lhe dê sempre uma boa lavadeira.

A polêmica sobre a substituição da sobrecasaca preta pelo paletó branco está diretamente relacionada com o papel do homem nas sociedades modernas e com o padrão europeu na constituição das aparências burguesas. Na Europa, desde a década de 1890, os ternos brancos ou muito claros, de tecidos leves como o linho e a flanela, eram usados exclusivamente nas férias de verão, nas praias e estações termais, acompanhados de chapéu palheta ou canotier (Figura 18). Como não era uma roupa com a qual se ia ao trabalho, talvez por isso tenha ficado associada, mais tarde, ao “malandro carioca”, que Schwarcz (1994) descreve como ligado “à falta de trabalho, à vagabundagem e à criminalidade potencial”, mas também um “sujeito bem-humorado, bom de bola e de samba, carnavalesco zeloso”.

Apesar de todos os preconceitos, o paletó claro passou a ser oficialmente aceito no começo do século XX em ambientes impensáveis uma década antes. O uso das roupas claras em locais de trabalho era algo tão extraordinário que merecia notas na imprensa. A *Fon Fon* de 13 de abril de 1907, a mesma em que foi publicado o já comentado artigo “Alegorias de um paletot branco”, noticiava que “O Sr. Ministro do Interior permitiu que os empregados de sua secretaria usassem *dolman* branco durante as horas de serviço” (o *dolman* era um casaco

ajustado, geralmente com abotoamento duplo, proveniente dos uniformes militares do século XIX). Mais adiante, na mesma revista, outra nota informava: “o Sr. Presidente da República vai consentir aos Srs. Secretários de Estado o uso de calças pardas”. A determinação parecia estar criando certa polêmica que envolvia personagens importantes como o Ministro da Fazenda e o senador Lauro Muller:

Sabemos entretanto que SS.EEx. não receberam com grande entusiasmo a notícia deste ato higiênico do Sr. Presidente.

O Sr. Ministro da fazenda, por exemplo, prefere que esse consentimento seja dado a alguns dos seus auxiliares, e o Sr. Miguel Calmon preferia que ele fosse reservado ao Sr. Lauro Muller.



Figura 18: roupas especiais para estação de águas Carlsbad, por volta de 1900.

Assim como os sapatos ganharam mais comodidade ao adotarem o “estilo americano” – com formas mais largas e bicos mais arredondados –, o uso de tecidos mais leves e a confecção de ternos de passeio sem forro se deve à influência dos Estados Unidos (Anderson, 2002, p. 45). Nova York despontava como modelo de cidade moderna e começava a imprimir sua marca na moda, difundindo os hábitos sociais da nova e poderosa elite norte-americana.

A partir do final da Primeira Guerra Mundial a influência dos Estados Unidos adquiriu dimensões tais que determinou a derrubada de grande parte do que havia sido construído no Rio durante os primeiros anos do século. Isto para

que a cidade se adequasse à estética nova-iorquina dos grandes arranha-céus. Os grandes edifícios verticalizados que substituíram as construções ecléticas e afrancesadas do Centro do Rio deram início a um novo processo de modernização da cidade a partir de meados dos anos 1920. Combinado a ele, um novo estilo de vestuário, mais informal e fortemente influenciado pelos esportes iria se firmar, determinando transformações importantes em relação ao comportamento e ao próprio formato do corpo masculino.

Na primeira década do século XX, no entanto, na grande maioria os elogios das colunas que tratavam do desfile dos elegantes pela cidade dirigiam-se àqueles que, vestidos com os sóbrios fraques e paletós escuros de casimira inglesa, enfrentavam o calor carioca com galhardia, mantendo uma elegância européia apesar do desconforto que isto geralmente acarretava.

4.2

A moda feminina

Enquanto os homens buscavam construir uma imagem austera, com predileção por roupas práticas que espelhassem sua ligação com a vida econômica, intelectual e política do país, a moda do século XIX determinava características opostas para a aparência feminina. A fragilidade e a dependência das mulheres desse tempo transpareciam em trajes complicados e fartamente ornamentados que sacrificavam o conforto em prol de signos de distinção. As peças que enclausuravam o corpo, dificultando a liberdade de movimentos, refletiam simbolicamente a falta de autonomia das mulheres. Na maior parte do tempo elas deveriam se dedicar à condução da vida doméstica, quando já possuíssem uma casa sua para cuidar. Se jovens e solteiras, ocupavam-se da preparação do objetivo primordial de suas vidas: o casamento.

Essa diferenciação entre homens e mulheres, bastante radical durante todo o século XIX, é abordada por Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambos* (1951, p. 254):

... é característico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo. Mas a beleza que se quer da mulher, dentro do sistema patriarcal, é uma beleza meio mórbida. A menina do tipo franzino, quase doente. Ou então a senhora gorda, mole, caseira, maternal, coxas e nádegas largas. Nada do tipo vigoroso e ágil da moça, aproximando-se da figura do rapaz. O máximo de diferenciação de tipo e traje entre os dois sexos.

Freyre observa também que um “padrão duplo de moralidade” permitia ao homem do século XIX, além de maiores liberdades sexuais,

todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos. (idem, p.255)

Vimos que as roupas masculinas foram inicialmente reformuladas a partir da Revolução Industrial e definitivamente transformadas após a Revolução Francesa em função das mudanças na organização da sociedade. Novos valores sustentavam as classes que detinham o poder. O estabelecimento de padrões burgueses de distinção social determinados não mais por hereditariedade, mas através da capacidade de cada um de gerar riquezas em função do seu trabalho, passou a vincular o prestígio social e político ao poder econômico. E quem definia a posição econômica da família era o homem: nas classes médias e altas era ele que se relacionava com a esfera do trabalho.

À mulher, à mulher burguesa casada, cabia, além das tarefas domésticas, destacar-se nos eventos sociais pela sua beleza e, principalmente, pela riqueza e correção de seu traje: sua aparência deveria ser um reflexo do sucesso econômico do marido. Para isso ela se reveste de rendas, bordados e fitas, em peças de corte intrincado, difíceis de vestir e de portar – enquanto os trajes de seu par enveredam para um crescente despojamento. Há uma série de significados subentendidos nestas formas complicadas do vestuário feminino. O fato de a roupa ser difícil de vestir supunha a ajuda de serviçais. A dificuldade de se movimentar apontava para uma vida sem grandes esforços físicos. A constante troca de trajes e a correção com que os portava indicavam seu envolvimento com a moda, o nível social e a situação financeira de seu marido.

Baudelaire descreveu em 1863 a imagem de mulher de seu tempo, cujo vestuário constituía uma “imagem inseparável da beleza daquela a quem pertencia, fazendo assim de ambos, da mulher e do traje, um todo indivisível”:

Tudo o que adorna a mulher, tudo o que serve para realçar sua beleza, faz parte dela própria; e os artistas que se dedicaram particularmente ao estudo desse ser enigmático adoram finalmente todo o *mundus muliebris* quanto a própria mulher. A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas e nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve, que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que lhe serpenteiam os braços e o pescoço, que acrescentam suas centelhas ao fogo de seus olhares ou tilintam delicadamente em suas orelhas. Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária? (Baudelaire, 1996, p. 55)

Nem sempre foi assim. Nem sempre esse mundo de brilhos e de rendas foi exclusividade feminina. Do século XIV ao XVIII, as excentricidades dos trajes de moda atingiam igualmente homens e mulheres da aristocracia. Ambos

empenhavam-se em construir aparências elaboradas, carregadas de signos de distinção, promovendo o “culto das novidades e das preciosidades”. Lipovetsky (1989, p. 36-37) vai mais além, afirmando que nesse período

sob muitos aspectos, houve (...) uma relativa preponderância da moda masculina em matéria de novidades, de ornamentações e de extravagâncias. Com o aparecimento do traje curto, na metade do século XIV, a moda masculina imediatamente encarnou, de maneira mais direta e mais ostensiva do que a da mulher, a nova lógica do parecer, à base de fantasias e de mudanças rápidas. (...) A influência das modificações do equipamento militar sobre a moda masculina não impediu de modo algum o processo fantasista de ser dominante e de jogar com os signos viris: a moda colocou em cena e sofisticou os atributos do combatente (esporas douradas, rosas na espada, botas guarnecidas de rendas, etc.), assim como simulou o “natural”.

As diversas silhuetas experimentadas pelas mulheres durante o século XIX estão carregadas de elementos que simbolicamente as definem como seres frágeis, estáticos, passivos e dependentes. Tinham em comum a manutenção de uma cintura muito fina, definida pelo espartilho, peça íntima que diminuía a capacidade respiratória e tolhia boa parte dos movimentos. Juntem-se a isso ombros caídos, cavas muito estreitas, saias pesadas, recheadas de anáguas mais pesadas ainda e fica fácil entender como tal figura se contrapõe à idéia de dinamismo, fundamental na imagem masculina (Figura 19).

Entre os anos 1850 e 1890 diversas estruturas de sustentação de saia se sucederam no intuito de criar formas fantasiosas, extravagantes, que, combinadas aos detalhes descritos acima, funcionavam como poderosos instrumentos de distinção e sedução. Em 1856 foi criada a crinolina, uma anágua com arcos flexíveis de aço, dispostos de forma concêntrica, também chamada de “gaiola” e imprescindível para atingir a forma de balão então em voga (Figura 20). James Laver (1989, p. 184-185) a vê como a representação de algumas idéias cultuadas na época: a desejada fertilidade feminina, pelo aumento aparente dos quadris; o “suposto distanciamento das mulheres”, ao qual a saia rodada parecia contribuir, e a prosperidade material do Segundo Império Francês, um período em que as classes enriquecidas cultuavam extravagâncias e idéias de expansão.

Segundo Laver, a crinolina durou aproximadamente quinze anos. Durante esse tempo passou por diversas modificações: o volume, que inicialmente se projetava de forma semelhante em torno do corpo, começou a se deslocar para trás, deixando a parte da frente mais ou menos reta. Em seguida os volumes laterais ficaram bastante reduzidos, com a armação da saia se deslocando, então, totalmente para trás, fazendo surgir uma nova forma denominada “meia-crinolina”.



Figura 19: em 1852 a cintura muito fina, os ombros caídos e a saia volumosa que aumenta os quadris definem as proporções para o corpo feminino

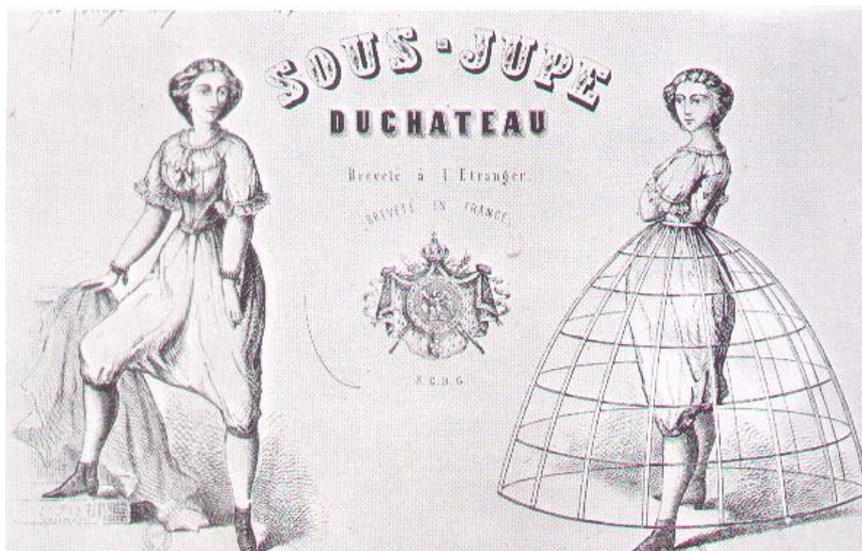


Figura 20: crinolina usada sob a saia e outras anáguas nos anos 1850.

A partir de 1870 as saias seriam sustentadas pela “anquinha”, uma espécie de almofada presa à cintura, que deu lugar à chamada “anquinha tecnológica” na década de 1880 – estrutura de arame trançado que proporcionava um volume semelhante ao artefato da década anterior, mas substancialmente mais leve (Figura 21). Ambas sustentavam, na altura dos rins, grandes porções de tecido drapeado provenientes da parte traseira de saias que, com peso e volume

acentuados, dificultavam muito os movimentos das frágeis mulheres do período romântico (Figura 22).

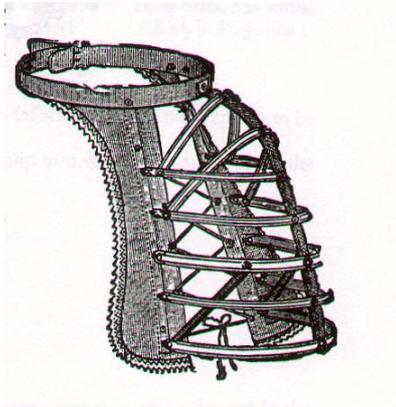


Figura 21: modelo regulável de anquinha tecnológica usado entre os anos 1885 e 1890



Figura 22: desenho de moda de 1889 apresentando a silhueta definida pela anquinha tecnológica

Sendo já bastante penoso para o clima europeu, o uso desses trajes no Rio de Janeiro exigiu muita disciplina e determinação das mulheres. Os primeiros anos da República, porém, coincidiram com uma grande mudança no vestuário feminino em todo o mundo ocidental. Os esportes tiveram grande influência para que as pesadas estruturas de sustentação de saia caíssem em

desuso ao propagarem idéias de corpos mais maleáveis e dinâmicos. Por volta de 1890 as saias já tinham um novo formato: deslizavam rente ao corpo na altura dos quadris e se abriam na barra para tomarem a forma de “sino” ou, mais tarde, em 1900, de “tulipa”.

Uma outra influência partiu das artes aplicadas. Pode-se perceber uma relação clara entre a silhueta feminina e o estilo *art-nouveau* por volta de 1900. O estilo, que partiu da arquitetura e se difundiu no campo da decoração, dos objetos e do design, caracterizava-se pelas linhas sinuosas, assimétricas, inspiradas em formas da natureza. A silhueta feminina, que já tinha abandonado o jogo de volumes formado pelas anáguas estruturadas e grandes drapeados, passou a ser definida por linhas também sinuosas, imprimindo-lhe uma aparência mais longilínea (Figura 23).



Figura 23: na Belle Époque a silhueta em “S” projetava o busto para a frente e os quadris para trás graças ao tipo de espartilho usado. Mas não apenas a ele: era preciso esforço pessoal para manter a postura desejada.

Um novo espartilho, mais elástico, estruturado por barbatanas flexíveis de aço, fazia com que a mulher adotasse uma postura semelhante a um “S”, projetando o busto para frente e os quadris para trás. Era o espartilho “anatômico” ou “científico”: uma tentativa de adaptar essa peça às modernas demandas de conforto, higiene e saúde, embora, conforme o texto de Luiz Edmundo (1957, p. 336), ele continuasse a ser visto como um

pavoroso instrumento de suplício feito de lona, aço e barbatana de baleia, que, durante cerca de oitenta anos, viveu cingindo o busto da mulher, comprimindo-o, deformando-o, comprometendo, com isso, vísceras importantes, enfermado-as, e, até provocando a morte.

Desde meados do século XIX os jornais haviam instaurado um caloroso debate acerca dos prejuízos à saúde causados pela moda. Havia preocupações de fundo moral e higiênico que causaram grandes polêmicas, principalmente em relação ao uso do espartilho, responsabilizado por causar verdadeiras tragédias a muitas famílias. Alguns manuais de etiqueta e civilidade chegavam a apresentar dados relativos às mortes causadas por eles de forma a sensibilizar o público quanto à nocividade de seu uso (Rainho, 2002, p.123).

Mas não eram apenas os espartilhos a torturar o corpo feminino. As botinhas fechadas com cadarço, de bico fino, muito estreitas e com saltos comprimiam fortemente os pés daquelas que almejavam a elegância. Afinal,

“faire petit pied era uma exigência nos salões franceses; as carnes e os ossos dobrados e amoldados às dimensões do sapato deviam revelar a pertença a um determinado grupo social, grupo em que as mulheres pouco saíam, pouco caminhavam e, portanto, pouco tinham em comum com trabalhadoras do campo ou da cidade, donas de pés grandes e largos” (Del Priore, 2000, p. 50).

Reforçando esta figura nobremente improdutiva, numerosos acessórios, como sombrinhas, bolsas, leques e regalos⁷ mantinham as mãos, que em público eram sempre cobertas por luvas, permanentemente ocupadas.

No início do século XX, uma nova vestimenta começava a se delinear para a mulher das classes mais abastadas da capital. Uma mulher que, como a cidade, assume ares cosmopolitas, e que, como seus pares masculinos, cultivava certo “desejo de ser estrangeiro” (Sevcenko, 2003, p. 51). Mais instruída, encetava novas atitudes, num grande contraste com a “ortodoxamente patriarcal” da geração anterior (Freyre 1961, p. 112). Luiz Edmundo (1957, p. 327) descreve a mulher da elite carioca do ano de 1900 como uma mulher que começa a abandonar as idéias de confinamento, tanto no plano físico quanto no mental:

A mulher já tem outra instrução, que as viagens constantes melhoram e refinam; fala vários idiomas e nas reuniões de família já não é, apenas, o belo sexo que se expõe e agrada pelo palminho de cara ou pela graça da *toilette*, mas companheira inteligente, com a qual um homem já pode conversar e discutir. Ainda não sai sozinha à rua, lá isso é verdade, mas já sai bastante, seja ao lado da mãe, do irmão, ou de um parente mais velho.

Na Inglaterra e na França o surgimento dos grandes *magasins* durante a segunda metade do século XIX transformou a atividade das compras num

⁷ Regalos eram acessórios cilíndricos, de pele, dentro do qual se colocavam as mãos para aquecê-las.

passatempo agradável e respeitável para senhoras burguesas: “quer imaginadas como uma necessidade absoluta, um prazer luxuoso, uma responsabilidade da dona de casa, uma atividade social ou uma exigência feminina, as compras eram sempre um prazer” (Rappaport, 2001, p. 164). A estratégia usada por Gordon Selfridge, proprietário da grande loja de departamentos londrina fundada em 1909, foi dar às compras uma dimensão cultural, fazendo com que um jornalista chegasse a declarar que as compras tinham sido transformadas em “uma bela arte” (idem, p. 157). Efetivamente, a inauguração da Selfridge’s, foi programada para ser um grande evento de mídia:

O som das trombetas anunciou a inauguração da loja exatamente às 9 horas da manhã de 15 de março de 1909. Os funcionários retiraram as cortinas e revelaram uma vista tão encantadora que um repórter descreveu a multidão que contemplava o evento como espectadores da “cenografia de uma peça de moda”. Em vez da exposição tradicional dos produtos, cada vitrine “tinha um fundo pintado... descrevendo uma cena tal como Watteau teria adorado e as senhoras da antiga corte francesa, delirado”. Praticamente todas as descrições da inauguração enfatizaram a “nova sensação” criada por essas vitrines tão “majestosas” com cenários “delicadamente pintados”. Os vitrinistas da Selfridge utilizaram técnicas teatrais para criar cenas que revestiam mercadorias simples de conotações culturais e sociais, significados filtrados e interpretados por uma mídia favorável. (Rappaport, 2001, p. 161)

No Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX tal sofisticação ainda não havia se desenvolvido, mas as compras já faziam parte de uma cultura urbana que legitimava a permanência das mulheres nos espaços públicos, especialmente os da zona central, onde se desenvolveu um comércio elegante. Frequentá-lo tinha um sentido maior do que o objetivo imediato de adquirir bens: fazia parte dos hábitos cosmopolitas aos quais a elite carioca dessa época aspirava.

Antes da construção da Avenida Central, a rua do Ouvidor era a artéria principal da cidade, “a mais elegante, a mais limpa, a de aspecto menos colonial” (Edmundo, 1957, p. 65). Nos quarteirões próximos ao Largo de São Francisco poderiam ser encontrados cafés, restaurantes, lojas de sapato, de luvas, de guarda-chuvas, de tecidos, chapelarias, joalherias, camisarias, alfaiatarias, livrarias, perfumarias, sedes de jornais, enfim, tudo o que buscava essa elite tomada por uma febre de consumo, “voltada para a novidade, a última moda e os artigos *dernier bateau*” (Sevcenko, 2003, p. 40).

A partir de 1905, grande parte dessas atividades se deslocou para a Avenida Central. Os jornais mais importantes lá construíram suas sedes e o comércio de roupas e acessórios, além de se estabelecerem nesse que era o endereço mais prestigioso, também se expandiu pelas ruas vizinhas, como Gonçalves Dias e Uruguaiana. Entre as lojas mais renomadas estava a Casa

Raunier: com três andares, definia-se como um “grande estabelecimento de modas para senhoras, homens e meninos”. Especializada em artigos de luxo, anunciava receber “semanalmente as mais recentes novidades, escolhidas especialmente pela sua casa de compras em Paris” (*Fon Fon*, 01 de outubro de 1910). Havia ainda outros *magasins* que, como a Casa Raunier, alojavam-se em imóveis próprios, em estilo semelhante às grandes casas comerciais européias. Entre eles, a Casa das Fazendas Pretas tinha quatro pavimentos servidos por elevador – um grande luxo para a época. Seu maior trunfo era o “luto imediato”, um “serviço para luto em que lindíssimas toilettes de optima qualidade” poderiam ser confeccionadas em apenas 24 horas, (*Fon Fon*, 04 de janeiro de 1908).

LUTO PARISIEN



Difficilmente uma senhora consegue um porte tão distinto, como quando se veste de preto. Quer seja de Luto ou Fantasia a toilette preta ajuda sobremaneira o apuro, o impecavel das linhas; o que é preciso é saber fazer bem a sua escolha, tanto dos tecidos como das guarnições e dos modelos. Para isso existem as casas especiaes, e a da

Rua Uruguayana, 76

conhecida pelo bom gosto dos seus artigos, possui um lindissimo sortimento de tudo o que ha de elegante para a confecção d'uma chic toilette preta, que ella seja de luto ou não.

Alem disso o estabelecimento das

FAZENDAS PRETAS

tem preços de tal forma reduzidos que todos, ricos e pobres lá se podem vestir. Por 100\$000 obtém-se um vestido n'aquella casa que outras pedem o dobro.

E' ainda assombroso o grande sortimento de chapéus em todos genero, Jupons, Blouses, Caudas, Veos, Luvas, Leques etc. etc., tudo preto, tudo bonito e tudo barato.

Antes de comprarem o seu luto, ou os seus vestidos pretos, todas as senhoras devem ver o sortimento das

FAZENDAS PRETAS DA RUA URUGUAYANA 76

e comparar os seus preços.



NOTA---Esta casa não tem filial nem é filial de nenhuma outra.



Figura 24: anúncio de página inteira da Casa das Fazendas Pretas na *Fon Fon* de 22 de fevereiro de 1908.

Nos passeios pela cidade tornou-se bastante comum para as mulheres o uso do *tailleur*, um conjunto composto de saia e casaco com gola, diretamente inspirado do vestuário masculino. Este era também o traje preferido para viagens e ambientes de trabalho, o que reforçava a ligação deste tipo de vestimenta com as atividades até então de domínio estritamente masculino. Apesar de uma gama muito grande de cores de saias, blusas e vestidos nesse início de século, de maneira geral os *tailleurs* seguiam as cores neutras características dos casacos e calças usados pelos homens. Isso significa que as cores mais usadas

eram escuras, geralmente em tons de cinza. Mas algumas exceções eram permitidas e variavam seguindo tendências específicas de cada estação. Um exemplo disso é o artigo da Gazeta de Notícias no início de 1908 que indicava que para aquele ano as roupas de cerimônia masculinas poderiam ganhar cores como o azul marinho e o *prune*, fazendo como que os bailes deixassem de ser “assombrados pelos uniformes fúnebres dos cavalheiros”.



Figura 25: desenho de moda de 1906. O *tailleur* tem saia tulipa e detalhes provenientes do vestuário masculino.

Cores hoje consideradas bastante sóbrias, como os tons de castanho, causavam certo estranhamento quando utilizadas no guarda-roupa masculino. Pouco citados pelos livros de história da moda, algumas cores polêmicas parecem ter entrado em voga neste período no Rio de Janeiro. É o que mostram algumas colunas da *Fon Fon* que tratavam de forma diferente as inovações de homens e mulheres em relação às cores de suas roupas. Na coluna “Raios X” da *Fon Fon* de maio de 1908 lia-se:

Mme. J.V.- lindamente vestida com *tailleur bordeaux*. Sombrinha da mesma cor. Botas amarellas e... sem meias. Authentico.

Dr. V.L – bem talhada roupa de casemira cor de macaco, linda gravata de seda marron; borzeguins amarello-escuro, meias cor de café e... sem ceroulas.

No mesmo número, na coluna “Notas Mundanas”, a cor polêmica é novamente citada:

Não é só no Cubango que o elegante Jorge Maфра passeia a ventura da sua linda roupa cor de macaco; leva-a também à curiosidade e à espantação do mundo elegante do Caboró (Neves). Fica assim o Maфра, consagrado o primeiro *smart* do Cubango e... do Caboró também..

Para que se possa entender a ironia das notinhas acima é importante saber que nesta época somente as mulheres mais ligadas à moda deixavam de usar meias. Uma coluna na mesma revista dedicava meia página a um artigo intitulado “Nova Moda”, para informar:

Usar o sapato sem meia é presentemente o ultimo chic do smartismo feminino de Londres, idea essa que, além de ser uma criação de moda, alcançou, também, a sanção das maiores notabilidades médicas da opulenta cidade.

Assim, com frases construídas de maneira semelhante, o cronista elogiava a elegância de Mme. J.V. e jogava o arrojado portador da roupa cor de macaco no ridículo. Na nota seguinte o traje de Jorge Maфра é ironizado quando o cronista estabelece uma ligação entre *smartismo* – característica típica daqueles que cultuavam o cosmopolitismo em suas roupas – e os bairros afastados do Centro do Rio de Janeiro, já que o Caboró era praticamente uma fazenda entre Niterói e São Gonçalo.

O exemplo do *tailleur* ilustra a especialização das roupas femininas que se desenvolveu ao longo do século XIX. Segundo Philippe Perrot (1981, p. 173), uma mulher “de classe” deveria trocar de roupa sete a oito vezes durante o dia. Começando pelo *robe-de-chambre* da manhã, passava pelo traje para cavalgada, o *negligé* elegante do almoço, o de passeio pela cidade, o de visitas, a roupa do jantar e, finalmente, o traje de gala para ir ao teatro e outras ocasiões mais sofisticadas.

Embora o cronista não entre em detalhes quanto à vestimenta, somos levados a supor pelo artigo “O que faz uma mulher chic” do jornal *Gazeta de Notícias* de 05 de janeiro de 1908 que as trocas de roupas efetuadas pelas cariocas eram bastante semelhantes às das parisienses, já que as atividades apresentadas por Perrot são praticamente as mesmas das “mulheres da moda” do Rio de Janeiro. O artigo assumia sem pudores a dependência das idéias propagadas por Paris:

O dia duma mulher bonita, nos nossos tempos, é inteiramente diferente aos dos elegantes de há cincoenta annos. Não está ahi nenhuma descoberta, mas já em Paris se affirma que isso é assim e nós, aqui, o que podemos affirmar?

Após discorrer sobre a diferença de número de peças de “uma fashionable do tempo do Sr. Balzac” e as elegantes de sua época, o jornalista descreve o que seria o cotidiano dessa senhora com “preocupações *smarts*”:

... depois do banho, depois de convenientemente friccionada, *mussée*, ondulada, depois que passa pelas mãos inteligentes da massagista, manicure, do cabeleireiro e da criada de quarto, já a hora do *footing* soou e é preciso que ela vá ao bosque.

Após o *footing*, que poderia ser um passeio a pé ou a cavalo “para a conservação das cores e da esbelteza”, um almoço simples e uma “pausa de quarto de hora, sem dormir, numa imobilidade absoluta. Em seguida as visitas e os passeios, a demora no grande costureiro...”. As atividades seguintes demandavam novas trocas de *toilettes*:

Depois dessa peregrinação pelas modas e pelo luxo, nos seus grandes magasins cheios de *crystaes* e espelhos, as elegantes de hoje vão para o Corso, fazem a Avenida.

As trocas de roupas se complicavam ainda mais nos dias passados nas praias, com as roupas de banho e de férias, ou em atividades específicas, como a caça ou a patinação. Para as viagens mais longas, de navio, as revistas especializadas, como o *Jornal das Modas*, de 1912, sugeriam mantôs e vestidos temáticos, ou seja, com muitas listras – referências aos uniformes de marinheiros e oficiais – e com aplicações de figuras como âncoras, lemes e cordas. Havia também sugestões para *garden-parties*, com vestidos de tecidos leves e de cores claras, modelos de vestidos soltos do corpo e pouco decotados para ficar em casa – para a “*Matinée*”, e figurinos para cortejos de casamento, feitos de tecidos mais nobres, em formas mais ousadas, com caudas e decotes.

Os acessórios acompanhavam essa especialização do vestuário. Jóias e chapéus, por exemplo, seguiam um rígido código que determinava as variações possíveis para cada hora do dia e ocasião. Um deslize poderia causar estragos à reputação do marido; um exagero, à honra da mulher. Ao escrever sobre as cortesãs em seu ensaio intitulado *Sobre a Modernidade* (1869), Baudelaire assinala que até mesmo o “calçado excessivamente ornado bastaria para denunciá-la, na falta da ênfase um pouco viva de toda a sua indumentária”.

Em 1906, *L'Évangile profane de la comtesse de Tamar: La Mode et l'Élégance* dedicava quatro de suas páginas às regras de uso de chapéus ou ornamentos de cabeça, identificando o tipo certo para as diversas ocasiões possíveis, tais como “visites de grande cérémonie, five-o'clock, grand bal, concerts, concours hippique, patinage, déjeuners à la campagne, etc” (Le Maux, 2000, p. 62-63).

Vestir-se corretamente implicava, sem dúvida, um grande investimento financeiro, mas significava também outros tipos de investimento: o vestuário testemunhava o tempo e os meios culturais e financeiros de que seu portador dispunha para dedicar à aparência (Perrot, 1981, p. 171). A aparência se construía não apenas por itens comprados, mas através de cuidados corporais e do aprimoramento do autocontrole. Perrot (idem, p. 243) observa que no século XIX a concepção burguesa do traje levava ao máximo a idéia de autocontrole, de auto-suficiência e de dominação contínua das sensações. Tais questões já foram analisadas por Norbert Elias (1994, p. 72) com o desenvolvimento do que ele chamou de “processo civilizador” para as mudanças concretas de comportamento ocorridas no Ocidente.

A partir dos anos 1890 começaram a chegar da Europa jornais e revistas que estabeleciam uma ligação entre elegância feminina e saúde. As moças deixavam de lado o culto da palidez – às vezes reforçada por um bom gole de vinagre pela manhã – para se lançarem em banhos de mar, caminhadas e exercícios físicos que lhes proporcionavam um tom mais saudável. A “pele de leite” cultuada ao longo do século XIX, o tom levemente rosado da virada para o século XX ou mesmo a pele fortemente bronzeada que se tornou moda nos anos 1970 tiveram o mesmo objetivo: ostentar a capacidade econômica de dilapidar o tempo com a dedicação à conservação de determinado tom de pele. É o que afirma Perrot (1981, p. 187):

... le hâle exprimera au XXe siècle exactement ce qu'exprime le « teint de lait » au XIXe siècle : l'oisiveté, c'est-à dire la capacité économique de dilapider du temps « à ne rien faire », et l'ostentation de cette improductivité gratifiante.

No início do século XX, a busca pela pele ideal já fazia com que cosméticos de todo tipo fossem experimentados, o que levava muitas mulheres a terem em casa um verdadeiro arsenal de pós, loções, cremes, pomadas, emplastos, sabões, sabonetes, xampus, tinturas, descolorantes e o que mais as fizesse parecer belas e, principalmente, modernas:

Havia uma intenção deliberada de denotar o trabalho. Não o trabalho braçal sob o sol inclemente dos trópicos, mas a prática metódica, custosa e de longa duração aplicada no desenvolvimento da exuberância saudável. (Sevcenko, 1989, p. 561)

Um trabalho que fazia com que na Europa, desde o início do século XIX, se multiplicassem “os ginásios, os professores de ginástica, os manuais de medicina que chamavam a atenção para as vantagens físicas e morais dos exercícios” (Del Priori, 2000, p. 62). As mulheres, atendendo aos apelos dos médicos – e também da moda – passaram a praticar esportes: ciclismo, tênis, golfe e arco-e-flecha foram os primeiros a ganharem adeptas. No Brasil, as

mocinhas de boa família da capital já podiam pensar em andar de bicicleta ou a cavalo e até mesmo em nadar.

A ânsia por velocidade, pedindo corpos mais ágeis e dinâmicos, acabou pondo fim a mais de setenta anos de reinado do espartilho. Ele deixou de ser uma peça fundamental do vestuário feminino durante os anos 1910, quando a silhueta da moda, lançada em Paris pelo estilista Paul Poiret, passou a ser definida por um vestido de linhas simples e estreitas, com cintura alta, marcada logo abaixo do busto. A nova silhueta já havia cativado o público ao ser apresentada nos exóticos figurinos orientais desenhados por Leon Bakst, durante a temporada européia do Balé Russo de Sergei Diaghilev, entre 1909 e 1911. Poiret ofereceu às parisienses uma coleção em que elas podiam se vestir como as heroínas das *Mil e uma noites*. E elas aceitaram.



Figura 26: vestidos de Paul Poiret de 1912.

No Rio de Janeiro essas idéias foram rapidamente assimiladas. Além de representarem o que havia de mais moderno na capital da moda, estavam em perfeita sintonia com os princípios de higiene propagados com a reforma da cidade. Os novos trajes, mais soltos do corpo e dando a ele maiores possibilidades de movimento, pareciam atender aos mesmos ideais higienistas que haviam projetado para a cidade espaços mais amplos, arejados, de fácil circulação: corpos hígidos para uma cidade higienizada. Para Vigarello (2006, p.

116), a transformação do visual feminino ao longo do século XIX não foi “apenas a dos enfeites e das modas, e sim também, e mais ainda, a da estética corporal: silhueta mais grácil, linha mais ‘anatômica’, gestualidade mais espontânea”. Nos primeiros anos do século XX triunfam os “contornos físicos desembaraçados de seus constrangimentos rígidos”, dando crédito a uma beleza mais dinâmica e alongada (idem, p. 102).

Isso não quer dizer, no entanto, que os espartilhos tenham deixado de ser usados de uma hora para outra. Havia toda uma indústria empenhada na sua conservação. Em 1915 ainda circulavam anúncios de prestigiosas casas comerciais oferecendo “colletes” que “toda senhora elegante e de bom gosto” deveria usar. Mas havia uma diferença em relação ao período anterior à Primeira Guerra Mundial: já tendo ocupado uma página inteira, as propagandas de espartilhos eram agora vistas em espaços que tomavam apenas um oitavo de página: reflexo das vendas cada vez menores deste artefato que na década seguinte seria totalmente excluído do guarda-roupa feminino (Figuras 27 e 28).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710829/CB

COLLETES

de Madame

GARNIER

ULTIMAS CREAÇÕES
de 1908



FIGLON

Os mais bellos Colletes do Mundo!

Os celebres colletes **DEVANT DROIT** de Mme. Garnier, são primorosos, hygienicos, delicados e extremamente elegantes; milhares de senhoras e senhoritas do nosso “hygh-lite” o podem attestar.

Confeccionados exactamente conforme os principios de uma anatomia severa, os colletes de Mme. Garnier modificam o corpo das senhoras, pondo em relevo as suas belezas naturais.

TABELLA DOS PREÇOS

FIDÈLE , magnifica Ciatura em ruban de côres, commodidade absoluta, com 2 ligas	225000
IVETTE , interessante collete, para demoielles de 10 a 14 annos, com 2 ligas	225000
MARQUIS , collete sem rival, em oval amarelado de côr, com 2 ligas, modelo recente	225000
MARQUINETTE , o mesmo typo de Marquis confeccionado com os mesmos tecidos, e conservando todas as boas qualidades d'aquelle. Enchancré sobre as cadeiras, com 4 ligas	298000
TALISMAN , gracioso collete, de uma suavidade extrema, com 4 ligas	458000
ATLON , em broderie inglesa sobre batiste, magnifico collete chic e vaporoso, com 4 ligas	505000
MARIE ANTOINETTE , ideal collete, o non plus ultra do chic, com 4 ligas de seda	608000
SEDUISANT , em batiste broché de côr, modelo seductor, de linhas sorprendentes, com 4 ligas e guarnições, novidade	708000
PARFAIT , o rei dos colletes com cinta de caoutchouc; possuindo a flexibilidade e leveza que nenhum outro collete do seu genero até hoje conseguiu, Parfait é o encanto de todas as senhoras fortes, pois que lhe dá a maxima elegancia, proporcionando-lhe um henr estar absoluto. Em oval branco, barbantas de legitima balsa e cinta de elastico de 1ª qualidade	705000
ROSEMONDE , elegantissimo collete de luxo em seda Pompadour, com 4 ligas	1008000

Os maravilhosos colletes de **Mme. GARNIER** realizam hoje no mundo inteiro o «ideal dos colletes!» Um corpo escultural, nelle se immortalisa; um corpo vulgar, nelle remoeça e se remodela, ganhando qualidades artisticas e a pompa dos corpos for nosos.

Por importante contracto firmado em Paris com a eximia colleiteira, ficou o conhecido estabelecimento das **FAZENDAS PRETAS**, da Rua Uruguayana, 76, sendo o unico recebedor para todo o Brasil dos celebres colletes de **Mme GARNIER**.

Cuidado com as imitações!

Figura 27: propaganda de página inteira na revista *Fon Fon* de 4 de julho de 1908.



Figura 28: propaganda de espartilhos veiculada na *Fon Fon* de 22 de janeiro de 1915.

As tendências que chegavam de Paris a cada estação demandavam certa criatividade de modistas e costureiras, já que os figurinos difundidos pelas revistas francesas tinham que ser adaptados para nossas disponibilidades de tecidos, técnicas e acabamentos. O clima também determinava algumas modificações nos desenhos originais, pois os navios traziam novidades de uma estação que ainda estava por chegar. Mesmo que as mulheres elegantes da Capital esperassem seis meses para estrear a moda de inverno parisiense, ela ainda estaria agasalhada demais para o frio carioca. Isso, no entanto, nunca constituiu um empecilho à adoção dos modismos europeus: as peles e golas altas, muito em voga em Paris na primeira década do século XX, foram fartamente utilizadas na capital e nas grandes cidades brasileiras.