



inter-relações

[ANA CLÁUDIA DE OLIVEIRA]

Docente e pesquisadora da PUC-SP, atua na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica no eixo teórico da semiótica discursiva. Dirige o Centro de Pesquisas Sociosemióticas (CPS) que desenvolve o projeto de pesquisa temático de investigação coletiva intitulado *Práticas de vida e produção de sentido da metrópole São Paulo: regimes de visibilidade, regimes de interação, regimes de transcrição.*

E-mail: anaclaudiamei@hotmail.com

Aparência e sedução
nos corpos da urbe e
dos habitantes:
inter-relações rua,
arquitetura e moda

Por ocasião da Exposição Universal de 1855, a avenida dos Champs-Élysées se tornou um lugar da moda, ladeada de edifícios e imóveis particulares que a burguesia escolheu para morar. Luxuosas lojas com amplas vitrinas ocupavam os dois lados da avenida, e uma linha de ônibus, a linha C, fazia o traslado da população do Louvre à Ponte de Neuilly. A passarela a céu aberto estava edificada para que os parisienses se fizessem vistos em uma ostentação de si mesmos que cultuava a aparência.

A poucos metros dali, Victor Viel iniciou, em 1853, a construção do Palácio da Indústria, que, nos seus 200 m², alocaria as Exposições Universais de 1855, 1878 e 1889, além de vários salões, exposições agrícolas, festas e cerimônias públicas que aconteceram até sua demolição em 1896, para que o Petit e o Grand Palais fossem edificadas para abrigar a Exposição Universal de 1900, na qual as obras parisienses do Naturalismo reluziram pela majestosa ponte Alexandre III sobre o rio Sena, ligando essas construções de ferro e vidro ao Hôtel des Invalides. Com essas obras, a tumba de Napoleão I ligava-se ao Palácio do Elysée e à Assembléia Nacional.

As superdimensões das lojas de departamento que se instalaram em Paris no Segundo Império, sob o reinado dos Imperadores Napoleão III e Eugénie, foram resultantes do comércio selvagem da Paris medieval e suas ruelas que foram abaixo. Com um conglomerado de muitas lojas em uma só, essas superfícies com arquitetura monumental levaram ao crescimento da oferta de mercadorias, o que acarretou mudanças nas formas de vender. Os empregados passaram a ser escalonados em várias categorias para os distintos tipos de atendimentos, e ocorreu a especialização.

Nesse novo contexto comercial, uma nova arte surgiu na arquitetura das lojas que são então planejadas como palcos para as mercadorias e promovem sua exibição e destaque. A construção dos espaços para as vitrinas que se apresentam por meio do uso de novos materiais: o ferro e o vidro. Nos novos arranjos, admiravam-se os trajes semiconfeccionados, que as costureiras ajustavam ao corpo das clientes. Com o avanço da manufatura da roupa pronta, as antes costureiras exclusivas da corte passaram a abrir as suas próprias confecções. A grande contribuição da indústria têxtil e da indústria química desaguou na invenção da moda, como uma invenção dessa forma de novo comércio concentrado em uma mesma superfície. Os novos tecidos encomendados às tecelagens pelas lojas sofreram mudanças pelos contextos das lojas, que pediam brilho e gama cromática dos tecidos. Assim, a seda foi instalada como sedutor das mulheres e ocupou as portas de entrada e o átrio central da loja. Com arranjos esmerados, caía em cascata de cores e brilhos no firme propósito dos seus baixos preços: produzir uma manipulação das classes de menores ganhos econômicos, levando-as a comprar, o que produzia efeitos de sentido do ter acesso a outros modos de se vestir e, inclusive, passando a ideia de que podiam, doravante, escolher seus artigos vestimentares. Pôr em visibilidade nas vitrinas e o brilho da própria seda inauguraram, então, a visibilidade social construída para as várias classes sociais. Os artigos da moda vestimentar ganharam capacidade de conferir às pessoas significados de *status* social e começaram a valer por essas propriedades, não mais materiais e concretas, mas simbólicas.

Moda para todas as classes e para todas as atividades sociais: da prática dos esportes aos passeios pelos jardins, à frequência dos novos espaços dos cafés, restaurantes, confeitarias, aos bailes, e uma ampla gama de atividades variadas.

A mulher da corte do Segundo Império chegava a usar de cinco a sete vestimentas por dia. O ato de vestir-se adequava-se às várias atividades que formavam a rotina da mulher na vida social. Da roupa para a cena privada, para as manhãs, a vestidos para o almoço, passeios da tarde em um parque ou praça, tomar chá, arrumar-se para jantares e recepções, saídas à noite para o teatro, concertos, espetáculos diversos e, principalmente, bailes.

Figura 1: *Mulheres no jardim*, de Claude Monet, 1866. Nesses anos, a musselina de algodão foi o tecido escolhido para as amplas saias sustentadas pelas crinolinas. A sobreposição de camadas de saias era enfatizada por enfeites, debruns e babados. A pintura representa mulheres que se divertem no jardim; elas usam vestidos de musselina. Na cor branca, um deles tem, na musselina, a impressão de listras verdes na vertical com ornamentos verdes nos arremates da gola, da cintura, no meio e término da saia; o outro vestido tem a impressão de *petit pois* pretos, o corte é abaixo do busto marcado, e o detalhe é um babado que cai sobre o quadril; a uma curta distância da barra, o arremate é de uma frisa preta que está também no início do ombro e no término da manga; o vestido da mulher sentada ao centro é todo branco, com uma frisa preta ao longo da barra que sobe em paralelas na direção das pernas. O quarto vestido é em musselina bege, todo abotoado na frente, de alto a baixo, por botões brancos, e há a divisão do corpo por uma circunferência de sutache, da mesma cor, bege, aplicada na altura do quadril. Sombrinhas protegem as cabeças do sol e dois buquês de flores variadas exibem a colheita.



A silhueta da mulher era modelada em forma de curva, que ganhou amplidão estável pelo uso da crinolina, artefato da moda que conferia volume às saias. Junto com o *corset*, que comprimia a parte superior do corpo, modelando-a, a crinolina no baixo ventre fazia exatamente o movimento inverso. Essa movimentação oposta tinha sua articulação na cintura fina; na parte superior, o tronco ajustado, em contraste, na parte inferior ao quadril bastante volumoso. A base das primeiras crinolinas sempre foi a cintura, de onde descia em uma peça só o novo saio cuja roda era fixa e de raio variável, tendo exemplos em que ela atingia até três metros de roda.

Era nas entranhas dessa sociedade que os romancistas, os poetas e os pintores naturalistas se encontravam, apresentando suas observações da sociedade em que, como sublinha Marie-Ève Thérenty, "antes do corpo e da carne, a mulher suscita o desejo".¹ Zola, no seu romance *Nana*, apresenta-nos em palavras essa Vênus do Naturalismo que ganha outra figuratividade nas pinceladas de Seraut. Justapomos as palavras para a contemplação: "De repente, na boa menina, a mulher se vestia, inquietante, aportando o lance de loucura de seu sexo, abrindo o desejo desconhecido. Nana sorria sempre, mas de um sorriso agudo de devoradora de homens".²

Com a contensão do *corset*, até para respirar, a mulher encontrava problemas, e as faltas de ar eram constantes devido à total compressão do tronco. As barbatanas de baleia e os fios de aço muito modernizaram os *corsets*, mas foi preciso várias décadas para a declaração de guerra dos higienistas e das feministas para pôr fim a esse uso vestimentar, e a moda promoveu outras formas substitutivas de delineamento do corpo menos agressivas.

Os tecidos tiveram uma grande variedade com os novos processos da indústria têxtil e os avanços da química. Os mais usados eram, entre os mais leves, cetins, organdi de algodão, tule, tafetá de seda, renda, musselina; entre os mais pesados, veludo, lã, caxemira, merinos, cheviotes, moletons. Em qualquer das estações, havia um grande uso decorativo de franjas, guirlandas de flores, rendas, babados, sutaches, fitas e peles. A seda atingiu seu ápice com a indústria de Lyon em franco crescimento.



Figura 2: *Nana*, de Edouard Manet (Detalhe), 1877. Nas pinceladas de Manet, ao retratar Nana Callias, o furor de uma pintura de inovação que capta a construção da sensualidade da mulher em ato de preparação de sua toalete, sendo esperada por um cavalheiro sentado no sofá, de terno escuro, camisa branca, cartola e bengala segura nas mãos. No rosto de perfil, o cavalheiro exhibe um bigode sobre o lábio superior; enquanto ele a aguarda, Nana, diante do espelho, em pé, opera a distribuição de pó de arroz, com a esponja suspensa, e sua cabeça e olhos estão voltados para aquele que a olha de um ponto fora da tela, exatamente onde nós, como observadores, nos encontramos. A triangularização de um sujeito que olha um outro que, por sua vez, olha um terceiro implícito na interação instala a trama do desejo e da cobiça. Em peças íntimas, Nana expõe, da cabeça aos pés, a silhueta ultrafina da feminilidade do século XIX obtida graças ao uso do *corset*, com varetas de barbatanas de baleia, até a criação das de aço,

que, distribuídas ao longo do tronco, nessa disposição vertical, executam a sua contenção. Na anágua, os detalhes ornamentais da renda; nas pernas, a meia calça e o sapato de salto nos pés. Corset e anágua são os adereços da sensualidade cujos efeitos de sentido provocam os impactos dessas pinceladas, mostrando o comércio dos corpos e as artimanhas do desejar e ser desejado. As prescrições da sedução são difundidas na revista *La Vie Parisienne*, que faz circular a moda íntima, sobrevalorizando os modos de tornar-se sensual. O ritual do preparar-se para ser vista e desejada passa a ser focado no gesto mesmo de vestir-se, enfatizando as propriedades simbólicas da *lingerie*, do perfumar-se.

[47]

Das mais deslumbrantes às sedas Paris-Paraíso e a couro de ouro. Materiais leves, que não amarrotam e, como diz Zola, "artigos excepcionais que vinham revolucionar o comércio de modas" e que podiam ser comprados por "cinco francos e sessenta". As duas sedas eram o brilho e a ostentação ao alcance das classes trabalhadoras, uma extravagância irresistível pela imagem de luxo que ostentava o seu uso vestimentar.

Em razão da própria dimensão das crinolinas, o uso dos casacos ficou abolido; foram usadas, preferencialmente, pelerines arredondadas, boleros, e uma grande quantidade de chales com ou sem gorro e de comprimentos variados, desde o oriental até os pés, aos que atingiam os joelhos ou só a cobertura do tronco. Os tecidos mais usados eram os de caxemira, por sua leveza, suavidade e pelo poder de aquecer muito. A sombrinha e o leque eram peças de complemento da elegância, ao lado do chapéu. Para os pés, as botinas entraram na moda. Com as estradas de ferro, a corte partia em viagem para o campo, estações balneárias, de montanha, e começavam a ser muito correntes as práticas esportivas de equitação, patinação, tênis, entre outras. As roupas pesadas tiveram de mudar graças às novas práticas de vida.

Um novo mundo estava para transformar um velho, e a marca da quebra dos paradigmas estava na criação vestimentar, na indústria da moda, no vitrinismo lançado como tática para a modelagem da aparência e para fazer circular as mercadorias, movendo o comércio e o consumo ao montar estratégias de visibilidade dos usos vestimentares e do estar em sociedade. A moda impôs modos e estilos de vida social, e o império era o das aparências, instituído a todos os segmentos sociais sem distinção.

NOTAS

[1] THÉRENTY, Marie-Ève. Les mouvements littéraires du XIXe et du XXe siècle. Paris: Hatier, 2001, p. 61. Veja, em especial, o capítulo *Le naturalisme* (p. 47-66).

[2] ZOLA, Émile. *Nana*. Paris: Flammarion, 1994, tradução nossa.