

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**



**Moda e Arte:
A roupa feminina através da pintura da segunda metade do século
XIX**

Camila dos Santos Cardoso

Pelotas, 2015

Camila dos Santos Cardoso

**Moda e Arte:
A roupa feminina através da pintura da segunda metade do século
XIX**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Terminalidade em Ensino e Percursos Poéticos da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do grau de Especialista em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos

Pelotas, 2015

Dedico este trabalho primeiramente à minha família, que sempre me apoiou e nunca poupa esforços para me ajudar. À minha avó Eva Célia, que contribuiu para minha formação e que apesar de seu estado atual, com doença de Alzheimer, continua me ensinando muito sobre a vida. Dedico, também, à minha tia Ana Maria Cardoso (*in memoriam*) que sempre esteve presente em minha vida e acompanhou de perto esta trajetória.

Resumo

CARDOSO, Camila dos Santos. **Moda e Arte: a roupa feminina através da pintura da segunda metade do século XIX**. 2015. Monografia (Especialização) - Programa de Pós-Graduação em Artes, na Terminalidade de Ensino e Percursos Poéticos, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

Esta pesquisa, vinculada ao Curso de Especialização do Programa de Pós-Graduação em Artes, na Terminalidade de Ensino e Percursos Poéticos, da Universidade Federal de Pelotas, tem como objetivo investigar a moda feminina francesa da segunda metade do século XIX, pela perspectiva da pintura dos movimentos denominados como: Realismo, Impressionismo, Pontilhismo e *Art Nouveau*. Para isso, contextualizamos brevemente os movimentos artísticos que compreendem o período estudado. Destacamos os pintores cujas obras são relevantes para a análise proposta. Realizamos levantamento histórico da moda oitocentista, seus significados e simbolismos. O trabalho também se fundamenta nas publicações do acervo do Instituto da Indumentária de Kioto (2012k).

Palavras-chave: História da Arte; História da Moda; Século XIX.

Lista de Figuras

Figura 1

- Figura 1.1 As respigadeiras, Jean-François Millet, 1857.....12
- Figura 1.2 O quebra-pedras, Gustave Courbet, 1849.....12

Figura 2

- Figura 2.1 Catedral de Rouen, Claude Monet, 1894.....14
- Figura 2.2 Monte de feno no inverno, Claude Monet, 1891.....14

Figura 3

- Figura 3.1 Saint-Tropez, Paul Signac, 1895.....16
- Figura 3.2 O Circo, Georges Seurat, 1888.....16

Figura 4

- Figura 4.1 Marie Sèthe, Henry Van de Velde, 1898.17
- Figura 4.2 Broche Libélula, René Lalique, c. 1898.17

Figura 5

- Figura 5.1 Cartaz publicitário do *Moulin Rouge*, Paris.....18
- Figura 5.2 Cartaz publicitário de Theco Alphonse Mucha, Paris.....18

Figura 6

- Figura 6.1 Vestidos para o dia, 1853.....26
- Figura 6.2 Fragmento de pintura anônima de uma jovem comprando flores, s/d.....26

Figura 7

- Figura 7.1 Em um camarote na ópera, in *Le Follet*, 1857.....27
- Figura 7.2 No teatro, Auguste Renoir, 1874.....27

Figura 8

Figura 8.1	Costureiras deixando o ateliê de moda Paquin, pintura de Jean Béraud, 1900.....	28
Figura 9		
Figura 9.1	A moda em primeiro lugar, c. anos 1860.....	31
Figura 9.2	Revista <i>Punch</i> , 1851.....	31
Figura 10		
Figura 10.1	Moças à margem do Sena: Verão, Gustave Courbet, 1857.....	33
Figura 10.2	Vestido de noite, c. 1855.....	33
Figura 10.3	Anágua, 1850-1860.....	33
Figura 11		
Figura 11.1	Senhorita com um leque, Édouard Manet, 1862.....	34
Figura 11.2	Colocando uma crinolina, 1857.....	34
Figura 12		
Figura 12.1	Mulheres no Jardim, Claude Monet, 1866-67.....	36
Figura 12.2	Vestido de dia, final da década de 1860.....	36
Figura 12.3	Crinolina, 1865 - 1869.....	36
Figura 13		
Figura 13.1	Retrato da Senhora Georges Harmann, Auguste Renoir, 1874.....	37
Figura 13.2	Vestido de festa, Charles Frederick Worth, hacia 1874.....	37
Figura 13.3	Polisón, corsé, camisola y calzones largos, década de 1870 y 1880.....	37
Figura 14		
Figura 14.1	Vestido de dia, Emile Pingat, c. 1883.....	38
Figura 14.2	Anquinhas, década de 1880.....	38
Fonte 14.3	Anquinha científica, 1884.....	38
Figura 15		
	Um domingo de verão na <i>Grande Jatte</i> , Georges Seurat, 1884-6.....	39

Figura 16

Figura 16.1 Corset, década de 1880.....40

Figura 16.2 Coquetê de passage, Henri de Toulouse-Lautrec, 1896..... 40

Figura 16.3 Vestido de dia, Jacques Doucet, c. 1897.....40

Figura 17 No Moulin Rouge, Henri de Toulouse - Lautrec, 1892.....41

Figura 18

Figura 18.1 Vestido, Vitor Prouvé e Fernand Couteix, 1900.....42

Figura 18.2 O espartilho da saúde, 1890.....42

Sumário

Introdução	4
1. A pintura na França na segunda metade do século XIX	7
1.1 Os movimentos artísticos franceses da segunda metade do século XIX	7
1.2 Os Mestres pintores franceses: sobre os artistas e principais obras	15
2.2. Estudo da moda feminina da segunda metade do século XIX pela perspectiva da pintura	29
3. Considerações Finais	41
Referências	44

Introdução

Para além de cobrir o corpo, uma peça de roupa pode reunir vários significados. Podemos classificar como algumas razões para o vestir: a proteção em relação às intempéries, o pudor, a atração dos olhares, o status social. Flügel (1966) afirma que a comunicação é um dos motivos pelo qual cobrimos o corpo, e que as roupas são como uma espécie de mensagem enviada pelo emissor (o observado), que passam informações para um receptor (quem observa). Sendo assim, a moda é o reflexo das mentalidades e dos anseios dos indivíduos e das sociedades. De modo que podemos considerá-la um fenômeno cultural e histórico, capaz de uma identificação no tempo e no espaço (CIDREIRA, 2005).

Desde 2011 nosso objeto de estudo é pautado na estreita relação existente entre a moda e a arte, em produções acadêmicas durante o curso de Tecnologia em Design de Moda, da Universidade Católica de Pelotas (UCPel), baseados em movimentos denominados como: Pós-Impressionismo, Bauhaus e Pop Art. O tema foi retomado no Programa de Pós-graduação, no Curso de Especialização em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Relacionando o estudo da indumentária com a História da Arte, buscamos nesse trabalho analisar a moda para além da questão estética, discutindo o papel social das roupas no contexto da segunda metade do século XIX, apontando questões de gênero e identidade e os significado simbólico do vestuário feminino. Assim, o texto resultante da proposta intitulada “Moda e Arte: estudo da roupa feminina através da pintura da segunda metade do século XIX” apresenta problemática a partir do questionamento: Qual a importância da abordagem da História da Arte como referência visual para a pesquisa em História da Moda? Numa perspectiva interdisciplinar investigaremos as silhuetas e o vestuário feminino francês do período compreendido entre 1850 à 1900 através da pintura, que servirá como uma ferramenta mediadora das relações entre moda e sociedade, permitindo-nos a compreensão da moda dentro variados contextos da época.

Muitas são as referências (LAVIER 1989; STEVENSON, 2012; XIMENES, 2011) que utilizam a pintura além de outras ilustrações para exemplificar os conteúdos de história da moda, o que não faz desta ideia inovadora. No entanto, estas obras não exploram o conteúdo de moda das pinturas, que apresenta-se rico e trás uma abordagem a partir de uma outra perspectiva, a do próprio pintor. A relevância deste trabalho sustenta-se pelo fato de que acreditamos na necessidade de ampliar estudos e pesquisas com maior fôlego na área.

Buscando pesquisas que enfocaram a temática, foi encontrado um *blog* cujo objetivo é semelhante¹. Porém, como não é possível ter acesso ao trabalho original, pois o mesmo está protegido por *copyright*, até onde se sabe o estudo não levanta questões sociais, de gênero e identidade, os quais são tratados no presente trabalho, assim como não possuem a mesma finalidade.

O presente estudo busca investigar os estilos em voga na França de cada decênio, iniciando no anos 1850 até o final do século XIX por meio das obras de Gustave Courbet, Édouard Manet, Cloude Monet, Georges Seurat e Henri de Toulouse-Lautrec. Sendo assim, a pintura será utilizada como fonte primária da análise. E com o objetivo de enriquecer esta investigação, fundamentamo-nos também nas fotografias do acervo do Instituto da Indumentária de Kioto, intitulado *Moda: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX, Tomo I: Siglo XVIII y siglo XIX*, publicado em Barcelona em 2012. Desse modo a metodologia consiste em, por um lado, investigar as tendências das roupas femininas através das pinturas dos movimentos estéticos da época: o Realismo, o Impressionismo, o Pontilhismo e o *Art Nouveau*. Por outro, por meio da análise de fotografias dos modelos registrados em publicação do Instituto da Indumentária de Kioto (2012), identificar os artifícios ou acessórios visíveis e não visíveis dos trajes, que conformaram a silhueta da mulher no período estudado. Também são referências para este estudo os livros especializados nas duas áreas, da História da Arte e da História da Moda, nos últimos destacamos os estudos de: Diana Crane (2006), que investigou o papel da

¹ Lilian Machado, autora do blog e Graduada em História pela Universidade Veiga Almeida, UVA/RJ. Especialista em Arte e Cultura pela Universidade Cândido Mendes, UCAM. Aborda a História da Moda por meio de telas de pinturas do Gótico ao Impressionismo.

moda na sociedade do século XIX e XX; e de Gilda de Mello e Souza (1987), que abordou a moda do século XIX e seu contexto histórico.

A monografia está subdividida em dois capítulos. O primeiro, intitulado "A pintura na França da segunda metade do século XIX", trata dos movimentos estéticos da arte francesa no período já citados: o Realismo, o Impressionismo, o Pontilhismo e o *Art Nouveau*. Salienta os estilos, as obras e os artistas inseridos na pesquisa, elencados pelas temáticas retratadas nas criações e pelas possibilidades que as pinturas permitem para o estudo proposto. O segundo, denominado como "A moda feminina na pintura da segunda metade do século XIX" analisa a moda a partir da pintura, contextualiza os estilos e artifícios da moda francesa da década de 1850 à 1890, discute a relação da moda com o papel das mulheres na sociedade da época, como questões de gênero e identidade, e apresenta alguns dos significados simbólicos das roupas.

1. A pintura na França na segunda metade do século XIX

1.1 Os movimentos artísticos franceses da segunda metade do século XIX

Durante o século XIX, o desenvolvimento industrial e a fabricação mecânica de artefatos produzidos em série e em diferentes setores, resultaram não apenas no declínio dos objetos manufaturados realizados até então. Também contribuíram para a transformação do modo de pensar dos europeus, especialmente na segunda metade do século. No que diz respeito ao campo das Artes Visuais, sucessivas rupturas nos estilos artísticos marcaram o período. Deixando no passado o Romantismo (1830-1850), cujos temas abordavam a história nacional dos países europeus, a literatura da época, o medievalismo e também o amor à natureza, marcado pela ascensão da paisagem como um gênero pictórico, como as naturezas mortas (CAVALCANTI, 1967). Possibilitando o desenvolvimento do Realismo que, com seus ideais inovadores, tinha como objetivo representar somente as coisas reais e concretas da natureza, visíveis aos olhos do homem. Gustave Courbet (1810-1877), o primeiro expoente desse movimento estético, afirmou que não poderia representar anjos em suas obras, pois nunca tinha visto tais indivíduos (BELL, 2008). Afirmou que a pintura era um instrumento de propaganda política, e o artista um servidor do povo.

De acordo com Gombrich (2013), o movimento manifestou-se a partir das ideias do pintor inglês John Constable (1776-1837), cuja concepção era pintar com veracidade a realidade. Com o objetivo de executar o projeto de John Constable, um grupo de artistas reuniu-se em 1848 na localidade de Barbizon, na França (GOMBRICH, 2013). Entre os integrantes estava o pintor romântico Jean-François Millet (1814-1875), responsável por revolucionar os temas pitorescos introduzindo camponeses nas pinturas de paisagens (MENEZES, 1997). A obra de Jean-François Millet denominada como *As respigadeiras* (1857) (Figura 1.1), preconiza a tendência dos realistas e românticos para a representação de temas rurais, nas quais estavam dispostos trabalhadores, mendigos e todos aqueles que não eram dignos de serem explorados nas obras artísticas, segundo a Academia de Belas Artes de Paris.



Figura 1 - Na imagem à esquerda, 1: As respigadeiras, Jean-François Millet, 1857. Fonte: GOMBRICH, 2013, p. 331. Na imagem à direita, 2: O quebra-pedras, Gustave Courbet, 1849. Fonte: ARGAN, 1992, p. 92.

A temática realista ignorava as figuras religiosas, mitológicas e heroicas, pois os pintores da vertente não tinham a intenção de retratar conteúdos abstratos ou aqueles que dependiam do imaginário. Dedicavam-se a pintar somente as coisas que viam e/ou vivenciavam, limitando-se aos temas do cotidiano. Decididos a fixar nas telas exclusivamente cenas de seu tempo, os pintores da nova escola exploravam nas suas pinturas as injustiças sociais. O período vivenciado era favorável às novas temáticas. Após a instalação massiva das fábricas nas zonas periféricas das cidades, muitos camponeses migraram para as áreas urbanas para trabalhar nas indústrias. Consequentemente, surgiram os bairros operários nas periferias das metrópoles industrializadas, não projetados e insalubres, cujos habitantes formaram a classe mais baixa dentro da sociedade da época, o proletariado.

Buscando identificar-se com as questões contemporâneas, os pintores realistas representavam suas ideias políticas, o trabalho árduo de homens e mulheres do povo, revelando as desigualdades sociais e expondo as diferenças entre a classe operária e a burguesa (HAUSSER, 1982). Os realistas fizeram da arte uma forma de protestar contra tudo aquilo que não concordavam. Pois mais do que registrar a realidade, o pintor realista buscava identificar-se com ela (ARGAN, 1992), como ilustra o quadro denominado como *O quebra-pedras* (1848) de Gustave Courbet (Figura 1.2).

A forma como os pintores realistas manifestavam plasticamente estas questões políticas e sociais de seu tempo, caracterizou o movimento, assim como a sua devoção em pintar as coisas do mundo real, renegando os temas religiosos e alegóricos. Os pintores realistas não se dedicaram ao desenvolvimento de uma técnica de pintura. Alguns se destacaram pelos seus desenhos, pelo uso das cores e até pelo posicionamento das figuras, buscando essencialmente representar "os elementos plásticos nas relações de formas, cores, sombras e luzes como a realidade os oferecia, acentuando-lhes apenas os aspectos que julgavam mais característicos" (CAVALCANTI, 1967, p. 339). Segundo o autor, a partir do movimento realista nasceu a pintura moderna no final do século XIX, através do movimento de arte denominado como impressionismo.

A pintura impressionista surgiu em Paris no ano de 1874, na primeira exposição coletiva do grupo realizada no ateliê do fotógrafo Felix Tournachon Nadar (CAVALCANTI, 1978). Para eles, a arte tradicional representava a natureza de maneira artificial (GOMBRICH, 2013). Os pintores do academicismo trabalhavam sempre dentro de ateliês e utilizavam a luz artificial para realizar os efeitos luminosos, com técnicas pré-determinadas. A falta de liberdade artística atormentava os jovens pintores como Édouard Manet (1832-1883), precursor do movimento impressionista e que dizia lutar contra as academias (GOMPERTZ, 2013). Janson (1996) acredita que o principal motivo para a criação da escola tenha sido o surgimento da fotografia, e citamos outras referências que concordam com a premissa (ARGAN, 1992; REYNOLDS, 1986).

O impressionismo foi marcado por um forte espírito científico no campo da óptica. Afirmavam os artistas que as cores dos objetos do mundo variavam constantemente, de acordo com a intensidade da luz do sol. Por essa razão pintavam ao ar livre, na busca de captar essas variações da luz e da cor (UPJOHN, WINGERT, MAHLER, 1966). Praticaram a técnica do instantâneo, em pinceladas separadas e sobrepostas em direções diversas, para registrar as cores e os tons dos objetos do mundo num instante preciso. Essa intenção determinou a técnica utilizada e o tamanho de suas obras, que não tinham grandes dimensões e desconsideravam os detalhes daquilo que pintavam, posto que precisavam ser

rápidos, antes que a luz se modificasse alterando as cores do mundo (REYNOLDS, 1986). "As novas teorias não compreendiam apenas o tratamento das cores ao ar livre (do francês, *plein air*), mas também o das formas em movimento" (GOMBRICH, 2013, p. 396).

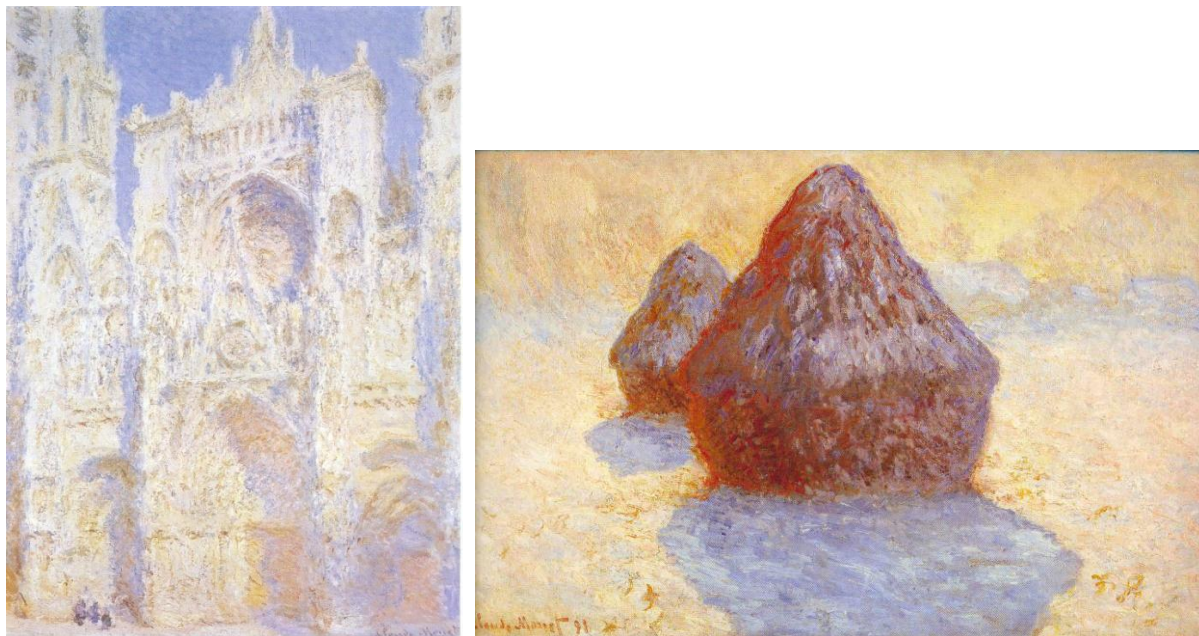


Figura 2 - Na imagem à esquerda, 1: Catedral de Rouen, Claude Monet, 1894. Fonte: BECKTT, 1997, p. 295. Na imagem à direita, 2: Monte de feno no inverno, Claude Monet, 1891. Fonte: MULLER, 1983, p. 56.

Em sua maioria, as obras impressionistas eram representações de cenas ao ar livre, de paisagens e marinhas pitorescas, ignorando os temas bíblicos, mitológicos e alegóricos, ou todos aqueles que não fossem reais ou concretos, como já haviam feito seus precursores realistas. O objetivo da pintura impressionista não era representar ideias, opiniões ou sentimentos, e sim transpor para as suas telas a sensação de luz e de cor, como um rápido vislumbre que o artista registrara (STRICKLAND, 2002). A série de pinturas da fachada da Catedral de Rouen (Figura 2.1) e dos montes de feno (Figura 2.2) realizadas por Claude Monet (1851-1926) ilustram essas variações, em pinceladas marcadas e espessas, utilizando as tintas em estado puro (MENEZES, 1997).

Os pintores impressionistas não utilizavam um desenho de base, como era comum nas obras acadêmicas, pois fundamentavam-se no princípio de que os

objetos não possuem contorno linear, e que as formas são obtidas e determinadas através das superfícies coloridas, sendo a linha uma abstração criada pelo homem para representar as coisas do mundo. Afirmavam também que as sombras não eram negras ou escuras, pois, segundo a teoria: "as sombras, como a cor local, são compostas, não de um, mas de vários matizes, e que o colorido das sombras inclui as cores complementares do objeto que as projetou" (REYNOLDS, 1986, p. 88).

Além disso o grupo impressionista realizou oito mostras em Paris, sendo a primeira promovida em 1874 e a última até 1886, quando o grupo finalmente se dispersou (CAVALCANTI, 1978). Também foram os responsáveis pelo reconhecimento das cores análogas, (ou complementares), ou seja, aquelas que se encontram naturalmente opostas no círculo tonal oferecendo maior contraste ou intensidade quando colocadas próximas ou justapostas (REYNOLDS, 1986). Estas análises do divisionismo das cores, e tons ou da mistura óptica fizeram parte dos estudos impressionistas, mas receberam maior atenção no movimento denominado como pontilhismo, que sucedeu ao impressionismo. E teve como principais representantes os pintores franceses Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1891), que participaram da última coletiva organizada pelo grupo. Fundamentando-se nas descobertas na área da física e da química das cores, os pontilhistas ampliaram as pesquisas dos impressionistas, aplicaram métodos e processos técnicos com rigor científico.

O neo-impressionismo, divisionismo ou pontilhismo foi desenvolvido a partir do método impressionista: sem deixar de lado a inspiração nas cenas ao livre herdadas de seus antecessores, Georges Seurat desenvolveu a pintura por meio de pequenos pontos de tinta. Mas, diferentemente dos impressionistas, os pontilhistas elaboravam as cenas através de um desenho prévio, depois coloriam as formas criadas a partir de pontos de tintas com cores puras, sem serem misturadas, colocadas lado a lado, de forma que, a certa distância, as cores se mesclassem na visão do observador (BELL, 2008). Com isso, a execução da pintura era demorada, oposta à pintura instantânea praticada pelos impressionistas:

O todo supostamente se fundia, como um mosaico, de uma distância, mas na verdade os pontos individuais nunca se mesclam completamente, dando

um efeito granulado, cintilante à superfície da tela (STRICKLAND, 2002, p. 114).

O processo técnico resultava em representações rígidas e sólidas, nas quais as figuras obtinham formas quase geométricas (Figura 3.1 e 3.2). Posto que os artistas se interessavam, principalmente, pelos contornos e, não exprimiam nenhuma sensação de movimento (UPJHON, WINGERT, MAHLER, 1966). A fotografia, que já havia influenciado os impressionistas, também contribuiu de forma considerável para que a técnica do pontilhismo se desenvolvesse de forma rigorosamente precisa (ARGAN, 1992). O método dos pontilhistas e o uso das cores puras preconizaram a nossa era digital das televisões, dos monitores de computador e dos aparelhos de celular, nas quais as imagens também são formadas por pequenos pontos de cores puras/primárias, que denominamos como *pixels* (GOMPERTZ, 2013).

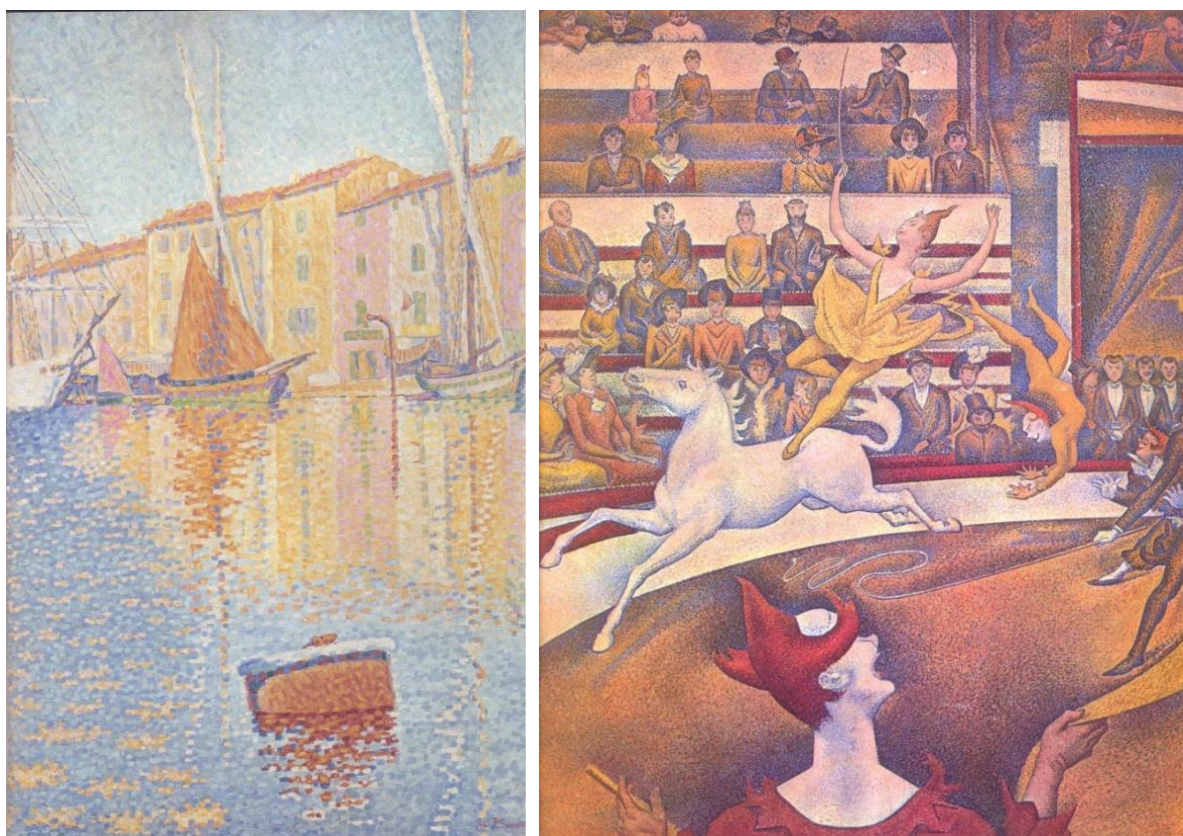


Figura 3 - Na imagem à esquerda, 1: Saint-Tropez, Paul Signac, 1895. Na imagem à direita, 2: O Circo, Georges Seurat, 1888. Fonte: MULLER, 1983, p. 56 e 92.

Em meados de 1890, surgiu na Bélgica um movimento estético que associou o funcional e o ornamental, adotou os materiais e técnicas da produção industrial e

manufaturada, e que atingiu todas as manifestações artísticas: a arquitetura, a escultura, a pintura, os objetos decorativos de interiores, os cartazes e rótulos impressos em série e a moda feminina. Como todas as estéticas decorrentes da segunda metade do século XIX, o novo movimento buscava criar um estilo próprio, com o objetivo de romper com a arte do passado e, principalmente, com as regras ditadas pelas academias. O teórico Henry van de Velde, que iniciou na pintura como neo-impressionista, estreou como arquiteto e designer em 1895, quando edificou para si mesmo uma residência próxima à Bruxelas, na qual buscou sintetizar todas as artes (FRAMPTON, 1997). Além de complementar o projeto arquitetônico com móveis e acessórios, através de formas fluidas criou vestidos para sua esposa (Figura 4.1).



Figura 4 - Na imagem à esquerda, 1: Marie Sèthe, Henry Van de Velde, 1898. Fonte: FRAMPTON, 1997, p. 111. Na imagem à direita, 2: Broche Libélula (diamantes, crisópraso, ortoclásio, esmalte e ouro), René Lalique, 1898. Fonte: MALLALIEU, 1999, p. 384.

Vinculado ao movimento inglês denominado *Art and Crafts*, o *art nouveau* ou *modern style*, como também foi denominado na França, combinava as formas e estruturas da natureza com um design peculiar ao próspero desenvolvimento industrial da época, buscando atingir o público burguês (MORAES, 1999). De maneira geral, a nova arte se caracterizou por linhas sinuosas, chicoteadas ou

curvilíneas aplicadas às composições pictóricas, inspiradas na flora e na fauna: em arranjos florais e nas representações de animais e insetos. O *art nouveau* também destacou o corpo feminino, que muitas vezes aparece fundido em modelos híbridos, como podemos observar no *Broche Libélula* (Figura 4.2) criado pelo joalheiro francês René Lalique. Giulio Carlo Argan (1992) chama atenção para outras características do estilo: a preferência por cores frias e tons pastéis, os motivos orientais, a despreocupação com as proporções e a harmonia assimétrica das obras.



Figura 5 - Na imagem à esquerda, 1: Cartaz publicitário do *Moulin Rouge*, Paris. Fonte: CHADYCH, 2012. p. 102. Na imagem à direita, 2: Cartaz publicitário do Theco Alphonse Mucha, Paris. Fonte: Cartão postal.

Atendendo à categoria das artes aplicadas e dos costumes, a nova estética se introduziu, desde a construção civil aos adornos pessoais, mesclando os mais diversos materiais, naturais ou artificiais, em suas composições. Pois a "verdadeira intenção do *art nouveau* era unir a originalidade à utilidade, em uma relação mútua e produtiva" (WITTLICH, 1990 apud MORAES, 1999). Diferente dos outros movimentos modernos, na França, a nova arte não se destacou pela pintura, que de maneira geral buscou inspiração na sensualidade feminina. Foi mais representativa

nas criações publicitárias dos pintores Henri de Toulouse-Lautrec (Figura 5.1) e Theco Alphonse Mucha (Figura 5.2), cuja produção de cartazes foi permitida pela invenção da litografia colorida (HURLBURT, 2002), e que atuaram em Paris nas décadas finais do século XIX.

1.2 Os Mestres pintores franceses: sobre os artistas e principais obras

Socialista, democrata e republicano, o francês Gustave Courbet não liderou o movimento realista apenas por seus dotes artísticos. Mas, principalmente, por suas qualidades e princípios pessoais (HAUSER, 1982). Nascido em junho de 1819, na pequena cidade de Ornans, Gustave Courbet era filho de cultivadores de vinhas e cresceu ouvindo as histórias da Revolução Francesa, contadas por seu avô (MESTRES DA PINTURA, 1978). O que, possivelmente, influenciou seu gosto pela política e a sua postura revolucionária, características evidentes de suas pinturas. Sua temática abordou as diferenças sociais, discutiu o abandono do povo e escancarou o descaso da sociedade pelo homem comum, miserável e dedicado ao trabalho árduo diário. Segundo Strickland (2002, p. 84): Gustave Courbet "Defendia em altos brados a classe trabalhadora". E lembra: "suas figuras monótonas ocupadas em tarefas cotidianas expressam o que Baudelaire denominou "heroísmo da vida moderna"" (STRICKLAND, 2002, p. 84).

Sua trajetória artística iniciou quando renegou o desejo de seu pai de tornar-se engenheiro, descobrindo aptidão para as artes. Ainda aprendiz, mostrou ter talento, e se destacou por suas pinturas com massas de cores. Desenvolveu a técnica na qual utilizava uma camada generosa de tinta de maneira pastosa sobre a tela, passando a trabalhar apenas com a espátula de aço (MESTRES DA PINTURA, 1978). Em 1855, pintou o quadro que viria a ser sua obra-prima, denominada como *O Ateliê do Artista*. Enviou a obra junto com outros trabalhos ao Salão de Outono de Paris, mostra oficial anual da capital francesa, e todos foram recusados. Decidido a expor suas pinturas, com a ajuda de amigos Courbet montou sua própria exposição, e colocou na entrada da mostra uma placa com a frase: "*Le réalism, Gustave*

Courbet", dando origem ao movimento estético e ao Salão dos Pintores Independentes (CAVALCANTI, 1967).

Gustave Courbet faleceu aos cinquenta e oito anos de hidropisia², na Suíça (CUMMING, 2010). O artista é citado pela figurinista Marie Louise Nery (2004), como um dos pintores cujas obras são relevantes para o estudo da história da moda, devido a maneira considerável com que retratou o período de 1820 a 1870. Além do movimento realista integrado por Gustave Courbet, destacamos também as pinturas do movimento impressionista do pintor Édouard Manet, considerando suas contribuições para o estudo do vestuário francês do século XIX.

Édouard Manet nasceu em Paris em janeiro de 1832. O mais velho dos impressionistas faleceu em abril de 1883 (REYNOLDS, 1986). Édouard Manet foi o primogênito de três filhos de uma ilustre família burguesa. Iniciou sua carreira profissional na marinha. Mas, sempre desejou ser pintor, contrariando seu pai, que almejava um futuro promissor para o filho como advogado (HARRIS, 1982). Com cerca de dezoito anos, ingressou em um ateliê de um famoso pintor, e foi durante os anos que frequentou o estúdio que o jovem pintor demonstrou suas primeiras inquietações em relação à arte (MESTRES DA PINTURA, 1978). Demonstrava insatisfação com a artificialidade com que as pinturas acadêmicas eram produzidas. Criticava as pinturas de cavalete realizadas nos interiores dos ateliês, nos quais dizia sentir-se dentro de uma tumba. Reclamava da falsa luz e sombras (HARRIS, 1982).

O quadro o *Bebedor de Absinto* (1858-1859) marcou o começo de sua carreira artística. Na obra, as pinceladas do artista apresentam despreocupação com os detalhes dos motivos representados e é evidente a preferência pelo uso de cores contrastantes. Suas pinturas mais polêmicas foram *O Almoço na Relva* (1862) e *Olympia* (1863). Exposta no Salão de Outono de Paris, a primeira obra, escandalizou a sociedade por representar uma mulher nua entre dois homens vestidos sobriamente, sentados sobre um gramado, como que num piquenique. O

² Doença que causa a acumulação de líquido seroso de forma anormal nas cavidades do corpo ou no tecido celular. Fonte: Dicionário Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=hidropisia>. Acessado em: 04/10/2015

tema chocou o pudor das classes abastadas e os bons costumes da época. Ao mesmo tempo, marcou a transição do realismo para o impressionismo, nas pinceladas nervosas, separadas e em direções diversas, aplicadas à vegetação e aos panejamentos. Por essas verdadeiras agressões ao público, o trabalho foi retirado da exposição.

Exposta no mesmo Salão um ano depois, *Olympia* causou novo alvoroço no meio social. A jovem nua sobre o leito desfeito e os lençóis amarfanhados, a postura sensual e os adereços (a gargantilha, os chinelinhos, a pulseira, a flor no cabelo e a mão sobre o sexo) levaram o público a identificar a personagem retratada como uma prostituta, ao acordar depois de uma noite de luxúria. O ramalhete de flores trazido pela criada sugeria ao espectador o agradecimento masculino com relação aos prazeres recebidos. Por outro lado, a luz intensa explorada no quadro, com sombras diluídas, simulava a iluminação artificial das fotografias. O falatório e as críticas acirradas sobre a criação do artista levaram à retirada do trabalho da mostra. Segundo JANSON (1996, p. 330), *O Almoço na Relva* "é um manifesto de liberdade artística, afirmando o privilégio do pintor de combinar quaisquer elementos que lhe agrade, visando apenas o efeito estético".

Apesar de ser considerado como o precursor do impressionismo, Édouard Manet não participou de todas as exposições do grupo. De fato, suas pinceladas eram soltas e a despreocupação com os acabamentos contribuiu para o desenvolvimento da estética que rompeu com o realismo, e que foi adotada por uma nova geração de artistas. Édouard Manet e os impressionistas encarnaram o que o poeta e crítico de arte Charles Baudelaire denominou como: o pintor da vida moderna (TEXEIRA COELHO, 1996). Para o teórico francês, cabia aos pintores da vida moderna representar as figuras humanas com trajes contemporâneos ao seu tempo, toda vez que fossem representados em "temas de uma natureza geral que podem se aplicar a todas as épocas" (TEXEIRA COELHO, 1996, p.25). O que possivelmente explique o fato do impressionismo ser o movimento estético de maior contribuição para os estudos da moda do século XIX, devido ao seus conteúdos plásticos. Destacamos também os trabalhos de outros dois pintores impressionistas, Claude Monet e Pierre Auguste Renoir, responsáveis pelo desenvolvimento do

característico traço impressionista, resultado das pinceladas rápidas e de cor pura (HARRIS, 1982).

Claude Monet nasceu em Paris no mês de novembro de 1840 (GÊNIOS DA PINTURA, 1984). Assim como Gustave Courbet e Édouard Manet, não seguiu o destino almejado por seu pai, que acreditava que o melhor futuro do filho seria dar continuidade ao comércio da família (GÊNIOS DA PINTURA, 1984). Seu primeiro contato com as artes e o reconhecimento como artista aconteceu precocemente, aos vinte anos de idade, através das criações de caricaturas que produzia. Mas o que mudaria o destino de Claude Monet seria o conselho de um pintor mais velho, que sugerira que ele estudasse a natureza, as pessoas e os prédios, e exercitasse essas temáticas sob a luz natural (CUMMING, 2010). Em 1862, Claude Monet ingressou em um ateliê de Paris, onde conheceu muitos pintores, entre eles o amigo Auguste Renoir. Um ano mais novo que Claude Monet, Auguste Renoir havia nascido em fevereiro de 1841. De família humilde, seus pais eram alfaiates. E ainda adolescente trabalhou em uma manufatura pintando artefatos realizados em porcelana. O reconhecimento de suas qualidades técnicas o encorajou a sonhar com a carreira artística, como pintor profissional.

Tanto Claude Monet como Auguste Renoir produziram paisagens semelhantes. Porém, uma série de obras intitulada como *La Grenouillère*, realizada em 1869 pelos dois pintores no mesmo local, mostra que o estilo dos amigos era diferente. Claude Monet se preocupava principalmente com os efeitos de luz nas nuvens, no céu e na água. E Auguste Renoir destacava, como aspecto fundamental, as pessoas e os grupos constituídos nas pinturas, ressaltando os trajes das figuras (GOMPERTZ, 2013).

As duas observações são claramente visíveis nas obras *Le Moulin de la Galette*, pintada por Auguste Renoir em 1876 e *Impression, Soleil Levant*, executada por Claude Monet em 1872. Sendo esta última pintura apresentada na primeira exposição impressionista, dando origem à denominação do movimento, usada de maneira pejorativa por um crítico de arte da época (ARGAN, 1992). De fato, pela técnica explorada, que resultava em manchas ou borrões de cores, a pintura

impressionista chocou o público e os críticos de arte do período. Mas, Georges Seurat, um jovem estudante da Escola de Belas Artes compreendeu, absorveu e aprofundou os estudos sobre a cor, que desenvolveu numa nova estética denominada como pontilhismo, e que sucedeu ao impressionismo (REYNOLDS, 1986).

Nascido em Paris no ano de 1859, Georges Seurat teve uma vida breve, morreu com trinta e dois anos de idade (BECKETT, 1997). Era um jovem solitário, que acreditava ser possível a aplicação das leis da química e da física na produção em arte. Direcionou seus estudos científicos para a compreensão da combinação e da composição química e óptica das cores, na técnica do divisionismo (GÊNIOS DA PINTURA, 1968). Diferente da pintura impressionista de Claude Monet e Auguste Renoir, por exemplo, ele não buscava captar o momento transitório que é mutável e rapidamente se transforma em uma nova superfície luminosa. O que Georges Seurat pretendia era aprender e extrair do impressionismo a inovação e o valor das cores, como também, a representação dos temas ao livre inspirados no cotidiano francês. Assim, acreditava que cabia a sua estética perpetuar a natureza e as pessoas em uma composição geometrizada e científica, que caracteriza essa atmosfera sólida e rígida do divisionismo, o qual desenvolveu e teorizou (GOMPERTZ, 2013).

Georges Seurat realizou poucas produções artísticas, seu primeiro trabalho notório foi *Cena de Banho em Asnières* (1883/84). Mas, segundo Cumming (2010), o quadro *Tarde de Domingo na Grande Jatte* (1884/86) foi o marco da carreira artística de Seurat e o que os críticos de arte da época diriam ser uma nova direção do impressionismo. Comparado a outros pintores do século XIX, o reconhecimento artístico de Georges Seurat aconteceu de forma rápida, mas curta, devido ao seu falecimento prematuro, em março de 1891 (GÊNIOS DA PINTURA, 1968). Originário de uma família de classe média francesa, um mistério intencional envolve a vida, a relação com a família e amigos do notório pintor (GÊNIOS DA PINTURA, 1968). Seu último trabalho foi *O Circo* (1890/91), que ficou inacabado, inspirado no célebre Circo Fernando, que também fascinou muitos pintores, incluindo Henri de Toulouse Lautrec.

O pequeno homenzinho espirituoso, Henri de Toulouse-Lautrec, foi o pintor do universo noturno parisiense, inspirando-se em temas circense, teatrais e os famosos cabarés parisienses. Nascido no berço de uma família da alta aristocracia francesa, em novembro de 1884, já criança demonstrava interesse pelas artes com seus primeiros desenhos (CAVALCANTI, 1967). A atividade de desenhar se intensificou quando o menino foi privado da liberdade, e das brincadeiras corriqueiras dos garotos da sua idade, o motivo: sua saúde. Acredita-se que o pequeno Henri de Toulouse-Lautrec teria uma doença desconhecida na época, que causava uma falência do tecido ósseo, hoje denominada como distrofia poli-hipofisária (GÊNIOS DA PINTURA, 1977). Após a fratura do fêmur das duas pernas, os membros inferiores se atrofiaram, ao passo que o corpo se desenvolveu normalmente. Diferentemente da estrutura dos rapazes da época, Henri de Toulouse-Lautrec não passaria de um metro e cinquenta e dois centímetros de altura (GÊNIOS DA PINTURA 1972). É possível observar em muitas de suas fotos, que sua cabeça e tronco eram de um homem normal, mas suas pernas e continuavam do tamanho das de um garoto.

Henri de Toulouse-Lautrec era um homem pequeno, no entanto um grande artista. Na adolescência já demonstrara um futuro promissor quando iniciou seus estudos artísticos. Durante o tempo de aprendiz teve três mestres, mas buscou seguir seu próprio caminho na arte, e logo encontrou inspiração na efervescente noite parisiense (MESTRES DA PINTURA, 1977). Frequentador assíduo da vida noturna, os cabarés, prostíbulos e bares se tornam o principal motivador para as suas obras. Henri de Toulouse-Lautrec não se dedicou a nenhum movimento estético, mas teve uma estreita relação com o *art nouveau* devido a sua produção de cartazes, que muitas vezes aparecem associados ao movimento, que como já citamos, fora essencialmente decorativo. De fato, seu objetivo artístico era, sobretudo, "desvelar a autenticidade do ser humano, aquela verdade que cada um abriga além das convenções, do gesto ou da atitude imposta pelas circunstâncias sociais" (MESTRES DA PINTURA, 1977, p. 18/19).

Henri de Toulouse Lautrec contraiu sífilis e teve problemas de alcoolismo, foi internado em uma clínica psiquiátrica após uma crise causada pelo álcool. Despediu-se da sua vida frenética em 1901, aos trinta e seis anos de idade (IVES, 1996).

Além da relevância dos movimentos estéticos realismo e impressionismo para a moda já citados aqui. Destacamos também a presença das obras do pontilhismo e do *art nouveau* que aparecem em referências bibliográficas (FUKAI et al, 2006; LAVER, 1989; XIMENES, 2011) para ilustrar ou exemplificar determinado conteúdo de moda, o que de certo modo já demonstra sua significação para os estudos da moda. Tais questões são abordadas na análise referente ao segundo e último capítulo, onde evidenciamos a pertinência destes pintores e suas produções para os estudos de história da moda.

2. A moda feminina na pintura da segunda metade do século XIX

2.1. Indumentária, acessórios e suas peculiaridades

O elaborado vestuário da segunda metade do século XIX decorreu da aceleração da produção mecânica e das transformações sociais: a industrialização, a ascensão da burguesia e as questões de gênero e identidade. As roupas do século XIX carregavam muitos significados simbólicos, e o vestuário da moda expressava a mulher ideal da classe média/alta. As mulheres desempenhavam papéis diferentes dos homens na sociedade, tinham poucos direitos legais e políticos, independentemente de seu estatuto social. O sexo feminino atuava e mostrava-se de variadas maneiras nos diferentes ambientes nos quais circulava: no lar, nas cerimônias políticas e religiosas, nas festas e bailes noturnos.

Segundo CRANE (2006, p. 199): "As roupas da moda, apoiadas por outras instituições sociais, ilustravam a doutrina das esferas separadas e favoreciam os papéis submissos e passivos que as mulheres deveriam desempenhar". Para a construção desse perfil idealizado, uma série de elementos acompanhava os longos e rodados vestidos usados pelas damas durante a década 1850.

Pertencia ao estilo vigente na década, denominado "dominante"³, as populares mangas em estilo pagode ou pagoda, que começavam justas e iam criando amplitude em direção aos pulsos, eliminando totalmente os punhos. Recebiam abertura na parte traseira, como uma espécie de fenda, de modo que era necessário o uso de outra manga interna (STEVENSON, 2012). De maneira geral, as mangas não receberam muitas variações, aquelas mais juntas aos braços também eram usadas, e se tornavam mais comuns no decorrer das décadas seguintes. Somente no final do século XIX, quando finalmente as saias diminuíram em volume, as mangas recebem maior atenção e adquiriram um formato notório, conhecido como manga-balão, pelo seu formato avolumado na parte superior (LAVER, 1989). Como as mãos deveriam ser cobertas, durante um longo período

³ O estilo dominante, assim denominado por Crane (2006), compreende aos estilos usados pela maioria das mulheres de classe abastada.

ficou em voga o uso de luvas e golas postiças ou lenços ornados com camafeus, que envolviam os pescoços das damas (Figura 6.1).



Figura 6 - Na imagem à esquerda, 1: Vestidos para o dia, 1853. Fonte: LAYER, 1989, p. 176. Na imagem à direita, 2: Fragmento de pintura anônima de uma jovem comprando flores, s/d. Fonte: CHADYCH, 2012. p. 3.

As saias dos vestidos, que em meados de 1850 possuíam um formato semelhante a de uma cúpula, recebiam camadas sobrepostas com babados horizontais receberam diferentes formas e estruturas em cada década do período que compreende a segunda metade do século XIX. Após terem se desenvolvido em grandes proporções, as saias nos anos 1860 adquirem uma estrutura semelhante a um triângulo retângulo (se observadas de perfil) a parte frontal quase reta. Pouco depois outro modelo já estava em voga, e as saias foram prolongando-se para a parte de trás, onde todo o volume passou a ser concentrado (FISCHER, 2010). No final do século, as saias adquiriram um formato mais simplificado, que começava justo na cintura e se desenvolvia em uma espécie de evasê, a famosa saia sino. Durante esses cinquenta anos de moda, as saias foram sem dúvida, o componente que sofreu o maior número de variações, caracterizando e definindo a silhueta de

cada decênio analisado. Havia ainda, os acessórios, dos quais destacamos: os xales, que eram jogados sobre as costas em formato triangular, os adornos de cabeça, sombrinhas, lenços, relógios e joias: pulseiras, broches, colares e diademas (Figura 6.1). Assim, durante o dia, os vestidos deixavam à mostra apenas o rosto das mulheres, ainda que disfarçados ou protegidos por véus, como exemplifica o fragmento de uma pintura anônima de uma jovem comprando flores (Figura 6.2). Os trajes e os adereços compunham a figura recatada que as damas de boa moral deveriam ostentar. Porém, à noite esta regra de decência caía por terra: "sempre havia esperança de que, no teatro ou no baile, o vestido sublinhasse melhor a graça do corpo e os decotes deixassem transbordar os braços e colos nus" (SOUZA, 1987, p. 94), como é exemplo a pintura *No teatro* do impressionista Auguste Renoir (Figura 7.2), realizada no ano de 1874, e a ilustração de moda da Revista *Le Follet*⁴ (Figura 7.1).



Figura 7 - Na imagem à esquerda, 1: No teatro, pintado por Renoir em 1874. Fonte: Mestres da Pintura, 1977, p. 7. Na imagem à direita, 2: Em um camarote na ópera, in *Le Follet*, 1857. Fonte: LAVER, 1989, p. 181.

⁴ De acordo com Souza (1987) as revistas *Le Follet*, *Nouveau Paris* e *The Young English Woman*, se tornaram populares logo após a invenção dos figurinos de moda. Substituíram as pequenas bonecas que eram vestidas com a finalidade de ilustrar as últimas tendências de Paris e, conseqüentemente, eram exportadas para outras cidades europeias.

A roupa feminina era exagerada e luxuosa até mesmo durante o dia, frívola, assim como deveriam ser as mulheres da época. Que de acordo com Souza (1987), adquiriram esse perfil com a ascensão da burguesia. O gênero feminino era descartado das atividades fabris, cabendo às mulheres a organização dos espaços domésticos, "a mulher burguesa viu-se mais ou menos sem ter o que fazer, e seu único objetivo [...] era casar" (SOUZA, 1987). As jovens eram instruídas a fazerem um bom matrimônio. Para isso, se dedicavam a uma série de estudos, dentre eles a música, as artes e as regras de etiqueta e o culto da boa aparência, explorado pelo sistema da moda.

Na França, já havia as lojas de departamento, e a invenção e inserção da máquina de costura *Singer*, em 1851, propiciava que costureiras trabalhassem em casa em horários alternativos, aumentando o número de clientes e o consumo de produtos de moda (Figura 8.1) (STEVENSON, 2012). Os novos meios de comunicação, dos quais destacamos os correios, as revistas e os jornais, também divulgavam a disponibilidade dos produtos, aguçando o desejo das mulheres por adquirirem as roupas da moda (FRINGS, 2012).



Figura 8 - Na imagem à esquerda, 1: Costureiras deixando o ateliê de moda Paquin, pintura de Jean Béraud, 1900.

A influência da Imperatriz Eugênia⁵ também foi essencial para a disseminação do consumo na área da moda. A bela imperatriz se inspirou em Maria Antonieta⁶, e influenciou os trajes diurnos e noturnos. A adoração por roupas extravagantes fizeram-na um ícone da segunda metade do século XIX, que proporcionou o surgimento da figura do estilista e, conseqüentemente, do sistema da alta costura (STEVENSON, 2012). A figura de Eugênia fazia com que fossem lançadas novas trajes e tendências, que por sua vez distorciam cada vez mais a figura do corpo feminino e de sua forma natural. Estas deformações ficam evidentes ao observarmos as alterações dos espartilhos, que no decorrer das décadas de 1850 e 1860, adotaram uma estrutura mais rígida sustentada por barbatanas, aviamento feito a partir das barbatanas de baleias.

Espartilhadas e com o peso das saias de armação, era difícil para as mulheres realizar qualquer tipo de movimento (FISCHER, 2010). A roupa feminina era complicada, um único traje era composto por várias e distintas peças, e os ornamentos eram bastante elaborados, diferentemente da roupa masculina, que era simples e sombria. Segundo James Laver (1989), é comum ocorrer nos períodos patriarcais as distinções entre os gêneros masculino e feminino. O autor compara a diferença entre as roupas de ambos os sexos, como se homens e mulheres pertencessem a espécies diferentes (LAVER, 1989).

No entanto, sabemos que biologicamente uma peça de roupa não é um fator determinante para definir o sexo feminino ou masculino. Ainda assim, a história do vestuário na sociedade da segunda metade do século XIX, mostra que os gêneros eram diferenciados através de seu modo de vestir. Dessa forma, também pode-se identificar claramente na iconografia da época, grupos de mulheres pertencentes à mesma classe social, por meio da similaridade de suas roupas.

Por exemplo, quando comparamos as roupas do estilo dominante com o vestuário "alternativo", assim denominado por Crane (2006). As mulheres que faziam

⁵ Segundo Danielle Chadych (2012) Eugênia de Montijo foi casada com Carlos Luís Napoleão Bonaparte, eleito pelo voto universal em dezembro de 1848 com o título de Napoleão III, para um mandato de quatro anos. O golpe de dezembro de 1851 estendeu seu mandato para dez anos.

⁶ Maria Antônia foi rainha da França no século XVIII. De acordo com Weber (2008), desde que a jovem rainha chegou à corte francesa, o vestuário e a aparência se tornaram essenciais em Versalhes.

uso das roupas alternativas não se encaixam no grupo estudado. Muitas eram independentes e frequentavam às universidades públicas. Ao contrário da indumentária das damas passivas e submissas, o vestuário dessas mulheres era simples e sem exageros. O que exemplifica que existia uma diferença no modo de vestir dentro da mesma classe social, que era influenciado pelos diferentes comportamentos femininos da época. Os trajes dominantes simbolizavam "a dependência econômica dos maridos ou parentes do sexo masculino" (CRANE, 2006, p. 200).

O vestuário alternativo era caracterizado pela apropriação de uma série de itens do vestuário masculino, dentre eles o chapéu, que não possuía arranjos de flores nem véus, gravatas também eram usadas. O paletó era feito do mesmo tecido para acompanhar as saias, que por sua vez também não eram enfeitadas (CRANE, 2006). Ou seja, este tipo de roupa era sinônimo da emancipação feminina na segunda metade do século XIX, e as mulheres que ousavam em usar o estilo, por vezes eram taxadas como marginais ou aventureiras.

Não havendo muita aceitabilidade social, poucas mulheres com esses estes trajes aparecem nas pinturas da época, "pois posar para um retrato em pintura era muito mais formal que tirar uma fotografia" (CRANE, 2006, p. 206). O estilo alternativo contrariava as regras do vestuário feminino tradicional, mas não foi ousado o bastante para aderir ao uso de calças. Este ato emergiu entre outro grupo em questão: o Movimento Bloomer. De acordo com Stevenson (2012), outras mulheres já haviam vestido calças para atividades como a caça, antes da consolidação do movimento. Porém, quem defendeu a causa foi a feminista americana Amélia Jenks Bloomer. Com a tentativa de reformar o vestuário da mulher, Amélia tinha o objetivo de libertar as damas dos desconfortáveis vestidos e "procurou criar um traje mais razoável, que consistia em saia não tão ampla, cobrindo apenas os joelhos e, sob ela, ceroulas fofas até os tornozelos" (NERY, 2004, p.178).

A inserção de calças no vestuário feminino foi uma atitude radical para um período consideravelmente conservador, como a segunda metade do século XIX. A

tentativa de reforma foi um fracasso, "algumas mulheres emancipadas resistiram e usaram as calças Bloomer, mas foram uma minoria, pois as classes altas não ousaram aderir ao novo hábito" (XIMENES, 2011, p.64). Pela perspectiva do sexo oposto, a mudança no vestuário feminino também não foi admitida. Os homens temiam uma revolução sexual caso as mulheres também usassem calças, e as críticas às seguidoras do movimento eram constantes (LAVIER, 1989). Aqueles que repudiavam e satirizavam em charges as amplas saias da década de 1850 (Figura 9.1), censuravam o uso de calças pelas mulheres (Figura 9.2).



Figura 9 - Na imagem à esquerda, 1: A moda em primeiro lugar, 1860. Na imagem à direita, 2: Revista *Punch*, 1851. Fonte: STEVENSON, 2012, p. 49 e 37.

Na França, a possível mudança de vestuário chegou mais tarde, por volta do final de 1880, quando houve uma tentativa de abolir o espartilho, porém desde o início do século já era proibido por lei o uso de calças para mulheres (CRANE, 2006). A tentativa de reforma no vestuário de Amélia J. Bloomer, foi precoce, anos depois as mulheres passaram a vestir calças para atividades esportivas, na medida em que se tornava popular este tipo de prática entre elas.

2.2. Estudo da moda feminina da segunda metade do século XIX pela perspectiva da pintura

A historiadora Sandra Pesavento (2002) afirmou que: "se a arte se apresenta como *fonte* ao historiador - ou seja, como marca de historicidade que guarda uma impressão de vida - ela é uma fonte que diz sobre o seu momento de feitura e não sobre o tempo do narrado ou figurado". Assim, o pesquisador deve buscar se instrumentalizar em várias fontes para realizar a contextualização da época estudada. Além da pesquisa bibliográfica, para maior fundamentação sobre o tema, tomamos como referência visual as fotografias do álbum do Instituto da Indumentária de Kioto, lançado em Barcelona no ano de 2012, com o título *Moda: una historia desde el siglo XVIII al siglo XX - Tomo I: Siglo XVIII y siglo XIX*. Além de arrolar fotos de cópias atuais dos trajes e adereços utilizados no vestuário das mulheres da segunda metade do século XIX, a publicação também identifica os acessórios não visíveis e complexos, que estruturavam os figurinos criados. O que foi fundamental para o estudo realizado.

As obras de Gustave Courbet são lembradas pela figurinista Marie Louise Nery (2003) como sendo as que melhor retratam o período de 1820 a 1870. Dentre as pinturas do mestre do movimento realista, destacamos o quadro intitulado *Moças à Beira do Sena* (Figura 10.1). Na obra, duas jovens estão deitadas e descansam sob uma árvore à margem do rio Sena, como indica o título. A moça sonolenta, no primeiro plano, encontra-se debruçada sobre o que seria um manto ou uma capa, que aparece com mais clareza jogado por cima de suas pernas. A sensualidade da cena se funde com certa ternura e, resulta na captura daquilo que é real (MESTRES DA PINTURA, 1978). Uma situação comum na pintura realista, um flagrante de um momento de tranquilidade.

A técnica do pintor permite a análise dos vestidos com precisão. É visível que as mulheres não pertencem ao meio rural. Elas são identificadas por Seraphin (2008) como prostitutas (e/ou lésbicas), o que possivelmente explique a exposição dos braços, dos colos e de parte das costas. Visto que, o uso desse tipo de vestuário não era comum durante o dia, mesmo em estações quentes como o verão. Pois mangas curtas e decotes eram usados em vestidos para noite, como menciona

Stevenson (2012). A indumentária da jovem sonolenta é semelhante aos modelos noturnos da década de 1850 (Figura 10.2). Apresenta abertura nas costas, que lembra o decote canoa, como o que aparece no vestido de noite do acervo do Instituto da Indumentária de Kioto. A semelhança também é visível nas mangas, no acabamento do corpete terminado em ponta, na saia com várias camadas interiores de babados (uma delas sobrepõem o manto). Até mesmo o caimento do tecido é similar ao traje ilustrado na publicação japonesa (Figura 10.2).



Figura 10 - Na imagem à esquerda, 1: Moças à margem do Sena: Verão, Gustave Courbet, 1857. Fonte: ARGAN, 1992, p. 93. Na imagem no centro, 2: Vestido de noite, 1855. Fonte: FUKAI, Akiko et al., 2012, p. 188. Na imagem à direita, 3: Anágua, 1850-1860. Fonte: Site, The Metropolitan Museum of Art⁷.

A forma como a saia do vestido está disposta sobre as pernas da moça, sugere que ela estaria usando anáguas (Figura 10.3), que eram saias de armação usada sob os vestidos, com o objetivo de atingir um grande rodado. "Esses volumes representavam todo o aspecto de prestígio e esplendor da sociedade capitalista" (BRAGA, 2004, p.63). Por meio da moda as mulheres exibiam o status e o poder aquisitivo de seus maridos. O que justifica o crescimento exagerado das saias, tornando necessário o aumento do número das anáguas que, de acordo com algumas referências (GARCIA, 2004; STEVENSON, 2012), chegaram a utilizar seis ou sete saias de armação.

⁷ Disponível em: <http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/158172>. Acessado em: 22/09/2015.

No romance de Claudio Perreira da Silva (2011, p.284), há um trecho que exemplifica esta questão, quando a personagem Beathriz conversa com a escrava:

Benevolência tua - disse, Beathriz, relanceando os olhos novamente no espelho. - Não achas que esta saia não está tão ampla como dita a moda? Estou achando-a um tanto quanto desarmada - Beathriz passou a mão nas saia e rodopiou para ver se a saia ficava mais ampla, como ditava a moda na época.

A criada sugere à Bya que vista mais uma anágua. Durante a trama o autor descreve uma cena em que a senhora precisa ser despida por três escravas, pois toda a sua roupa pesava cerca de vinte quilos, incluindo as peças não visíveis. O número e o peso das anáguas e dos vestidos dificultavam a mobilidade das mulheres. O que incentivou a criação de uma nova saia de armação denominada como crinolina⁸ (Figura 11.2), mais leve e capaz de sustentar as saias e, que ao mesmo tempo, permitia os deslocamentos com maior facilidade. A invenção surgiu no final da década de 1850, mas tornou-se característica do decênio seguinte.



Figura 11 - Na imagem à esquerda, 1: Senhorita com um leque, Édouard Manet, 1862. Fonte: Site do Museum Of Fine Arts⁹. Na imagem à direita, 2: Colocando uma crinolina, 1857. Fonte: Site do National Museum Scotland¹⁰.

⁸ De acordo com Anette Fischer (2010), a saia de armação crinolina era feita com um tecido de mesma denominação, que poderia receber durante o processo de tecelagem crinas de cavalo, o que dava estrutura ao tecido.

⁹ Disponível em: http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/lady_with_fanedouard_manet_551. Acessado em: 16/10/2015.

Introduzida pela Imperatriz Eugênia, a crinolina de armação era uma peça fundamental no vestuário e substituiu as antigas anáguas. Os aros de aço permitiam que a anágua de crinolina ficasse sempre estruturada, sem necessitar várias sobreposições de tecidos para criar o formato circular e volumoso das saias. Também possibilitou variações do modelo no decorrer de 1860. As medidas da nova saia de armação superaram as anteriores, como é visível na tela *Senhorita com um leque* (Figura 11.1), na qual o vasto vestido da jovem ocupa grande parte da tela pintada por Édouard Manet, que apresentava indícios do característico traço impressionista, tanto na indumentária quanto na cortina que cai sobre o sofá.

É possível que o tamanho exagerado da crinolina de arcos esteja associado a questões simbólicas. Baseado na afirmativa de Laver (1989), que primeiro atribui à crinolina a fertilidade feminina e, depois, sugere que a mesma servia como um instrumento de sedução. A estrutura exorbitante lembrava uma gaiola, e criou novo obstáculo para as mulheres, que tinham dificuldades de passar pelos vãos das portas. Em casos de ventania, a crinolina poderia virar, causando algum ferimento físico ou moral, caso as pernas da dama ficassem à mostra (XIMENES, 2011). Como solução, foi introduzida a pantalone inferior, espécie de ceroula que cobria as pernas por inteiro. O que também motivou a moda das botas com cano médio, que recebiam amarrações até o meio da canela, para que o tornozelo também ficasse escondido.

Em meados de 1864 surgiu um novo modelo de saia de armação com aros de aço (Figura 12.1), visível na pintura *Mulheres no Jardim* (Figura 12.2), de Claude Monet, onde podemos identificar a transformação da silhueta feminina. A cena sugere um dia primaveril onde três jovens se distraem no jardim colhendo flores, uma quarta com roupa mais simples as acompanha. A precisão de Monet ao pintar a indumentária feminina é notada no caimento dos vestidos que formam dobras e plissados naturalmente. Com as saias são mais ou menos retas na frente os volumes passaram a se concentrar na parte de trás dos vestidos, como ilustras os trajes das damas de listrado (à extrema esquerda) e na que aparece isolada em pé

¹⁰ Disponível em: <http://www.nms.ac.uk/explore/search-our-collections/collection-item/search.axd?command=getcontent&server=Detail&value=MO1059059&width=1024&height=1024>. Acessado em: 01/12/2015.

(à direita). A presença de acessórios da moda, como as sombrinhas e os adornos de cabeça também podem ser notados. Além disso, o artista captou o efeito da luz sobre o tecido (Figura 12.2), sugerindo a transparência fina da tarlatana¹¹ nas mangas dos vestidos (FUKAI et al., 2012). Como na década anterior, os trajes noturnos seguiam o mesmo estilo dos vestidos diurnos, e os braços e o colo continuavam a ser exibidos nos trajes para a noite (Figura 12.3).



Figura 12 - Na imagem à esquerda, 1: Mulheres no Jardim, Claude Monet, 1866-67. Fonte: LAVER, 1989, p. 189. Na imagem central, 2: Vestido diurno, final da década de 1860. Na imagem à direita, 3: Crinolina, 1865 - 1869. Fonte: FUKAI, Akiko et al, 2012, p. 204 e 245.

No final do decênio de 1860 a crinolina saiu de moda, e os vestidos passaram a ter grandes volumes de tecidos na parte de trás (Figura 13. 2), como o modelo usado pela corte francesa nos anos de 1780, denominado como "*vestido a la polonesa*". O novo modelo de vestido era sustentado pela *crinolette*, também denominada como *bustle* ou *cul de Paris* (Figura 13.3) (NERY, 2004). A recente invenção era estruturada por aros de aço e era uma espécie de meia crinolina, porém, com uma estrutura menor. Na obra *Retrato da Senhora Georges Harmann* (Figura 13. 1), pintada por Auguste Renoir no de 1874 (Figura 13. 1), vê-se a nova silhueta da mulher. Como na figura 13.2 onde o ambiente com piano ao fundo, indica que possivelmente a figura central estaria em uma sala de visitas onde aconteciam reuniões e saraus, o que era bastante comum no século XIX.

¹¹ Tecido de fibra natural de espessura fina, popularmente usado no século XIX (FUKAI et al., 2012).



Figura 13 - Na imagem à esquerda, 1: Retrato da Senhora Georges Harmann, Auguste Renoir, 1874. Fonte: Site da exposição, Impressionismo: Paris e a Modernidade. Na imagem central: Vestido de festa, Charles Frederick Worth, hacia 1874. Na imagem à direita, 3: Polisão, corsé, camisola y calzones largos, década de 1870 y 1880. Fonte: FUKAI, Akiko et al, 2012, p. 212 e 249.

A indumentária pintada por Renoir é semelhante ao modelo de baile do estilista Charles Frederick Worth (1825-1895)¹² (Figura 13.2), não apenas na silhueta, mas também no formato retangular do decote, que possui acabamento em renda, como nas mangas. É possível notar detalhes como: os franzidos na barra da saia e na sobre-saia, que é presa junto com o emaranhado de tecidos e termina numa cauda, em drapeados ondulados. Com uma das mãos a figura central segura um leque, acessório indispensável para as mulheres da época. Para Freyre (1977), o objeto era usado também como instrumento de cortejo e, dependendo de como era posicionado, transmitia diferentes mensagens.

No século XIX, grande parte das mulheres tinha como único objetivo o casamento. Assim, eram usadas todas as formas de sedução, desde que não infringissem as regras de etiqueta (SOUZA, 1987). Na França, o casamento era realizado por meio de dote, diferente dos Estados Unidos e da Inglaterra, onde as

¹² Charles Frederick Worth é considerado uma das primeiras figuras a serem reconhecidas como estilista. Escolhido para vestir a imperatriz Eugênia, foi o criador da primeira casa de alta-costura, e consequentemente o primeiro alfaiate a criar coleções sazonais de moda, e diferente dos demais alfaiates e costureiras que estavam sempre à disposição das damas, Worth era visitado e só saía de sua *Maison* para vestir a imperatriz Eugênia (STEVENSON, 2012).

mulheres já tinham maior liberdade e podiam escolher seus pretendentes (CRANE, 2006).



Figura 14 - Na imagem à esquerda, 1: Vestido diurno, Emile Pingat, 1883. Na imagem central, 2:: Anquinhos, década de 1880. Fonte: FUKAI, Akiko et al, 2012, p. 246, e 249. Na imagem à direita, 3: Anquinha científica, 1884. Fonte: STEVENSON, 2012, p.67.

No final da década de 1870 e início de 1880, um modelo de vestido bastante complicado estava na “última moda” (Figura 14.1). A inovação do estilo princesa estava no ajuste do vestido ao corpo até a altura do quadril, arrematado por meio de drapeados horizontais, fitas e laçarotes, que se alinhavam à leve saia de armação. Outra novidade não visível surgiu em meados da mesma época, a anquinha (Figura 14.2 e 14.3), modelo derivado da *crinolette*, que assim como a crinolina também sofreu adaptações. A anca postiça era como uma prótese que tinha como função prolongar horizontalmente a parte de trás do quadril. Foi popular no decênio de 1880. O efeito era semelhante ao da *crinolette*, mas a nova engenhoca era mais tecnológica e permitia que as mulheres sentassem e levantassem sem problemas. Com um mecanismo dobrável, os aros de metal se uniam e separavam com facilidade (Figura 14.3) (BRAGA, 2004). A anquinha, durante os decênios de 1870 e 1880, se desenvolveu e teve vários modelos de estrutura, algumas com malha metálica ou arame de aço.

Para exemplificar a nova moda francesa, analisamos a pintura de Georges Seurat, *Um domingo de verão na Grande Jatte* (Figura 15), vinculada ao movimento

denominado como pontilhismo. Na obra selecionada, as figuras humanas desfrutam de um momento de lazer num dia de sol na ilha do rio Sena. No primeiro plano, à sombra de uma árvore situa-se a figura de uma mulher. Disposta de perfil, a figura evidencia o efeito volumétrico que a anquinha causava na silhueta natural do corpo feminino. Na frente, as saias exploravam um modelo reto, na parte de trás utilizavam grandes volumes. Um modelo totalmente diferente dos usados durante as décadas anteriores. Sentadas sobre o gramado, as figuras ilustram que a anquinha tecnológica dava maior liberdade de movimentação. Outro aspecto da moda evidenciado na pintura é o uso de dois tecidos diferentes para a composição da vestimenta, desenvolvida desde 1870 (LAYER, 1989).

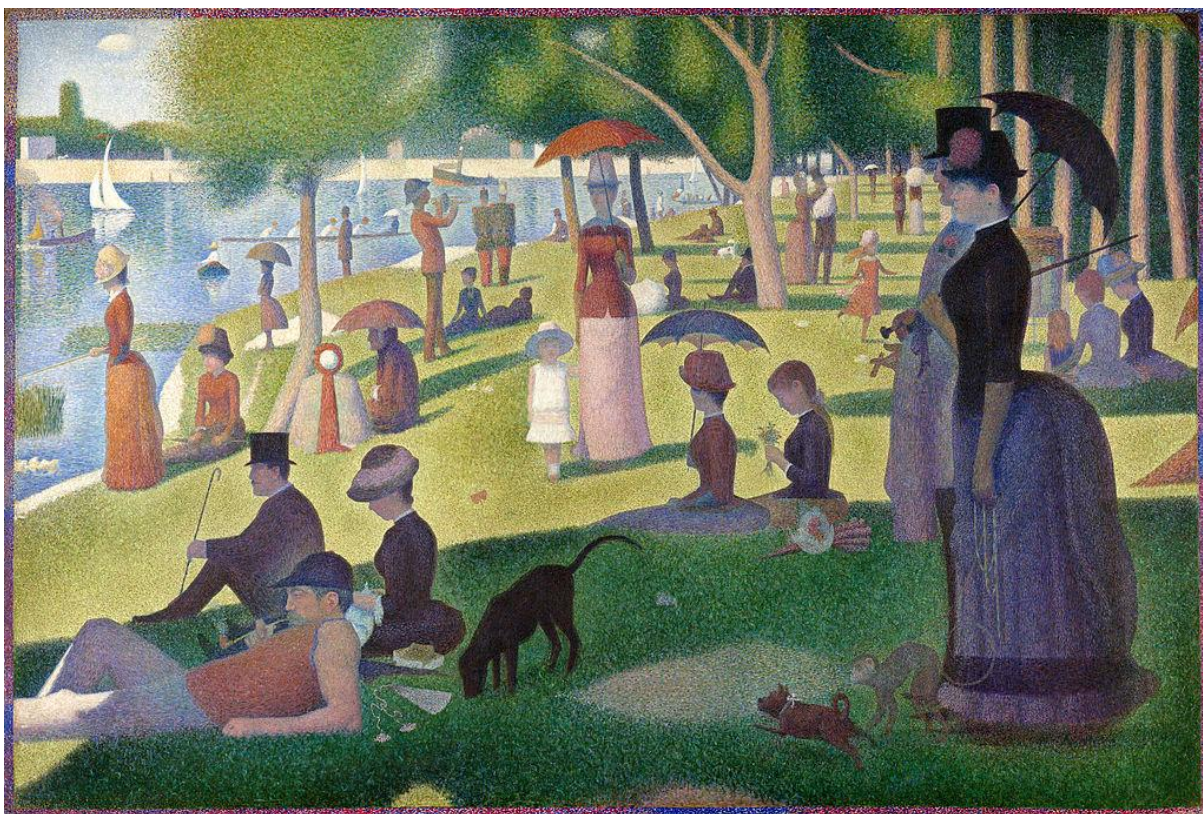


Figura 15 - Um domingo de verão na *Grande Jatte*, Georges Seurat, 1884-6. Fonte: JANSON, 1996, p. 344.

A silhueta feminina durante o século XIX obteve variadas formas e dimensões, porém todas as pinturas exemplificadas aqui possuem um ponto em comum: uma sólida e rígida estrutura que mantinha a postura feminina sempre ereta. A postura alinhada era adquirida com o uso de uma peça essencial e não visível no vestuário das mulheres, o espartilho, também denominado como *corset*

(Figura 16.1). De acordo com Fischer (2010), os primeiros espartilhos datam do início do século XVII e eram feitos com o uso de elementos de ferro, e sempre tiveram a mesma função de sustentar o busto e, estreitar a cintura das damas e modelar o quadril. O corset do século XIX, além de ser produzido com várias camadas de tecidos, recebia sustentação por meio de hastes com barbatanas de baleias, que foram substituídas por hastes metálicas (FISCHER, 2010). A pintura de Toulouse Lautrec, *Prostituta*, de 1896 (Figura 16.2), ilustra o acessório cujo fechamento era feito nas costas através de amarrações. Mas, que também podia receber colchetes na parte da frente, auxiliando na hora de vestir a peça. O espartilho é um dos elementos não visíveis que está presente em todas as obras estudadas. Mas, somente em 1890 é que o artifício ascendeu como elemento principal para a silhueta almejada idealizada. De acordo com Braga (2004), as cinturas jamais tinham sido tão pequenas:

O ideal de beleza da mulher era o de ter aproximadamente 40 cm de circunferências na cintura; para atingir tais proporções, algumas delas e submetiam às cirurgias para serrarem suas respectivas costelas flutuantes e poderem se apertar demasiadamente em seus espartilhos (BRAGA, 2004).



Figura 16 - Na imagem à esquerda, 1: Corset, década de 1880. Na imagem central, 2: Prostituta, Henri de Toulouse Lautrec, 1896. Fonte: Site do Musée des Augustins¹³. Na imagem à direita, 3: Vestido diurno, Jacques Doucet, 1897. Fonte: FUKAI, Akiko et al, 2012, p. 240 e 258.

¹³ Disponível em: <http://www.augustins.org/les-collections/peintures/xixe-debut-xxe/panorama-des-oeuvres/-/oeuvre/51165>. Acessado em: 17/10/2015

Seguindo as tendências da época, então dominadas pelo *art nouveau*, não só as estampas dos tecidos entrariam no ritmo dos novos trajes. A figura feminina foi destaque nas diferentes obras criadas pelos artistas vinculados à estética. Mas, na década de 1890 salientavam a figura longilínea do corpo da mulher, e as formas curvilíneas e sensuais repetiam as linhas sinuosas e chicoteadas peculiares às criações da última vertente artística do século XIX.



Figura 17 - No Moulin Rouge, Henri de Toulouse Lautrec, 1892. Fonte: JANSON, 1996, p. 351.

Henry de Toulouse Lautrec, foi um dos representante da estética *art nouveau* na França, sobretudo, por seus cartazes criados para as casas noturnas de Paris. Nas peças publicitárias, explorou a harmonia assimétrica, as formas curvas e as linhas sinuosas ou chicoteadas, que caracterizaram a estética originada na Bélgica. Na pintura *O Moulin Rouge* (Figura 17), realizada por Lautrec em 1892, a cena do

interior do cabaré ilustra os vestidos usados nas noites parisienses da época. Nas duas mulheres representadas ao fundo, em frente aos espelhos, como na figura que aparece no primeiro plano, podemos notar dois detalhes predominantes na época, a gola alta e as mangas, que no início eram cheias nos ombros e ajustaram-se depois (LAVER, 1989). Em meados da última década do século XIX, esses elementos adquiriram proporções enormes.

Se nos decênios anteriores os vestidos eram complementados por saias volumosas, agora o que estava em voga era o molde em forma de sino (Figura 18.3). Os modelos, mais ajustados aos corpos até a altura da cintura, a partir daí se desenvolviam com um corte em evasê, com caimento fluído. Na sua maioria recebiam uma cauda na parte de trás, tanto àqueles criados para o dia ou para a noite, usados sobre uma leve anágua. O exemplar exposto no Museu da Escola de Artes da cidade francesa de Nancy, que foi polo de estudos e de diferentes produções artísticas do estilo *art nouveau*, evidencia o traje noturno peculiar à última tendência da moda feminina da segunda metade do século XIX (Figura 18.1).



Figura 18 - Na imagem à esquerda, 1: Vestido, Vitor Prouvé e Fernand Couteix, 1900. Fonte: Cartão postal do Museu da Escola de Artes de Nancy. Na imagem à direita, 2: O espartilho da saúde, 1890. Fonte: STEVENSON, 2012, p.68.

Criado em 1900, pelo pintor Victor Prouvé e pelo especialista em bordado Fernand Couteix, o vestido é um dos raros exemplos da elaboração têxtil da Escola de Nancy. Foi realizado em seda dupla e tafetá bordado com fios metálicos e fios de seda, em arranjos ornamentais aquáticos: ondulações verdejantes que lembram a superfície de um lago soprada pelo vento, folhagens, ninféias e nenúfares. No centro, sob o amplo e ousado decote, destaca-se a figura de uma borboleta. Todos os motivos bordados repetem a iconografia da fauna e da flora, que peculiarizaram o *art nouveau*. O vestido também ilustra as questões abordadas pelo movimento denominado como “Racional”. Originado do grupo formado por artistas e escritores, que criou modelos e acessórios que visavam a estética e o conforto, renegando o excesso e a exuberância das roupas da época (STEVENSON, 2012). Uma das criações foi um espartilho não prejudicial a saúde e preconiza o que hoje conhecemos como roupa conceitual, que encontramos nas passarelas dos desfiles nacionais e internacionais.

A indumentária feminina do final século XIX, permanecia frívola e refletia a prosperidade das famílias ricas. Porém, as roupas encontravam-se mais acessíveis às classes mais baixas e as mulheres passaram a buscar um perfil de mulher ativa, livre e independente, que caracterizou a postura da mulher moderna. Na França, que se mostrava mais rígida em relação aos Estados Unidos e a Inglaterra, no final do século XIX ocorreram mudanças consideráveis, ampliando as oportunidades de emprego e os direitos legais para o sexo feminino de classe média (CRANE, 2006).

3. Considerações Finais

Considerando a proposta principal deste trabalho, que corresponde ao processo de investigação e análise da moda por meio da pintura dos movimentos de arte denominados como realismo, impressionismo, pontilhismo e *art nouveau*, é possível dizer que a produção pictórica dessas diferentes estéticas artísticas são fontes pertinentes para a pesquisa sobre a temática da moda desenvolvida na França da segunda metade do século XIX. Pois, por meio da pintura foi possível identificar as variações da silhueta feminina durante os cinquenta anos estudados. Como também dos acessórios e dos elementos visíveis e não visíveis que compunham a indumentária feminina, que estruturavam os vestidos e, conseqüentemente, ajudavam a moldar o perfil idealizado das mulheres da época.

Para atingir o objetivo proposto, no primeiro capítulo intitulado *A pintura na França na segunda metade do século XIX*, no subtítulo nomeado como *Os movimentos artísticos franceses da segunda metade do século XIX*, buscamos contextualizar as estéticas pictóricas que se sucederam no período delimitado pelos anos de 1850 a 1900. Em uma breve abordagem, apontamos as principais características da pintura dos movimentos realista, impressionista, pontilhistas e *art nouveau*. Em novo subtítulo denominado *Os mestres pintores e sua contribuição para o estudo da indumentária*, elencamos artistas que retrataram figuras femininas e, por consequência, as tendências da moda em cada década. Resgatamos, de forma sucinta, a biografia dos pintores e os períodos em que viveram. A escolha das obras não ocorreu de maneira aleatória. O critério utilizado foi as pinturas que apresentavam maior conteúdos de moda a ser explorado.

No segundo capítulo intitulado *A moda feminina na segunda metade do século XIX*, no subtítulo *Acessórios e suas particularidades*, enumeramos os acessórios que complementavam os trajes das damas, suas características e significados e, de maneira sintética tentamos contextualizar o período estudado. No subtítulo *Estudo da moda feminina da segunda metade do século XIX através da pintura*, analisamos o vestuário de cada década por meio das pinturas dos representantes das escolas vigentes no período.

A indumentária da mulher no período oitocentista, de certo modo, refletia os papéis passivos e submissos que as mulheres deveriam desempenhar. E as roupas eram símbolos não-verbais, que as damas utilizavam como forma de expressão, visto que não tinham quase ou nenhum direito político ou legal. Foi possível observar que as vestimentas contribuíram para identificar diferentes identidades ou posturas das mulheres da época: àquelas que frequentavam as universidades, buscavam independência financeira e se diferenciavam das demais pelos modelos revolucionários e ousados. E àquelas quem se vestiam com luxo e seguiam os padrões morais, tinham suas imagens associadas à moral, à etiqueta e à submissão econômica masculina.

No processo de análise, utilizamos as fotografias do álbum da coleção do Instituto da Indumentária de Kioto, que foram fundamentais para o estudo dos modelos arrolados e, sobretudo, dos acessórios não visíveis que complementavam os vestidos: as saias de armação, as crinolinas, as anquinhas, os espartilhos. Esses elementos não visíveis transformaram e re/transformaram a silhueta feminina. Por um lado, seguiram os modismos de cada década. Por outro, dificultaram a mobilidade e causaram dificuldades às mulheres. Em todo o processo de investigação, discutimos a relação entre o vestuário e os seus simbolismos, como instrumento de sedução e, ao mesmo tempo, como exemplares dos bons costumes definidos pelas sociedades da época. Como em outros períodos históricos, as roupas ressaltavam as hierarquias das classes sociais, determinavam o poder e o status das damas.

Estudar a indumentária por meio da pintura é, sobretudo, possibilitar uma nova perspectiva sobre arte e moda. É estudar os movimentos estéticos sob outro ponto de vista historiográfico, no qual temos como objeto principal a indumentária, e não o conteúdo plástico. O mesmo podemos dizer sobre a moda, na qual não tivemos a intenção de abordar somente os aspectos estéticos da indumentária, mas evidenciar cada elemento que acompanhou os estilos em voga da segunda metade do século XIX. Durante o período, a revolução industrial acelerou o consumo dos mais variados produtos. Os tempos mudaram e as escolas artísticas se sucederam em espaços de tempo mais curtos, como também ocorreu na história da moda.

Essas subversões sucessivas da arte e da moda sinalizaram a efemeridade da vida moderna.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Ática, 1997.
- BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2008.
- BRAGA, João. **História da Moda: uma narrativa**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004
- CAVALCANTI, Carlos. **História das Artes**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1978.
- CAVALCANTI, Carlos. **Conheça os estilos de pintura. Da Pré-História ao Realismo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1967.
- CHADYCH, Danielle. **Paris: a história de uma grande cidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.
- CIDREIRA, Renta Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- COBRA, Marcos. **Marketing & moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- CUMMING, Robert. **Arte em detalhes**. São Paulo: Publicafolha, 2010.
- FISCHER, Anette. **Fundamentos de Design de Moda: construção de vestuário**. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- FLÜGEL, J.C. **A Psicologia das Roupas**. São Paulo, SP: Mestre Jou, 1966.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. Rio de Janeiro: Artenova, Recife : Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1977.
- FRINGS, Gini Stephens. **Moda: do conceito ao consumidor**. 9. ed. Porto Alegre: Bookman, 2012
- FUKAI, Akiko et al. **MODA: una historia desde el siglo XVIII al siglo XX - Tomo I: Siglo XVIII y siglo XIX**. Barcelona: TASCHEN, 2012.
- GARCIA, Tânia da Costa. **O "it verde e amarelo" de Carmem Miranda (1930 - 1946)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

GÊNIOS DA PINTURA: **Monet**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1984.

GÊNIOS DA PINTURA: **Seurat**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1968.

GÊNIOS DA PINTURA: **Toulouse-Lautrec**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972.

GOMBRICH, E.H.. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?: 150 anos de Arte moderna**. Do impressionismo aos dias de hoje. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

HARRIS, Nathaniel. **A arte de Manet**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A - Indústria e Comércio, 1982.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa**. São Paulo: Nobel, 2002.

IVES, Colta Feller. **Toulouse-Lautrec in the Metropolitan Museum of Art**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996. Catálogo de exposição do artista Henry de Toulouse-Lautrec.

JANSON, H. W.. **Iniciação à história da arte**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MALLALIEU, Huon. **História ilustrada das antiguidades**. São Paulo: Nobel, 1999.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A Trama das Imagens: Manifesto e Pinturas no Começo do Século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MESTRES da Pintura: **Gustave Courbet (1819-1877)**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1978.

MESTRES da Pintura: **Édouard Manet (1832-1883)**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1978.

MESTRES da Pintura: **Auguste Renoir (1841-1919)**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977.

MORAES, Dijon De. **Limites do design**. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2004.

POLLINI, Denise. **Breve História da Moda**. Editora Claridade: São Paulo, 2007.

REYNOLDS, Donald. **Introdução à história da arte da Universidade de Cambridge**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986.

SERAPHIM, Mirian N.. **Eros adolescente: No verão** de Eliseu Visconti. São Paulo: Editora Autores Associados LTDA, 2008.

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

STEVENSON, NJ. Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexandre McQueen. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TEIXEIRA COELHO (Org.). **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna/Charles Baudelaire**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston. **História mundial da arte: artes primitivas, artes modernas**. Volume 6. São Paulo: Difusão Européia do Livro, LDA, 1966.

WEBER, Caroline. **Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011, Rio de Janeiro: Editora Senac Rio.

Livro eletrônico (E-book)

SILVA, Claudio Pereira da. **Mistérios de um amor proibido: força de um desejo**. São Paulo: Biblioteca24horas, Seven System International LTDA, 2011. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=z7DuCoBRFMMC&pg=PA2&dq=Claudio+Perreira+da+Silva&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwjbu5z33dHJAhXLH5AKHcVBBbUQuwUIITAA#v=onepage&q=Claudio%20Perreira%20da%20Silva&f=false>>. Acesso em: 10 out 2015.

Artigo de Periódico (revista)

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo de verdade das coisas de mentira: entre arte e a história. **Competência: revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, nº 30, p. 56-75, 2002.

Referências Eletrônicas

Dicionário Michaelis. Editora Melhoramentos Ltda, 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugu&palavra=hidropisia>>. Acessado em: 04 out. 2015.

IMPRESSIONISMO: Paris e a Modernidade - Catálogo das obras e comentários. **Retrato da Senhora Georges Harmann.** Disponível em: < <http://expo-impressionismo.blogspot.com.br/2012/08/61-retrato-da-senhora-georges-harmann.html> >. Acessado em: 16 out 2015.

MUSÉE DES AUGUSTIMS. **Pinturas do século XIX e XX - Toulouse-Lautrec, Henri de: Conquête de passage.** Disponível em: <<http://www.augustins.org/les-collections/peintures/xixe-debut-xxe/panorama-des-oeuvres/-/oeuvre/51165>>. Acessado em: 17 out. 2015.

MUSEUM OF FINE ARTS. **Lady with a Fan.** Disponível em: <http://www.szepmuveszeti.h/adattlap_eng/lady_with_fanedouard_manet_551>. Acessado em: 17 out. 2015.

NATIONAL MUSEUMS SCOTLAND. Putting on a Crinoline. Disponível em: <<http://www.nms.ac.uk/explore/search-our-collections/collection-item/search.axd?command=getcontent&server=Detail&value=MO1059059&width=1024&height=1024>>. Acessado em : 01 dez. 2015.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Petticoat.** Disponível em: <<http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/158172>>. Acessado em: 22 nov. 2015.