

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
FACULDADE DE ARQUITECTURA

A oscilação da silhueta do
vestuário da mulher
e a revelação do seu corpo
na história ocidental

um gráfico previsível



Salomé Pimentel Areias

Licenciada

Dissertação para obtenção do grau
de Mestre em Design de Moda

Orientador científico:

Licenciada Maria Gabriela Pinto
de Carvalho

Júri:

Presidente Doutora Manuela

Cristina Figueiredo

Voçais:

Doutora Maria Filomena Almeida

Paiva Silvano

Licenciada Maria Gabriela Pinto
de Carvalho

Lisboa, Julho de 2010

A oscilação da silhueta do vestuário da mulher e a revelação do seu corpo na história ocidental: um gráfico previsível?

Salomé Pimentel Areias

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa para satisfação do grau de mestre em Design de Moda realizada sob orientação da Licenciada Maria Gabriela Pinto de Carvalho, Assistente Convidada da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, e avaliada pelo Juri formado pela Presidente Doutora Manuela Cristina Figueiredo, Professora Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa e as vogais Doutora Maria Filomena Almeida Paiva Silvano, Professora Associada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e a Licenciada Maria Gabriela Pinto de Carvalho, Assistente Convidada da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, com 18 valores.

Documento definitivo.

Lisboa, Julho de 2010.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof. Gabriela Carvalho, pela ajuda;
Aos especialistas inquiridos, pelas suas preciosas opiniões;
Ao meu pai José Maria Pimentel, pelos *brainstormings*;
À minha mãe Maria Cristina Areias, pelo apoio e incentivo;
À minha irmã Ágata Areias, pelo modelo exemplar;
Ao João Gonçalves, por questionar comigo sobre as coisas;
Aos meus professores: Mário Matos Ribeiro, Inês Simões, Maria Helena Redondo, por me tornarem na designer que sou hoje.

Obrigada.

Salomé Pimentel Areias

Departamento de Design de Moda

Orientação da Licenciada Maria Gabriela Pinto de Carvalho

Lisboa, Julho de 2010

A oscilação da silhueta do vestuário da mulher e a revelação do seu corpo na história ocidental: um gráfico previsível?

RESUMO

Uma reflexão sobre a oscilação da silhueta do vestuário feminino entre a forma ampulheta e a rectangular e a relação com o percurso de revelação do seu corpo, tendo como base o estudo da história do traje e da mulher e a opinião de especialistas de diversas áreas de estudo relacionadas com o tema, na especulação acerca das formas da moda do futuro.

Palavras-chave

Oscilação da silhueta, revelação do corpo, esteriótipo de beleza, *The Four Body Shapes*, *Waist to Hip Ratio* (WHR), vestuário *high-tech*.

**The fashion shape oscillations and the course of women's body revelation
in the Western civilization: is it predictable?**

ABSTRACT

A reflection about fashion shape oscillations between the hourglass and straight figure related to the course of women's body revelation, based on an analysis through both fashion and women history and on the given standpoints of diverse specialists for a speculation about fashion in the future.

Keywords

Fashion oscillations, body revelation, beauty stereotypes, The Four Body Shapes, Waist to Hip Ratio (WHR), high-tech fashion.

SUMÁRIO

Agradecimentos	iii
Resumo / Palavras-chave	v
Abstract / Keywords	vii
Índice geral	x
Cap. 1. Introdução	1
Cap. 2. O corpo despido	3
Cap. 3. Os ciclos da Moda	11
Cap. 4. Análise histórica	31
Cap. 5. Actualidade e Posteridade.....	77
Cap. 6. Reflexão sobre o Método Delphi.....	85
Cap. 7. Conclusão.....	93
Glossário	100
Bibliografia	107
Anexos	111

ÍNDICE GERAL

1. Introdução	1
2. O corpo despido	3
2.1. WHR – Waist to Hip Ratio.....	5
3. Os ciclos da Moda	11
3.1. <i>Emulation</i> ou <i>Trickle-down</i> – A teoria do estímulo em cadeia...14	
3.2. <i>Zeitgeist</i> – A teoria da contextualização política e social.....15	
3.3. <i>Shifting Erogeuous Zone</i> – A teoria da permuta de foco.....16	
4. Análise histórica	31
4.1. Antiguidade Clássica – A Grécia democrata.....31	
4.2. Idade Média e a misoqúnia.....38	
4.3. Idade Moderna e a falocracia.....45	
4.4. Revolução Francesa – a revolução na silhueta.....54	
4.5. A queda de Napoleão e a ascensão da crinolina.....57	
4.6. Da <i>Belle Époque</i> aos anos 20 – o início do feminismo.....63	
4.7. O <i>New Look</i> do Pós-Guerra.....69	
4.8. Os anos 60 e 70 e a queima dos <i>soutiens</i>72	
5. Actualidade e posteridade.....77	
6. Reflexão sobre o método Delphi.....85	
7. Conclusão.....93	

1. Introdução

Imagine-se uma mulher comum. Ela tem um formato específico. Ela ocupa um volume específico no espaço, determinado pela sua altura, volume dos seios, perímetro da cintura, largura das ancas. Mas ela nunca foi apenas o limite físico do seu corpo. Pois o que ela veste é como um apêndice do seu ser intrínseco.

Mais do que aquilo que alberga o seu corpo, como a sua habitação ou o seu meio de transporte, a roupa é aquilo que ela tem de mais próximo, mais íntimo, mais seu. E é aí que reside a linha ténue entre ela e tudo o resto. O seu vestido é o seu elo de comunicação com o próximo, é como se fosse a sua língua materna – exterioriza o que vai lá dentro e vai com ela para todo o lado.

Como afirma sabiamente Ann Hollander em *Seeing through clothes*: «Clothing might be thought to claim the more serious kind of attention given to architecture, if its materials had comparable permanence and the size of its examples more command over the eye. It may be quite correct to consider a garment as an aesthetic but useful artefact similar to a house, a car, or a teapot, something extruded onto the surface of a complex cultural organism and expressing its prevailing taste and attitudes. Its shape, texture, and decoration might be analyzed in terms of abstract formal quality, symbolic content, and technical genesis.»¹

Ora, obviamente a identidade desta mulher não existe sozinha. E consequentemente, a complexidade do seu vestido só se torna uma grande verdade quando inserido no seu universo social, quando a sua silhueta está comparada à de todas as outras mulheres, que por diferenciação ou integração social, dentro de um determinado contexto histórico-cultural, têm também uma forma específica de vestido: «Todas as sociedades formam uma ideia de beleza. Desde jovens nos comparamos uns com os outros; objectivamos o nosso próprio corpo e os dos outros. Essas impressões são reforçadas pela opinião colectiva.»²

¹ Hollander, A. 1978, *Seeing through clothes*, University of California, New York, pp.xii-xiv. T.L.: O vestuário poderia ter a mesma atenção que a Arquitectura, se os seus materiais fossem igualmente permanentes e se o seu produto fosse igualmente grande. Será correcto considerar o vestuário um artefacto esteticamente semelhante a uma casa, carro ou bule de chá, algo moldado sobre uma complexa superfície orgânica e cultural e que expressa o seu tipo de gosto e atitudes. A sua forma, textura e decoração pode ser analisada a nível de qualidade formal e abstracta, conteúdo simbólico e origem técnica.

² Jones, S. J. 2005, *Fashion Design, o manual do Estilista*, Gustavo Gilli, Barcelona, p.78

Subscrevendo o ponto de vista de Hollander, partilhado igualmente por outros teóricos, tenta incitar-se então ao seguinte pensamento: Porquê, de que maneira e a que ritmo variam essas 'mutações' e 'modelações' do corpo? Pois a forma da silhueta parece ter adoptado um papel de extrema importância na história e na vida da mulher ocidental. Como pode ser deduzido após o olhar analítico que acompanha o desenvolvimento desta dissertação, esta tem vindo inclusive a desenhar um percurso curioso ao longo da história, no que diz respeito à silhueta do seu vestuário e à revelação do seu corpo.

E depois de examinar esse percurso até à história actual, verificando a existência ou não de uma constante, e avaliando os agentes influenciadores dos dias de hoje, o crescimento exponencial do vestuário high-tech e da Nanotecnologia, será possível prever essas 'mutações' e 'modelações' do corpo feminino do futuro? Quem sabe. Considerou-se, de início, a intenção desta investigação presunçosa e em risco de cair por terra, sendo um trabalho de intuição com poucas bases sólidas existentes. É, de facto, um trabalho para sempre inacabado e dependente da especulação de várias questões filosóficas e do foro existencial do ser humano, mas isso não invalida o exercício de previsão do futuro. Pelo contrário, à medida que são levantadas questões, tornam-se cada vez mais claros os caminhos que a mulher poderá vir a percorrer. A futurologia ajuda na tomada de decisões e é na especulação e na análise de hipóteses que se pode traçar um cenário e, sobre o qual, beneficiarem os estudos sociológicos e atropológicos, o Design, o Marketing e outras áreas de estudo agregadas à Moda.

Para que o fenómeno da oscilação da silhueta do vestuário da mulher seja mais facilmente compreendido, a organização do conteúdo desta dissertação será feita consoante uma disposição cronológica mais ou menos linear, pontuada com eventuais pausas para momentos de reflexão e divagação necessários. Na sua concepção, os estereótipos de beleza do corpo despido, a silhueta do vestuário, a libertação ou clausura do corpo e o papel da mulher na sociedade serão sempre pontos fulcrais de análise e correlação em cada capítulo.

2. O corpo despido

Antes da análise do vestuário, atenda-se ao corpo que vem antes dele – o corpo despido, sim. Não o corpo nú, como erroneamente se poderá sinonimizar dentro da temática desta dissertação. Contudo, esta questão semântica acaba por revelar-se de enormíssima importância, pois a desambiguação dos dois termos vem estabelecer um paralelo entre dois olhares distintos sobre o belo.

O corpo despido pressupõe a inexistência da roupa, implica que se lhe tenha retirado o que o cobria previamente. Como tal, este corpo despido tem um vínculo com o vestuário. Pertence-lhe. Faz parte dele.

O nú está intimamente ligado a uma significância mais complexa, em que aquele é encarado como um objecto da Arte. Ao invés do corpo despido, o nú está independente de alçó que o possa cobrir, mesmo quando na sua representação é acompanhado por panejamento.

Ora, o objecto de estudo que se procura analisar é o corpo cujos limites físicos se relacionam com a silhueta do vestuário que o cobre. É curioso verificar que a Moda sempre viveu deste joço dinâmico de formas entre o limite físico do corpo e a sua ampliação e extrapolação de volumes. Na realidade, a perspectiva do ser humano e social sobre o seu corpo despido, revela-se mais complexa do que parece. Por mais que ele queira subscrever uma noção universal de uma humanidade desprovida de adorno, onde todos se sentem fisicamente iguais, e onde todos se comportam com uma naturalidade universal perante a nudez, a verdade é que, através da Arte é possível verificar que a nudez nunca é vivenciada e compreendida de forma igual. Desde sempre que o corpo despido tem uma relação muito mais íntima com aquilo que o veste, do que com outros corpos igualmente despidos que, por sua vez, experienciam uma relação diferente com a roupa que os cobre (Hollander, 1978). E isto é igualmente verificado em qualquer lugar geográfico e em qualquer época da história. A beleza natural da roupa e a beleza natural do corpo tem sido educada pela Arte. Os espartilhos estreitos, as cabeleiras volumosas, os rufos apertados no colarinho, os achatadores de peito e as calças jeans hiper-justas, todos foram confortáveis, belos e naturais na sua respectiva época e lugar, mais pela alquimia da representação visual, do que pela força das variações da Moda.³

³ «The 'natural' beauty of cloth and the 'natural' beauty of bodies have been taught to the eye by art, and the same has been the case with the natural beauty of clothes. The tight-laced waist, the periwigged head, and the neck collared in a millstone ruff, along with flattened breasts and blue-jeaned legs, have all been comfortable, beautiful, and natural in their time, more by the alchemy of visual representation than by the force

Então o que é que define o belo num corpo despido? Que forma toma? E porque existe esse conceito do corpo belo?

Mais uma vez, não se fala certamente de um belo artístico, senão de um belo fisicamente atraente, ligado à orgânica e ao instinto do ser humano – ligado ao ritual sexual. Para entender a qualidade atractiva de um corpo feminino é preciso identificar os atributos físicos que são considerados atraentes por uma determinada população e chegar a um consenso. Recentemente, em 2006, Devendra Singh analisou os trabalhos de diversos teóricos evolucionistas que consideraram existir um determinado código genético no ser humano que define a qualidade atractiva numa mulher através de um conjunto de informação biológica, onde a qualidade genética, saúde e potencial reprodutivo, são factores cruciais. A capacidade de julgar estes atributos permitiu ao homem da Pré-história seleccionar e escolher parceiros saudáveis e potenciais reprodutores, sendo que estes seriam melhores provedores para a união familiar e durante uma vida mais prolongada.⁴

Na realidade, segundo esta teoria, estes atributos podem ser traduzidos num formato de corpo feminino atraente relativamente universal. O problema é que o potencial reprodutivo, capacidade e resistência genética a doenças não podem ser directamente observados a olho nú. Porém, o processo de selecção natural começou a criar determinados mecanismos mentais no sentido de identificar atributos físicos específicos indicadores da qualidade fértil e do nível de saúde. Esses atributos físicos despoletam hoje no homem o sentimento de desejo e a atracção física.⁵

Singh apresenta uma teoria interessante sobre a materialização desse corpo atraente. A chave está na distribuição de massa gorda no corpo, que por sua vez está directamente ligada ao nível hormonal da mulher, risco de doença e potencial reprodutivo. Defende, portanto, que esse estereótipo não corresponde a um valor específico, mas sim a uma constante proporcional. Começa por localizar anatomicamente as

of social change.» in Hollander, A. 1978, *Seeing through clothes*, University of California, New York, pp.xii-xiv.

⁴ «Being able to judge these attributes reliably would have enabled people in Stone Age environments to select healthy mates and be reproductively successful, as healthy mates would be better providers and protractors for the family unit» in Singh, D. 2006, *An evolutionary theory of female physical attractiveness*, University of Texas at Austin.

⁵ «The problem is that the reproductive potential, capability, and genetic resistance to disease cannot be directly observed. Therefore, the selection process has shaped mental mechanisms to attend to those bodily features that are reliable indicators of health and fertility, and such features are judged to be desirable and attractive» in Idem, Ibidem.

distribuições comuns de gordura, verificando até que ponto a mulher sofre alterações de saúde, como a variação hormonal e a afecção de variáveis psicológicas. E, a partir daí, apresenta dados que mostram ser possível deduzir de uma sistemática mudança de distribuição de gordura, uma mudança da conceptualização de um corpo atraente.

O juízo sobre a qualidade atractiva do formato do corpo da mulher está directamente ligado aos atributos procurados pelo homem em civilizações ancestrais. É essencial estabelecer uma ligação entre estes critérios de escolha e os mecanismos fisiológicos que regulam a saúde e a capacidade de reprodução. Mais, as variações do formato gínoide não devem ser só associadas ao seu potencial reproductivo como também ao julgamento da sua qualidade atractiva. A distribuição de gordura da mulher, que geralmente resulta numa silhueta gínoide, corresponde aos critérios acima referidos.⁶

2.1. WHR – *Waist to Hip Ratio*

Singh analisa a utilidade da equação *Waist to Hip Ratio* na fundamentação da sua teoria.

[A WHR é uma técnica antropométrica que serve para determinar o grau de distribuição de gordura entre o formato gínoide e o andróide. Consiste na medição do perímetro da cintura (a zona mais estreita do corpo entre as costelas e o osso íliaco) e das ancas (a zona de protrusão dos glúteos), e no cálculo do quociente dos dois valores. Acredita-se que, quanto mais essa constante se aproximar de 0,7, mais o respectivo corpo corresponde à beleza idealizada, ou seja, corresponde ao ideal de corpo feminino saudável e potencial reprodutor]

No seu primeiro momento de investigação, desenvolveu um estudo sobre a qualidade atractiva do corpo da mulher, criando 12 desenhos de

⁶ «(...)the female body shape is judged attractive due to its reliable link that men would have sought out in ancestral populations, it is essential to establish that this shape has a plausible linkage to physiological mechanisms regulating reproductive capability and good health. Furthermore, variation in the gynoid body shape should not only be correlated with variation in reproductive potential, but such variations should systematically affect the judged degree of female attractiveness. The nature of body fat distribution, which largely determines the gynoid body shape, meets most of the above-stated criteria.» in Singh, D. 2006, *An evolutionary theory of female physical attractiveness*, University of Texas at Austin.

fiçuras femininas que se diferenciam entre si pelo WHR e peso. É importante referir que, para este estudo, foram usados ambos os julgamentos dos homens (receptores dos sinais) e das mulheres (geradoras dos sinais), supondo que, se a qualidade atractiva feminina diz respeito ao interesse dos dois sexos, então eles devem partilhar os mesmos sinais e opiniões para que o seu significado biológico tenha sentido;

Se todas as mulheres soubessem o que os homens acham atraente, elas poderiam acentuar determinados atributos através da maquilhaçem, vestidos, espartilhos, cintos estreitos. Por outro lado, se a uma mulher lhe convém mostrar indisponibilidade sexual, ela pode esconder tais atributos com menos maquilhaçem, escolha de uma forma diferente de vestido ou roupa (um hábito de freira ou um fato de executiva). Se isto é válido, então não deverá existir – e na realidade não existe – divergências no julgamento dos atributos atraentes da mulher por parte dos dois sexos.⁷

A relação entre a qualidade atractiva do corpo da mulher e o WHR é um fenómeno que se verifica evidente em várias culturas em todo o mundo. A ideia da fiçura ampulheta como alvo de busca de parceira sexual está 'programada' na mente humana pois revela importantes dados biológicos sobre o seu status de fertilidade e saúde.

Porém, Symons (1979), seguido por Suçiyama (2004), rejeita a ideia de um valor fixo e absoluto para o WHR. Afirma que, de um modo mais complexo, os mecanismos psicológicos indicam haver sempre uma preferência por um WHR mais baixo do que a média do WHR do seu grupo ou cultura, tendo em conta que o WHR varia consoante factores geográficos e culturais;

Além disso, Barber (1999) relembra-nos que outras condições ecológicas criam forçosamente outros padrões de beleza como é o caso de países com escassez de alimento e com corpos subnutridos, em que uma mulher mais gorda ou com pernas fortes é considerada atraente. Senão analise-se o seguinte excerto de um romance do autor lusófono Mia Couto passado em Moçambique: «No princípio, até que o ençordar lhe emprestara formosura. Em Vila Lonçe, todas as mulheres sabem: o lume

⁷ «If women knew what men find attractive, they could highlight such features with the help of makeup, dress, corsets, or tight belts (deception tactics). On the other hand, if a woman wishes to convey that she is not sexually available, she can hide such features by a lack of makeup or choice of dress style or clothing (a nun's habit or a business suit). If this reasoning is valid, there should not be, and indeed there isn't, any sex difference in judgment of female attractiveness (Singh & Luis, 1995)» in Singh, D. 2006, *An evolutionary theory of female physical attractiveness*, University of Texas at Austin.

vem do volume. Não há graça em pessoa magra, cheia de costela e cotovelo. Por isso ela não reagiu mal quando as polpas lhe começaram a arredondar.⁸

Se parece estar tão intrínseco no seu código genético aquilo que faz o homem escolher uma mulher atraente, loço fértil e saudável, então porque é sempre tão difícil ou raro haver uma descrição gestaltista daquilo que torna uma mulher atraente? – Pergunta Devendra Singh – Pois as referências aos atributos variam entre o formato das ancas, o tamanho dos seios, o tipo de cabelo, ignorando a importância da forma como esses atributos se relacionam volumetricamente entre si. Isto deve-se, provavelmente, ao facto da nomenclatura moderna oferecer poucas terminologias para uma descrição gestaltista das qualidades atractivas no formato do corpo feminino (o termo *hourglass figure* é uma notável excepção). Estas limitações linguísticas podem ter criado uma tendência permanente para a focalização da qualidade atractiva da mulher na simples soma das suas partes.⁹

Singh acrescenta que, inclusivamente, esta tendência crescente para a insatisfação com o próprio corpo, não se deve apenas a um sintoma comum da selecção natural das espécies. Acredita que poderá provir da distorção do conceito de corpo atraente, uma noção errada dos caminhos a tomar para se chegar ao corpo perfeito. A insatisfação poderá não dever-se apenas ao peso mas também à distribuição de gordura. Sendo assim, perder peso através de dietas alimentares pode não tornar um corpo atraente, sendo que a perda de peso não altera significativamente a distribuição de gordura no corpo.¹⁰

E a corrida desenfreada ao corpo perfeito, ou à forma débil como essa perfeição pode ser concebida, pode criar uma ideia disforme sobre a concepção do próprio corpo. Estará afinal na capacidade orgânica e morfológica de cada corpo, a possibilidade de todas as mulheres chegarem a um ideal de beleza? Pois parece existir uma ilusão no âmbito da indústria da Moda, ou, por outro lado, uma realidade propositadamente distorcida pelo Marketing. Senão vejamos.

⁸ Couto, M. 2006, *O outro pé da sereia*, Editorial Caminho, Lisboa

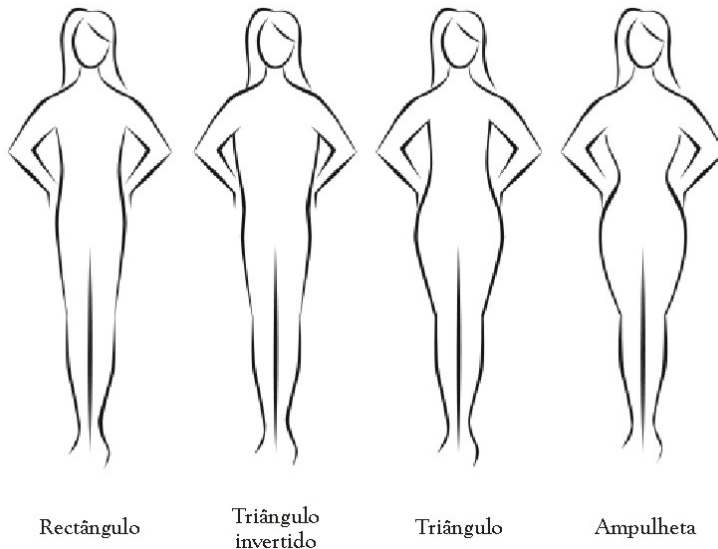
⁹ «This is probably due to the fact that modern nomenclature provides few means for describing the gestalt of "attractive" female body shapes (the term "hourglass figure" is a notable exception). This linguistic limitation may have fostered the prevailing tendency to focus on discrete body parts when describing female beauty.» in Singh, D. 2006, *An evolutionary theory of female physical attractiveness*, University of Texas at Austin.

¹⁰ «(...) could be due not only to body weight but also to dissatisfaction with distribution of their body fat. If so, losing body weight by dieting may not lead to positive body image as weight loss does not significantly alter the nature of fat distribution» in Idem, Ibidem.

Relacionando a forma do corpo feminino e a indústria da Moda, Helen McCormack verifica que existe uma desactualização de valores que pode estar a prejudicar os dois sectores. Afirmar que os designers e as convenções de medidas insistem em seguir uma confecção para mulheres com a forma ampulheta quando elas têm mais tendência para ter as formas rectançular, triângulo e triângulo invertido.

Um estudo realizado pela Alva Products, na North Carolina State University sobre o corpo de 6 mil mulheres americanas concluiu que:

- 8% têm forma ampulheta (peito igual às ancas e uma cintura estreita)
- 14% têm forma triângulo invertido (peito maior que as ancas)
- 20% têm forma triançular (ancas maiores que o peito)
- 46% têm forma rectançular (cintura menos que 9" mais pequena que peito e ancas)¹¹



- I. The Four Body Shapes¹² – O produto cumulativo da estrutura óssea da mulher com a distribuição de gordura nos pontos de inflexão determinam uma formato específico que foi catalogado em quatro formas diferentes.

Janice Wanç, a directora da empresa, afirma que a maioria dos retalhistas estão a desenhar roupa para uma população com formato

¹¹ McCormack, H. 2005, *The shape of things to wear: scientists identify how women's figures have changed in 50 years*;

¹² In http://en.wikipedia.org/wiki/Female_body_shape, 16 de Julho de 2009

ampulheta e que isso precisa mudar, se a indústria quizer servir sectores de mercado que não conseguem alcançar.¹³

Katherine Hamnett, designer de moda inglesa, partilha da mesma opinião: «A indústria da Moda ignora as proporções reais da mulher actual. Porque o fazem? Estupidez é a única razão que me parece plausível. É o resultado de querer manter irracionalmente uma tradição. Eu medi estrelas de cinema com 107 cm de anca a quem continuam a oferecer muito trabalho. A questão não é quão fofa és, mas sim o quão proporcional és. As pessoas podem ser bonitas independentemente da sua forma ou tamanho».¹⁴

Terão mudado os códigos de beleza? Ou a questão tornou-se mais delicada, ao separar-se a 'beleza-potencial-reprodutivo' da 'beleza-sexo-sem-compromisso'?

«A moda dos nossos dias – observando apenas as últimas criações dos maiores estilistas e os famosos modelos que vemos 'sulcar', como gigantescas e fascinantes pernaltas, as ruas do centro – baseia-se quase sempre na premissa de um corpo esbelto, de um seio apenas pronunciado numa medida de busto e de anca que mal exceda a da cintura. (...) Como devemos, em resumo, julgar esta mania de magreza e de emagrecimento? Como a procura de um caminho para uma menor feminilidade, ou para uma ambiguidade sexual que aproxima a mulher, se não do homem, pelo menos do efemo. (...) Isto é, procura-se não acentuar uma feminilidade adiposamente muito diferente da masculina e a de fazer corresponder o aspecto estético do próprio corpo àquele ideal – mais andrógino do que assexuado – que grande parte da moda dos nossos dias beneficia»¹⁵

Se de facto o código genético do ser humano fá-lo procurar universalmente um formato ginecico de proporção mais ou menos constante numa mulher, então, voltando um pouco atrás à correlação entre o corpo vestido e o corpo despido, porque adopta o vestuário silhuetas diversas, inclusivamente num regime cíclico, que varia desde a

¹³ «The majority of retailers are designing clothes for people with an hourglass figure. (...) That needs to change if the industry wants to serve the markets they currently aren't reaching» in McCormack, H. 2005 «*The shape of things to wear: scientists identify how women's figures have changed in 50 years*»;

¹⁴ «The fashion industry ignores the true size of women at its peril. (...) As to why they do, stupidity is the only reason I can think of. It is the result of adhering unthinkingly to a tradition. I have measured film stars who have 42 inch hips, and are still getting a lot of work. It is not how fat you are, it is whether you are fit that matters. People can be beautiful when they are any shape or size» in Idem, Ibidem;

¹⁵ Dorfles, G. 1984, «*A Moda da Moda*», Edições 70, p.48

forma ampulheta à rectangular? Mais: porque é que o vestuário trata de ampliar e extrapolar um formato que já era suficientemente evidente?

Qual o poder semiológico que está por detrás desta oscilação de formas?

3. Os ciclos da Moda

Não é nada de novo. Mas, no entanto, é um enigma que continua por ser desvendado. Desde sempre que as teorias para justificar as variações periódicas da Moda têm sido várias e rapidamente substituídas por outras supostamente mais sábias e actuais.

Apesar de não ser um tema fácil, parece ser da opinião comum fazer parte da natureza da Moda este carácter inconstante (ou terá esta inconstância uma constate?). A Moda, tão intrinsecamente ligada à natureza humana e ao seu comportamento individualista, vive igualmente de reformas e da necessidade de mudar: responde aos mesmos estímulos sociais e traduz-se em movimentos periódicos encadeados, que vão sempre reagindo aos períodos anteriores.

«O vestir é um dos primeiros elementos a sofrer estas alterações; exactamente porque ele testemunha imediatamente o pertencer-se a um determinado grupo social, a um certo estilo de vida. Daí o precipitar e a caracterização do que definiremos por ciclos da moda, ou seja, daqueles períodos em que é possível encontrar uma homogeneidade de estilos e conteúdos. Cada ciclo, portanto, deve ser diferente dos precedentes; e no seu seio, as diferenças não podem ser substanciais, no sentido em que possam pôr em crise o estilo geral caracterizante, mas estão limitadas às que poderemos definir como variações sobre o tema. Eis assim por que em certos períodos é mais fácil apercebermo-nos do significado e do estilo do vestuário: porque a transformação socio-cultural coincide com a adopção de um estilo diferente, com o advento de um novo ciclo importante, com o abandono genérico da 'velha moda'.¹⁶

Ora, as divergências de opinião começam justamente quando se tenta justificar esse carácter oscilatório e identificar agentes de influência externa, dos factores responsáveis pela natureza inconstante (ou constante) da moda. Uns são da opinião que a forma de vestir é uma realidade independente com oscilações e ciclos internos. Outros acreditam que a Moda responde ordeiramente a agentes externos. O problema é que o segundo ponto de vista nunca indicou uma explicação plausível sobre quais seriam esses agentes externos.¹⁷

¹⁶ Livolsi, M. 1975, *in Psicologia do Vestir*, Assírio & Alvim, Lisboa, p.38

¹⁷ «Some students of fashions of women's dress are of the opinion that dress styles are a separate reality with internally generated fluctuations and cycles (Lowe & Lowe, 1990). Others take the point of view that fashions must respond in an orderly way to external realities. The problem with the second view is that there has never been a plausible explanation of what the external influences might be» *in* Barber, N. 1999,

O contexto socio-cultural representaria uma inequívoca influência, tendo em conta os paralelismos que existem entre acontecimentos pontuais na história de relevante importância política e as variações do sistema da moda.

O facto de nunca se ter chegado a um consenso no que diz respeito ao comportamento da moda e aos factores responsáveis pelas suas modificações, gerou um grande interesse no tema que tem vindo, ao longo dos anos, a suscitar respostas para esse carácter tão peculiar. «Mudanças essas que muitas vezes se verificam sem uma razão evidente, sem um revezamento homogéneo, e que escapam a toda a lógica, a toda a 'cientificidade'; mas que, precisamente por isso, constituem um dos enigmas mais singulares e estimulantes do comportamento humano. Foram feitas muitas tentativas para encontrar uma ligação, uma constante cíclica, um princípio geral que pudessem fazer pensar numa qualquer ordem na rotação das modas, na alternância de certos usos (pesquisou-se sobre a alternância do uso de saias longas ou curtas, de vestidos justos ou largos, de 'zonas de respeito', em torno das partes do corpo, a manter cobertas ou a descobrir); e no entanto, apesar de muitas tão engenhosas quanto meticulosas análises, nunca foi alcançado um resultado definitivo e convincente.»¹⁸

O factor mudança é, então, considerado inseparável da moda, tentando-se mesmo, em alguns momentos, a fusão dos dois conceitos, como o fez Wilson (1985) e David (1992). Wilson afirma que a Moda é vestuário, tendo como característica principal a mudança rápida e contínua de estilos: moda é, de um certo modo, mudança¹⁹. É também da opinião de David que, claramente, qualquer definição de 'moda' que tente desagravar o termo de estilo, de traje, de vestuário convencional ou aceitável, ou de modas que prevalecem ao longo dos tempos, deve manter enfático o elemento 'mudança' tão intimamente associado ao fenómeno.²⁰

Simmel, em «Arte e Civilização» avança com uma teoria que divide o ciclo da moda em dois momentos, aos quais designa de *Abscheidungs-momente Nachamungs-moment*, tentando estabelecer uma relação entre a necessidade de diferenciação dos membros do grupo a

Women's dress fashions as a function of reproductive strategy, Sex roles: a journal of research;

¹⁸ Dorflès, G. 1979, *Modas & Modos*, Edições 70, p.19;

¹⁹ «Fashion is dress in which the key feature is rapid and continual changing of styles: fashion in a sense is change» in Wilson, 1985, p.3;

²⁰ «Clearly any definition of fashion seeking to grasp what distinguishes it from style, custom, conventional or acceptable dress, or prevalent modes must place its emphasis on the element of change we often associate with the term» in David, 1992, p.14;

que se pertence e a necessidade de imitação, de se referenciar a esse grupo: «É típico da moda visar constantemente uma renovação dos seus cânones (se assim lhes podemos chamar) e das suas estruturas; mais, é igualmente típico da moda tentar imitar o que já está institucionalizado ou está imediatamente retomado e feito seu por aqueles sectores da população que ainda não tinham sido informados acerca disso. O constante revezarse dos dois momentos constitui um dos substanciais mecanismos da moda e a duração da fase imitativa e diferenciativa varia consoante as épocas e as condições socioeconómicas, culturais, políticas.»

«Why do fashions relentlessly change?» pergunta Veblen²¹. E levantou uma das questões à volta da qual mais teóricos de moda se têm debruçado. Na opinião de Entwistle (2000), o economista estadunidense tinha uma posição demasiado depreciadora do que significava a moda para a sociedade. Considerava que a necessidade humana de consumir e desperdiçar²² podia explicar o carácter inconstante da Moda. Mas Entwistle acredita ser uma justificação insuficiente, já que deixa por explicar não só o motivo que leva o Homem a exercer e a aceitar essas mudanças de estilo, como também a razão que torna a conformidade tão importante para a Moda.

A socióloga considera que, em vez disso, Veblen insiste em argumentar pejorativamente aquilo que torna a Moda fútil, dispendiosa e feia: a necessidade ofensiva de consumir. Segundo ele, o fenómeno e o facto de as pessoas seguirem aquilo que lhes é ditado pela Moda podem ser explicados pela tentativa de fuga à futilidade e ao mau gosto, sendo que cada novo estilo funciona como uma 'lufada de ar fresco' em relação à aberração que o precede.²³

²¹ Veblen in Entwistle, J. 2000, *The fashioned body*, Blackwell Publishers Inc., Malden, T.L.: «Porque varia a moda constantemente?»;

²² Veblen chamou de '*conspicuous consumption*' ao fenómeno que consistia na compra abundante e desmedida de bens com o objectivo de manter um elevado *status* social. In Veblen, 1899, *The Theory of the Leisure Class*, EUA;

²³ «He suggests that the need for conspicuous consumption and waste may explain the need for fashion to keep changing. However, this alone is not enough, since it leaves unexplained not only the motive for making and accepting changes in style, but why conformity to fashion is necessary. Instead, he goes on to argue that wastefulness is innately offensive, and this makes the futility and expense of fashion abhorrent and ugly. He therefore suggests that the movement of fashion and its being followed by people can be explained as our attempt to escape the futility and ugliness of fashion, with each new style welcomed as relief from the previous aberration until that, too, in all its futility and wastefulness, is also rejected» in Idem, *Ibidem*, p.59

Na realidade, Veblen acusa a Moda de ser responsável pelo hedonismo do consumo, defendendo que o mundo deveria girar à volta de valores mais utilitários.²⁴ Mas Wilson (1985) afirma que a sua teoria é redutora e pouco explícita.²⁵ Na sua análise sobre a utilidade do vestuário, Veblen insiste em explicar que o factor Moda é essencialmente inútil, desnecessário e irracional, e que, sendo assim, é necessário reconhecer esse facto a partir da natureza ambivalente e contraditória e do prazer imediato que a Moda oferece.²⁶

Apesar de todas estas contradições, em resposta à dúvida que tanto teóricos levantavam – «Why does such a seemingly 'irrational' system of dress exist and why do fashion change in the way they do?»²⁷ – acabou por reunirem-se três teorias principais que encaixavam, cada uma à sua maneira, à problemática da moda.

3.1. *Emulation* ou *Trickle-down* – A teoria do estímulo em cadeia

O efeito *trickle-down* consiste numa teoria, geralmente associada ao marketing e à economia, que explica o movimento vertical de um produto ao longo duma coluna social hierarquizada. Esta teoria pressupõe que as classes sociais mais baixas ambicionem referenciar-se às classes mais altas, adquirindo produtos associados a um maior poder de compra.

Sendo assim, o movimento *trickle-down* traduz-se num estímulo em cadeia, em que se começa por lançar um novo produto no mercado com um preço apenas acessível às classes altas, seguindo-se um desejo de aquisição nas classes seguintes que, gradualmente, difunde o novo estilo e faz com que, chegando o produto às classes mais baixas, deixe de ser

²⁴ «There is no place for the irrational or the non-utilitarian; it was a wholly rational realm.» Veblen in Entwistle, J. 2000, *The fashioned body*, Blackwell Publishers Inc., Malden;

²⁵ «A further problem with Veblen is his casual account of fashion change. His theory that fashion is constantly changing in an attempt to get away from ugliness and find beauty is reductive and over-deterministic.» in Wilson, 1985, p.52

²⁶ «In his assertion of utility in dress, Veblen attempts to explain away fashion as essentially useless, unnecessary and irrational, thus failing to acknowledge its ambivalent and contradictory nature as well as the pleasures it affords.» in Entwistle, J. 2000, *The fashioned body*, Blackwell Publishers Inc., Malden, p.61

²⁷ Idem, Ibidem. T.L.: «Porque é que existe um sistema de vestuário aparentemente irracional e porque é que a Moda varia de determinada maneira?»

desejado pelo pico da coluna social e seja rapidamente substituído por um novo, a fim de cimentar a distância social.

Veblen (1853) e Simmel (1871) são os mais importantes defensores da teoria da emulação, sendo o primeiro um teórico que estudou a estrutura económica da sua época e que defendia estar intrínseco na natureza humana, infelizmente, um desejo constante de se superar a si mesmo perante os outros e de comparação invejosa ao próximo.²⁸

Esta teoria foi posteriormente invalidada por inúmeros teóricos, entre os quais Campbell (1989), Partington (1992), Polhemus (1994) e Wilson (1985), defendendo já não se verificar essa realidade nos dias que correm. Primeiro, a mudança na Moda deixou de acontecer apenas porque as classes baixas começaram a usar a roupa dos ricos. Segundo, houve inclusivamente momentos pontuais em que as classes trabalhadoras inspiraram novos estilos nas classes superiores. E terceiro, sendo o efeito trickle-down dependente do tempo de 'viajem' entre o lançamento do novo produto e a chegada do mesmo à classe mais baixa, deixou de se enquadrar nos novos sistemas rotativos de produção.²⁹

3.2. *Zeitgeist* – A teoria da contextualização política e social

O termo *Zeitgeist* significa espírito de época, espírito do tempo ou sinal dos tempos e, como tal, associado ao fenómeno de mudança de estilos, representa uma variável, um agente externo, que influencia directamente os movimentos da Moda.

Ditcher (1985), um dos defensores desta teoria, considera que o contexto socio-cultural e político não pode ser dissociado da Moda, responsável pela mudança de papéis da cada indivíduo na sociedade e pelas variações na economia tão intimamente ligadas a todos os sectores

²⁸ «Veblen (1853) and Simmel (1871) are the most famous proponents of the theory of fashion as emulation, according to which styles start at the top of the social hierarchy with an elite class opting for a distinctive style of dress; the classes below, seeking to emulate the status of this class, gradually adopt the style and fashion thus 'trickles down'. By the time a particular style has been adopted by the working class, the elite, in order to maintain their distinction and status, have moved on to another style, thus fashions continually shift.» in Entwistle, J. 2000, *The fashioned body*, Blackwell Publishers Inc., Malden, p.62;

²⁹ «First, change does not occur because the lower classes begin to wear the clothes of the rich; second, there have been occasions when fashions from working-class and other low-status groups such as black youth have become influential; and third, that the 'trickle-down' theory is dependent upon a time lag between styles worn by the rich being adopted by the lower classes, which, given today's production turnover, is no longer the case» Rouse, 1989, in Idem, *Ibidem*;

comerciais. Arçumenta com o exemplo da descida e subida do nível da bainha, na depressão dos anos 30 e no *boom* económico dos anos 60, respectivamente.³⁰

Em relação a este ponto de vista, vários outros teóricos opuseram-se também, considerando que este tendia a simplificar demasiado a Moda. Wilson (1985) contra-arçumenta, tomando a explicação *Zeitgeist* demasiado óbvia e linear para um fenómeno muito mais complexo que deveria receber a sua merecida consideração.³¹

Apesar de tudo e examinando a História da Moda, não se chegou a uma evidência conclusiva que provasse que as mudanças sociais influenciavam a volumetria da silhueta feminina. Em vez disso, como Bell suçere, o vestuário muitas vezes falha ao espelhar o contexto social de uma época.³²

3.3. *Shifting Eroçenous Zone* – A teoria da permuta de foco

Impulsionada por Laver (1969, 1995) nos anos 30 e influenciada por Fluçel, esta teoria vem revolucionar mais uma vez a percepção das oscilações da Moda. Baseia-se na ideia de que a mulher é, de sua natureza, exibicionista, pois a sua subordinação social provoca a solicitação da protecção masculina. Assim, seçundo esta perspectiva, a mulher veste-se para atrair o homem e, para tal, enfatiza determinada zona no seu corpo para captar a atenção do sexo oposto.

Sendo que a natureza do homem o leva a perder facilmente o interesse por uma zona singular, então a mulher procura acompanhar essa instabilidade da curiosidade sexual masculina, mudando frequentemente de foco na sua forma de vestir.³³

³⁰ «The question of why fashion changes as it does is answered by some authors with reference to *Zeitgeist* (Ditcher 1985). This approach argues that fashion responds to social and political changes, (...) evident in the commonly cited idea that hemlines drop during economic depressions, as was the case in the 1930's, and rise in times of economic boom, as in the 1960s.» in Entwistle, J. 2000, *The fashioned body*, Blackwell Publishers Inc., Malden

³¹ «Such statements are too obvious to be entirely true, and the history they misrepresent is more complex.» in Wilson, 1985, p.46

³² «In examining fashion plates of over three centuries, they could not find any conclusive evidence to suggest that social changes influenced any particular dimension of the female silhouette. Instead, as Bell suggests, dress often fails to mirror social climate.» in Entwistle, J. 2000, *The fashioned body*, Blackwell Publishers Inc., Malden, p.63

³³ «Laver (1969, 1995) argues that there is a single rule governing women's fashion, namely the 'seduction principle': women's dress is primarily about the enhancement of their sexual attractiveness to men (...). The

Não demorou para os grupos feministas acusarem esta teoria de sexista, baseada num princípio de sedução e de supremacia masculina, arêumentando que a mulher não só se veste para aêradar o homem, como também para aêradar a si mesma. Não poderia também ser iênorada a influência dos movimentos artísticos que conferiam determinadas formas às Artes Plásticas, Design e Arquitectura. Então, a expressão da sexualidade não seria a essência do acto de vestir.³⁴

Polhemus e Proctor (1978) também se opuseram, confrontando a teoria de Laver com a existência de várias fases na moda em que o vestuário não teve nenhuma conotação erôtica.

[Parece haver um equívoco ou uma ambiêuidade em relação aos siêgnificados atribuídos ao «princípio de sedução», «atração sexual», «contenção/inaccessibilidade sexual» e «conotação erôtica» no vestuário. Na verdade, a teoria *shifting erogenous zone* poderia ser mais completa se no «princípio da sedução» se clarificasse que a mulher oscila entre dois tipos de vestuário que seduzem de duas maneiras distintas.

Ê verdade que nem tudo tem que ser sexual no ritual de vestir. Mas não é verdade que a mulher seduz sempre? Atenda-se ao princípio da sedução dissociado da subordinação ao sexo. Ainda quando repele, a mulher seduz. Siêgnifique isto psicologia invertida, chamar a atenção, ou repelir um grupo social para seduzir outro por imitação. Pois está na natureza humana aêreêar-se, conviver, neêociar o que tem de bom e obter alêo em troca.

Não estará a mulher a vestir para seduzir, não só com o seu sexo, mas também com o seu intelecto e, mais importante, com o amor próprio, equivalente àquele de que são alvo? Se Freud disse: «as mulheres só se amam a si próprias, com a intensidade comparável àquela com que são amadas pelos homens»³⁵, então não quer dizer que, quanto mais auto-estima mostrarem (mesmo que não corresponda à realidade), mais siêgnifica que são um potencial objecto de desejo?

Porque outra razão haveriam de «vender» a sua auto-confiança e amor próprio?]

rapidity of change in women's fashion is explained by Laver through the theory of the 'shifting erogenous zone'. At different times, women's clothes display a particular part of the female body but, in order to keep men's desire, the emphasis must continually shift.» in Entwistle, J. 2000, *The fashioned body*, Blackwell Publishers Inc., Malden, p.64

³⁴ Blakemore, C., Jennett, S. 2001, *Erogenous Zone*, The Oxford Companion to the Body, Oxford University Press.

³⁵ Freud, Sigmund, *Zur Einführung des Narzissmus*, 1914

É então impreterível que se analise uma multiplicidade de factores sociais, psicológicos, filosóficos, culturais, políticos, económicos, artísticos, quando se pretende entender a maneira de vestir da mulher numa determinada época.

Verifica-se, de facto, algumas constantes na relação entre o vestuário e todo o contexto onde está inserida a mulher. Enquanto por um lado, em determinadas épocas da história, o papel da mulher é mais submisso e o seu vestuário enaltece as suas formas voluptuosas e a impede de trabalhar, por outro, existem outras épocas em que a emancipação da mulher e a sua contribuição no mundo do trabalho, 'libertam-lhe as pernas' e atribuem-lhe um lugar determinante na igualdade de sexos.

Veblen, na sua teoria sobre a 'classe ociosa', considera a mulher uma representação viva do nível de riqueza do seu marido, usando frequentemente o termo «mobília» para caracterizar a sua posição subordinada, enquanto propriedade do seu marido.³⁶ Ela é o índice da sua situação económica, o objecto-prestígio entre os seus bens domésticos, cuja função é manter-se ocupada em fazer-se destacar entre as outras mulheres. Sendo economicamente dependente, aquilo que a veste ou que a ornamenta representa o poder de compra do seu marido. E Veblen não se refere apenas ao valor material dos tecidos, jóias e tudo aquilo que contribui para o aparato visual: quanto mais longos e espartilhados forem os vestidos, mais se aprecia a dispensa do trabalho e o prazer do ócio.³⁷

³⁶ Veblen, T. 1919, *The theory of the leisure class – an economic study of institutions*, New York, p.182;

³⁷ «In Thorstein's Veblen's now classical theory of the leisure class, the woman represents the wealth of her husband; she is characterized as 'mobília', as the mobile property of her husband (). She is the index of his economic situation, the prestige-object of a household, who is ceaselessly occupied in the task of creating fine distinctions. Because the women', perhaps in a highly idealized sense... is still the man's chattel', is still economically dependent on him, and is, in a sense, his first servant, her clothes, precisely adjusted to the rapid change of fashions, represent his power of purchase. But more than this, they also underline her idleness. At the expense of her comfort, her clothes render her physically incapable of work. (...) Through fashions, the woman alienates herself from herself: 'When she has accepted her vocation as a sexual object, then she gladly adorns herself, she 'costumes herself to the pleasure of all men, and to the pride of her owner'. Where the man claims transcendence through his clothing, and does not allowed his body to hold the gaze, she chooses the being of the empty appearance, pure, blinding exteriority. But here too some men overstep the clear dividing lines between the sexes.» in Vinken,

Hollander (1978) acredita haver uma relação óbvia entre a silhueta esguia e a entrada da mulher na vida pública, no mundo do trabalho e do desporto. Nos anos 20, o corpo exercitado, activo e saudável passa a ser um requisito para a elegância. E contudo, isso não significa que se abandonem os corpetes, pois o que acontece é que eles são simplesmente remodelados para os inovadores achatadores de peito.³⁸

[Então, o facto da mulher entrar no mercado de trabalho, tentar chegar ao mesmo pé de igualdade do homem, não significa necessariamente que a libertação do seu corpo acompanhe a emancipação sexual. O facto de tentarem fazer valer os seus direitos como mulheres e o seu lugar na sociedade, em nada significa deixar de modelar ou por vezes mutilar o seu corpo para seduzir. O caminho para a libertação do seu corpo é paralelo às oscilações da silhueta, mas o seu movimento é mais lento e linear ao longo da história. Ainda assim, nunca se deixou de modelar o corpo, senão passou-se a fazê-lo com uma maior consciência do corpo e do seu estar saudável. Tome-se como exemplos actuais as tatuagens, os *piercings*, a cirurgia estética ou a depilação – a mulher faz sempre por ser desejada.

Freud explica: «É verificável com evidência que o narcisimo de uma pessoa suscita uma grande atracção sobre todos aqueles que, tendo renunciado a todo o seu próprio narcisismo (o que habitualmente corresponde à norma), andam à procura de um amor objectual» – «Eis pois como a mulher narcisista, que habitualmente orienta para si própria a sua libido, será levada a aumentar e a exaltar o seu narcisimo exactamente através do interesse dedicado à moda, de maneira a evidenciar melhor ainda as qualidades físicas e eróticas da sua pessoa.»^{39]}

É possível expressar liberdade social e sexual no vestuário de várias maneiras. Só depende da forma como a nova moda difere da anterior,

B. 2005, *Fashion Zeitgeist: trends and cycles in the fashion system*, Berç, p.5-6;

³⁸ «There are obvious connections between the new slenderness of body and the entry of women into public life and the professions, and the rise of sports. An active looking body became requisite for elegance. But utility, which seems as if it ought to have been the reason for the new reduced style in female twentieth-century looks, was not well served by the clothes. Corsets, famous for being discarded, were in fact simply remodelled; pressure was applied by tough elastic material rather than wholly by steel and canvas.» in Hollander, A. 1978, *Seeing through clothes*, University of California, New York, p.338

³⁹ Dorfles, G. 1979, *Modas & Modos*, Edições 70, p.74

defende ainda Hollander. Se, a determinado altura, a mulher usa vestidos de silhueta rectilínea, a sua expressão sexual vai pedir um movimento radical no período seguinte, manifestado em vestidos justos e amplos tal como acontece no início do séc. XIV.

No que diz respeito à libertação das pernas, especificamente – um tema notável quando se fala da libertação do corpo feminino – observa-se uma simbologia delicada, uma luta com um lugar fundamental na história da emancipação da mulher. A liberdade simbólica do sexo pode ser traduzida pelo uso de calças, não só por uma clara referência ao vestuário masculino, mas principalmente por representar uma ‘liberdade visual’ do sexo, a sua disponibilidade e acesso (Barber, 1999). Por este mesmo motivo, também a mini-saia representa liberdade social e sexual, sendo que o nível da bainha determinou os patamares de conquista. Ao longo do moroso processo de libertação, enquanto o pudor não deu confiança suficiente à mulher para usar calças ou subir mais a bainha, a mensagem foi transmitida através da saia justa, contrariando a imposição do formato gínóide.⁴⁰

Seguindo o fenómeno neste prisma, é mais fácil compreender a razão porque, nas oscilações da moda, específicas partes do corpo feminino são exploradas em determinadas épocas por exibição ou inibição: «As ‘zonas de respeito do corpo’ são as mais mutáveis e tiveram sempre uma importância determinante nos fenómenos da moda; é o que se verifica com a inibição ou a proibição de exibição do seio; com o tabu que rodeia as pernas femininas (e os próprios tornozelos) (...). Todas elas normas e proibições que determinaram particulares instituições no campo da moda: o véu e o chador das mulheres árabes, o decote setecentista, as saias

⁴⁰ «Expressing female social and sexual freedom in dress, for example, is possible in a number of ways, and it has been accomplished a number of times. The way it is done depends wholly on how the look of the new clothing differs from the way clothing has been looking before. If women’s dress has been cut straight, shapeless, and ankle length, a radical movement toward sexual expression will be manifested by tight stays and long, full, flowing skirts – this happened at the beginning of the fourteenth century. If respectable ordinary women wear tight stays and long trains, radical sexual freedom will be expressed in straight, ankle-length, and shapeless garments – and this happened at the beginning of the twentieth century. (...) The look of freedom for leg movement can be conveyed by adopting trousers, by shortening skirts, or indeed by wearing full, loose, clinging skirts. But if short skirts and trousers are visually unacceptable, clinging skirts will be chosen to convey the message, not the other two – this happened at the beginning of the nineteenth century.» in Hollander, A. 1978. *Seeing through clothes*, University of California, New York, p.312

compridas, as minissaias.»⁴¹ - Gillo Dorfles acredita que a maior parte das peças de vestuário têm o objectivo directo de evidenciar ou não as características sexuais primárias ou secundárias do homem e da mulher, conforme a retórica da moda.⁴²

Porém, em «Sex and Suits», Anne Hollander, em 1994, e seguindo Wilson (1985), apresenta a problemática das ilações retiradas de uma análise despreocupada das formas. Verifica que actualmente ligam-se determinadas formas a convenções e ideoloqias, sem se ter a preocupação de considerar o carácter extremamente mais complexo da Moda que não permite essas conclusões imediatas. Dá como exemplo a facilidade com que se associa o uso de ombreiras no vestuário feminino dos anos 80 a mais uma etapa da emancipação da mulher, ao recorrer a uma forma claramente máscula para simbolizar a sua luta.⁴³

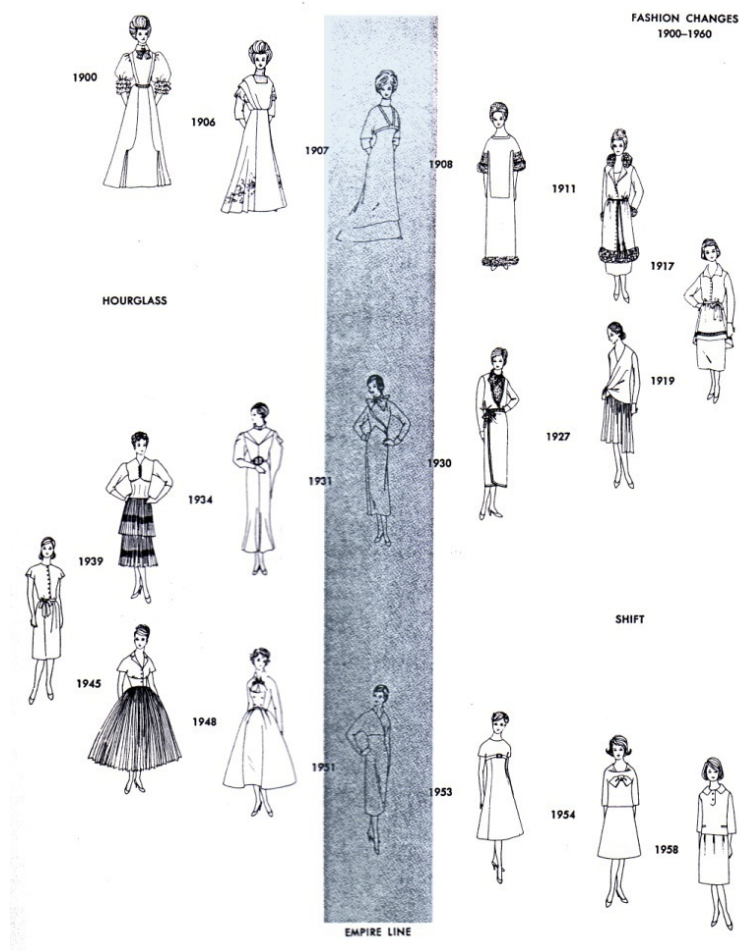
⁴¹ Dorfles, G. 1979, *Modas & Modos*, Edições 70, p.19

⁴² «É certamente o caso da maior parte das peças de vestuário que têm o objectivo directo de sublinhar as características sexuais primárias ou secundárias do homem ou da mulher: portanto os espartilhos, os sutiãs e outros meios semelhantes para evidenciar a importância e a proeminência do seio, em alguns períodos em que a moda tende a pô-lo particularmente em evidência; ou, ao invés, com um fenómeno de 'litotes', se queremos insistir na qualidade retórica da moda, quando se procura esconder, ocultar essa mesma parte do corpo.» *in* Idem, *Ibidem*, p.70

⁴³ «People may now say, for example, that the huge female shoulder-padding of the 1980s, which went out of fashion in the nineties, showed that women wanted to imitate the appearance of male strength. But during the rise of the fashion, nobody following it could admit such a thing. (...) We are always wrong to find simple answers, if we are really searching for the significance of form. Those big female shoulders (...) seem to have more to do with old and new media imagery and with the state of form in fashion during the preceding epoch than with aspects of feminism. (...) With respect to fashion's constant change of bodily shape, big shoulders were much in need of revival, having been long eclipsed. (...) Visual changes must depend on what is already there to look at; they can't seize a meaning from the atmosphere and try to match it with a shape. In the continuum of fashion, the shape must evolve from the previous shape, opposing or distorting or confirming it. Whatever form it takes, it will later be given a meaning that matches the currently mentality. Therefore seeing an intrinsic meaning in it, like male strength in big shoulders, or feminine submission in tight corsets, is probably risky at any time.» *in* Hollander, A. 1994, *Sex and Suits: Evolution of Modern Dress*, Claridge Press, New York, p.24-26

Para tentar resolver alguns equívocos, procurando confirmar e cruzar dados e pretendendo alcançar valores absolutos, muitos estudos rigorosos foram realizados sobre as oscilações da silhueta.

Helen L. Brockman afirma existirem dois factores que podem eventualmente condicionar essas variações na moda. Um desses factores é o desenvolvimento tecnológico, que veio alterar o ritmo da história, com novas respostas as necessidades humanas, como problemas de protecção contra agressões várias. O outro factor será a identidade de um ideal feminino, que a mulher deseja alcançar incansavelmente, pois à medida que a civilização avança para o tempo presente, o desejo de ser socialmente aceite torna-se um factor importantíssimo e determinante daquilo ao que a mulher se submete.



- II. Esquema de Helen L. Brockman que ilustra a sua teoria de periodicidade da moda – «As indumentárias no diaçrama em espiral ilustram as mudanças rítmicas e constantes da moda. Da forma ampulheta da viraçem do século para a rectançular de

1910, voltando aos ombros largos da forma ampulheta em 1933. E quando terminou mais um ciclo de 20 anos, a silhueta mudou outra vez para a forma recta, com a linha A de Christian Dior.»⁴⁴

«Em cada era, a indumentária segue os princípios do básico e bom design, a partir do qual é possível criar variadas formas a partir da figura humana. O elemento do design que muda é a silhueta, com as suas variações lentas mas constantes, e é necessário desenvolver maneiras de resolver os problemas dessa nova forma. Hoje em dia, a cada estação, as mudanças subtis da silhueta oferecem ao designer um novo desafio no que diz respeito a procurar novas maneiras de exprimir o seu significado, enquanto olha para o futuro e antecipa as mudanças subtis da estação seguinte.»⁴⁵

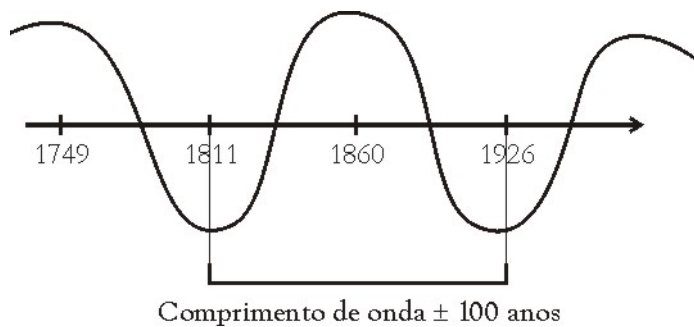
Alfred L. Kroeber, com a colaboração de Jane Richardson, realizou um estudo sobre a variação do vestido de cerimónia feminino num período de 150 anos (de 1787 a 1936) analisando os dados: largura e comprimento da saia, profundidade e largura do decote, altura e perímetro da cintura, etc. E verificaram existir uma variabilidade e estabilidade referidos a alguns parâmetros fundamentais desse vestuário.

Kroeber concluiu que existe um comprimento de onda, ou seja, um «intervalo de tempo compreendido entre o ponto máximo e o sucessivo ou entre um ponto mínimo e o sucessivo... Por exemplo, a largura das saias estava claramente no mínimo em 1811 e de novo em 1926, e no máximo por volta de 1749 e de 1860. (...) As dimensões de base de vestuário feminino europeu oscilam com uma certa regularidade entre máximos e mínimos que habitualmente caem em intervalos médios de cinquenta anos, de modo que o 'comprimento de onda' completo da sua periodicidade é de cerca de um século»⁴⁶.

⁴⁴ Brockman, H. L. 1965, *The theory of fashion design*, John Wiley & sons, New York

⁴⁵ Brockman, H. L. 1965, *The theory of fashion design*, John Wiley & sons, New York

⁴⁶ Kroeber, A. L.; Richardson, J. 1940, *Tre secoli di moda femminile: un'analisi quantitativa*, University of California, Berkeley e Los Angeles



III. Gráfico ilustrativo dos comprimentos de onda que Kroeber e Richardson defendem em *Tre secoli di moda femminile: un'analisi quantitativa*, 1940.

Kroeber defende uma teoria sobre períodos de variabilidade que definem o carácter constantemente instável da Moda. Acredita haver uma oscilação principal de formas que muda muito lentamente, mas que, numa perspectiva mais aproximada, podem verificar-se momentos de variabilidade mais curtos, que definem, por exemplo, as mudanças semestrais.⁴⁷

Este fenómeno marcado por oscilações transitórias e outras mais lentas deve-se a acontecimentos históricos pontuais de instabilidade política e social: «A época da Revolução Francesa e do Directório foram mais instáveis do que a do Império, ao passo que foram de novo instáveis os anos que se sequirem à batalha de Waterloo e absolutamente tranquilos os anos do meio do século. A instabilidade recomeça por volta de 1900, torna-se açada em 1911 e ainda em torno de 1920, 1923, 1930.»⁴⁸

Gillo Dorfles está de acordo com Kroeber em relação à influência dos períodos de instabilidade política⁴⁹, ainda que considere um factor

⁴⁷ «Parece pois haver duas componentes na moda: a primeira é a moda em sentido estrito, isto é, o factor que faz com que os vestidos desse ano sejam diferentes dos do ano passado ou de há cinco anos; a outra é um factor muito mais estável que muda muito lentamente e que a moda de cada ano pressupõe como base para as suas construções. Existem períodos de alta e baixa variabilidade do estilo que se apresentam como muito semelhantes, quer se tratem de variações das médias anuais relativamente à média móvel quinquenal, ou de variações de trajes isolados relativamente à média do ano. No último século e meio são períodos de alta variabilidade o de 1787-1835 e o de 1910-1935; os setenta anos de intervalo revelam baixa variabilidade» in Kroeber, A. L.; Richardson, J. 1940, *Tre secoli di moda femminile: un'analisi quantitativa*, University of California, Berkley e Los Angeles;

⁴⁸ Idem, Ibidem;

⁴⁹ «De facto, é um dado que, a cada fenómeno revolucionário, a cada subversão do costume, da situação política, da moral de um determinado

insuficiente para justificar os períodos de menor ou maior instabilidade da Moda⁵⁰. Por outro lado, mostra-se reticente em relação aos dados inconclusivos do estudo, arêumentando um défice no levantamento de amostras, apenas constituído por vestidos da mulher europeia e de classes sociais mais altas.⁵¹ Também considera os parâmetros do estudo de Kroeber desactualizados ou desenquadrados do panorama dos dias de hoje, sendo os períodos de variabilidade mais complexos que então.⁵² Na verdade, Dorfles encontra na análise desses períodos uma peculiaridade curiosa: o facto de, a seêuir a períodos de alta variabilidade, se verificarem períodos de baixa variabilidade, poderá significar que existe momentos cíclicos de ‘cansaço’ na inventiva da Moda.⁵³

Niêel Barber (1999), que efectuou um estudo sobre as mesmas varia es cíclicas, revela igualmente as deficiências do estudo de Kroeber e Richardson. Na opinião do psicólogo, faltou-lhes uma maior variedade

país, corresponde sempre uma transforma o na moda do vestuário que muitas vezes se tornou sintomática de uma peculiar iconologia estética. A Revolu o Francesa, a Revolu o Russa, os movimentos de liberta o das mais diversas na es foram sempre acompanhadas de uma decidida mudança no aspecto exterior da indumentária, como que a sublinhar o fim de uma época. (...) E no entanto   precisamente a moda saída de fen menos revolucionários que se transforma a breve trecho em convenço, que se torna amaneirada, e portanto anti ou contra-revolucionária» in Dorfles, G. 1979, *Modas & Modos*, Edi es 70, p.27

⁵⁰ «O facto de a instabilidade política e social poder ser causa de profundas mudanças no que se refere a uma moda parece-me evidente; e no entanto, não   ainda suficiente para explicar o porquê da existência de períodos de maior ou menor instabilidade no campo da moda» in Idem, *Ibidem*, p. 36;

⁵¹ «Naturalmente, as suas considera es são válidas para o vestido de noite para mulheres europeias e não têm em conta todos os outros pa es do mundo; e não apenas isso, mas referem-se tão-são às mulheres que pertencem aos estratos mais elevados da sociedade e não por certo às mulheres do povo, dos campos» in Dorfles, G. 1979, *Modas & Modos*, Edi es 70, p.36

⁵² «Nos nossos dias, evidentemente, a alternância dos períodos de variabilidade foi-se complicando e não creio permita mensura es tão promenorizadas e fiáveis como as efectuadas por Kroeber» in Idem, *Ibidem*;

⁵³ «O que me parece interessante (...)   o facto de a períodos de alta variabilidade se seêuirem períodos de baixa variabilidade, como que a denunciar um certo ‘cansaço’ na inventiva da moda, que poderia ser justamente comparável a um análogo cansaço na inventiva das diversas actividades artísticas coevas» in Idem, *Ibidem*;

geográfica de amostras, pois o seu estudo baseou-se maioritariamente em ilustrações europeias.⁵⁴

Em «*Women's dress fashions as a function of reproductive strategy*», Barber começa por falar de Mabry (1971) e da sua pesquisa sobre a correlação entre os ciclos da moda e o Dow Jones Industrial Average.

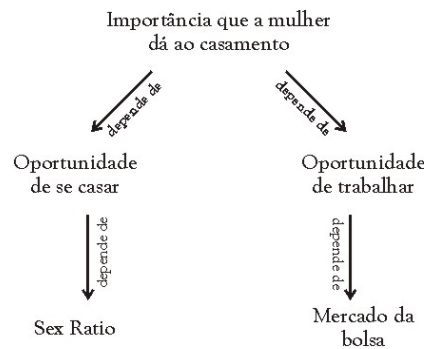
O índice Dow Jones Industrial Average é um dos principais indicadores dos movimentos da bolsa americana e é baseado na cotação das acções de trinta das maiores e mais importantes empresas dos Estados Unidos. O que Barber considerou interessante do estudo de Mabry foi o seu método simples, a análise do relacionamento directo entre os dois fenómenos. Estudou essencialmente a oscilação do nível da saia: começou por pontuar períodos específicos na história em que verificou um ponto culminante de valores e depois confrontou os dados com os valores da bolsa Americana no mesmo período. A verdade, mesmo sendo uma análise limitada à população Americana e tendo sido apenas estudado o nível da bainha, é que Mabry concluiu haver um comportamento de alguma forma paralelo entre a Moda e a bolsa – quando os preços subiam, as saias ficavam posteriormente mais curtas.

Porém, muitas outras razões dissuadiram-no de acreditar que esta correlação teria lugar, o que faz Barber concluir que Mabry não analisou os dados suficientes para, seguramente, afirmar haver uma relação directa entre o comportamento dos dois fenómenos. Uma das razões seria o carácter extremamente volátil do mercado da bolsa, cujas oscilações podem dever-se a simples investimentos arbitrários e irreflectidos. Outras das razões são as excepções que invalidam a suposta regra, momentos na história em que essa correlação não se verifica.⁵⁵

⁵⁴ «While the authors were careful with respect to their measurement techniques and appropriately concerned about issues of reliability, they were less discerning as far as issues of sampling are concerned. In particular, they apparently assumed that fashion was a feature of time rather than place and not only took their illustrations from different European countries, principally France, Germany, and Holland, but also relied on American magazines for years in which data were hard to come by. The authors apparently assumed that fashions were propagated from Paris to the other countries, and that changes in fashions therefore transcended political boundaries. The evidence appears to support this assumption.» in Barber, N. 1999, *Women's dress fashions as a function of reproductive strategy*, Sex roles: a journal of research;

⁵⁵ «The first formal report of a correlation between dress fashion and exogenous events was Mabry's (1971) finding that dress lengths of models measured in women's magazines (*Voçue*, *Good Housekeeping*, *Ladies Home Journal*, and *Harper's Bazaar*) were correlated, over a 50-year period, with the Dow Jones Industrial Average. As stock prices rose, women's dresses became shorter. This result stimulated the passing

Então, Barber decide tornar o estudo mais complexo, envolvendo outras variáveis. E consente que se pode mediar a moda e o mercado da bolsa a partir do mercado dos casamentos. Passa a explicar: quando as mulheres casam, passam a lucrar dos investimentos do casamento, loço, não precisam de ter uma carreira ou neçoço independente;



IV. Esquema ilustrativo da teoria de Niçel Barber (1999) que indica a influência do contexto social sobre o grau de importância dada ao casamento pela mulher.

Mas, se houver mais mulheres que homens no mercado conjuçal, o acesso ao sexo por parte dos homens perde o seu valor (partindo do princípio de Symons (1979) que considera o sexo um serviço das mulheres prestado aos homens). Loço, a mulher deixa de poder aumentar

interest of one Wall Street Brokeraçe Company, which evidently hoped it could predict stock prices from fashions, but has çenerally been treated with derision among academics for several çood reasons. Most have assumed that the correlations are spurious. This view is based on a presumption that stock markets are themselves highly volatile being subject to arbitrary extremes based on the collective impulses of irrational investors. While there are some historical exceptions, such as the decades following the 1929 stock crash in America, the stock market, when considered on a time scale of years and months, rather than hours and minutes, is actually a reasonably çood predictor of economic çrowth. For instance, during this century, per capita income and çross national product are almost perfectly correlated with the Standard and Poors Index of 500 leading stocks (Liesner, 1991). Academic dismissal of Mabry's result is based on a presumption that something which is intrinsically so arbitrary as the stock market cannot be used to account for fashion changes. Since Mabry's report is largely atheoretical, she does not provide any convincing rationale for why economic cycles should be functionally related to fashion cycles. in Barber, N. 1999, *Women's dress fashions as a function of reproductive strategy*, Sex roles: a journal of research;

o seu valor comercial tendo o acesso ao sexo como recurso – Guttentağ, and Secord (1983); No fenómeno contrário, se houver mais homens que mulheres, a castidade é uma estratégia viável para aumentarem o seu valor comercial – Guttentağ, and Secord (1983);



- V. Esquema ilustrativo da teoria de Niçel Barber (1999) que demonstra a relação da silhueta gínóide e andróide com os períodos propícios ao casamento e ao emprego, respectivamente.

Daly & Wilson (1983) consideram que, geralmente, os homens valorizam a contenção sexual, pois, segundo Symons (1979), isso assegura a sua paternidade. Logo, há uma tendência para a mulher usar saias compridas quando pretende transmitir inacessibilidade ao sexo. Porém, ao mesmo tempo que as saias compridas expressam a restrição sexual, aumentam o desejo sexual por parte do homem.

Por outro lado, quando as mulheres entram em grande número no mercado de trabalho, verifica-se uma maior preferência por uma figura esguia e sem formas⁵⁶. Barber (1998a) considera que, por isso, o índice de distúrbios alimentares tem vindo a aumentar.

Segundo um estudo de estereótipos, a silhueta esguia é associada a uma mulher profissionalmente competente e a silhueta curvilínea é

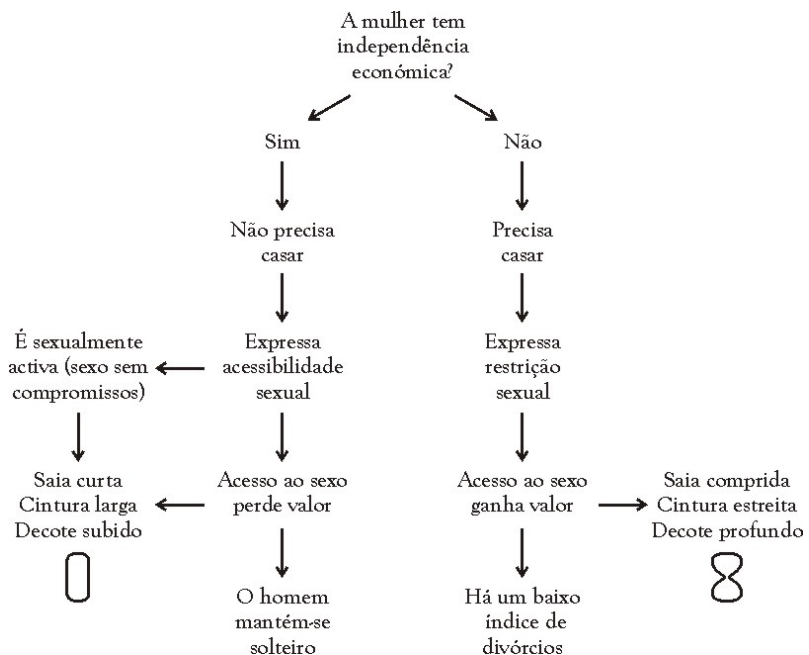
⁵⁶ «Study of secular changes in standards of bodily attractiveness of women depicted in American fashion magazines has revealed that a more slender standard is admired when women are entering professions in large numbers (Silverstein, et al., 1986) in Barber, N. 1999, *Women's dress fashions as a function of reproductive strategy*, Sex roles: a journal of research;

sexualmente atractiva mas associada a uma mulher profissionalmente incompetente – Barber, na imprensa e Kleinke & Staneski (1980);

Sinçh (1993) afirma que o facto da silhueta curvilínea ser mais sexualmente atraente revela o seu valor reprodutor (nível de fertilidade), o indicador de uma maior resistência a doenças (corpo saudável) e uma prevalência do estrogénio sobre a testosterona,⁵⁷

Quando a mulher entra em grande escala no mercado de trabalho, a sua silhueta torna-se mais esçua na medida que tenta passar uma imagem mais competente. Pelo contrário, quando abandona a carreira em prol do casamento, o esteriótipo retorna para uma forma curvilínea – Barber (1998b), Silvertein, e Al. (1986);

Barber confirma assim, a teoria de Mabry, afirmando que, se a variação dos esteriótipos de beleza pode ser prevista através das oscilações do mercado dos casamentos, então o formato do vestuário também pode ser analisado nos mesmos termos⁵⁸. E levando essa teoria mais avante, testa as seguintes proposições:





















⁵⁷ Sinçh, D. 2006, *An evolutionary theory of female physical attractiveness*, University of Texas at Austin;

⁵⁸ 'If changes in the standard of bodily attractiveness for women can be predicted based on changing marital economics, then it is possible that changes in dress styles can be explained in similar terms.' in Barber, N. 1999, *Women's dress fashions as a function of reproductive strategy*, Sex roles: a journal of research;

VI. Esquema ilustrativo da teoria de Niçel Barber (1999) que prova que a oscilação da silhueta está directamente relacionada com o mercado dos casamentos numa determinada sociedade.

Barber usa como base arçumentativa, as conclusões dos estudos realizados por Mabry (1971), Weeden (1977) e Kroeber (1940), em que são relacionadas variáveis, como por exemplo, a variação do comprimento das saias em função da taxa de divórcios, ou do sex ratio.

Taxa de divórcios 	→	Sex Ratio 	Mabry (1971)
Sex Ratio 	→	Comprimento das saias 	Mabry (1971), Weeden (1977)
Taxa de divórcios 	→	Comprimento das saias 	Mabry (1971), Weeden (1977)
Mulheres licenciadas 	→	Comprimento das saias 	Mabry (1971), Weeden (1977)
Sex Ratio 	→	Perímetro da cintura 	Weeden (1977)
Taxa de divórcios 	→	Perímetro da cintura 	Weeden (1977)
Taxa de divórcios 	→	Profundidade do decote 	Weeden (1977)
Mulheres licenciadas 	→	Profundidade do decote 	Weeden (1977)
Taxa de divórcios 	→	Mulheres licenciadas 	Kroeber (1940)

VII. Tabela com as relações entre variáveis, estudadas por Mabry (1971), Weeden (1977) e Kroeber (1940), sobre as variações do vestuário.

4. Análise histórica

4.1. Antiqüidade Clássica – A Grécia democrata

Porquê começar a análise histórica na Grécia Antiqüa? Considera-se começar nesta civilização o fenómeno social da moda no mundo ocidental (Laver, 1969). Com a construção da *pólis* ou cidade-estado e a instauração da democracia, o corolário de todos os regimes políticos até então, o povo grego teve nas suas mãos a supremacia da harmonia entre o Homem e o Saber. A *pólis* não só garantiu-lhes a independência e autonomia dos grupos sociais que conviviam dentro das mesmas fronteiras geográficas, como também permitiu-lhes viver segundo a liberdade e igualdade de direitos perante a lei, sendo todos cidadãos responsáveis pela vida política e social da sua cidade.

O vestuário clássico resultava numa silhueta extremamente limpa e simples, baseado em linhas direitas e no princípio da geometria, intrínseco noutras expressões artísticas da Antiqüidade, tal como a arquitectura ou a escultura: «A roupa grega (...) não possuía forma em si. Era composta de rectângulos de tecido de vários tamanhos, drapeados sobre o corpo, sem cortes ou costuras. Havia certamente variações consideráveis na maneira de ajustá-los ao corpo, mas as linhas essenciais permaneciam as mesmas.»⁵⁹

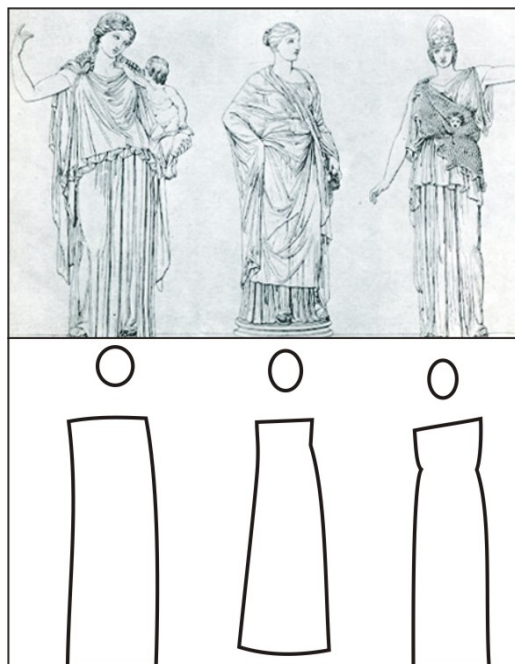
Fala-se do *quítón* e do *peplos* – simples rectângulos que eram disposto de várias formas sobre o corpo, onde pequenos broches e alfinetes ajudavam a finalizar as junções do tecido sobre os ombros e um simples cordão segurava o tecido drapeado na cintura.

[Mas dever-se-á apenas a um código estético, o vestuário rectanqular e sem formas? Virão apenas no seguimento da filosofia clássica, as suas linhas rectas e simétricas?

Recorde-se que faz igualmente parte do acto de vestir, um ritual entre sexos. Desde as interpretações mais ingénuas do relato do Génesis, que se sabe que o vestuário se deve não só a uma necessidade de protecção contra o clima, inflamação, radiação, objectos cortantes, como se deve também a mágicas protectoras, ao pudor e à necessidade de exibição na construção da identidade do indivíduo (Morris, 1977).

Então porquê este formato específico? Quem era a mulher, dentro desta sociedade?]

⁵⁹ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p.25



- I. Desenhos de baixos-relevos do século V a. C.⁶⁰ – Dentro dos múltiplos métodos de disposição do tecido sobre o corpo, a silhueta resultava sempre numa forma retangular.

Apesar da posição desfavorecida da mulher na sociedade, confinada às lides domésticas e privada de direitos políticos e jurídicos, mesmo sob um regime democrático e supostamente equalitário, a sua contribuição social na *pólis* funcionava de uma forma peculiar.

Seğundo a visão de Moisés Romanazzi Torres, em *Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica*⁶¹, era verdade que a posição fraca da mulher não se devia apenas a uma condição fisiologicamente inferior, mas também a uma conotação ético-metafísica das relações entre a alma e o corpo, e entre as partes da alma, uma provida e outra desprovida de razão. Em *Política*, de Aristóteles, está bastante claro o atestado de inferioridade da mulher relacionado com a falta de racionalidade da alma, do *lógos*. Isto leva-nos imediatamente de volta à natureza da alma: nesta, há por natureza uma parte que comanda e uma parte que é comandada, às quais atribuímos qualidades diferentes, ou seja, a qualidade do racional e a do irracional. (...) o mesmo princípio se aplica aos outros casos de comandante e comandado. Loço, há por natureza, várias classes de comandantes e comandados, pois de

⁶⁰ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p.28

⁶¹ Costa, R., Torres, M. R. e Zieres, A. 2001 *Mirabilia - Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval 1*, Brasil.

maneiras diferentes o homem livre comanda o escravo, o macho comanda a fêmea e o homem comanda a criança. Todos possuem as diferentes partes da alma, mas possuem-nas diferentemente, pois o escravo não possui de forma alguma a faculdade de deliberar, enquanto a mulher a possui, mas sem autoridade plena, e a criança a tem, posto que ainda em formação. (...) Devemos então dizer que todas aquelas pessoas tem suas qualidades próprias, como o poeta [Sófocles, *Ájax*, vv.405-408] disse das mulheres: 'O silêncio dá graça as mulheres', embora isto em nada se aplique ao homem⁶².

Ao subscrever Sófocles no louvor ao silêncio das mulheres em virtude da sua graça, o impacto na preeminência da palavra em detrimento de qualquer outra arma de poder, desacredita a noção de democracia, o poder do debate e da argumentação e conseqüentemente a igualdade entre sexos.

Porém, na comédia *A Assembleia de Mulheres*, de Aristófanes, apesar de afirmar-se inusitada e irreal a participação feminina na vida pública, não chega a assumir-se a sua impossibilidade, pois foi nessa altura, após a Guerra do Peloponeso, no Séc. IV a. C., que se começou a admitir uma positividade em relação à presença feminina no espaço público e uma possibilidade das mulheres assumirem o governo.⁶³

«Como se vê, a participação efetiva da mulher no mundo da *pólis*, mesmo na ficção e numa época de crise de valores, era de todo impensável. O que não significa, entretanto, que não tivessem sido desenvolvidos espaços de fala feminina como esferas próprias da sua actuação social no interior da cidade. Realmente, como salienta Fábio de Souza Lessa, a mulher *aíia*, e *aíia* relevantemente, como elemento de integração social ao romper com o silêncio, ao disseminar informações que revitalizavam o processo de identidade junto ao grupo de parentes, amigas, vizinhas, associações religiosas. Tratando-se de uma sociedade de comunicação fundamentalmente oral, era vital a circulação de informações, a integração era mesmo mantida, segundo Lessa, pelo facto das pessoas dialogarem em suas próprias casas, com seus vizinhos, na *Ágora*, nos espaços públicos e privados, até mesmo porque nas *póleis* as questões privadas tinham claro interesse público»

«Assim, nos contactos com suas *phília* durante a realização das actividades domésticas que pressupunham um trabalho coletivo, em ocasiões de visitas às vizinhas, nas idas à fonte, na colheita de frutos, as esposas encontravam a possibilidade de dialogarem entre si, transmitindo informações e, simultaneamente, se mantendo informadas

⁶² Aristóteles, *Política*, I, 1260 a-b, pp. 32 e 33

⁶³ Andrade, 1999, p. 265

acerca dos acontecimentos e dos saberes que circulavam na sociedade políade (Lessa, 1999: 160-161),⁶⁴.

Segundo Luís Garcia Iglésias, o autor de *Las Origenes del Pueblo Griego*, a mulher tinha um grande peso, ainda que indirecto, na vida pública e política. As opiniões das esposas representavam uma forte influência e uma arma poderosíssima na sensibilização dos maridos às decisões na Assembleia.

Igualmente merecedoras de atenção são a organização social e a política de género de Esparta (os Espartanos venceram os Atenienses na Guerra de Peloponeso, no Séc. IV a. C., referida nos textos precedentes). Era uma civilização orientada para a intervenção na guerra e para a manutenção da segurança na cidade, e como tal, o objectivo era criar jovens bons soldados e inculcar-lhes um sentimento patriótico.

Como tal, os homens tinham uma educação de acordo com o espírito guerreiro que almejavam. Eram entrezues, desde crianças, às mais severas e precárias condições de guerra, expostos à fome e a variações climáticas extremas. E, chegados aos 30 anos, era-lhes concedido o título de oficial e permitido voltar ao quartel com todos os direitos de um cidadão espartano: direito ao voto, direito a casar e direito a ter relações sexuais com mulheres, pois antes só lhes era permitido ter com homens. Se, por ventura, não conseguissem engravidar as mulheres, devolviam-nas à família e retornavam ao quartel para fazer parte do exército.

Solicitando uma especial atenção ao fenómeno, também as mulheres recebiam uma educação que as obrigava a participar em torneios e actividades desportivas, muito idênticas à dos homens, para dotá-las de um corpo forte e saudável para gerar filhos saudáveis e vigorosos. Aos 7 anos também eram enviadas para os quartéis do exército, mas dormiam em casa com a sua família, para que pudessem receber educação sexual assim que atingissem a *menarca* (primeira menstruação). Recebiam, inclusivamente, aulas práticas de sexo, onde se praticava coito interrompido com escravos, para prevenir uma eventual gravidez e quando chegavam a idade para casar, perto dos 20 anos, a sua fertilidade era igualmente testada com um escravo – tudo em prol da reprodução de bons cidadãos.

A fertilidade era um atributo de extremo peso e responsabilidade na escolha de uma mulher, sendo que uma família abastada de filhos era sinal de uma mulher repleta de vitalidade e força. Se a mulher não conseguisse engravidar, era enviada de volta para o quartel para servir, tal como os homens, o exército espartano. Se fosse muito fértil, pelo

⁶⁴ Costa, R., Torres, M. R. e Zieres, A. 2001 *Mirabilia - Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval 1*, Brasil.

contrário, podia engravidar de qualquer esparciata à sua escolha, sendo o filho sempre resguardado à educação do seu marido.

As mulheres de Esparta tinham fama de serem muito aúerridas e trocaram favores sexuais por interesses. Daí ocorrerem a elas ditos e pensamentos como se conta de Gorço, mulher de Leónidas: uma estrangeira dissera-lhe que as espartanas eram as únicas mulheres a mandar nos maridos e ela respondeu: 'Porque somos as únicas que parimos homens'⁶⁵

Podendo parecer que a condição feminina em Esparta era mais liberal que a ateniense, onde a mulher era provida de um determinado poder, seja físico, seja social, atenda-se que a concepção da sua razão de existir era mais limitada e reduzida à função de procriar. Senão analise-se a visão de Aristóteles, em *Política*:

«(...) da mesma forma que o homem e a mulher são parte da família, é óbvio que a cidade também é dividida em uma metade de população masculina e outra metade de população feminina, de tal forma que em todas as constituições nas quais a posição das mulheres é mal ordenada se pode considerar que metade da cidade não tem leis. Foi isto que aconteceu na Lacedemônia [parte do sul da Grécia na qual se situa a cidade de Esparta], pois o legislador, querendo que toda a comunidade fosse igualmente belicosa, atingiu claramente o seu objetivo com relação aos homens, mas falhou quanto às mulheres que vivem licenciosamente, entreçues a todas as formas de depravação e da maneira mais luxuriosa. Disto resulta inevitavelmente que numa cidade assim estruturada a riqueza é excessivamente apreciada, especialmente se os homens se deixam gobernar pelas mulheres (...). Existia tal característica entre os Lacedemônios, e no período de sua hegemonia muitos assuntos eram decididos pelas mulheres (...). As mulheres se tornaram possuidoras de cerca de dois quintos de todo o território da Lacedemônia, por causa do grande número delas que herda propriedades e da prática de dar grandes dotes (...). O mau comportamento da mulher não somente infunde um ar de licenciosidade à própria constituição, mas também tende de certo modo a estimular o amor à riqueza»⁶⁶.

Em relação ao sexo sem compromisso?

Em Atenas, no caso de adultério, tal como no da esterilidade, concedia-se a ruptura do casamento, acompanhado de rituais religiosos, que funcionavam como uma contrapartida dos rituais nupciais. Normalmente a ruptura era amiçável, mas se houvesse desacordo entre os cônjuçes, os tribunais decidiam a desavença e, conforme dessem ou

⁶⁵ Plutarco, 1963, *Vidas*, tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, p. 24-25

⁶⁶ Aristóteles, *Política*, VI, 1270 a-b, pp. 60-61

neçassem razão ao marido, este ou podia conservar o dote, ou era obrigado a devolvê-lo.

As necessidades carnis e sentimentais que os homens não satisfaziam junto à sua esposa reprodutora, procuravam fora do casamento com rapazes ou concubinas e cortesãs.

O século IV a. C. Foi especialmente marcante no desenvolvimento do concubinato com a influência do poeta e legislador Sólon, que legalizou a prostituição, criando bordéis estatais com preços regulados e publicamente reconhecidos. A prostituição deixou de ser clandestina e passou a representar uma actividade económica de relevo: as cidades não a puniam e os bordéis funcionavam à vista da população.

Ainda que a prostituição feminina, bem ao contrário da masculina, fosse não apenas tolerada, mas até mesmo sacralizada em alguns casos (em Corinto havia, no santuário de Afrodite, as hierodulas, escravas saçradas que vendiam muito caro os seus encantos), não se deve fazer julgamentos a partir de considerações baseadas numa visão actual das coisas. É certamente questionável que a condição social das cortesãs (mesmo das hetairas) fosse superior à das mulheres casadas. Ainda que não estivessem submetidas ao regime de quase reclusão das últimas e, em alguns casos, fossem educadas com mais requinte, elas eram ainda menos consideradas porque, não sendo casadas (e ainda que fosse o caso de cortesãs atenienses, o que certamente era raro), simplesmente não estavam inteçradas na sociedade poliade, mas viviam à sua marçem.⁶⁷

Mesmo nas histórias da Mitoloçia Greça é possível verificar relatos claros e explícitos de incestos, ciúmes, violaçoes, vinçanças, adultérios – os deuses têm todos características humanas e são falíveis como tal, o que pode elucidar, em çgrande parte, relativamente à forma como se encaravam os comportamentos e rituais sexuais humanos.

[Parece então haver uma atitude peculiar e curiosa perante o sexo em si, independente do comportamento entre sexos e ainda em relação à igualdade de sexos.

E arriscando ser condescendente com a supremacia do homem sobre a mulher nesta época, poderá afirmar-se que a civilização çreça já dispunha de uma extrema maturidade no que diz respeito à igualdade de sexos, quando se insere a civilização na linha cronolçgica da História Ocidental e se verifica que antes de Cristo cheçou-se a um nível equalitário de sexos mais aceitável que, por exemplo, o medieval, quase dois mil anos depois.

⁶⁷ Costa, R., Tôrres, M. R. e Zieres, A. 2001 *Mirabilia - Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval 1*, Brasil.

Através das representações em cerâmica é possível estabelecer um paralelo entre o formato de uma deusa e o de uma prostituta, estabelecendo dois polos de concepção de beleza, e tendo em conta que, obviamente, o destino de uma mulher não era escolhido a partir da morfologia do seu corpo.



- II. À esquerda – *As Cárites*, Fresco Romano de Pompeia, Séc. I.
 À direita – *Prostituta a urinar para um vaso*, Pintura em cerâmica, 480 a. C.⁶⁸

A representação da prostituta é nitidamente retangular (andróide), ao contrário da outra, que apesar de não ter o formato ampulheta de uma *Vénus* de Botticelli, está claramente mais próxima da silhueta gínóide.

Háverá então uma conotação sexual, ou melhor, uma referência à qualidade ou à função da mulher, na representação de uma silhueta gínóide ou andróide da mesma? Concluir-se-ia então que, se esta premissa fosse verdadeira, o formato gínóide seria atribuído ao comportamento de uma mulher dotada para ser mãe, saudável e um potencial reprodutor; e o andróide atribuído ao comportamento de uma mulher dotada para oferecer sexo sem compromisso]

⁶⁸ Anželika D. 1993: *Erotik in der Kunst Griechenlands*, von Zabern, Mainz, p. 9

4.2. Idade Média e a misoínia

Nasceu da desagregação das estruturas clássicas e do rescaldo das inúmeras invasões a partir do séc. V d. C., nomeadamente germânicas, muçulmanas no séc. VII, normandas, eslavas e maçiares a partir do séc. IX. Numa Europa conturbada, de fraca economia mercantil, de declínio dos centros urbanos e de deficiente administração pública consequente do abandono das velhas instituições herdadas do Império Romano, instituiu-se o feudalismo, a fim de superar a precaridade das subsistências. Resultou que neste cenário violento, arcaico e rural, o Cristianismo teve um papel aglutinador e ordenador de uma Europa dividida e decadente, causando grandes conversões em massa a crédito da salvação das populações afectadas. Na realidade, a Igreja Cristã não só exerceu um importante papel civilizacional, como inclusive deu a toda a cultura medieval um carácter religioso e doutrinal, a despeito do barbarismo e do paganismo que grassavam entre as populações da época.

Ora, como era de esperar de uma acção profunda do Cristianismo sobre uma sociedade perdida e sedenta de ordem, com as igrejas e os mosteiros a difundir os valores e costumes da religião e o desenvolvimentos das artes e das letras, propaçou-se um pudor religioso com um peso extremo na vida pública e privada.

«A Idade Média cristã vive desta dupla herança. Aos Romanos, vai buscar a honra moral da nudez e o pudor natural. Aos Judeus, a sujidade da carne. Crime e castigo, moral e religião: uma nova síntese explora outra parcela do campo do pudor: o pudor religioso»⁶⁹

Tomando já como ponto assente, a supremacia do género masculino herdado de civilizações anteriores, na época medieval este quadro de exclusão da mulher é profundamente agravado, inclusivamente com o contributo da religião cristã que personificou na mulher a imagem do pecado e de tudo aquilo sobre o qual o homem deveria acautelá-lo.

Na realidade, a história das mulheres nesta época foi muito desprestigiada e deixou fontes muito escassas de informação, dado que tudo o que se sabe sobre o assunto foi escrito por eclesiásticos, homens que supostamente deviam viver afastados delas e da sua influência maquiavélica. Nada mais sobrou senão as revisões que fizeram sobre a história da sua criação e a concepção dicotómica que criaram da mulher, originalmente pecadora, mas também equiparada à Virgem Maria (louvável excepção que deu ao mundo o salvador e redentor dos pecados) e a Maria Madalena (usada muitas vezes para dar o exemplo da salvação). Ironicamente, por outro lado, mostravam uma profunda

⁶⁹ Boloşne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, p.327

ignorância em relação à sua fisiologia, confessando a sua curiosidade em compreender como tinham as mulheres capacidade de gerar a vida ou como curavam doenças a partir de simples ervas – era o resultado da subordinação da ciência à religião. Em nome de um Deus que não poderia ser comprovado nem refutado experimentalmente, o empirismo entra em declínio para dar lugar à 'intuição cristã'.

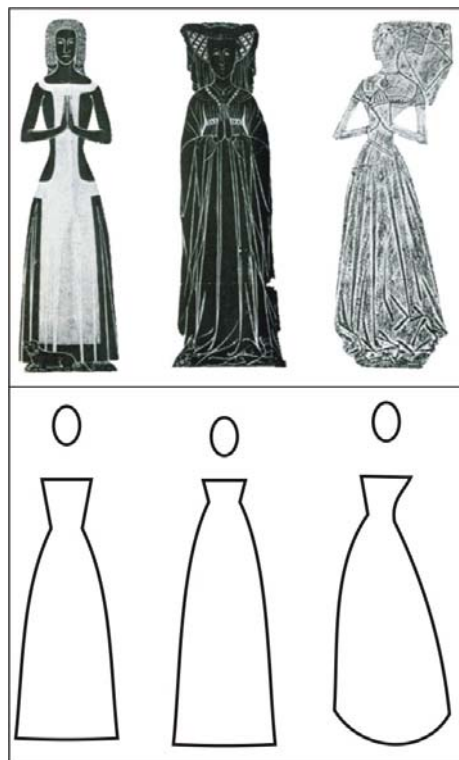
A misoínia na gênese de Eva, criada de uma costela recurva de Adão, numa concepção retorcida em contraponto com a rectidão do Homem, sublinha a inferioridade natural e a explicação do seu espírito perverso, bem como a responsabilização da tentação dos homens e da sua expulsão do Éden.

Passagens da Bíblia são usadas para a afirmação da perversidade e da malícia das mulheres, bem como a autoridade de São João Crisóstomo, através da sua exegese da visão celibatária de Mateus, 19: « Que há de ser a mulher senão uma adversária da amizade, um castigo inevitável, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade desejável, um perigo doméstico, um deleite nocivo, um mal da natureza, pintado de lindas cores. Portanto, sendo pecado dela divorciar-se, conviver com ela passa a ser a tortura necessária: ou cometemos o adultério, repudiando-a, ou somos obrigados a suportar as brigas diárias»⁷⁰

A sua forma de vestir revelou-se muito mais discreta que a dos homens. Consistia essencialmente num vestido de comprimento até aos pés, muitas vezes até com cauda, que no séc. X passou a ser amoldado ao corpo através de uma nova técnica de abotoamento lateral, que deixava a parte superior justa sobre o busto (Laver, 1989, p.56). Esta inserção de um novo corte no vestuário feminino deveu-se em grande parte às Cruzadas e reabertura do comércio com o próximo Oriente, que não só trouxe novos materiais e tecidos como também o estilo e técnica de corte.

Sequindo o ritmo do movimento gótico na silhueta do traje feminino, em 1130 surge um novo modelo com um corpete muito justo até às ancas, de onde saía a saia ampla e com pregas até aos pés. A sobretúnica, recentemente inserida no vestuário, também se tinha tornado mais justa, sublinhando ainda mais as formas definidas pelo corpete (Laver, 1989, p.60) e a peça de baixo chegava agora a ser tão longa que arrastava uma boa parte no chão. Mais tarde, com o gradual ajuste da parte de cima, começou a dar-se especial atenção ao busto, enfatizando o contorno dos seios com bojos para os suster (Köhler, 1993, p.171).

⁷⁰ Mateus in Kramer, H. Sprenger, J. 1484, *Malleus Maleficarum*, p.159 in Maleval, M. (UERL), *Representações Diabolizadas da Mulher em Textos Medievais*



III. Esfregaduras de chapas sepulcrais de latão datadas de 1375, 1430 e 1480⁷¹ – A silhueta começa a adelgaçar-se ligeiramente na cintura.

Cristaliza-se definitivamente a imagem da mulher bruxa, causadora dos malefícios aos homens (doenças, deformidades, impotência, etc) e à natureza (catástrofes naturais, secas...). O processo misógeno efectivado na Idade Média ganhara força de lei através dos manuais de caça aos herejes para as fojeiras do Santo Ofício. Este perfil estigmatizado da mulher foi uma construção de séculos e levou à tortura e morte mais de 100 mil mulheres presequeidas pelo Tribunal da Inquisição.

Com a instituição do casamento pela igreja a partir do séc. XI, a maternidade e o papel de boa esposa passaram a ser exaltados. O matrimónio viria saciar e controlar as pulsões femininas. A mulher seria restrita a um só parceiro, que tinha o dever de dominá-la, educá-la e assegurar que tivesse uma vida pura e casta. A sua lascívia, encarada como o canal por excelência da actuação do demónio, passaria agora a poder ser contornada a partir da imagem da salvação. A mulher procuraria então tomar o lugar de uma Maria Madalena arrependida da sua vida de pecado e ambicionaria, no extremo da sua devoção, alcançar

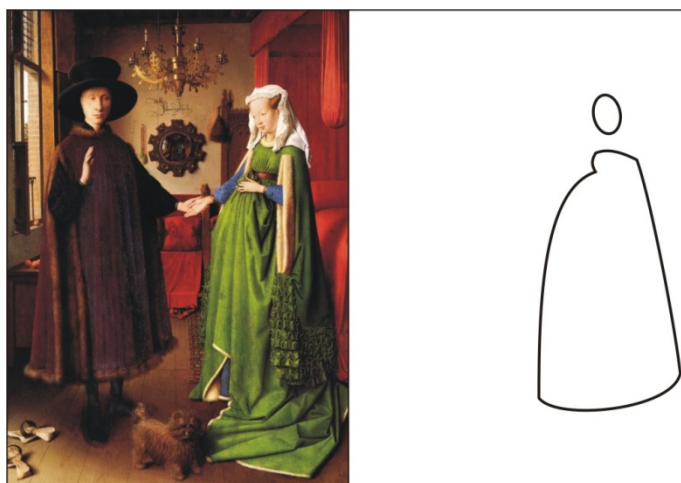
⁷¹ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, pp.62-63

a imagem da Virgem Maria e a graça divina, para sempre inatingível pela mulher comum.

A esposa tornava-se numa propriedade do seu amo ou senhor, sobre a qual este tinha o poder de educar com a agressão verbal e física necessárias ao controle da luxúria, infidelidade e taçarelíce que lhe atribuiu a sua natureza lasciva. As agressões não podiam chegar a causar a morte às suas esposas nem incomodar os vizinhos, mas em caso de adultério flagrante, o marido tinha o direito de matar a mulher, pois já neste caso a legislação em nada podia intervir.

Na sua educação, as mulheres aprendiam essencialmente a ser boas esposas e eram encorajadas a manterem-se castas até ao casamento, porém, estas podiam aproximar-se mais do exemplo de Maria, permanecendo virgens e entregando-se a Cristo, numa tentativa de obter a graça e salvação divinas no convento.

[Toda esta conotação neqativa que alberqava o corpo da mulher, exclusive na sua capacidade de conceber a vida, trouxe-lhe um formato qradualmente qnóide, contribuindo para a exaltação desse seu potencial: um lonqo vestido cobria todas as suas pernas (mais, deixava ainda um qgrande pedaço de tecido que arrastava pelo qão) firmando a castidade e a inacessibilidade sexual – um cuidado redobrado para com um corpo permeável à corrupqão, sendo menos fechado – e um cinto ou corpete adelqaçava-a na cintura para que se sentissem mais acentuados o ventre e ancas (símbolos da fecundidade e fertilidade desde as primeiras representações de Vénus do Paleolítico) sob a amplitude crescente das preqas volumosas da saia. Senão, observe-se a prespectiva de Jan van Eyck sobre a troca solene dos votos matrimoniais de um casal na intimidade de uma câmara nupcial.



IV. Jan van Eyck, *O casamento de Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami (?)*, 1434, The National Gallery, Londres⁷²

A mulher à direita, no seu lugar de esposa submissa e confinada ao dever de procriar e manter a castidade, parece aludir à gravidez, ou aliás, ao seu potencial reprodutor e ao cumprimento da sua função, com o tecido que se amontoa em preças sobre o seu ventre.

Estabeleça-se uma comparação pertinente entre as partes do corpo exibidas na Grécia Antiga e na Idade Média. Enquanto em Atenas era natural deixar ver-se um pouco das pernas sob a vulnerabilidade do *quítion* (mais ainda em Esparta levando aqueles a zombar de vestidos tão curtos que mostravam as coxas como os homens), criando até uma perspectiva sobre o pudor em que não havia pecado na nudez, senão uma vitória sobre esse preconceito natural⁷³; na Idade Média, em contraponto com o comprimento excessivo e proibitivo das saias, a descoberta do colo revela os seus atributos físicos. Numa observação redutora, poder-se-á dizer que no mercado medieval, os seios fazem publicidade ao potencial reprodutor, enquanto o acesso interdito às pernas mostra o seu alto valor de mercado enquanto produto procurado (Barber, N. 1999).]

Não é de admirar que, a partir do séc. XIII, os decotes se abrissem e a amplitude das saias aumentasse, em contraponto com um corpete ainda mais estreito na cintura. Não só ousou-se expor o colo, como também se ornamentou o decote para alertar os mais distraídos, ainda que de forma muito tímida, era o início de uma longa caminhada até aos fartos decotes que projectavam os seios no séc. XVIII.

É então a partir de meados do séc. XIV que surge o *placard* – um dos primórdios do espartilho – uma espécie de corpete de tecido endurecido que começava agora a ser explorado com mais insistência. Acompanhando a tendência referida acima, os véus, usados anteriormente por influência muçulmana, desaparecem, e os decotes tornaram-se mais profundos e continuaram a descobrir o colo até ao final da Idade Média (Laver, 1989, p.64).

Ora, sendo os atractivos físicos da mulher considerados com aversão pelos moralistas por serem responsáveis pelas impulsões e apetites corporais e pela condição frágil e perigosa do ser humano, sujeito à constante tentação pecaminosa e denunciante das almas fracas, então

⁷² Janson, H.W. 1986, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, EUA, p. 383

⁷³ Boloşne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, p. 324

faria sentido que as mulheres se tapassem por completo. Porém, o exercício de exibição e inibição acontece em qualquer época da história e em qualquer lugar do mundo (Morris, D. 1977), inclusivamente no caso da burqua no Afeganistão e Paquistão, por exemplo: transmitindo a ideia de total restrição e inacessibilidade sexual, está implícito um estímulo à curiosidade e à imaginação de quem observa a mulher por fora do traje («Since men generally tend to value sexual restraint in a potential marriage partner (because this enhances confidence of paternity, Symons, 1979), young women and their relatives may go to great lengths to advertise their lack of sexual accessibility (...). It is interesting that even though sexual restrictedness is being expressed, sexual desirability may also be exaggerated⁷⁴). Cada ritual de exibição e inibição tem a sua maneira comedida de se processar e de compreender o seu limite, ténue e flexível, consoante os factores geográficos, social e culturais.

Não só era importante ter uma esposa pura e casta, como era igualmente importante exhibir o produto que se havia tornado sua propriedade, por conseguinte revelador do *status* do proprietário: «A fonte original é de novo Jerónimo: 'Se uma mulher for bela, logo achará amantes; se for feia, é fácil ser licenciosa. É difícil guardar o que muitos desejam; é maçante ter o que ninguém acha valer a pena possuir'. Isidoro de Sevilha enuncia o mesmo motivo no século VII. João de Salisbury repete-o quase palavra por palavra no século XII: 'Uma mulher bonita é rápida em inspirar amor; as paixões de uma feia se acendem facilmente. O que muitos amam é difícil proteger; o que ninguém quer ter é humilhante possuir'⁷⁵.

Já desde meados do séc. XIII que se começara a encarar de novo o corpo, na arte como na vida: «esboça-se uma evolução na percepção do nu, na esteira do renascimento aristotélico. Uma evolução interna, que não põe em perigo o sistema do pudor religioso, mas que o inflecte. A impureza da carne, o nojo pela sexualidade, o temor da mulher tendem a esfumar-se. O espírito cortês faz da mulher tentadora uma amante desejada. A arte abandona o idealismo platónico e preocupa-se mais com o realismo, sem por isso neçar o simbolismo românico. (...) Na escultura,

⁷⁴Barber, N. 1999. *Women's dress fashions as a function of reproductive strategy*, Sex roles: a journal of research. T. L.: A partir do momento em que os homens apreciam a restrição sexual numa potencial companheira de matrimónio (pois isso assegura a sua paternidade), a mulher poderá procurar usar saias mais compridas para comunicar inacessibilidade sexual. O interessante é que, mesmo estando a expressar-se a restrição sexual, pode estar a estimular-se o desejo sexual.

⁷⁵Bloch, R. H. 1995, *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

os peitos femininos tornam-se mais firmes. (...) Na vida quotidiana, a moda leva em conta os novos canones estéticos, seja para revelar os seios ou para os modelar com peitorais. (...) A carne revelada continua a ser tentação, mas a tentação, edulcorada como desejo, já não é pecado mas virtude»⁷⁶

Surge o amor cortês, assim denominado posteriormente por se revelar um amor refinado e oposto ao amor instintivo dos camponeses. Um amor despertado pela percepção da beleza do outro sexo, exigindo do amante uma total vassalaagem, uma coragem e prontidão permanentes, como no serviço militar. À mulher caberia nesse processo ser parcimoniosa nos seus favores, obedecendo às etapas próprias do processo amatório, fornecendo recompensas graduais ao amante. Em última instância, a disciplina dos instintos estaria na base dessa relação. A doutrina amatória e as técnicas de sedução das mulheres deveriam ser conhecidas, mas para ser evitado o amor, merecendo quem o conseguisse uma maior recompensa celestial, já que «mais compraz a Deus aquele que, tendo a possibilidade de pecar, não o faz, do que aquele a quem não foi dada tal possibilidade». Enfim, o erotismo apresenta-se como fonte de todo crime, de todo pecado (homicídio, perjúrio, furto, ira, incesto, falso testemunho, idolatria...). «Porque a castidade e o pudor são atributos de Deus, ao passo que do enganador Diabo são o amor e a luxúria. O matrimônio apresenta-se, então, como meio de se vencer a concupiscência sem pecar, tendo em vista a procriação»⁷⁷

[Então será possível afirmar que esta visão segmentada da mulher 'Portão-do-Diabo' e 'Esposa-de-Cristo', é um forte agente influenciador na predominância da silhueta gínóide? Pois é como se o objectivo fosse apenas louvar o formato ampulheta (cada vez mais acentuado, à medida que se vai subindo o *status* social) da mulher fértil e casta, em total contraponto com a satisfação dos prazeres da carne, com o sexo e a luxúria. «A atitude cristã simultaneamente bivalente torna o feminino tão abstrato que a mulher (não as mulheres) só pode ser concebida como uma ideia e não como um ser humano. Ela polariza a definição do feminino a tal ponto que as mulheres são empurradas para as margens, excluídas do meio, em outras palavras, afastadas da história.»⁷⁸

⁷⁶ Boloşne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, pp.332

⁷⁷ Maleval, M. (UERJ), *Representações Diabolizadas da Mulher em Textos Medievais*, Brasil

⁷⁸ Bloch, R. H. 1995, *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, p.113

Esta 'fragmentação' não só revela a pressão social que se exerce sob a mulher a desempenhar apenas um dos seus papéis (o de 'Virgem Maria', sendo que se reneça o da 'Eva pecadora'), como também denuncia uma forte barreira entre os dois sexos. Existe uma distância, uma falta de intimidade e conhecimento mútuo que provoca a hostilidade entre os dois participantes do ritual: «A qualidade da mulher de provocar confusão liça-se, na concepção medieval do problema, à do discurso; de facto, parece ser uma condição da própria poesia. Se a recriminação contra a esposa é de que ela é um amontoado de abusos verbais, tais aborrecimentos ao menos fazem dela a companheira de viagem do poeta. (...) Não há possibilidade de um olhar objectivo sobre o sexo oposto e, portanto, lugar inocente no discurso»⁷⁹. A *performance* de ambos baseia-se no «nojo pela sexualidade», no «temor pela mulher» (Boloşne, 1996, pp.332) e da incompreensão resulta a posição de defesa.

Também do ideal platónico e de parte do que ensina o amor cortês, compreende-se uma relação distanciada entre o homem e a mulher: concebe-se o amor como um sentimento puro e fundamentado na virtude, um amor idealizado, muitas vezes fantasiado e irreal pois o seu objecto é sempre imaculado e perfeito.

Será também o nível de proximidade entre os dois sexos uma variável fundamental na equação?]

4.3. Idade Moderna e a falocracia

O Renascimento traz de Itália uma nova concepção de nudez: «uma visão da carne que choca de frente com a simbólica medieval e arrasta uma reacção radical das autoridades religiosas. No choque de duas civilizações, nasce o pudor convencional».

«A distorção entre a arte e a vida quotidiana reveste-se temporariamente deste aspecto social: o pudor popular nasce como reacção à nudez representada; o pudor aristocrático, como reacção à nudez vivida. É a partir da divergência entre estes dois tipos de nudez, de que pela primeira vez se toma consciência, que a noção de pudor se pode definir. Na vida, portanto, a nudez deixa de estar em lugar de honra... pelo menos no que se refere às mulheres, primeiras atingidas por esta restauração do pudor. Se a Idade Média se quis misógina – pelo menos numa primeira fase – o Renascimento foi fundamentalmente falocrático.

⁷⁹ Bloch, R. H. 1995, *A mulher como confusão* in *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, pp.28-9

Inventa simultaneamente a braçuilha proeminente, que valoriza o sexo masculino, e o calção, que esconde o da mulher.⁸⁰

Os vestidos, entretanto mais amplos, de cores vibrantes e ricamente bordados, ainda assim permaneceram mais modestos que a indumentária masculina. Sobre a túnica, que consistia numa saia e numa blusa costuradas uma à outra, sobrepunha-se uma beca que caía em pregas amplas até ao chão, com a cintura bem adelgçada (Laver, 1989).

A introdução dos acolchoados no vestuário veio revolucionar a noção de volume, ou melhor dizendo, o espaço ocupado por cada mulher. É aqui que se começa a conquistar espaço físico e dimensão simbólica com a expansão dos vestidos. Pois, não só o corpete, que permanece da Idade Média, representa uma estrutura que força a cintura a adelgçar-se perante o volume das ancas, como agora também por baixo das saias surge uma nova estrutura que vai hiperbolizar o formato gínoide até ao seu expoente máximo no final do séc. XVIII. O acolchoado foi primeiramente usado na roupa masculina, nomeadamente nos çibões, calções e meias a fim de encorpá-los. A partir da segunda metade do séc. XVI, o seu uso marcou a rigidez ainda mais pronunciada na roupa feminina: «O corpete, que formava a frente da blusa, era endurecido com tela ençomada ou papelão e mantido no lugar por barbatanas frequentemente feitas de madeira e, portanto, não flexíveis. A saia era armada pela *farthingale*. Sua origem foi universalmente reconhecida. Foi a '*farthingale* espanhola' ou '*vertingale*' e, na sua forma primitiva, consistia em uma anáçua armada por arcos de arame, madeira ou barbatanas de baleia, que ficavam maiores em direcção à bainha. (...) A '*farthingale* francesa' que surgiu em 1580, era mais um traje da corte. Era chamada de '*farthingale* circular', que é uma descrição expressiva do efeito çeral. Era como se a pessoa estivesse de pé dentro de uma roda, com a saia presa à sua borda externa e caíndo verticalmente até ao chão. (...) Bastante parecida era a '*farthingale* italiana', feita de arame ou barbatanas de baleia e usada liçeiramente levantada atrás por meio de uma almofada, como anquinhas primitivas. A largura podia chegar a 1,20m»⁸¹

⁸⁰ Boloçne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, pp.333-4

⁸¹ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, pp.95-98



- V. Frans Porbus II, *Elisabete de França*, 1615, Valenciennes, Museu das Belas Artes⁸² – O vestido continua fiel ao formato ampulheta e acompanha a tendência a acentuar-se. Note-se a aparência rígida que parece tornar o vestuário numa ‘embalagem’ do corpo.

[Não é demais sublinhar este fenómeno, que representa um marco importante no âmbito desta dissertação. Foi por volta da viragem do século XVI que a mulher ocidental começou a ‘conquistar’ mais espaço físico. E com isto quer dizer-se que começou a recorrer a estruturas (primeiro acolchoadas e depois metálicas, com uma maior área de alcance) para extrapolar o seu limite físico, ocupar muito mais espaço e, por conseguinte, distanciar-se mais das outras pessoas.

Resultará igualmente este comportamento num distanciamento social? Certamente – pelo menos no que advém da redução do contacto físico – e não se recuse à partida a possibilidade de haver um propósito nesta ‘expansão do território pessoal’. Dentro deste vestido-embalagem, a mulher torna-se um produto cada vez mais publicitado: a distância torna-a menos alcançável e mais rara e os elaborados rufos publicitam o seu rosto e colo como uma montra ornamentada de jóias. Como defende Niçel Barber (1999), estes são períodos de competição entre as mulheres, aos melhores parceiros para casar (numa sociedade monóçama), onde geralmente existem menos mulheres que homens numa população (Guttentag e Secord, 1983). É provável também que, para além da tendência que acompanhou a época medieval, esta crescente e generalizada

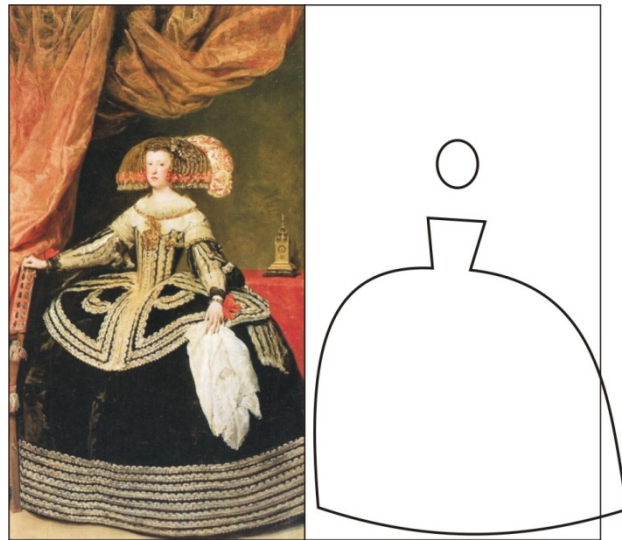
⁸² Rupert, J. 1990, *Le Costume, La Renaissance, Le Style Louis XIII*, Flammarion, France, capa.

procura do casamento e da procriação e constituição de família se deva à devastadora pandemia da peste bubónica que dizimou cerca de 75 milhões de pessoas durante todo o século XV.]

Foi uma época de mudança e revolução na arte e de uma extraordinária evolução das mentalidades e da cultura europeias – o Homem tinha entrado, confiante, na Idade Moderna. Passou do pensamento religioso e teocentrista à crença nas capacidades humanas. O antropocentrismo trouxe-lhe uma posição racionalista e um espírito crítico sobre as coisas, onde a curiosidade e a vontade de saber superou fronteiras geográficas e revelou-lhe novos lugares no mundo nunca antes descobertos. Surge então uma concepção mais pragmática e profana da vida que valorizou conceitos como o Humanismo e o Individualismo.

Com o renascer do dinamismo económico, a abertura comercial e os intercâmbios culturais com o novo Mundo, difundiu-se ainda mais a Moda e todo o fenómeno sistemático que a acompanha. A concepção da arte como ciência tornou simples artesãos e mecânicos medievais em intelectuais capazes de inovar artisticamente. Como tal, o acto de vestir tornou-se uma nova forma de arte. Ann Hollander refere a relação entre as duas perspectivas sobre o corpo vestido e o corpo despido que se torna mais íntima com a nova concepção do nú renascentista, em *Sex and Suits*: O vestido tornou-se um objecto da Arte Moderna. Começou por agir simbolicamente e alusivamente através das formas da Moda e dos ornamentos, usando a ampliação de formas, num dinâmico contraponto com a silhueta do corpo real. A Moda tem vindo a fazê-lo desde sempre. A roupa veio propor um programa tridimensional e ilusório para o corpo vestido. O corpo em si tornou-se ficcionado. As pessoas tornaram-se figuras e personagens, não apenas membros de grupos. A Moda inventou um vocabulário visual e poético para demonstrar, mesmo inconscientemente, temas em simultâneo como temporalidade e contingência, ou o posicionamento social e a personalidade, mas sempre moldado às necessidades sexuais do corpo.⁸³

⁸³ (...) dress became a modern art. It began to operate symbolically and allusively through fashionable shape and ornament, using its own suggestive applied forms in a dynamic counterpoint to the shape of real bodies. Fashion as done this ever since. (...) clothing came to propose a three-dimensional and illusionistic programme for the clothed body (...). The body itself became fictionalized. Persons became figures and characters, not just members of groups. Fashion invented a poetic visual vocabulary to demonstrate, even unconsciously, overlapping and simultaneous themes of temporality and contingency, or social placement and personality, but always cast in the terms of sexuality that



VI. Vertuáadin, Velázquez, *La Reine Marianne d'Autriche*, 1634-96, Madrid, Museo del Prado⁸⁴ – Ao lonço do séc. XVII, o vestido adelgaça ainda mais a silhueta e o rufo é melhorado para uma versão que permite emoldurar o rosto e aprofundar o decote ao mesmo tempo.

Contudo, a sexualidade da mulher não beneficia desta nova concepção da nudez. Os órgãos sexuais masculinos são os únicos a ser representados, como sendo os únicos a deter um papel activo na procriação, ainda que se separe, nesta altura, a arte profana da arte sacra no que diz respeito à sua representação. A nudez, racionalizada, perseguida, perde o seu carácter global e a partir do momento em que é necessário definir as partes indecentes do corpo humano, a nudez deixa de ser uma ideia e resume-se ao sexo: «Basta-se por cuecas nas pinturas, castrar as estátuas para entrar nas normas do pudor (...). Influencia inconscientemente até a maneira de pintar (mais de costas que de frente) ou a escolha dos modelos anatómicos (mais feminino que masculinos).»⁸⁵

Um pudor rigoroso é como que instituído aos poucos em consequentes revisões da lei: os primeiros éditos sobre a decência nos banhos de rio em 1541, a proibição da prostituição em 1560, o encerramento dos banhos quentes, o fim de direito de entrada nos

are demanded by the living body (...)' in Hollander, A. 1994, *Sex and Suits: Evolution of Modern Dress*, Claridge Press, New York, p.31.

⁸⁴ Rupert, J. 1990, *Le Costume, La Renaissance, Le Style Louis XIII*, Flammarion, France, p.43

⁸⁵ Boloşne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, p. 336

aposentos reais, a proibição da confraria da Paixão em 1548, o primeiro Índex dos livros condenados em 1543, o restabelecimento da Inquisição em 1542 (Boloçne, 1996).

Para o homem Moderno, a nudez tinha sido purificada pela arte. Porém, a valorização da carne na arte diz apenas respeito ao homem e a mulher passa a ser assexuada na sua representação. «Montaiçne crê que ela [a nudez] arrefece o ardor sexual. Na sua concepção muito moderna de uma mulher que seduz mais pelo que esconde do que pelo que mostra, testemunha a evolução das mentalidades numa época em que a nudez sai pouco a pouco do cenário quotidiano»⁸⁶

Gradualmente, vai-se abandonando a ideia da mulher submetida ao desejo masculino e começa a formar-se a imagem da «mulher quente, com o desejo entranhado», tal como os seus implícitos órçãos sexuais. Depois de velada a nudez dos quadros, expurgada a língua de palavras grosseiras, o erotismo nasce, na arte como na literatura. «O interdito ençendra a transçressão».⁸⁷

O século XVIII foi um período tecido de orçias e deboches, de festas de Adão e jantares de deusas, em que todos fruem do espectáculo da própria nudez (Boloçne, 1996): «Na vaça de virtude que se abate sobre Paris, os abcessos de fixação, refúçios fechados de um deboche já com má fama, çanham nova importância. A literatura erótica, as çravuras obscenas, as casas de prazer fechadas adquirem uma inesperada extensão. Depois dos ataques do abade Boileau contra a disciplina monástica, o chicote juntou-se às práticas secretas da *Ars Erotica*. Sade é o fruto simbólico desta paixão de um século pela virtude»⁸⁸.

Nasce o mito do 'bom selvaçem'. Com a multiplicação das viaçens e a divulçação dos relatos de exploração que familiarizaram a civilização ocidental com os selvaçens felizes e nós, tentou reformular-se o pensamento sobre a nudez e atenuar a reacção puritana: «Uma vez que a nudez é natural e a virtude deve ser preservada, há que dissociar a carne do pecado, recuperar o apudor primitivo. Discurso bem teórico e, a curto prazo, impossível de pôr em prática: não está o apudor liçado à inconsciência da nudez? A consciência não se perde, salvo quem enlouquece»⁸⁹

⁸⁶ Boloçne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, p. 334

⁸⁷ Idem, Ibidem, p. 343

⁸⁸ Idem, Ibidem, p. 343

⁸⁹ Idem, Ibidem, p. 344



VII. Em cima, Quentin de Latour, *Marquise de Pompadour*, 1748-55, Musée du Louvre, Paris⁹⁰; Abaixo, Jean Étienne Liotard, *Moça com Chocolate*, 1743-45⁹¹ – Mesmo representando um empecilho para a actividade laboral, a classe trabalhadora aspirava aos mesmos códigos estéticos (à mesma semiótica das formas, por assim dizer), ainda que mais atenuados.

A amplitude dos vestidos tinha chegado ao seu extremo máximo no séc. XVIII, com estruturas incrivelmente desconfortáveis que representavam um constante estorvo nas actividades do dia-a-dia: «Ao invés da altura, as mulheres pareciam buscar a amplidão, e a saia se abria para os lados, às vezes chegado a 4,5 metros, por meio de barbatanas de baleia ou arcos de salgueiro. (...) A extrema amplidão dos vestidos dessa época era motivo de alguns inconvenientes, uma vez que era impossível duas damas passarem lado a lado por uma porta, ou até sentarem-se no mesmo sofá»⁹².

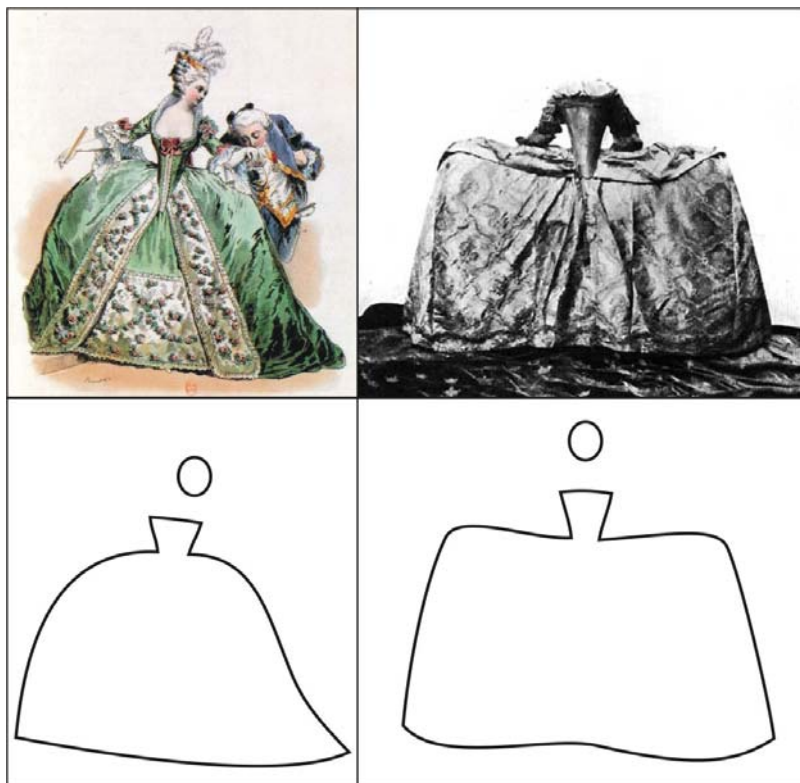
⁹⁰ Rupert, J. 1990, *Le Costume, Époques Louis XIV et Louis XV*, Flammarion, France, p.45

⁹¹ Laver, J. 1989, *A Roupa e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p.138

⁹² Laver, J. 1989, *A Roupa e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p.130

O corpete, extremamente rívido e delgado na cintura, era preenchido por um peitilho em forma de escudo e encorpado com papelão ou barbatanas, tornando inevitável a projecção de grande parte dos seios no profundo decote. A silhueta ampulheta atingiu aqui o seu apogeu, sendo que nunca mais o vestuário chegou a tais proporções. Por esta altura, estava inclusivamente patente na sobreposição de saias e junção de painéis, o formato da letra X: «O vestido aberto (...) tinha essa abertura na forma de um V invertido, deixando aparecer a anáqua (...). [O corpete] costumava ser muito bordado ou enfeitado com uma série de laços de tamanho decrescente de cima para baixo»⁹³

Este vestido, que poderá continuar a ser considerado uma 'embalagem do corpo', e até remetendo ainda mais à imagem de clausura, tinha na sua rigidez o objectivo de comunicar justamente a dignidade e a seriedade de quem o vestia (Laver, 1989). Estudados e usados os múltiplos métodos para estruturar o interior dos corpetes e saias, até os penteados agora em vertiginosos arranjos florais com pesados chapéus, exigiam rectidão e dotes de equilibrista à mulher.



⁹³ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, pp.131-2

VIII. Moreau Le Jeune, *Les Adieux*, 1777⁹⁴; Vestido de casamento da Rainha Sofia Madalena da Suécia, 1766⁹⁵ – Note-se o formato ampulheta levado ao extremo, tanto pela posição social de quem a veste, como pela natureza e o simbolismo da cerimónia matrimonial.

[Onde está a mulher, perdida neste festival de enfeites? Onde está a mulher como personagem integral e não como objecto sexual (ou 'mulher fragmentada')? Pois quanto mais é a roupa que veste a mulher, quanto mais é o formato da roupa que emala o da mulher, mais a sua mensagem se torna estereotipada.

É como se a sua sexualidade estivesse dentro de uma caixinha de surpresas, ornamentada no exterior com um apelativo papel de embrulho e uma fita de nastro. Os genitais da mulher, juntamente com as suas pernas – o caminho que leva o homem ao seu encontro (Barber, 1999) – estão enclausurados numa espessa e ainda maior campânula sagrada. E a sua altivez leva-a agora a ter o privilégio de toda a área do sofá e da entrada singular em todas as salas – a sua castidade é preciosa como nunca e o valor do seu sexo está no pico do mercado matrimonial.

A mulher toma assim uma posição passiva perante o poder semiológico ou comunicativo da moda, pois não é ela que confere à forma de vestir uma determinada mensagem, mas é sim o vestido a conferir-lhe determinado carácter. Senão verifique-se como a moda tinha essa influência hegemónica em todas as classes sociais e em todas as faixas etárias, mesmo representando incapacidade de desempenho de movimentos e tarefas, além do risco de sérias complicações de saúde.

O séc. XVIII foi de facto um período de mudança de pontos de vista sobre o Homem, em que a exploração das sensações carnis e da nudez, que mais não podia ser contida sob a grande pressão da Igreja Católica, levou ao cúmulo da sua expressão na literatura erótica e em orçias secretas, mas ainda assim estava longe de uma revolução sexual no que diz respeito à autonomia da mulher sobre o seu prazer: «No séc. XVIII, apesar de ser uma época de revolução intelectual, as ciências médicas corroboravam a precepção da Igreja Católica de que a mulher era um 'mal sobre a terra'. Construía, assim, uma função normativa do corpo feminino, retirava-lhe o prazer e a ela só era destinada a maternidade, um elemento passivo na fecundação»

⁹⁴ Rupert, J. 1990, *Le Costume, Époques Louis XVI et Directoire*, Flammarion, France, p.17

⁹⁵ Köhler, C. 1993, *História do Vestuário*, Martins Fontes, Brasil, p.444

«Assim, o sexo é uma necessidade do corpo, a força sexual retida é contra a natureza. Tenta-se conter esta explosão do individual para o social por histórias que expõem o lado negativo, por humilhações, repressões, ou afastamento do convívio social. (...) Enfim, há um motivo fora do organismo, as contenções morais, que repercute no organismo e mente».

«Tinham as mulheres as mesmas condições morais que os homens na sociedade? Nunca. É neste ponto que Diderot realiza severas críticas, pois nas considerações éticas do autor, a mulher tem as mesmas condições do prazer sexual e intelectual que o homem. (...) A mulher na época (...) não reconhece o seu desejo. O desejo era do homem, por isso o homem fazia a corte e a mulher estava sempre disposta a recebê-lo. (...) O que ocorre é que a mulher conhece, pela educação ou a experiência, consequências cruéis diante de momentos prazerosos, fazendo ela se esquivar diante de um homem, e o homem que não passa por estas situações tem que seduzir a mulher para despertar seu impulso natural. Assim, conclui Diderot: 'consagrou a resistência da mulher, atribui-se ignomínia à violência do homem' (p.158).^{96]}

4.4. Revolução Francesa – a revolução na silhueta

Aconteceu em 1789, influenciada pelos ideais do Iluminismo e pela Independência Americana em 1776 e, além de ser um marco universal na História, que datou a viragem da Idade Moderna para a Idade Contemporânea, dentro do âmbito deste estudo, representa a charneira da primeira mudança de silhueta do vestuário da mulher ocidental, passados cerca de dois milénios de história: «Se há uma data chave na história das mentalidades, ela é 1789».⁹⁷

Numa reacção ao absolutismo e à ostentação e leviandade da corte, a burguesia exigiu a implementação de uma república, exigiu liberdade. Em resposta, Napoleão tentou aplicar na política as ideias do Iluminismo. Aboliu a servidão e os direitos feudais e proclamou os princípios universais de 'Liberdade, Igualdade e Fraternidade' ('Liberté, Égalité, Fraternité'), frase de autoria de Jean-Jacques Rousseau. Instaurou o Império Romano e a mulher procurou, igualmente, referências da Antiguidade Clássica: racionalidade, sobriedade e contenção de formas. As ancas pronunciadas foram imediatamente abandonadas em prol do chamado corte Império, que colocava agora o seu corpo numa espécie de

⁹⁶ Ribeiro, V. B. 2003, *A intimidade feminina do séc. XVIII em Diderot*, Científico, Salvador

⁹⁷ Boloşne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, p. 346

túnica comprida, com cintura subida, em material tão fino que se assemelhava a uma camisa de dormir: «Às vezes o tecido era humedecido para colar-se ao corpo imitando as preças das roupas gregas representadas em estátuas antiças».⁹⁸

Agora, sob o toque suave e fluido da musselina ou da cambráia preçueada, o corpo da mulher encontrava-se de novo livre da imposição do espartilho, apenas encimado por um xaile, peça essencial no çuarda-roupa feminino. Nunca antes houvera uma indumentária com tão pouca roupa como no início do séc. XIX e essa liberdade deteve um ç grande siçnificado social no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade. «O Directório começa a ser mais brando: vestidos transparentes e calças justas, espectáculos liçeiros e exposições restabelecem o paralelo entre libertaçao do corpo e libertaçao política. As novas modas encontram nos seus excessos a sua própria condenaçao. A reprovaçao pública devolve à moda e aos espectáculos a sua justa medida».⁹⁹



IX. Antoine Jean Baron Gras, *Christine Boyer*, 1776-1800, Musée du Louvre, Paris¹⁰⁰ – A fluidez das linhas verticais e do material opõem-se ao ornato e à ideologia sensacionalista do séc. XVIII.

Paralela a esta reacção na forma de vestir, foi a imediata preocupação com as mulheres e com a legislação do pudor: «Quem for acusado de ter atentado publicamente contra os costumes por ultraje ao

⁹⁸ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p.152

⁹⁹ Boloçne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, p. 346

¹⁰⁰ Delpierre, M. 1990, *Le Costume, Consulat - Empire*, Flammarion, France, p.11

pudor das mulheres, por acções desonestas, por exposição ou venda de imagens obscenas, por ter favorecido o deboche ou corrompido os jovens de um e outro sexo, poderá ser intimamente preso e conduzido perante o juiz de paz.»¹⁰¹.

Oficializou-se a compartimentação da nudez que se viu começar a esboçar-se nos círculos libertinos do séc. XVIII – A solução estava em separar o julgamento da vida pública do da vida privada. «Os núcleos de prazer, que a moral não podia tomar para exemplo, tornam-se núcleos de virtude. As noções de vida privada e de vida pública surgem a partir do momento em que cada uma tem um território distinto. (...) A moral – e o pudor – devem ter em conta esta nova distribuição do espaço. Impõe-se a ideia de que se pode fazer praticamente tudo em privado. A moral sexual, que até então tentava governar a vida privada, altera-se profundamente»¹⁰²

Esta separação do público e do privado, esta coabitação dos prazeres da carne e da moral, poderá até dizer-se, esta clarificação do pudor, trouxe à mulher um lugar mais cimentado, um papel mais completo na sociedade: «O Iluminismo, como movimento cultural-filosófico, completou essa nova concepção da mulher, dando forma a um modelo essencialista de dois sexos. Se ,até ao séc. XVIII, o modelo de perfeição estava representado pela anatomia masculina, sustentáculo de um monismo sexual que fazia a mulher ser concebida como um homem invertido, na passagem para o séc. XIX, quando então surgiu o termo 'sexualidade', a mulher passou a ser o inverso do homem, sua forma complementar»¹⁰³.

[É porque, ao tentar procurar uma identificação com a ideologia Antiça e a sua racionalidade, se trouxe também para as expressões artísticas, o Neoclassicismo, e para a Moda, o mesmo corte império e sem formas? Claro que a pergunta tem uma retórica que acentua o teor óbvio da resposta, mas o fenómeno é mais complexo que isso. Isto só prova que um formato predominante no gosto de uma época – sempre influenciado por determinados valores ou ideais – não o é por acaso. Ou seja, o formato x não está simplesmente associado à ideologia A – a natureza do formato x *comunica* justamente a ideologia A. Então, não é por acaso que, no império napoleónico, se usou a linha recta e não a sinuosa. Assim o foi porque a silhueta rectangular anulou o formato curvelineo de uma deusa da fertilidade,

¹⁰¹ Boloşne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, p.345

¹⁰² Boloşne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, p.347

¹⁰³ França, C. P. 2005, *Disfunções Sexuais*, Casa do Psicólogo, São Paulo, p.18

deixando de ser este o atributo que lhe daria valor, em prol do pensamento racionalista. A Forma tem um significado que é intrínseco ao Homem desde sempre.

E ainda assim que do extremo formato gínoide se passasse para o extremo formato andróide, não se entenda que a verdadeira forma do corpo da mulher (ou do corpo despido) continuasse anónima: desde o simples facto de ter sido liberto da clausura do corpete, até ao discreto humedecer dos vestidos para o vislumbre de algumas saliências do seu limite real, a mulher começava agora a dar protagonismo ao seu próprio corpo.

Um papel fundamental neste processo foi também o das pesquisas médicas e da preocupação crescente com a saúde, que tornou inevitável contornar o pudor instituído, de uma maneira ou de outra: «Mme. Celnart tem que recomendar às mulheres que sequeiem os órgãos sexuais ao sair do banho, nem que fechem os olhos! A higiene vai travar um rude combate contra este novo mal-estar que as pessoas sentem em relação ao próprio corpo»¹⁰⁴]

4.5. A queda de Napoleão e a ascensão da crinolina

Com a queda de Napoleão em 1815 e o retorno à antiga aristocracia, a moda pouco muda em relação ao corte mas lentamente vão-se verificando ligeiras mudanças no traje, com ornamentos do Renascimento como os laços, os decotes com folhos e franjas por baixo das saias. A silhueta deixa de ser totalmente vertical e começa a tornar-se ligeiramente *evasé*, ao mesmo tempo que a cintura começa a voltar ao seu lugar (Laver, 1989).

Vivia-se uma nova era, em que a mulher ganhara uma maior importância e um novo papel na sociedade, já que a evolução da indústria lhe proporcionara um grande número de empregos nas grandes cidades, deixando as zonas rurais ao abandono, vencidas pela mecanização. A mulher começara a ter vida de rua, sem ser para se deslocar de um sítio para outro. O desenvolvimento dos meios de transporte permitiu uma maior comunicação e divulgação de valores, de costumes e da moda, sendo o principal veículo as revistas, que ganhavam nesta altura uma importância extrema.

Com o intenso êxodo rural que provocou uma sobrecarga de população trabalhadora nas cidades e um conseqüente surtimento de doenças e condições de habitação sub-humanas, verifica-se um acontecimento notável que vai influenciar a valorização do corpo e o culto do corpo saudável: investe-se cada vez mais nas pesquisas

¹⁰⁴ Boloşne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa, p.350

científicas, ainda tímidas, e as descobertas sobre a medicina multiplicam-se. A água e os banhos frequentes são considerados benéficos e até essenciais à saúde, tal como o desporto que então ganhara uma adesão imensa na classe média.

O desporto, teve igualmente a sua extrema importância na valorização da forma real do 'corpo despido'. Determinadas modalidades começaram a pedir um vestuário diferente e o culto do banho (de um certo modo imposto também pela Rainha Vitória) exigiu um traje para o efeito (Laver, 1989).

Contudo, perante um quadro de alta mortalidade e mal-formação infantil causada por inúmeros factores conhecidos hoje em dia (entre os quais os espartilhos que comprimiam o feto e reduziam a quantidade de líquido amniótico, a cosanguinidade nos casamentos e, obviamente, a falta de acompanhamento médico na gravidez), as pesquisas médicas logo começaram a dissociar o orgasmo da reprodução e «a mulher foi chamada a dispensar o prazer sensual (...), tendo início uma verdadeira guerra contra o clítoris e a masturbação clitoridiana, então associado às doenças nervosas, à prostituição, à imoralidade e ao infantilismo psíquico» (Nunes, 2002, p.41). Diante da necessidade de elevar ao máximo a potencialidade reprodutiva da mulher, tornava-se imperativo o disciplinar da sua sexualidade, considerada como excessiva, uma vez que a sua capacidade de gozar ultrapassava largamente a masculina, o que representava um risco para o modelo exemplar burguês,¹⁰⁵

Contudo, o corpo da mulher começou, timidamente, a receber o seu devido valor e respeito, apesar de se ignorar os malefícios do espartilho e de se voltar a usá-lo, ainda que melhorado e mais 'saudável', a partir do primeiro quarto do século XIX, quando a cintura voltou ao seu lugar, cada vez mais estreita, e as saias se tornaram cada vez mais rodadas. As mangas, que se foram amplificando, acentuavam esse contraste e chegado a 1830 atingiram o seu volume máximo, ao mesmo tempo que a saia subiu ligeiramente e permitiu o escândalo que se temia: expor os tornozelos. Os chapéus, indispensáveis já desde o início do século, aumentavam de tamanho e ornamento, obrigando a mulher a carregar um peso excessivo sobre a cabeça. O Romantismo estava ao rubro.

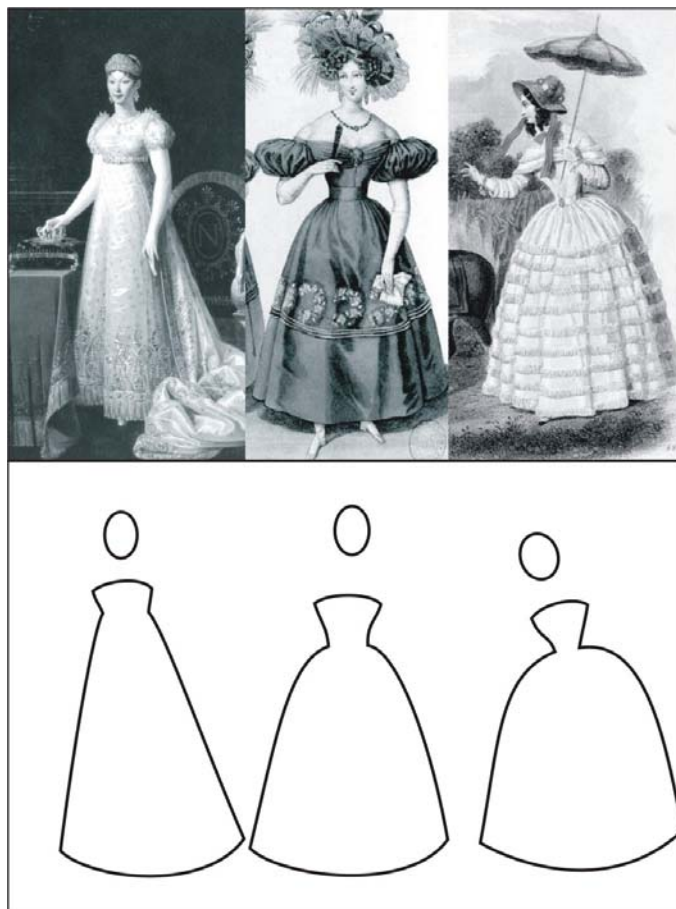
[Expor os tornozelos – uma conquista de poucos centímetros de pele que significou o início de uma luta ideológica e social da mulher que viria a durar mais do que cem anos. Na realidade, não teve tempo na altura de saborear o seu impacto na sociedade. Acabou por ser uma tímida demonstração, já antes observada brevemente no final

¹⁰⁵ França, C. P. 2005, *Disfunções Sexuais*, Casa do Psicólogo, São Paulo, p.19

do séc. XVIII. Porém, os resultados vieram mais tarde, quando a mulher retomou confiante a luta pela libertação das suas pernas – da sua sexualidade – no início do séc.XX.]

A hierarquia dos sexos manteve-se. Contudo, deixaria de ser metafísica, tornando-se biológica: a mulher, mais próxima da natureza, seria destinada à maternidade e ao lar, cabendo ao homem por sua racionalidade, dominar a pólis (Neri, 2001, p.19). A mulher havia sido 'fragmentada' mais uma vez. Porém, o seu lado virtuoso deixou de o ser, e uma boa esposa e mãe passava por mostrar-se fraca e impotente: «A partir desse momento, a visão da mulher como uma figura diabólica, inclinada à luxúria, portadora do mal e da morte, passaria a dividir espaço com um outro modelo de mulher, totalmente oposto: assexuada, passiva, frágil e dependente» p.19

Em 1840, a mulher devia ser um modelo de virtudes domésticas, e por outro lado, devia desfrutar de total ociosidade, pois indicava o *status* social do marido. Mesmo o vestuário já era restritivo, com inúmeras anáguas, impedindo a mulher de realizar qualquer tarefa sem se faticar. A mulher queria-se frágil, sofredora e delicada, ao passo que uma mulher com uma saúde de ferro era considerada vulgar. Esta moda foi levada ao extremo, abandonando-se o *blush* e levando algumas mulheres a beber vinagre para lhes conferir um aspecto pálido e doente. Parecia que o culto do corpo saudável começava de novo a esmorecer. O espartilho continuava a apertar e as saias a aumentar, apesar de estas terem descido de novo até ao chão, cobrindo os tornozelos, e as mangas foram descendo o seu volume ao longo do braço. A estatura pequena era apreciada por assemelhar-se à Rainha Vitória de Inglaterra.



- X. Da esquerda para a direita: Robert Lefevre, *Portrait de Marie-Louise en costume de cour*, Collection Chaumet, Paris, 1812¹⁰⁶; *Costumes parisiens*, Musée de la Mode et du Costume, Paris, 1830; *Le Moniteur*, Musée de la Mode et du Costume, 1845¹⁰⁷ - A silhueta retorna gradualmente ao formato gínoide até à segunda metade do século.

No século XIX, a forma ampulheta atinge a sua expressão máxima nos anos 50, com a criação da crinolína, uma armação pesada e incómoda, inicialmente feita em crina de cavalo, que veio 'libertar' a mulher do empecilho das anáguas. O ano das revoluções (1848) resultou na derrota da esquerda em toda a Europa e, apesar de em alguns países isso não ter sido benéfico, em França e Inglaterra foi o verdadeiro triunfo da burguesia. A Grande Exposição de 1851 não só mostrou novos tipos de

¹⁰⁶ Delpierre, M. 1990, *Le Costume, Consulat - Empire*, Flammarion, France, p.1

¹⁰⁷ Delpierre, M. 1990, *Le Costume, Restauration, Louis-Philippe, Second Empire, Belle-Époque*, Flammarion, France, p.8

tecnologia, como trouxe a esperança de que uma era de paz e fraternidade universal estava para começar. Esta prosperidade crescente reflectia-se na forma de vestir, permitindo a qualquer classe social o maior apurmo e uma vez aceito o exaçoero, as saias armadas pelas crinolinas tornaram-se de tal maneira prodiçiosas, que volvia-se impossível, mais uma vez, que duas mulheres entrassem ao mesmo tempo numa sala ou que se sentassem no mesmo sofá.

Como aconteceu no século XVII, as ancas acentuadas pela crinolina possuíam uma relação simbólica com a época em que floriram: a sua simbologia ligada à fertilidade feminina correspondeu a uma época de famílias grandes, justamente na altura em que se começava a reduzir lentamente a taxa de mortalidade infantil.

O distanciamento físico criado pela crinolina representava o suposto desprezo que as mulheres deveriam demonstrar enquanto eram cortejadas: «A saia rodada parecia dizer: 'você não pode se aproximar nem para beijar minha mão'. Mas é claro que a enorme saia rodada era um grande finçimento; ela era um instrumento de sedução (...). Quando vemos gravuras de damas com saias parecidas com abafadores de chá antiços, tendemos a pensar nessa estrutura como sólida e impassível; mas, é claro, nada mais estava distante da verdade. A crinolina estava em açitação constante, joçada de um lado para o outro. (...) Balançava-se para um lado, depois para o outro, levantava-se um pouco, ia para a frente e para trás (...).»¹⁰⁸



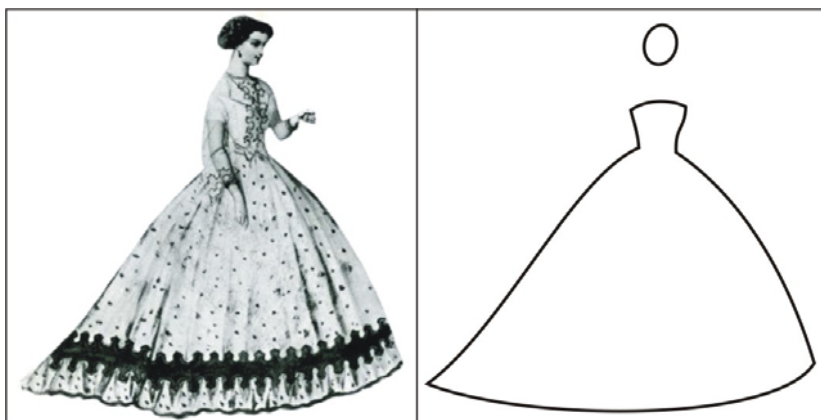
XI. Anáçuas de crinolina, 1860¹⁰⁹

¹⁰⁸ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p. 184

¹⁰⁹ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p. 179

Na realidade, ao contrário do que possa parecer, as suas pernas já começavam a ser libertadas, mesmo estando cobertas, pois a leveza desta estrutura inovadora facilitava muito mais os movimentos: «elas podiam, dentro da gaiola de aço, movimentar as pernas livremente. É claro que havia um perigo nisso, e os caricaturistas da época se deliciavam em mostrar o que poderia acontecer com as mulheres que usavam crinolina 'em meio de uma ventania'. As pernas ainda não podiam ser vistas e, para o caso de um infortúnio, era costume usar pantalonas compridas (...) até ao tornozelo»¹¹⁰.

Na década de 60, a Imperatriz Eugénia manteve a crinolina com a sua prosperidade material, extravaçância e tendências expansionistas. Porém, a roda começou a ser projectada para trás, de um certo modo influenciada por Worth, o primeiro *couturier*, que iniciava agora o seu trabalho. Havia um amontoado de tecido atrás, terminando em cauda, deixando a frente mais ou menos recta.



XII. Vestido com crinolina de Worth, 1860¹¹¹

[Por esta altura, já é possível constatar uma lenta evolução para a libertação do corpo e o posterior reconhecimento da sua singularidade. O corpo da mulher começa gradualmente a surgir por debaixo da roupa e a dar-lhe forma. Mesmo parecendo que o vestuário simplesmente oscila entre os dois formatos gínoide e andróide, ele de facto o faz, mas a sua forma vai-se atenuando, cada

¹¹⁰ Laver, J. 1989, *A Roupa e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p. 178

¹¹¹ Laver, J. 1989, *A Roupa e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p. 186

vez menos acentuada, cada vez mais lonçe de ambos os pólos rectançular e ampulheta.

Relativamente à seçunda metade do séc. XIX, ambicionava-se de facto çgrandes famílias e uma vida dedicada ao marido. Mas as oportunidades num mundo laboral em crescimento para a mulheres surçiam lá fora. Não só Niçel Barber (1999) diria que, em momentos de inçressão da mulher no mercado de trabalho, ela torna a sua silhueta limpa e esçua, como também é imediato concluir que o vestuário de uma operária teria obviamente que sofrer alterações profundas para facilitar os seus movimentos.]

4.6. Da *Belle Époque* aos anos 20 – O início do feminismo

«Durante o séc. XIX, a mulher ficou restrita ao espaço privado, reduzida às funções reprodutivas da espécie e aos afazeres de esposa e mãe. As crises históricas representavam então uma expressão do mal-estar de uma sexualidade contida, que precisava encontrar caminhos para desaçuar. A palavra foi um dos primeiros meios encontrados, só que precisava cair em ouvidos sensíveis, que pudessem acolhê-la como um discurso a ser descoberto e estudado»¹¹².

Freud teve um papel essencial na descoberta da sexualidade da mulher na seçunda metade do séc. XIX. Demonstrou um especial interesse pela então considerada histeria feminina e, apesar de ser um homem do seu tempo, transformou esse acolhimento das mulheres em inspiração criadora de uma teoria que tentaria, a seu modo, ao enunciar um sujeito de intensidade pulsional, implodir um modelo de feminilidade obsoleto.

Surçem as primeiras expressões do feminismo, com o foco oriçinalmente na promoção da içualdade dos direitos contratuais e de propriedade para homens e mulheres, e na oposição aos casamentos arranjados e à propriedade das mulheres casadas (e seus filhos) pelos seus maridos. As sufraçistas só conseçuem fazer jus à sua luta pelo direito ao voto já depois da viraçem do século.

Quando a crinolina foi totalmente eliminada, no final da década de 60, reduziu-se a uma espécie de anquinha que provocava um volume na parte de trás. Os vestidos estavam cada vez mais adornados com saias cada vez mais drapeadas na parte de trás e em 1874 surçiu o corpete *cuirasse*, muito apertado que moldava também as ancas, que implicava o uso de um espartilho comprido e apertado. Em meados da década de 70, os vestidos possuíam uma cauda surpreendentemente lonça, para desçosto de Ruskin e outros, que mostravam como esses modelos deviam

¹¹² França, C. P. 2005, *Disfunções Sexuais*, Casa do Psicólogo, São Paulo, p.20

ser anti-higiénicos. A cintura estava extremamente apertada e o espartilho acentuava-a, terminando em ponta na frente.

Nos anos 80, surgiu um novo tipo de anquinha que se projectava horizontalmente nas costas, dando a sensação que a própria mulher lançava os quadris para trás numa atitude emproada. Esta nova anquinha era conhecida por ser *a* saudável, que danificava menos a coluna do que qualquer outra (Laver, 1989).



XIII. Da esquerda para a direita: James Tissot, *Le Bal*, Musée d'Orsay, Paris, 1878; *Tournure*, Musée de la Mode et du Costume, Paris, 1880¹¹³

Os membros do movimento Traje Racional, que começou em 1881, preocupavam-se com o aspecto não-saudável da moda, protestando contra o espartilho apertado e deformador e contra camadas desnecessárias de roupas, acolchoados e barbatanas. Apesar de criticado na época, o movimento finalmente atingiu os seus objectivos à medida que as mulheres começaram a ter uma vida mais activa e os espartilhos rígidos saíram de moda. Durante a última década do século XIX foram várias as tentativas de criar um espartilho mais saudável e cómodo, enquanto *couturiers* como Vionnet, Poiret e Doucet tentavam abolir o espartilho do vestuário feminino. A anquinha desapareceu por completo, deixando apenas o vestido liso e ajustado sobre as ancas, ainda que

¹¹³ Delpierre, M. 1990, *Le Costume, Restauration, Louis-Philippe, Second Empire, Belle-Époque*, Flammarion, France, p.33-4

projectado para trás pelo novo espartilho recto à frente que havia aparecido nesta altura, junto a muitos outros ditos não-prejudiciais à saúde. As saias caíam em forma de sino e como era impossível atravessar a rua ou subir escadas sem levantar com a mão a saia comprida, o gesto inevitavelmente deixava à mostra o babado de renda da anáguas (que agora ganhava nova importância) que, nessa época, parece ter tido um extraordinário apelo erótico. A forma das mangas, sempre repletas de rendas e babados, passara por um volume extremo até à altivez de um ombro presunto muito proeminente. A postura da mulher continuava emproada e iria mostrar-se mais ainda, já que a década de 90 foi uma época de mudança de valores. A velha e rígida estrutura social estava a desfazer-se visivelmente, com o surçimento de novos-ricos na aristocracia. Nascia a Belle Époque em detrimento da era vitoriana que estava claramente a chegar ao fim.



XIV. Espartilho de frente recta, 1902¹¹⁴

A viragem do século conheceu um ainda maior crescimento da sede pela ostentação e extravação: «O facto de o rei gostar dos homens da cidade, de milionários, piadas de judeu e herdeiras americanas e mulheres bonitas (não importando a sua origem) significava que as portas estavam abertas a qualquer pessoa que conseguisse excitar os caprichos do monarca [...] a sociedade eduardiana modelava-se para

¹¹⁴ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p. 217

satisfazer as exigências pessoais do rei [...]. Havia uma avalanche de bailes, jantares e festas em casas de campo. Gastava-se mais dinheiro, consumia-se mais comida, mais cavalos corriam, mais infidelidades eram cometidas, mais pássaros eram mortos, mais iates eram encomendados, ficava-se acordado até mais tarde do que jamais se fez.» (Virgínia Cowles, 1956). Procurava-se uma mulher madura, fria e dominadora, com o busto pesado, cujo efeito era enfatizado pelos espartilhos 'saudáveis' que, num esforço de aliviar a pressão que exerciam no abdómen, tornava o corpo riçidamente erecto na frente, levantando o busto e projectando as ancas para trás. Isto criava uma postura peculiar em forma de S que era equilibrada pelo chapéu projectado para a frente, que voltou de novo a ter proporções excessivas e que obrigava a mulher a carregá-lo um peso imenso sobre a cabeça.

As mulheres começavam a ocupar o seu lugar no mundo do trabalho como governantas, dactilógrafas e balconistas; do desporto como o ciclismo, o ténis, o golfe e o tiro ao arco; e mesmo a assumir funções que antes eram apenas conferidas aos homens como conduzir carros. Esta tentativa de fusão de direitos entre sexos que começava agora a surgir, veio alterar ligeiramente a silhueta feminina, que agora já não sentia necessidade de exhibir o seu corpo como uma deusa da fertilidade. Pelo contrário, a mulher procurava independência, austeridade, um lugar no mundo ao nível do homem, e isso fez com que os espartilhos fossem totalmente abolidos, as ancas fossem gradualmente escondidas e os chapéus aumentassem de tamanho para ajudar a estreitar as ancas (Laver, 1989).

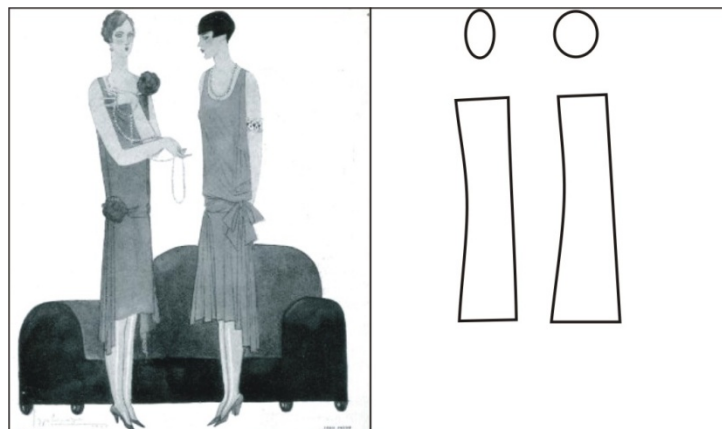
[E aqui acontecesse o primeiro caso mais flagrante de uma tentativa de igualar os direitos da mulher aos dos homens a partir de um processo que passa por conferir à mulher características masculinas, não só referentes ao modo de vestir, como também à sua postura e atitude e, pelo menos momentaneamente, anular algumas femininas.

Porque, ao querer que homens e mulheres tenham o mesmo lugar na sociedade, a mulher entra num processo de androginização para se assemelhar ao homem?]

Em 1910 voltaram a procurar-se referências *Império* e referências exóticas no Oriente e nos *Ballet Russes*. A silhueta encontrava-se agora em total contraste com a da mulher romântica de 1860.

O decote começou a mudar, em forma de V e logo foi denunciado como exibição indecente e, pelos médicos, como prejudiciais para a saúde, chamando a qualquer peça que o contivesse de blusa-pneumonia.

Foi uma época de grandes denúncias contra a mulher emancipada, mas acima de tudo, uma época em que esta persistiu e manteve a sua força de vontade, mesmo com a passagem avassaladora da Primeira Grande Guerra que aconteceu entre 1914 e 1918. Quando a moda retomou o seu ritmo no Pós-Guerra, o orientalismo tinha sido abandonado e a silhueta adoptava agora a forma “barril”, numa tentativa de confinar o corpo em um cilindro, com saias ligeiramente subidas que mostravam os tornozelos. Procurava-se uma imagem andrógina, de menino, que faria desaparecer por completo a cintura e usar-se ‘achatadores’ no peito para esconder a saliência dos seios. Por mais que se impusessem novas leis que impediam as mulheres de subir as saias, a mentalidade feminina estava a mudar a grande velocidade. Todas as suas curvas, que foram durante tantos séculos o seu atributo mais apreciado, foram completamente abandonadas, e para finalizar, os cabelos foram todos cortados curtos e alisados, evidenciando as linhas da cabeça (Laver, 1989).



XV. Georges Lepape, *Femina*, Collection UFAC, Paris, 1926¹¹⁵

¹¹⁵ Delpierre, M. 1990, *Le Costume, De 1914 aux Anées Folles*, Flammarion, France



XVI. O 'achatador', destinado a disfarçar o volume dos seios, 1924¹¹⁶

A partir de 1927 já nada distinguia a mulher de um menino de colégio. A sua silhueta era autenticamente um cilindro sem qualquer curva que a revelasse uma mulher *à antiga*. Os vestidos da nova linha "H", com a cintura descida até à zona das ancas, já tinham subido escandalosamente até ao joelho, fumava-se e joçava-se como um homem e as mulheres ganhavam uma, cada vez maior, força e cumplicidade entre si, lutando todas pelo mesmo ideal. Rapidamente apareceram nomes extraordinários no mundo da Moda como Coco Chanel e Madame Schiaparelli, ao mesmo tempo que outras figuras como Madeleine Vionnet e Madame Paquin se adaptavam ao novo estilo.

Até então, a mulher já conseguira o direito ao voto em 1919 e havia sustentado a ideia de que a mulher deveria ter o direito de recusar sexo ao marido, na tentativa de criar uma legislação contra os respectivos casos de violação. A primeira instância do feminismo, nesta altura, era entregar à mulher o direito sobre o seu próprio corpo, sendo um meio essencial para a prevenção voluntária de gravidezes indesejadas – uma luta ainda lonje do direito à pílula e ao aborto.

¹¹⁶ Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p. 234



XVII. Da esquerda para a direita: Vestido de casamento, 1928; Vestido de noite, 1920¹¹⁷ - Note-se que o teor simbólico do vestido de casamento já não o faz abrir uma saia rodada para evidenciar a celebração da fecundidade, a razão da cerimónia matrimonial; antes acompanha a tendência para a silhueta esguia e limpa do resto do vestuário feminino.

[Teria começado a silhueta do vestuário a perder o seu teor simbólico, ou os casamentos, tendo deixado de ser por interesse e deixando de confinar a esposa à simples função de procriar, deixaram de ter essa referência na forma gínóide?]

4.7. O *New Look* do pós-2ua guerra

Durante a Segunda Guerra Mundial, o tecido foi contado em rigorosas regras de metragem para cada categoria e, limitado na sua qualidade, enfrentou processos de fabricação e mão-de-obra limitados. Sozinhas, as mulheres da guerra viram-se obrigadas a ocupar os empregos dos maridos. a sua silhueta, emagrecida, era acentuada pela roupa justa, com pouco tecido: as saias, pelo joelho, eram prequeadas ou lisas mas o casaco exibiu uns ombros ainda mais proeminentes que a década anterior, fazendo eco ao corte das fardas militares (Laver, 1989).

Finalizada a pior parte, as mulheres estavam cansadas do carácter marcial que a guerra projectou na moda e procuram de novo a expressão máxima da sua feminilidade.

¹¹⁷ Peacock, J. 2005, *The Complete Fashion Sourcebook*, Thames & Hudson, USA, p.46

É então que Christian Dior arrisca lançar o *New Look* em 1947, um novo estilo, que por um lado, devolvia a sensualidade à mulher, numas saias que se abriam em grandes rodas a partir de cinturas finas e caíam ao nível da barriça da perna, e que por outro, representavam uma ameaça à situação económica do pós-*guerra* e um *gasto* excessivo e antecipado. Postas de lado as desvantagens, a mulher do final da década aderiu imediatamente a esta moda, surgindo posteriormente múltiplas variações da mesma. Os seus maridos voltaram da *guerra* e as mulheres tinham voltado a moldar o seu corpo em prol da sua condição feminina: as blusas eram estruturadas, muitas vezes com enchimento no busto e nas ancas e as cinturas eram adelgacadas por cintas chamadas “*vespas*”. A mulher queria ser de novo mimada, protegida e livre de qualquer responsabilidade. Foi uma época de muitos nascimentos, em que a mulher sentia-se preenchida com o seu papel de dona de casa: uma mãe perfeita e uma amante perfeita.



XVIII. Christian Dior, *New Look*, 1948¹¹⁸

Embora o *New Look* acentuasse ainda as diferenças de classe, uma vez que só era acessível às classes muito ricas, não impediu as mulheres da classe média de arrancarem os seus cortinados para aderirem à nova moda que prometia bem estar, elegância e alegria de viver. Na música, o *twist* fazia-a agora rodar as ancas e o seu novo papel na sociedade obrigava-a a mudar de roupa seis a sete vezes por dia, incluindo acessórios, maquilhagem e penteado, tudo para agradar o marido, ao

¹¹⁸ Delpierre, M. 1990, *Le Costume, La Haute Couture de 1940 à nos jours*, Flammarion, France, p.1

mesmo tempo que a *lingerie*, agora indispensável, ganhava uma nova importância, não só para estruturar o corpo por baixo da roupa, mas também para embelezar o corpo na vida íntima do casal.

Christian Dior, nos 11 anos que duraram o seu reinado, apresentou 22 linhas diferentes, subiu e desceu bainhas, mas só entre o joelho e o tornozelo, deu ao corpo feminino a forma ora de um 8, ora de um H, de um A ou de um Y e as mulheres seguiam impreterivelmente as suas ideias. A silhueta feminina começava a oscilar cada vez mais rápido.



XIX. Da esquerda para a direita: Vestido de noite de Mattli, 1948; Vestido para o dia de Victo Stiebel, 1953¹¹⁹

[Atenda-se à revolução que havia sido criada no vestuário ao surgir uma preocupação e cuidado com a exposição do corpo despido. A *lingerie* traz um novo ritual do vestir: o corpo, no contexto da vida privada, ganha os seus próprios códigos de vestuário. Por outras palavras, o corpo é adornado, sim, mas desta vez para acentuar a qualidade da sua nudez, a sua pele, as formas reais dos seus seios, ventre, pernas, ancas.

A mulher começa a encontrar canones de beleza tanto no corpo vestido como no corpo despido. Os homens voltavam da guerra e não só as mulheres entravam em força no mercado de casamentos, dispostas a agradar os seus maridos com as suas qualidades de mãe e dona de casa, como também tratavam de esculpir o seu corpo como uma *pin up girl*. O casamento perfeito passava pelo amor e respeito mútuo, por uma vida conjugal e sexual saudável, onde o 'valor dos filhos' traduzia-se numa riqueza ou extensão do indivíduo, assim

¹¹⁹ Laver, J. 1989, *A Roupa e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p. 257

como do poder e da família. A vida privada nunca tinha sido tão atendida na história do relacionamento entre o homem e a mulher.]

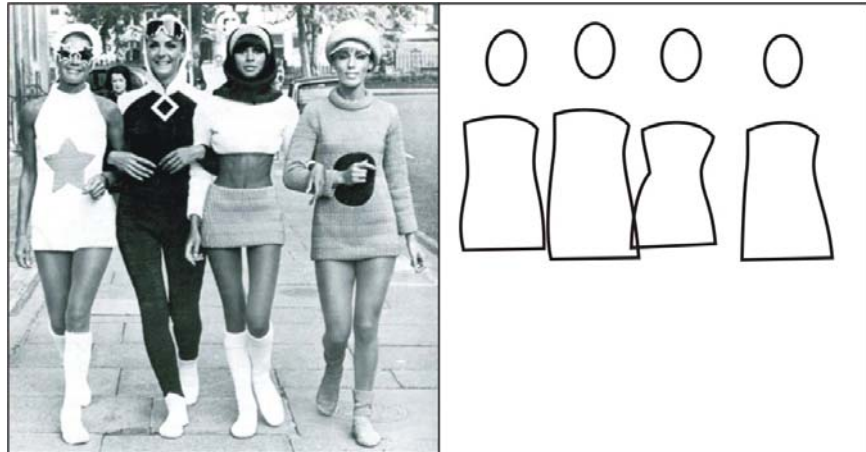
4.8. Os anos 60 e 70 e a queima dos *soutiens*

Os *swinging sixties* vieram marcar a época mais importante do século XX e o estímulo foi dado pelos detentores da esperança de toda a sociedade: os jovens. Os adolescentes, agora em grande número devido ao *baby boom* do pós-guerra, estavam revoltados e questionavam tudo o que era sagrado para o país. Rebelaram-se contra a autoridade dos pais, da Igreja e do Estado, iniciaram a procura de novas palavras, desmascarando a moral dupla que permitia fazer quase tudo ao contrário do que oficialmente se apreçoava.

Contra a mesquinhez da sociedade burguesa, com as suas regras de decoro e etiqueta, os jovens procuraram uma nova moda, uma nova música e uma nova filosofia, em que se vivia o princípio do prazer, em que se experimentava tudo. O aparecimento da pílula em 1961 veio permitir a revolução sexual e a contribuição para a emancipação da mulher e a formação de grupos feministas. As roupas da década eram duras e geométricas, cortando em absoluto com a mulher erótica dos anos 50. A elegância era a última aspiração das jovens, pois era exactamente o que as mães lhes tinham ensinado. Agora eram elas que ditavam a moda e eram as mães que seguiam as filhas até ao limite da decência. As saias eram mais curtas do que haviam sido durante todo o século e exibiam umas longas pernas magras, que entretanto se tinham tornado um ideal de beleza, tal como a imagem andrógina, de volta dos anos 20, mas desta vez emboncada como uma pequena Lolita. A modelo Twiggy veio marcar esse ideal de beleza com os seus 45 quilos, sem curvas e aspecto arrapazado (Laver, 1989). Atenuara-se a ideia das parideiras ideais de ancas largas.

No início da década os *tailleurs* de linhas geométricas ao estilo Jackie Kennedy foram muito populares mas logo surgiu a mini-saia e os vestidos de linhas rígidas, geralmente acompanhados de soquetes e sapatos de fivela ou então de *collants* e botas, para facilitar os movimentos. Em meados da década a bainha chegou à altura das coxas, os decotes aprofundaram-se e as blusas eram transparentes. A roupa interior foi adaptada: as cuequinhas ficaram menores para serem usadas com mini-saias *saint-tropez* e alguém ousou gritar «queimem os *soutiens*!», quando, em reacção a um concurso de beleza, visto como uma visão arbitrária da beleza, a mulher reaccionária se indignou contra a exploração comercial da mulher.

Germaine Greer, jornalista e escritora australiana, declarou inclusivamente que «o soutien é uma invenção ridícula», repercutindo na opinião de muitas outras mulheres a visão do soutien como um objecto anti-sexista da libertação feminina.



XX. Roupas da era espacial para o filme *Maroc 7*, de Clive, 1967¹²⁰

A flor de plástico com a qual Mary Quant enfeitou a sua moda tornou-se, no final da década, um símbolo do direito à paz e muitos jovens se sentiram atraídos pelo movimento *flower power* promovido pelos *hippies* que se manifestavam contra as diferenças de classes, a intolerância, o racismo e a guerra, que flágrava no Vietname. Com flores no cabelo, sandálias nos pés e um sorriso nos lábios, as jovens idealistas nos anos 60 arrastaram-se satisfeitas para a sétima década do nosso século. A sua utopia parecia ter-se tornado realidade: o futuro pertencia aos jovens e á sua filosofia do *peace & love*. Porém, a juventude em ascensão não via o seu nascimento numa época posterior como uma bênção, sofria devido ao desemprego, à inflação e à monotonia. O movimento feminista sucumbiu e as feministas tiveram de aprender que a feminilidade e a juventude não são garantia de um mundo melhor. Existiram mulheres que lutaram por fazer valer as suas ideias políticas, houve outras que começaram a fazer parte do governo – a mulher continuava a reclamar os seus direitos.

A mulher aderiu a um estilo mais romântico, com uma silhueta leve, que ainda assim, não mostrava as formas do seu corpo. As túnicas era larças e sobrepostas num resultado campestre e com influências

¹²⁰ Laver, J. 1989, *A Roupa e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil, p. 266

orientais, conferindo uma maior liberdade do corpo e sequeundo um pensamento naturalista. Em meados da década este romantismo foi facilmente substituído por uma avalanche de estilos, misturas e mau-gosto que revelou o culminar do espírito 60 que procurava experimentar tudo: surgiram solas de plataforma, calças à boca-de-sino, penteados *afro*, vestuário brilhante para a discoteca, *retro-kitsch* e *no-future-punk*. A geração *disco* perdia todos os grammas que tinha a mais, não só dançando toda a noite pela *saturday night fever* mas também exercitando todo o dia no ginásio, já que o ideal de beleza dos anos 60 não tinha mudado muito e a mulher procurava atingir um corpo extremamente magro, a custo de dietas louca e exercício físico. Por fim, no final da década, a mulher fez da roupa a sua segunda pele, desprezando a roupa interior e escolhendo peças tão justas que deixavam perceber o desenho do seu corpo tal e qual como ele era por baixo: «No fim da década, as mulheres tinham de se deitar no chão para conseguirem puxar o fecho dos *jeans* e as camisas usavam-se abertas até à cintura para que todos pudessem ver que não precisavam de *soutien*».¹²¹



¹²¹ Laver, J. 1989, *A Roupa e a Moda*, A Companhia das Letras, Brasil

XXI. Da esquerda para a direita: Vestidos de casamento, 1967; Vestuário casual para o dia, 1967¹²² - Mais uma vez se perde a importância da forma gínóide no âmbito de uma cerimónia com uma simbologia intimamente ligada ao potencial reprodutor da mulher, em prol de uma linha esgúia de vestuário.

[Foi na década de 60, com o subir das mini-saias, que a mulher libertou a expressão da sua sexualidade – abriu totalmente o caminho e o fácil acesso ao seu sexo. Mas não se entenda este comportamento como uma submissão ao outro sexo. Muito pelo contrário, a mulher consegue assim o poder sobre o seu corpo e o livre arbítrio sobre a prática sexual. O 'desimpedimento dos génitais' não simboliza mais do que a valorização do sexo, especificamente o sexo desvinculado do compromisso, do matrimónio e da maternidade (Barber, 1999). Senão atenda-se, por outro lado, ao desprezo pelos decotes, outrora valorizados para promover os seios. Agora, além de tapar o decote, a mulher fazia questão de mostrar a liberdade dos seios sob a transparência da camisa, longe da imposição de qualquer soutien, achatador ou corpete. Pois estava na hora de exaltar o seu valor intelectual, em detrimento da estereotipização da mulher como mãe e esposa.]

Seqúiram-se inúmeros movimentos pela luta equalitária de sexos, passando pela mulher *yuppie*, com claras características marcadamente masculinas no seu vestuário, como é o caso dos *blazers extra-large* e os ombros proeminentes. Uma tendência à fusão de estilos começava a uniformizar não só góneros sexuais, como também classes sociais e diferentes faixas etárias.

Dever-se-á também em grande parte à evolução da medicina (e nomeadamente ao importante controlo sobre o papel reprodutor, que a pílula trouxe à mulher), o abandono da forma ampulheta tão proeminente. O valor do casamento deixou de representar constantemente o culminar das ambições da mulher, pois este, o casamento, sendo antes um remédio para a mortalidade infantil e a baixa esperança média de vida durante toda a história, passa a ter outro significado nas sociedades actuais.

¹²² Peacock, J. 2005, *The Complete Fashion Sourcebook*, Thames & Hudson, USA, pp.258-9

5. Actualidade e posteridade

A verdade é que cheçámos a um ponto, supostamente incongruente, de coexistência do apuramento da individualidade e da tendência à unificação de status social e de género.

Mas não foi sempre assim durante toda a história? Desençane-se aquele que à partida subentendeu que o desenvolvimento dos dois fenómenos levaria à incompatibilidade ou a um ponto de ruptura, pois esta é uma correlação que tem todos as razões para ser eterna e para procurar sempre o ponto de equilíbrio.

«Na base da moda, portanto, está um impulso ambivalente: o desejo individual de diferenciar-se e a procura de um adequamento às normas do grupo social a que se quer pertencer; o indivíduo procura respeitar as regras do grupo e de não provocar uma reacção negativa que pode fazer com que ele seja posto à margem. Já se fez notar que quando a integração no grupo é levada a cabo numa maneira que se pode dizer total, as normas do grupo são de tal forma assimiladas que dão a ilusão da liberdade plena de opção, dão a ilusão de 'fazer' a sua própria moda».

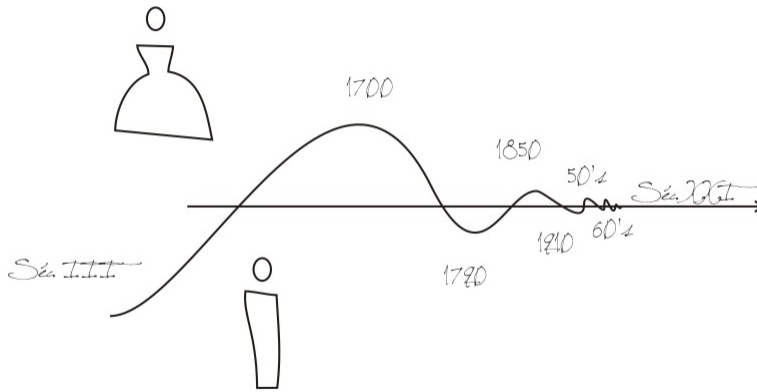
«Outrora, a maneira de vestir era um claro índice da classe social, e podia ser motivo de escândalo o facto de uma mulher de condição humilde usar chapéu; hoje a referência a uma dada classe é menos segura, mas nem por isso o modo de vestir se unificou; pelo contrário, pode dizer-se que o enfraquecimento da referência social fez com que todos passassem a vestir-se de todas as maneiras»¹²³.

A partir da segunda metade do séc. XX, os estilos difundiram-se. As múltiplas formas da Moda passaram a variar cada vez mais rápido, anualmente, semestralmente, mensalmente... O carácter mutante do gosto começou a acelerar a sua metamorfose. Nos dias de hoje, não existe a tendência para uma forma, senão a contemporaneidade de vários formatos e estilos, por vezes até opostos. O fenómeno expande-se inclusivamente à multiplicidade de estilos que um só indivíduo pode explorar nas suas diferentes situações diárias, consoante o seu estado de humor e até onde a sua livre criatividade o levar. Hoje em dia a Moda vem de todo o lado e vai para todo o lado.

É tão claramente se verifica esta difusão de gostos, tradições, valores estéticos, que promove cada vez mais a individualidade de cada um; como facilmente se observa a conseqüente tendência à fusão de estilos entre classes sociais, género sexual e faixa etária – *Toda a gente veste tudo*. Todos são *diferentes* e todos são *iguais*. Apesar de parecerem

¹²³ Lomazzi, G. 1975, *Psicologia do vestir*, Assírio & Alvim, Lisboa, p.84

incompatíveis, são duas premissas verdadeiras. E é como olhar o fenómeno a partir da perspectiva do copo meio cheio ou meio vazio.



- I. Gráfico representativo das oscilações da silhueta que poderá ser sintetizado, à primeira análise, num movimento tendente a atenuar-se no infinito.

Este processo da multiplicação das silhuetas parece desencadear-se com a sugestão de novas linhas de vestuário por Christian Dior na década de 50. E a partir daí, tendo contribuído também para o efeito o conflito de gerações na forma de vestir que surge em meados do séc. XX, parece que o sistema da Moda deixa de ser vertical, para ser assumidamente transversal.

Assume-se então que nos dias de hoje, o percurso que a moda sempre tomou começa a inverter-se e é provável que mantenha essa tendência no futuro. Enquanto antiçamente a moda era ditada pelas classes altas e sucessivamente herdada pelas classes inferiores, hoje em dia a moda surge de todos os lados e nas suas múltiplas formas.

Na década de 70, Livolsi questionou-se sobre a possibilidade de se prever a moda num futuro próximo, pois a sua curiosidade residia efectivamente na importância que a moda teria para o ser humano e para a sociedade. Apesar de verificar que, desde sempre, a moda oscilou entre dois pólos simbólicos, em 1975, constatou juntar-se a essa oscilação um comportamento também polarizado entre a diferenciação e a identificação no grupo social. O fenómeno cíclico da Moda estava a mudar, pois toda a gente começava a vestir-se de forma diferente, independentemente da classe social, sexo ou faixa etária.¹²⁴ Mesmo o

¹²⁴ «Pode-se fazer hipóteses sobre o que acontecerá num futuro próximo? Destina-se a aumentar de importância ou a declinar melancolicamente

sentido vertical em que se processava o fenómeno deixou de corresponder à realidade: a Moda agora tomava o caminho inverso.¹²⁵

À medida que os estudos avançaram, foi-se constatando uma liberdade generalizada na construção das identidades, Quanto mais fontes de inspiração, mais a Moda fervilha de criatividade e difunde novas formas e estilos. Nos anos 80, Gillo Dorfles acredita que, cada vez mais, vão coexistir múltiplas expressões na Moda no futuro em todas as classes sociais, seguindo a tendência da actualidade para a liberdade de escolha e para a pluralidade de estilos¹²⁶. O seu palpite é de que, num futuro próximo, a Moda não vai variar muito, senão seguir a tendência actual para a internacionalização e a uniformização do gosto. Isto acontecerá, segundo Dorfles, tanto a nível de classes sociais como a nível

como exemplo de uma época de transição, que não soubera elaborar nada de mais válido e duradouro? (...) Quem já estudou o modo de vestir dos povos verificou que este tinha desde sempre um significado oscilante entre dois extremos aparentemente contraditórios. A gente, um certo grupo social, o indivíduo, podem vestir-se, ou para tentar ser 'diferentes' ou para 'ser iguais' ao seu grupo ideal de referência. Este par de variáveis 'aceitação-recusa' deve ser interpretado em geral fazendo referência a um grupo mais amplo, em que o 'vestir-se' é apenas uma das componentes culturais do joço. (...) Hoje a moda mudou, ou, se quisermos dar um exemplo mais preciso, os jovens vestem-se de maneira 'diferente' dos adultos, os homens de maneira 'diferente' de como se vestiam até não há muito tempo, quem habita nas cidades de elevado desenvolvimento económico de maneira 'diferente' dos que moram noutros sítios (...)» *in* Livolsi, M. 1975, *Psicologia do vestir*, Assírio & Alvim, Lisboa, p.39-42;

¹²⁵ «Este contributo estaria profundamente incompleto se a análise terminasse neste ponto e concluísse, como de facto o sociólogo alemão faz, teorizando uma sociedade aberta, em que acabará por afirmar-se a que ele define como cultura popular, onde, por exemplo, a moda deixe de ser ditada pelos estratos superiores, mas pelo contrário, seja criada pela base e se difunda para cima» [sobre o contributo de Köniç na área de estudo] «(...) existe ainda quem defenda que a moda tenha sido sempre 'criada do alto', isto é, vinda dos grandes estilistas, dos grandes ateliers, os quais ditaram as 'leis' destinadas a imperar naquele breve período, (...). Moda que, apenas num segundo momento, 'desceria' ao nível das massas, copiada, (...). Mas existe ainda hoje quem seja de opinião contrária, sobretudo depois do que se tem verificado nos últimos tempos. A partir, mais ou menos, dos anos 60 (depois das ditas revoltas juvenis de 68), a moda não seguiu fielmente o percurso acima descrito. (...) algumas personalidades da moda afirmaram que a moda era, afinal, 'feita pelos jovens': inventada por eles e, só num segundo momento, 'sintetizada' pelos grandes estilistas e, de um modo geral, pelas grandes indústrias de vestuário, sendo, na realidade, determinada não de cima, mas de baixo» *in* Idem, *Ibidem*;

¹²⁶ Dorfles, G. 1984, *A Moda da Moda*, Edições 70, p.14-16

cultural de toda uma nação¹²⁷. No que diz respeito a uma aproximação do vestuário entre os dois sexos, espelhando a dicotomia de géneros da nova era, a mulher vai encontrar um processo de desmasculinização em vez de uma virilização do universo feminino.¹²⁸

Ao desenvolver-se o fenómeno da multiplicidade de estilos, ou de, entenda-se, a distinção de cada indivíduo numa sociedade unificada, apenas contrariando o cansaço na inventiva da Moda e sugerindo algo novo em detrimento do velho, é que se vai conseguir prolongar o processo evolutivo da Moda. Será necessário respeitar a sua natureza, para que a Moda prossiga tal como ela é.¹²⁹

¹²⁷ «Ele [o futuro] poderá ser, em linhas gerais, totalmente diferente, ou totalmente igual ao de hoje. É exactamente esta segunda hipótese aquela que julgo mais provável. (...) No fundo, a grande derrocada de muitos princípios éticos, estéticos e sociopolíticos já se deu, quase sem o nosso conhecimento, muito antes do decantado e celebrado 1968. (...) a nossa cultura e a nossa moda estarão cada vez mais de acordo e cada vez mais próximo deste rumo: por um lado a internacionalização, por outro, o cruzamento e a degradação socio-cultural e o nivelamento do gosto, independentemente da censura ao kitsch ou da invocação de posições elitistas! (...) Se (...) se assistir num futuro próximo a um melhoramento global do padrão de vida e, até, a um desaparecimento daquelas diferenças de classe que, em parte, existem ainda hoje, é muito provável que se atinja, também, uma uniformização no vestuário em toda a população de uma determinada nação» in Dorfles, G. 1984, *A Moda da Moda*, Edições 70, p.21-25

¹²⁸ «Qual será, então, a posição que a mulher poderá ocupar no próximo decénio? Não me parece muito ousado afirmar que a libertação da mesma do imperante machismo de outrora será, muito possivelmente, ainda maior. (...) Que significa esta 'ingerência' do elemento feminino na cultura e na sociedade? Certamente uma desmasculinização global do nosso universo, mais do que uma virilização do universo feminino. (...) Se, então, as condições económico-políticas do mundo tendem a ficar bastante semelhantes às actuais, creio que se pode prever a existência de duas importantes circunstâncias: 1) a uniformização do vestuário – feminino e masculino – no que diz respeito às condições de vida 'normal' de trabalho; 2) pelo contrário, o acentuar das diferenças nos trajes de noite, de cerimónia, de passeio, de desporto...» in Idem, *Ibidem*;

¹²⁹ «Com o acentuar da diferença entre o 'fato de todos os dias' e aquele destinado a circunstâncias especiais, é possível imaginar alguns protótipos de vestuário bastante peculiares, que vão desde o traje de noite, muito insólito e futurista, mesmo que revivalista, ao de viagem ou de turismo, mais funcional, mas sempre altamente diferenciado. (...) será provável o uso de tecidos hoje considerados invulgares que poderão até lembrar algumas notáveis ilações de ficção científica» (...) toda a aquiescência indiscriminada aos ditames da moda – ou das modas – corre o risco de converter-se numa ausência de autonomia do indivíduo e



- I. Transeunte numa rua movimentada de Londres¹³⁰ - Mais do que tentar definir qual das duas silhuetas, andróide ou ÷inóide, está patente nesta personagem, é imediata a forma como o seu corpo despido se salienta por debaixo do vestido.

Em *Fashion Modernity*, Andrew Hill partilha um ponto de vista interessante sobre a Moda dos dias de hoje. Acreditando que a humanidade chegou, supostamente, ao culminar máximo da expressão da sua individualidade, significando isso que o crescente consumo representa o poder da mulher sobre a construção da sua imagem como identidade, e em conjunto, a identidade de uma sociedade de indivíduos, então toda a gente deveria estar a viver uma era de inigualável riqueza de estilos, expressões artísticas e heterogeneidade.¹³¹

«Something is wrong though»¹³², desabafa, pois o que ele observa maioritariamente, numa perspectiva global, é um quadro urbano,

num escorregar para o pântano conformista do Kitsch; ao passo que, só de uma posição de rejeição da moda vigente e, mais ainda, de uma tentativa de fundar uma moda nova e inédita, podem originar-se aquelas condições de criatividade autónoma e de autêntica independência do gosto que deveriam estar na base de qualquer nova etapa evolutiva tanto da arte como da sociedade» in Dorflès, G. 1984, *A Moda da Moda*, Edições 70, p.21-25;

¹³⁰ Quinn, B. 2003, *Fashion of Architecture*, Berç Publishers, London;

¹³¹ «What people wear should present a vivid representation of the contemporary individualism of our moment» in Hill, A. 2005, *People Dress so Badly Nowadays* in Breward, C.; Evans C. 2005, *Fashion and Modernity*, Berç Publishers, USA;

¹³² Idem, Ibidem. T. L.: «No entanto, algo está errado!»

cinzento, onde os habitantes usam sempre os mesmos cortes e cores insaturadas. Poderia trocar-se as pessoas de lugar, que a percepção generalizada no plano seria a mesma – as pessoas parecem virtualmente as mesmas.¹³³

Ao tentar descobrir a que se deve este fenómeno, levanta a hipótese de toda a gente, livre de criar a sua identidade, sentir a sua individualidade da mesma exacta maneira¹³⁴. Então conclui que, proveniente de um grande relaxamento na forma de vestir, no sentido em que cada indivíduo alberga a total liberdade de escolha sem se sentir marginalizado no seu grupo social, decresce a importância do vestuário como ritual de identidade, pois o que as pessoas vestem tem cada vez menos significado¹³⁵.

Hill prevê então uma antecipada extinção da Moda, a partir do descréscimo do seu poder comunicacional¹³⁶. Assim, há de chegar a uma altura em que conhecer o indivíduo a partir daquilo que ele veste, perde o sentido.¹³⁷

E acrescenta: «Você será um indivíduo – distinto, único, você mesmo – mas no entanto você será como toda a gente»

«Se tudo vale, será que alguma coisa vale a pena?»¹³⁸

¹³³ «You could swap people's around and it would not make much difference to many people – they look virtually the same» in Hill, A. 2005, *People Dress so Badly Nowadays* in Breward, C.; Evans C. 2005, *Fashion and Modernity*, Berç Publishers, USA;

¹³⁴ «In shopping centres across the world our clothes would all look about the same. How then did what the people wear here function as an index of their individuality? Perhaps it was the case that people across the world all felt like distinct individuals in the same way? Maybe, they had the same sense of their own individuality? Maybe – and the world felt very flat, empty and boring» in Idem, Ibidem;

¹³⁵ «If people can wear whatever they want, if they can wear whatever they feel comfortable in, then it matters very little what people wear, doesn't it? It doesn't mean anything very much at all. (...) And so the meaning of clothing flattens out, it empties, it fades» in Idem, Ibidem;

¹³⁶ «Garments come to possess little power. (...) They lose their symbolic power» in Idem, Ibidem;

¹³⁷ «If we look to what people wear as an index of their individuality in the sense of their difference and distinctiveness as individuals, it appears inadequate» in Idem, Ibidem;

¹³⁸ «You will be an individual – distinct, unique, and only yourself – but you will be just like everyone else. This is the promise of individualism wrecked on the shores of late modernity. This is individuality as a mirage in the desert of our historical moment. If anything goes, does anything really matter?» in Idem, Ibidem;

[Quem sabe.

Com o desenvolvimento da Nanotecnologia nos têxteis e a tendente fusão da Moda com a Arquitectura, talvez o fenómeno passe a ser visto num outro panorama. A roupa não deixa de ser o primeiro habitáculo do corpo e a sua relação com os seguintes *habitats* como simples *layers* sobrepostos já tem vindo a ser analisada há alguns anos. Veja-se por exemplo a perspectiva de Bradley Quinn em *Fashion of Architecture*, onde se observa o surgimento de um novo habitante das cidades: o nómada urbano.¹³⁹

Não poderá a Arquitectura trazer uma nova perspectiva sobre a forma e o volume do vestuário? Uma nova significância? Faria algum sentido se, de facto, os formatos da Moda actual, polarizados por aquilo que se familiariza mais com as características gínicas e andróides, fossem substituídos por outros, com toda uma outra linguagem diferente.



II. Trabalho de Moreno Ferrari de 2001 sobre mutação e transformabilidade. Este casaco impermeável pode ser insuflado e convertido num sofá, numa tenda ou numa mochila¹⁴⁰

¹³⁹ «Recognizing that architecture alone cannot create an urban idyll, fashion is now addressing some of these shortcomings by finding solutions for a new type of city dweller: the urban nomad» in Quinn, B. 2003, *Fashion of Architecture*, Berç Publishers, London, p.95;

¹⁴⁰ Quinn, B. 2003, *Fashion of Architecture*, Berç Publishers, London;

E não poderá, por outro lado, a individualidade passar a um patamar ainda mais minucioso, em reacção a uma individualidade actual que faz toda a gente parecer igual? Se hoje em dia se trabalha no sentido de conseguir uma maior precisão num tipo de vestuário criado justamente com a forma de cada indivíduo, isso não traria uma nova significância e um maior peso ao promenor?¹⁴¹

Porque há uma tendência na indústria cinematográfica, ao fazer-se uma previsão do vestuário no futuro, de colocar a mulher num fato quase sempre coleante, como por exemplo em *Aeon Flux*?

Podem até mudar os atributos de que se faz uso para definir essa individualidade. E se, em vez da forma ou da cor, o indivíduo se destacasse pelas capacidades tecnológicas do seu vestuário?¹⁴²

¹⁴¹ «(...) today a single piece of clothing can be moulded or bonded from one length of material, or shaped by lasers. (...) Even couture practices are being redefined by technology as scanning devices map individual sizes to produce a couture garment tailored to an individual fit» in Quinn, B. 2002, *Techno Fashion*, Berç Publishers, London; pp.1-9;

¹⁴² «Wearable cameras, wireless communicators, metallic nodules and electronic embroidery may sound like the stuff of science fiction, but these devices are real enough to revolutionize the meaning and function of fashion forever. (...) Right now, teams of chemists, physicists, fashion designers and engineers are busy creating the high-tech future of fashion. Tomorrow's garments will do more than just look good and feel great: they will have an intelligence of their own. (...) The potential of techno fashions may have profound implications for our experiences of body and mind, our communication abilities, health care and lifestyle.» in Idem, *Ibidem*;

6. Reflexão sobre o Método Delphi

Este método de investigação que consiste na opinião de peritos surgiu no seguimento de uma problemática que se previu surgir na realização de uma dissertação de carácter teorizante.

Como já foi referido anteriormente, para levantar hipóteses sobre acontecimentos futuros desta natureza é necessário uma grande bagagem intelectual e um conhecimento profundo e capacidade de análise sobre diversas áreas relacionadas com o tema: Design de Moda, Marketing, Antropologia, Sociologia, História do Traje, História da Mulher, História Mundial, Filosofia, etc. Ficou imediatamente assente que, mesmo após um primeiro momento metodológico de levantamento extensivo sobre a temática e seus respectivos teóricos e de análise e comparação de documentos, o imaturo sentido crítico literário de mestrando não seria suficiente para responder à questão da investigação.

Como tal, e de maneira a conseguir contornar as dificuldades do carácter especulativo e cumprir os objectivos da investigação, tomou-se como mais sensato, dar a liberdade aos especialistas das diversas áreas acrescentadas ao tema, de oferecerem as suas consideradas opiniões sobre as silhuetas da Moda no futuro.

Aquando da realização da proposta de dissertação, o método Delphi foi considerado um trunfo valioso na busca de respostas à questão de investigação. O segredo residiria na escolha ponderada dos elementos inquiridos ou especialistas, no número de respondentes e numa boa gestão de tempo, para que fosse possível realizar-se dois *rounds* de questionários e assim atingir-se um consenso de respostas.

Na concepção do questionário da primeira ronda, o objectivo primordial foi tentar perceber como é que os inquiridos, e de uma certa forma também as áreas de estudo, interpretavam certos comportamentos humanos e como é que concebiam, no futuro, o culminar desses comportamentos.

A selecção dos especialistas resultou na seguinte amostragem:

- Ana Cristina Valério Couto – Design de Moda e Economia;
- Inês Simões – Design de Moldes e Representação do Corpo;
- Cristina Figueiredo – Engenharia Bioquímica e Biotecnologia associada ao Design de Moda;
- Dr. Alexandre Nunes de Albuquerque – Psicologia Clínica, Psicanálise e Sexologia;
- Dr. Jorge Ferreira – Nutrição e Engenharia Alimentar
- Eduarda Abbondanza – Design de Moda
- Dr. Costa Domingues – Cirurgia Plástica Reconstructiva
- Dr. Alva Seixas Martins – Nutrição e Alimentação

- Dr. Joaquim Seixas Martins – Cirurgia Reconstructiva e Cirurgia Estética

Procurou-se um leque de especialistas que abrangesse diversas áreas relacionadas com o problema da presente dissertação. Além de ser obviamente essencial a opinião de um especialista em Design de Moda, solicitaram-se igualmente pontos de vista sobre a Moda aliados a áreas como o Marketing e a Economia, tal como à Biotecnologia e Nanotecnologia a fim de perceber como a Moda abraça outras áreas de investigação no futuro. O contributo de um designer de moldes, especialista no estudo relacional entre o formato real do corpo e o ajuste (ou não) da roupa que o cobre, conduziu de uma certa forma a linha de pensamento sobre a questão de investigação. Não deixa de ser da mesma forma extremamente importante a visão de um cirurgião plástico, tanto na área estética como na reconstructiva, e de um nutricionista ou especialista em engenharia alimentar. As suas interpretações sobre a leitura que a mulher faz do seu corpo e sobre o poder que ela alberga sobre ele representam uma contribuição imprescindível ao estudo da relação entre o corpo vestido e o corpo despido.

Concluída a amostra de peritos, iniciou-se o processo de investigação, no qual a primeira ronda consistiu na apresentação de vinte premissas, sobre as quais os inquiridos teriam que atribuir o seu grau de concordância (Escala de Likert).

1. O vestuário tende a adoptar uma silhueta que adopte as formas reais do corpo, como uma segunda pele.

Sem que lhes fosse dado a conhecer no questionário, o esboço do gráfico conclusivo da análise histórica dos movimentos, levantou-se a hipótese. Questionou-se até que ponto o homem abdica da sua individualidade para seguir a tendência da história. A natureza humana é esta? Ou é a natureza humana mais forte que isto?

2. Extinguir-se-á o conceito de 'tendência' pois existirão simultaneamente múltiplas formas e silhuetas no vestuário.

A premissa oposta, mas igualmente compatível com a primeira, tinha como objectivo estimular um exercício de relação entre as duas hipóteses – O vestuário *tende* para uma segunda pele, mas ainda assim vai haver várias expressões da sua forma?

3. O vestuário será cada vez mais inteligente (com *gadgets* integrados, sistemas de controlo térmico e anti-bacteriano, comunicação wireless, transmissores de sinais, etc.)
4. A necessidade de diferenciação social e a natureza individualista do homem não permitirão que a silhueta do vestuário se reduza aos limites físicos do corpo.
5. O fenómeno diferenciação/integração social acontecerá cada vez menos através da forma, e cada vez mais através dos cromatismos, dos materiais e da alta tecnologia (*gadgets* integrados, sistemas de controlo térmico e anti-bacteriano, comunicação wireless, transmissores de sinais, etc.)

Tentou perceber-se com esta pergunta, até que ponto era possível a mulher continuar a exercer os seus rituais sociais menosprezando a forma em si para dar lugar a uma diferenciação/integração através da cor, do tipo de material ou até do sistema high-tech do seu vestuário. Sendo assim, era possível chegar a uma silhueta só, sem se anular a individualidade.

6. Caminha-se para uma uniformização do vestuário a nível de sexo e estrato social.
7. O mundo caminha para uma 'sociedade de indivíduos', onde cada vez mais as pessoas se diferenciam visualmente entre si, e a individualidade tende a crescer.

Premissa proveniente da opinião de Bradley Quinn sobre o 'nómada urbano'. Caminhamos para essa realidade?

8. O multiplicidade de estilos e línguas levará a um conformismo perante o *Kitsch*, nas pessoas em geral, e a um 'esgotamento' na criação de moda.

Numa opinião ladeada pela perspectiva de Andrew Hill, em que a expressão máxima da nossa individualidade é ser igual a toda a gente, procurou-se saber até onde iria a criatividade de cada indivíduo, que por assim o ser, teria que diferenciar-se do próximo.

9. A evolução tecnológica vai acabar por sobrepor-se à 'forma' enquanto exercício de criação da moda, passando a considerá-la como um excedente desnecessário do passado.

Relativamente ao desenvolvimento da Nanotecnologia e sua aplicação na indústria têxtil.

10. Ao contrário da premissa anterior, a tecnologia vai adaptar-se às formas e silhuetas da moda, em vez de extingui-las.
11. Caminha-se para uma realidade em que a tecnologia diminui o contacto físico entre indivíduos e a aparência perde a importância, substituída por *cyborgs* e realidade virtual.
12. Surgirão movimentos sociais contra o vestuário *high-tech* numa escala significativa, contradizendo os ditames da evolução tecnológica e percorrendo o caminho contrário (necessidade de diferenciação).
13. A necessidade de fundir a moda com a arquitectura surgirá como um novo agente modificador das formas, acompanhando a tendência de um novo nomadismo e auto-suficiência do ser humano.

Relativamente à tendência da fusão entre a Arquitectura e a Moda.

14. O vestuário de protecção (*wearable shelters*) será independente e distinto dos movimentos da moda.
15. O cada vez mais fácil acesso à cirurgia estética e o culto do regime alimentar e do exercício físico vai aproximar todos os corpos a um ideal de beleza.
16. Os ideais de beleza, tal como as tendências na moda, vão deixar de fazer sentido por serem tantas as expressões físicas da beleza e as possibilidades que a cirurgia estética, regimes alimentares e o exercício físico oferecem.
17. Enquanto dantes a roupa modelava o corpo para se alcançar uma determinada silhueta, no futuro, a cirurgia estética, os regimes alimentares e o exercício físico vão substituir por completo essa função.

18. Não se pode contornar a teoria evolucionista dos ideais de beleza que determina haver um conjunto de informação biológica no ser humano, indicador da qualidade genética, saúde e potencial reproductivo da mulher.
19. A mulher vai sentir cada vez mais necessidade de maximizar e exhibir o potencial físico do seu corpo.
20. As mulheres vestem-se para seduzir os homens: a silhueta ginoide valoriza-a na procriação e formação de família; e a silhueta andróide valoriza-a no mercado de trabalho e sexo sem compromisso.

As respostas foram surpreendentemente dispares, mesmo quando, por vezes, se tratava de especialistas na mesma área. Ainda assim, isso não significou resultados inconclusivos. Pelo contrário.

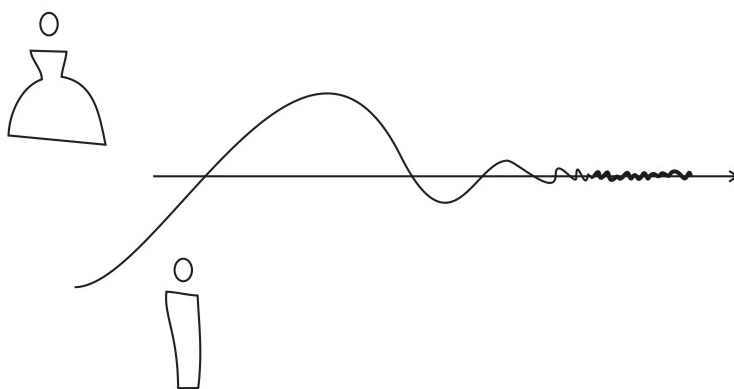
Foi importante concluir posteriormente que era necessário analisar os resultados do questionário, dividindo a amostra de respondentes. Havia alguma concordância em relação a questões específicas dentro da mesma área de estudo. Mais curioso ainda revelou-se a diferença de respostas entre os homens e as mulheres, independentemente da sua área de estudo, sendo eles espectadores deles próprios nesta dicotomia de géneros. Os especialistas que apresentavam concordância em determinadas premissas, também o faziam em relação a outras em comum. Há medida que se processava a análise de respostas, descobriram-se três tipos de posição diferentes sobre as mesmas coisas, opiniões diferentes sobre a Moda no futuro.

A atitude a tomar foi revelar o gráfico aos respondentes, numa segunda e última ronda, antes de lhes sugerir três diferentes descrições, muito concisas, do quadro futuroológico da Moda que poderia preceder ao primeiro gráfico, para que assim pudessem seleccionar a que lhes fizesse mais sentido e acompanhar a escolha, se assim o quisessem, de uma justificação ou outro comentário.

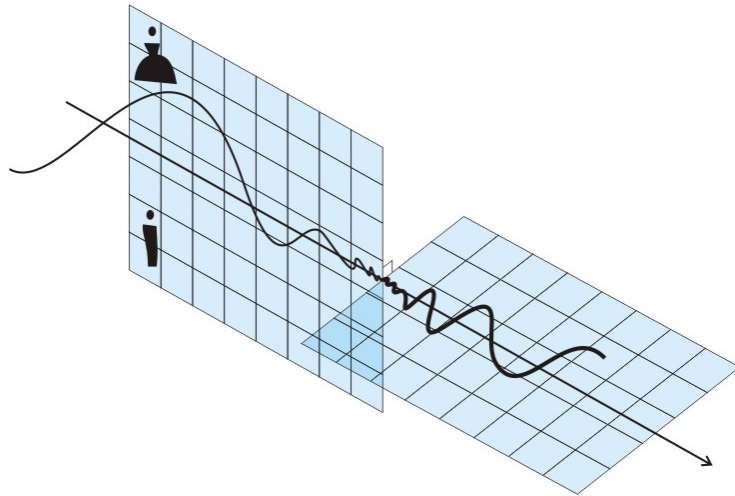
Assim, o respondente teria que escolher uma entre as seguintes preposições (ou uma outra sugerida pelo mesmo, no caso de não haver concordância com nenhuma das três anteriores):

1. Apesar de o vestuário feminino tender a reduzir as formas para o limite físico do corpo, isso nunca vai acontecer na realidade, pois

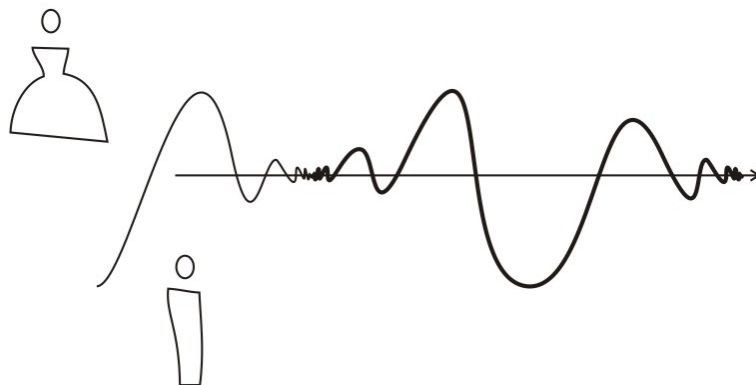
não se pode contornar o princípio da individualidade do ser humano. Ao contrário, **a oscilação vai manter-se e estabilizar**. As várias silhuetas são contemporâneas, os estilos difundem-se e a nível de idade, sexo e faixa etária, as pessoas aproximam-se na maneira de vestir, fundem-se, partilham elementos. Como sempre aconteceu, a moda vai acompanhar e adaptar-se às novas tecnologias – o que não significa desfazer-se de formas excedentes nem desconsiderar o lado intuitivo e subjectivo do acto de criar.



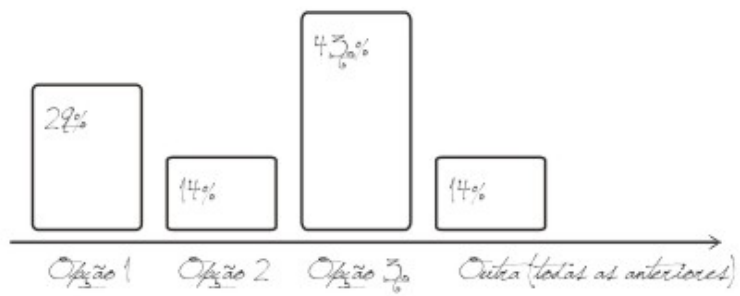
2. A oscilação entre as silhueta ginecoidal e andróide perde-se – o culto do corpo evolui. É cada vez mais fácil atingir o corpo que se quer e cada vez mais estamos em conformidade com o corpo que temos e com a nossa informação bio-genética. Por isso, surge **um novo código de formas** no vestuário, determinado pelas novas tecnologias e pela fusão com a arquitectura. A moda acompanha o 'novo nomadismo' e 'auto-suficiência' do ser humano. Procurar-se-á o belo no inteligente. Em paralelo, teremos o crescente sedentarismo e a consequente obesidade.



3. As variações da moda, tal como os nossos movimentos sociais, traduzem-se num **gráfico 'tipo Big-Bang'**. A história é feita de revoluções, movimentos que, conseqüentemente, surtem em oposição ao anterior. Se num ponto de vista aproximado verifica-se que a moda vive dessas revoluções, num ponto de vista alargado isso também vai acontecer. Não podemos tender eternamente para as formas originais do corpo – a seu tempo, as formas vão voltar a extrapolar os limites físicos, invertendo o caminho percorrido até agora.



Como já era de esperar, as respostas foram novamente díspares. E apesar da maioria dos inquiridos optar pela terceira opção, ainda não é essa a conclusão a tirar do estudo



- I. Gráfico de respostas à última ronda de questionários do Método Delphi.

7. Conclusão

Existe uma conclusão simples. Aliás, em vez de uma, duas conclusões poderão beneficiar duma próxima abordagem desta temática ou um prolongamento da presente investigação.

Uma delas é que o estudo não é conclusivo. Ou melhor dizendo, a conclusão deste estudo não é suposto ser precisa. Como referiu reflectidamente um respondente do questionário: «A previsão que considero mais correcta (...) é aquela que, penso, menos tenta prever a evolução da silhueta e fixá-la numa forma ou outra. Não me aplico sequer a prever o futuro da moda (sob qualquer perspectiva, formal, comercial, tecnológico, etc.) porque não se consegue, nunca, antever todos os factores que a curto, médio e longo prazo, influenciarão este fenómeno».

Como tal, e subscrevendo a citação, o exercício futuroológico não serve para prever um futuro exacto e singular, mas sim para dar a conhecer as possibilidades e probabilidades de acontecimentos futuros, para clarificar o caminho a percorrer e para auxiliar na tomada de decisões.

A segunda conclusão é referente à metodologia de investigação que, por outro lado, acabou por revelar-se insuficiente e talvez um pouco desadequada à questão de investigação. Senão veja-se: os especialistas inquiridos, mesmo com a baixa inteligência que possuem, dentro da sua respectiva área de estudo, estariam sempre a oferecer a sua opinião com base num exercício especulativo, portanto, nunca preciso. Em pontuais casos, quanto mais se procurou especialistas de renome pelo seu vasto conhecimento, mais entraves se encontrou no acesso à sua informação. A indisponibilidade de alguns inquiridos revelou-se um factor impeditivo às respostas claras e reflectidas que este tema tanto exige. Concluiu-se ser mais razoável ter um cuidado redobrado em tentar determinar quais os inquiridos que mais negligenciaram o questionário e atribuir às suas respostas a considerada atenção. Parece um processo duvidoso, à partida, mas é uma atitude que tem a sua sensatez na medida que tenta contornar o facto de uma resposta irreflectida poder alterar erroneamente os resultados do questionários e, por conseguinte, a análise do estudo.

A questão de investigação acabou por ser considerada presunçosa, de difícil resposta e alta imprevisibilidade, não permitindo um consenso de ideias das diversas áreas de estudo relacionadas com o tema. Especular sobre o futuro é como escrever numa folha em branco – é arriscado, é inibidor e, acima de tudo, requer essa presunção. Na realidade, poderia tirar-se uma conclusão a partir do simples cálculo dos resultados do

Questionário Delphi, mas o que se tem a tirar deste estudo vai muito mais além de um simples valor estatístico de respostas.

Num prolongamento da investigação, ou numa futura repetição do estudo, um outro método de investigação será mais apropriado, nomeadamente entrevistas, nas quais se poderá especular num diálogo produtivo sobre o assunto, 'ter uma conversa', interagir com a opinião do especialista.

Entre as entidades respondentes, seria de extrema significância e elevada contribuição para uma opinião consistente, a presença de um especialista na área da investigação de tendências.

[Pode-se, no entanto, retirar conclusões em relação aos factores e variáveis que antecedem e instigaram à questão de investigação. Para além do Método Delphi, o levantamento histórico, aqui disposto numa linha de pensamento e análise cronológica, e representando a outra parte não menos importante da metodologia de investigação, construiu o alicerce para as primeiras especulações e associação de ideias – A análise do passado permitiu isolar o fenómeno.

Quando se peça num objecto de estudo como a mulher, como muito sensatas proclamam as espartanas à excepção do lado provocador – «as únicas que parem homens» - confere-se-lhe um atestado, por excelência, de grande responsabilidade social. A condição de fêmea atribui-lhe uma posição inevitavelmente onipotente no mundo perante o instinto da preservação da espécie, tendo nas suas mãos quase toda a percentagem de responsabilidade dessa função quando se atende isoladamente ao processo completo de fecundação, gestação, nascimento e crescimento da cria.

Não admira, portanto, a extrema importância dada ao formato gínóide do corpo da mulher (ou à silhueta simbólica do seu vestuário), numa selecção inconsciente da 'incubadora' de melhor qualidade, num contexto limitativo da mulher à função de procriar.

Num contexto subvertido, e subscrevendo Nişel Barber (1999), em que a população feminina declara a sua independência financeira e sexual (que culmina com a pílula e o controlo de natalidade), o ritual de sedução é efectuado noutros parâmetros. A mulher já não tem de 'vender' a imagem gínóide para ser escolhida. Ela esconde as curvas e descobre as pernas a fim de assumir o poder sobre a sua sexualidade e desvincular o sexo do matrimónio – e então a decisão passa para as suas mãos.

A concepção dicotómica em diversas fases da História, das quais a medieval é exemplar, entre a Eva-pecadora e a Virgem-Maria – ou o mesmo que – entre a mulher nascida da costela de *um homem*, que

comete o pecado original e condena toda a espécie pela irresponsabilidade da sua carne fraca; e aquela que detém o poder de parir o Salvador pelo exclusivo acto milagroso de nunca ter praticado o acto sexual; não é mais do que uma fragmentação moral, ou arriscadamente afirmando, uma segmentação biológica que a coloca entre um desvio-padrão determinante: o rótulo da lascívia, histeria e comportamento indomesticável (qualidades dissociadas de uma potencial mãe e esposa) e o rótulo da castidade (que assegura a paternidade, segundo Symons (1979), e a herança genética).

Arriscando até analisar a mulher a nível biológico e isolada da sua performance social, o facto desta partilhar com o homem a testosterona, a mesma hormona sexual responsável pelas características – neste contexto, então, muito ironicamente dizendo – *masculinas*, entre as quais a agressividade, força muscular e predisposição para o acto sexual, indica que estas características podem de facto pertencer-lhe como mulher, não indicando no entanto um estereótipo saudável à procriação.

Sempre que a mulher sofre esta fragmentação social, é alvo de um comportamento discriminatório, no sentido em que a sua conceptualização é discriminada, delineada, limitada. A tendência é para um formato ginóide, sendo que este transmite a única parcela da mulher considerada louvável. São períodos de défice na comunicação e compreensão entre sexos, muitas vezes de ignorância, repulsa ou até mesmo de renúncia ao sexo em si, que claramente resultam na hostilidade entre os sexos.

Torna-se mais fácil compreender o fenómeno segundo os códigos da formação de um indivíduo: quando a sociedade tem momentos de construção da identidade, ela comporta-se como um adolescente. Na alta Idade Média, a imaturidade trouxe-lhe a obsessão pelo amor platónico e a concretização mental de um relacionamento idílico. No séc. XVIII, a exaltação do instinto trouxe-lhe as orçias, as festas privadas e o comportamento irresponsável e inconsequente.

O exercício de androginização por parte da mulher é, da mesma maneira, um comportamento adolescente de afirmação da sexualidade, uma construção da sua identidade social. Está claro que, para reivindicar os direitos que deveriam contemplar os dois sexos, surge uma necessidade de exacerbar as suas qualidades andróginas como uma contestação ao sistema falocrático.

No seguimento desta ideia é fácil concluir que, ao chegarem a um patamar equalitário, esmorece essa necessidade e a disputa entre as duas silhuetas perde o seu lugar e o seu sentido. Uma vez instalada a uniformização, deixa de haver a discriminação ou a segmentação e

passa-se para um outro sistema de mutação da silhueta com códigos diferentes.

Hoje em dia assiste-se a uma realidade em que tudo é vivido contemporaneamente. A mulher já ocupa elevados carões de responsabilidade que asseguram a sua independência financeira, ao mesmo tempo que o papel de mãe não a atrapalha, facilitado pelas várias reformas da lei e atribuição ao pai de licenças de parto e outros direitos e deveres da paternidade. Ambos os sexos precisam um do outro para procriar, obviamente. Mas já não precisam um do outro para sobreviver depois disso, ou já não têm dependência um no outro para assegurar a sobrevivência e desenvolvimento saudável das crias. A oscilação da silhueta foi transportada para uma micro-realidade que pede a respectiva atenção num plano aproximado ao pormenor, pois ela continua a existir numa proporção mais reduzida, como numa função que tende para zero.

Os momentos de redução da autonomia financeira, social e sexual da mulher, ou seja, os pontuais picos da silhueta ginóide ao longo do gráfico podem estar associados a um comportamento social instintivo de preservação da espécie que sucede a períodos de grande depressão demográfica causada por guerras ou significativos surtos de peste.

É de sublinhar que essa mesma conclusão possa ser igualmente retirada de uma perspectiva da evolução da medicina. É a partir da entrada na Idade Contemporânea (recorde-se, a primeira fase de charneira para uma silhueta andróide) que uma crescente preocupação com a higiene e o desenvolvimento das pesquisas médicas provocam uma repercussão na dinâmica populacional. Sendo que estas representam fases de expansão demográfica, quer pelo prolongamento da idade média de vida quer pela redução da mortalidade infantil, a preocupação em procriar é colocada numa espécie de *'stand by'* para ser de novo atendida a autonomia sexual da mulher, a maturidade social e a proximidade entre os dois sexos.

A população mundial está em explosão demográfica desde a Revolução Industrial sendo que na altura existiam cerca de 1 bilião de pessoas em relação aos 6 biliões que habitam o planeta hoje em dia. O intuito aqui não é dissecar os motivos que levam uma mulher a desejar ter um filho, senão compreender o comportamento humano global em relação à sua reprodução face aos valores demográficos. É verdade que a população mundial está envelhecida, como declara um estudo publicado na revista científica *Nature* e anunciado pela agência Lusa na RTP a 27 de Janeiro de 2008 «a proporção de pessoas com mais de 60 anos vai triplicar durante este

século, passando de 10% no ano 2000 para 32% em 2100 (...). Os autores do estudo recordam, no entanto, que as despesas de saúde atingem o nível mais elevado nos últimos anos de vida, pelo que actualmente se vive mais tempo e com melhor saúde. Assim, no final do século, mais de um terço da população mundial terá mais de 60 anos, mas metade estará de boa saúde, conclui a pesquisa¹⁴³ ou como acrescenta Luis Rasquilha, sénior vice presidente da AYR Consultinç, uma empresa da *Science of the Time*, no *workshop 'Trending – Tendências e Gestão da Inovação'* da Restart, a 1 de Maio de 2010, «Em 2050, 65% da população terá mais de 80 anos.»

A natalidade é reduzida, sim. Mas as pessoas morrem mais tarde.

A população está envelhecida, sim. Mas a qualidade de vida está a crescer. E ambos são factores que correspondem a uma tendência crescente da desmotivação do casamento como princípio da procriação, no sentido em que ter filhos deixou de ser um motivo determinante para a união de facto.

Enquanto antiçamente o estar vivo relacionava-se com o nível de saúde e a prática de exercício, actualmente siñifica longçevidade, desde que o Homem começou a perceber que pode cheçar a viver 110 ou até mesmo 180 anos num futuro próximo. Ora, esta realidade vem alterar a percepção que cada indivíduo tem da sua faixa etária e da posição desta na sua esperança média de vida e fazê-lo repensar sobre a jovialidade e a determinação da população activa. Se hoje em dia o transplante de órçãos consiste numa intervenção cirurçica comum, então um dia o Homem vai poder usá-la em benefício da sua longçevidade e beleza.

Sendo assim, estender o tempo de vida vai subverter as 'oportunidades de uma vida' para 'uma vida cheia de oportunidades'. Esta extensão do tempo de antena traz ao Homem uma panóplia de novas escolhas e maneiras de preencher o seu tempo na Terra e enriquecer a sua caminhada. Em 130 anos, ele vai poder viver a vida que sempre quis, entre uma série de outras vidas que escolheu também ter, como afirma Faith Popcorn.¹⁴⁴]

¹⁴³In <http://tv1.rtp.pt/noticias/?article=144616&visual=3&layout=10>
16 de Outubro de 2009

¹⁴⁴ «Beinç alive used to be about health and fitness but now it's about longçevity and we (...) are startinç to realize that we may possibly live until one hundered ant ten, twenty, thirty, forty, fifty... eighty. So it changes our whole relationship to what age and stage you are. So when you're sixty you're truly only middle aged. When you're forty, you're a baby. People are startinç to talk about 'so how can I keep my body parts healthy or çet them replaced?'. So now we accept hip replacement, and... you know, knees... and that kind of thinç.. But soon we're çoinç to have like... lunç

Conclusão...

A oscilação da silhueta feminina entre o formato gínoide e andróide é influenciada directamente pelos momentos de autonomia financeira da mulher e, por isso, de poder sobre a sua vida sexual. Mas outros factores existem, vinculados ou não a estes, que são agentes de influência.

A distância metafísica entre os dois sexos é determinante. Nos momentos em que a mulher é encarada como um complemento do homem e não uma subordinada do mesmo, em que é considerada uma companheira no sentido em que se encontra no mesmo estágio ou posição, como por exemplo na viragem do séc. XVIII para o XIX com a Revolução Francesa, ou na *Belle Époque*, ela adopta uma silhueta esguia. Nestes períodos o homem e a mulher conhecem-se bem um ao outro, a sua inteligência emocional e social desenvolve-se e apresentam igualmente uma consciência sexual desperta, normalmente alimentada pelo avanço da medicina e das descobertas científicas.

Quando os dois sexos se separam, geralmente num sentido vertical onde a mulher retorna à condição inferior, a incompreensão traz a hostilidade: os dois estão na defensiva por estarem a apalpar terreno desconhecido e o ritual sexual torna-se um negócio arriscado, um jogo atribulado em que há sempre alguém a ganhar ou a perder, como acontece ao longo de toda a Idade Média e Moderna, com a subordinação ao amor, o processo de conquista semelhante a uma batalha sangüinária baseada em provas de amor, castigos e recompensas.

Se Niçel Barber (1999) subscreve parcialmente Mabry (1971) ao relacionar directamente as oscilações com os movimentos da Dow Jones Industrial Average, estabelecendo um paralelo entre as fases de depressão económica com o 'arreçar' das bainhas na entrada da mulher no mercado de trabalho, então poderá acrescentar-se aqui um novo agente influenciador, tanto das oscilações da bolsa, como das oscilações da silhueta: a preservação da espécie.

Para promover a continuidade da espécie em momentos de ameaça, o comportamento animal parece vir à tona da dinâmica social do

replacement, eye replacement (...). We are going to reorient and be able to live on much longer life and being alive as really probably should be called staying alive. (...) You'll say 'I don't believe in the big, I wanna live my own life, I'm cashing out, I'm selling my chips, I'm going to live the life I really want to live!' and when you have 130 years to live that life actually you'll be living many lifes. So you'll say '(...) Until thirty I'm going to live this kind of life, until fifty this, maybe fifty-five I'll do something else. (...) You'll cash out many and many times.' in Popcorn, F., *Trend Bank in Faith Popcorn's Brain Reserve*, in www.faithpopcorn.com, 16 de Outubro de 2009.

Homem. Depois da desestruturação e desagregação social de uma Europa dividida pelas múltiplas invasões, o Cristianismo foi o agente aglutinador dos homens e impulsionador dos nascimentos na Idade Média. Se mais tarde a Inquisição e o Tribunal do Santo Ofício perseguiu milhares (dos quais cem mil mulheres) em prol dessa cristandade, ao mesmo tempo vieram os múltiplos surtos de peste que dizimaram outros 75 milhões. O formato ampulheta continuava a expandir-se.

A evolução da silhueta andróide foi de novo interrompida pelas sucessivas revoluções sangrentas face a governos autocráticos e crises económicas que sucederam à queda de Napoleão em toda a Europa. Mais tarde, a Segunda Guerra Mundial mobiliza 100 milhões de soldados, mata 70 milhões e traz de novo às mulheres a vontade de receber os maridos em casa e ambicionar grandes famílias com o *New Look* e as amplas saias rodadas.

Se actualmente a tendência é a redução da mortalidade infantil, o prolongamento da esperança média de vida e o aumento da qualidade de vida, agregados à crise económica mundial sem precedentes que assola o Ocidente, então é natural que os nascimentos decresçam e se preveja uma população envelhecida, sim, mas no entanto não incapaz – muito pelo contrário – constantemente encorajada a continuar a trabalhar.

A disputa pela igualdade de sexos já começa a ser atenuada por uma maturidade sexual global e uma desvirilização crescente do homem a ir ao encontro da androginização da mulher. Com a revolução do vestuário e com a fusão deste ao habitáculo, por influência da Arquitectura e do comportamento do nómada urbano, o ponto de equilíbrio entre as duas silhuetas com o teor simbólico sexual, não trará então uma nova era de formas, comportamentos e códigos de oscilação?

GLOSSÁRIO

Achatador – Peça de vestuário interior semelhante a um corpete que surgiu no início do século XX, destinada a achatar e contrariar a protrusão dos seios.

Ágora – Praça principal na constituição da Pólis que consistia num espaço de carácter público propício à interacção social e à difusão de informação onde se realizavam as assembleias e discussões políticas.

Amor platónico – Conceito criado no século XV sobre a idealização de um relacionamento baseado exclusivamente na exaltação mútua da virtude e do intelecto em detrimento dos atributos físicos e interesse sexual. A referência a Platão na terminologia relaciona o conceito com a perspectiva do filósofo sobre a pureza do amor desprovido de paixões efémeras. Da distância metafísica entre os dois sexos e da intançibilidade e não concretização do amor perfeito, o conceito evoluiu para uma distância efectivamente física onde o relacionamento era idilicamente proibido, vivido por carta ou com o mínimo contacto pessoal, um amor fantasiado consequente da imaturidade, ignorância e insegurança dos amantes.

Ampulheta (forma) – Silhueta em forma da letra X, estreita no centro assim como indica o formato do objecto.

Anáqua – Peça de vestuário interior semelhante a uma saia, geralmente com armações metálicas, que era utilizada sob as saias para inibir a transparência e gerar grande volume.

Andróide – Referente à forma do homem; rectilíneo, esguio, sem curvas.

Antropocentrismo – Concepção do Universo inerente à cultura renascentista e à Idade Moderna que indica ser o Homem o centro do entendimento do cosmos.

Babado – Tira de tecido franzida, folhos.

Bainha – Limite inferior de uma saia ou calças, dobra com costura na extremidade de um tecido ou peça de vestuário.

Barbatanas de baleia – Material usado para armar as saias e estruturar os corpetes durante todos os séculos XVI, XVII, XVIII, e XIX,

originalmente proveniente de barbatanas de baleia mas também fabricada em madeira, metal e mais tarde com materiais plásticos ou elásticos.

Beca – Peça de vestuário que surgiu no final da Idade Média semelhante a um casaco comprido com ou sem mangas que se sobrepõe ao vestido.

Bojo – Parte saliente do decote do vestido que contém os seios e os sustém.

Burqua – Traje islâmico usado no Afeganistão e Paquistão que cobre por completo o corpo da mulher e que é usado em público para ocultar o seu corpo a todos os homens à excepção da sua família.

Castidade – Abstinência voluntária do prazer e acto sexual com a função de moderar o prazer vinculado à propagação da espécie.

Chador – Traje islâmico usado no Irão, geralmente preto, que cobre todo o corpo da mulher à excepção do rosto e mãos.

Christian Dior – Designer de Moda francês que lançou o *New Look* bem como muitas outras silhuetas contemporâneas (linha *muğuet*, linha A, Y e *flèche*) e tornou Paris a capital da moda a partir da Segunda Guerra Mundial. Inventou a 'Preça Dior' que permitia às mulheres caminhar confortavelmente com saias travadas.

Corpete (ou espartilho) – Peça de vestuário feminino superior criada na Idade Média que consiste numa estrutura rija de tecido e suportes metálicos, plásticos ou de madeira com o objectivo de adelgaçar a cintura, suportar os seios e manter a postura erecta.

Decote setecentista – Decote redondo ou quadrado usado pela mulher dos séculos XVII e XVIII que era extremamente profundo e adornado e do qual eram projectados os seios parcialmente comprimidos pelo corpete.

Democracia – Reçime político implementado pelos gregos na Antiguidade Clássica que confere ao povo o poder equalitário de decisão e eleição do seu representante.

Dow Jones Industrial Average – Índice criado em 1869 pelo editor do *The Wall Street Journal* que representa o principal indicador dos movimentos do mercado americano, baseado nas cotações das 30 maiores e mais importantes empresas dos Estados Unidos.

Drapeado – Amontoado de tecido de disposição irreregular que pende de um franzido, conjunto de preças ou de um cinto.

Espartilho (ou corpete) - Peça de vestuário feminino superior criada na Idade Média que consiste numa estrutura rija de tecido e suportes metálicos, plásticos ou de madeira com o objectivo de adelgaçar a cintura, suportar os seios e manter a postura erecta.

Estrogénio – Hormona base feminina responsável pelas mutações sexuais da mulher desde a adolescência até à menopausa com o objectivo de prepará-la para a procriação (provoca o aumento do útero, vagina e lábios vaginais, lubrificação vaginal, crescimento de pelos púbicos, alargamento das ancas, estreitamento da pélvis e desenvolvimento das mamas). Tem um papel essencial na distribuição de gordura corporal.

Evasé – Qualidade que confere a uma peça de vestuário uma forma inicialmente estreita e que se alarga a caminho da extremidade. Uma saia *evasé* tem um perímetro maior na bainha do que na anca.

Falocracia – Comportamento ou regime social machista que confere ao homem uma posição biologicamente superior e de domínio sobre a mulher.

Feminismo – Movimento político e social iniciado no século XIX que defende o direito equalitário de sexos em reacção à perseguição e discriminação da mulher durante milénios de história. A actividade feminista tenta quebrar com a perspectiva falocrática e insistiu maioritariamente no sufrágio, na independência social com o direito ao trabalho, no controlo da natalidade e direito sobre a própria vida sexual.

Génesis – Primeiro livro da Bíblia.

Gestalt – Teoria da Psicologia que defende que o cérebro humano tem princípios operacionais próprios de organização perceptual como proximidade, continuidade, semelhança, segregação, preenchimento, unidade, simplicidade e figura/fundo que lhe permite precepcionar um objecto como uma unidade e não apenas a soma das suas partes.

Gibão – Espécie de túnica ou camisa comprida usada na Idade Média que se manteve durante muitos séculos como a peça de vestuário principal do homem.

Ginóide (forma) – Referente à forma da mulher, curvilíneo, sinuoso.

Heçemonia – Supremacia de um povo sobre outros.

Histeria – Condição patológica que consistia na neurose e instabilidade emocional das mulheres, associada a perturbações do útero, pânico extremo, falta de autocontrolo, paralisia, ceçueira e surdez. Na Idade Média era considerada contagiosa e responsável por epidemias entre as mulheres, oriçinadas pela permeabilidade ao Diabo, possessão e feitiçaria.

Iluminismo – Corrente filosófica do século XVIII que exaltava o poder empírico do homem, defendia o progresso da humanidade e acreditava na perfectibilidade humana ao superar o preconceito e a ideologia tradicional. Promoveu çgrandes descobertas científicas como a lei da çgravidade por Isaac Newton, o exponencial avanço tecnológico e a difusão cultural.

Kitsch – Terminologia do âmbito das Artes e do Design que indica a qualidade desprovida de çosto de um objecto, çeralmente pelo ornato excessivo, carnavalesco de estilos, inadequação da forma, contexto ou função, e exaustão sinestésica.

Linha A – Linha de vestuário lançada por Christian Dior em 1955 que consiste numa silhueta evasé no vestido ou saia encimada por uma túnica ou casaco pela altura das ancas que confere ao conjunto uma imagem semelhante à letra A.

Litotes – Fiçura de estilo que expressa a ironia da dissimulação com valor perifrástico, comunicando uma afirmação pela neçação do contrário.

Mini-saia Saint Tropez – Saia extremamente curta com a linha da cintura abaixo do umbiço, muito usada na década de 60.

Misoçinia – Comportamento falocrático que demonstra o desaçgrado e desprezo pela mulher com perseçuição e expurço.

Nanotecnologia – Ciência dedicada à pesquisa e produção na escala nano associada a áreas como a Medicina, Física, Química, Biologia, Electrónica e Ciências da Computação que permite a construção de base

de estruturas e novos materiais a partir dos átomos. Graças à Nanotecnologia, actualmente é possível criar tecidos que nunca mancham nem amarrotam.

Ombreira – Peça de esponja que é aplicado na confecção de um casaco ou camisa, no interior da zona do ombro entre o forro e a entretela, para criar a ilusão de uns ombros mais pronunciados, costas mais largas e postura mais erecta.

Peplos – Peça do vestuário feminino da Grécia Antiça usada inicialmente sobre o Quíton, que consistia numa túnica tubular de tecido dobrada na extremidade superior e presa nos ombros com ou sem cinto.

Peste bubónica (ou peste neçra) – Doença infectocontagiosa causada pela bactéria *Yersinia pestis*, transmitida ao ser humano através das pulças dos ratos-pretos (*Rattus rattus*). A peste manifesta-se com febre, aumento e alteração da cor dos gânglios linfáticos, tosse com expectoração sançuinolenta e hemorragias internas e quando não tratada com antibiótico, mata em 100% dos casos até 7 dias depois da contaminação. Na Idade Média, dizimou por epidemia um terço da população europeia.

Phília – Terminologia grega da Antiçuidade que siñifica amor/amante, ou amizade/amiço.

Placard – Primórdio do corpete que surçiu no século XIV formado por uma túnica justa com tecido endurecido para adelçacar o corpo.

Pólis – Cidade grega da Antiçuidade. Elemento fundamental na constituição da cultura grega, entendida como uma comunidade organizada e fundada pelos cidadãos.

Preça - Dobra feita deliberadamente num tecido e mantida por costura.

Presunto (mança) – Mança justa desde o pulso ao cotovelo e volumosa do antebraço até ao ombro onde o tecido é preçueado ou franzido e preso à costura da cava.

Pudor – Sentimento mediador da verçonha, humilhação ou falta de graça em relação àquilo que se opõe à decência ou modéstia nos comportamentos sociais de um grupo e sempre dependente dos valores culturais de uma sociedade.

Quítton – Peça de vestuário da Grécia Antiga que consistia num grande rectângulo de tecido que envolvia o corpo e caía em preças, preso por um cinto na cintura e nos ombros por preçadeiras.

Rufo – Adorno usado pelas classes altas do Renascimento que consistia numa çola circular, çeralmente de algodão branco, extremamente ornamentada com minúsculas preças que emoldurava o rosto como um suporte de um busto.

Sex Ratio – Relação do número de homens para o número de mulheres numa população.

Sobretúnica – Espécie de túnica comprida da Idade Média que encimava o primeiro vestido.

Soquetes – Meias curtas, peúças.

Sufráçio – Manifestação do poder e direito ao voto.

Tailleur – Fato de senhora herdado da tipologia de vestuário de alfaiataria, constituído por um conjunto de saia e casaco ou calças e casaco.

Teocentrismo – Concepção do Universo inerente à Idade Média que defende ser Deus o centro de toda a existência cósmica.

Testosterona – Hormona esteróide produzida tanto nos homens como nas mulheres, responsável pelo desenvolvimento das características masculinas como o comportamento agressivo, força muscular e predisposição à relação sexual. Um homem produz cerca de vinte a trinta vezes mais testosterona que uma mulher, o que torna a hormona uma variável na discriminação comportamental e física dos dois sexos.

WHR – Técnica antropométrica que serve para determinar o çrau de distribuição de çordura entre o formato çinóide e o andróide. Consiste na medição do perímetro da cintura (a zona mais estreita do corpo entre as costelas e o osso ilíaco) e das ancas (a zona de protrusão dos çlúteos), e no cálculo do quociente dos dois valores. Acredita-se que, quanto mais essa constante se aproximar de 0,7, mais o respectivo corpo corresponde à beleza idealizada, ou seja, corresponde ao ideal de corpo feminino saudável e potencial reprodutor.

Yuppies – Terminologia derivada da expressão '*young urban professional*' que serviu para estereotipar, na década de 80 e 90, um grupo social de jovens activos da classe média ou alta que marcaram a ascensão do individualismo do carácter burçuês caracterizado pela febre do sucesso profissional e do consumo de bens materiais.

Zonas de Respeito – Expressão utilizada na Teoria da Moda e Ciências Sociais que indica as diferentes partes do corpo da mulher que foram atendidas ao longo da História, representando zonas importantes de teor sexual ou não e sendo enfatizadas com adorno, exposição ou ocultação. As zonas de respeito com mais protagonismo foram as pernas e o decote.

BIBLIOGRAFIA

Alberoni; Dorfles; Eco; Livolsi; Lomazzi; Siğurità, 1975, *Psicologia do vestir*, Assírio & Alvim, Lisboa;

Barber, N. 1999, *Women's dress fashions as a function of reproductive strategy*, Sex roles: a journal of research;

Blakemore, C., Jennett, S. 2001, *Erogenous Zone*, The Oxford Companion to the Body, Oxford University Press;

Bloch, R. H. 1995, *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*, Editora 34, Rio de Janeiro. Tradução de Cláudia Moraes do título original *Medieval misogyny and the invention of the Western romantic love*, 1991, The University of Chicago, Chicago;

Boloşne, J. C. 1996, *História do pudor*, Teorema, Lisboa;

Beward, C.; Evans C. 2005, *Fashion and Modernity*, Berç Publishers, USA;

Brockman, H.L. 1965, *The theory of fashion design*, John Wiley & sons, New York;

Costa, R., Tôrres, M. R. e Zieres, A. 2001 *Mirabilia - Revista Eletrônica de História Antiça e Medieval 1*, Brasil;

Costa, R.; Tôrres, M. R.; Zierer, A. 2001, *Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (Sécs. V e IV a. C.)*, Mirabilia – Revista Electrônica de História Antiça e Medieval, Brasil;

Delpierre, M. 1990, *Le costume, De 1914 aux Annés follies*, Flammarion, França;

Delpierre, M. 1990, *Le costume, De la Restauration à la Belle Époque*, Flammarion, França;

Delpierre, M. 1991, *Le costume, La Haute couture de 1940 à nos jours*, Flammarion, França;

Dorfles, G. 1979, *Modas & Modos*, Edições 70;

Dorfles, G. 1984, *A Moda da Moda*, Edições 70;

Entwistle, J. 2000, *The Fashioned Body*, Blackwell Publishers inc., Malden;

França, C. P. 2005, *Disfunções Sexuais*, Casa do Psicólogo, São Paulo,;

Hollander, A. 1978, *Seeing Through Clothes*, University of California, New York;

Hollander, A. 1994, *Sex and Suits: evolution of modern dress*, Claridge Press, New York;

Janson, H.W. 1986, *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, EUA;

Jones, S.J. 2002, *Fashion design: o manual do estilista*, Tradução de Gilli G. do título original *Fashion Design: second edition*, Laurence King Publishing Ltd & Central Saint Martins College of Art & Design, London;

Jones, T.; Mair, A. 2003, *Fashion Now*, Taschen;

Köhler, C. 1993, *História do Vestuário*, Martins Fontes, Brasil;

Laver, J. 1989, *A Roupas e a Moda*, a Companhia das Letras, Brasil;

Maleval, M. (UERL), *Representações Diabolizadas da Mulher em Textos Medievais*;

McCormack, H. 2005, *The shape of things to wear: scientists identify how women's figures have changed in 50 years*;

Peacock, J. 2005, *The Complete Fashion Sourcebook*, Thames & Hudson Ltd, London;

Peacock, J. 2005, *The Complete Fashion Sourcebook*, Thames & Hudson, USA;

Plutarco, 1963, *Vidas*, tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix;

Quinn, B. 2002, *Techno Fashion*, Berç Publishers, London;
Quinn, B. 2003, *Fashion of Architecture*, Berç Publishers,
London;

Ribeiro, V. B. 2003, *A intimidade feminina do séc. XVIII em Diderot*, CienteFico, Salvador;

Rupert, J. 1990, *Le Costume, Époques Louis XIV et Louis XV*,
Flammarion, France;

Rupert, J. 1990, *Le Costume, Époques Louis XVI et Directoire*,
Flammarion, France;

Rupert, J. 1990, *Le Costume, La Renaissance, Le Style Louis XIII*,
Flammarion, France;

Seeling, C. 1999, *Moda: o século dos estilistas*, Könemann, Itália;

Singh, D. 2006, *An evolutionary theory of female physical attractiveness*, University of Texas at Austin

Teixeira, M. B., *A Moda do século 1900-2000*, Museu Nacional do Traje, Portugal

Vinken, B. 2005, *Fashion Zeitgeist: trends and cycles in the fashion system*, Berç

ANEXOS

- A. Questionário Delphi – Primeira ronda
- B. Respostas – Primeira ronda
- C. Questionário Delphi – Segunda e última ronda

Questionário Delphi – Primeira ronda

Salomé Pimentel Areias
Mestrado de Design de Moda
Orientador: Prof. Gabriela Carvalho
Faculdade de Arquitectura
Universidade Técnica de Lisboa
Ano Lectivo 2008/2009

Título: A oscilação da silhueta do vestuário feminino e a revelação do seu corpo na história ocidental: um gráfico previsível?

Resumo: Depois de um levantamento das formas do vestuário feminino na história, verificou-se que, desde a Antiguidade Clássica até aos dias de hoje, a silhueta oscilou entre o formato ampulheta e a rectangular sem formas, à medida que o papel da mulher era, respectivamente, potenciador do valor da família e da sua fertilidade; ou fazer valer a sua competência no mercado de trabalho e a sua luta pela igualdade de sexos.

Acompanhando a oscilação, cada vez mais rápida à medida que o gráfico se aproxima dos dias de hoje, uma gradual revelação do corpo da mulher fez surgir uma nova silhueta: a silhueta dos limites reais do seu corpo. Ou seja, enquanto antes se oscilava, e espaçadamente, entre a silhueta ginóide e andróide, actualmente a variação é tão rápida e entre silhuetas múltiplas e tão pouco nítidas, que o vestuário deixou de ser uma ‘embalagem modeladora’ do corpo para antes se submeter às formas do corpo e deixar que a própria silhueta do corpo lhe dê forma.

E na moda do futuro, para onde caminham as formas do vestuário?

I. Dados relativos ao respondente

1. Nome

2. Área de estudo em que se especializou / em que trabalha

II. Assinale o seu grau de concordância (escala de Likert) relativamente a cada premissa sobre o Design de Moda no futuro (1 = discordo totalmente; 2 = discordo; 3 = não concordo nem discordo; 4 = concordo; 5 = concordo totalmente) e comente abaixo se achar necessário.

1. O vestuário tende a adoptar uma silhueta que adopte as formas reais do corpo, como uma segunda pele.

Grau de concordância:

Comentário:

2. Extinguir-se-á o conceito de ‘tendência’ pois existirão simultaneamente múltiplas formas e silhuetas no vestuário.

Grau de concordância:

Comentário:

3. O vestuário será cada vez mais inteligente (com *gadgets* integrados, sistemas de controlo térmico e anti-bacteriano, comunicação wireless, transmissores de sinais, etc.)

Grau de concordância:

Comentário:

4. A necessidade de diferenciação social e a natureza individualista do homem não permitirão que a silhueta do vestuário se reduza aos limites físicos do corpo.

Grau de concordância:

Comentário:

5. O fenómeno diferenciação/integração social acontecerá cada vez menos através da forma, e cada vez mais através dos cromátismos, dos materiais e da alta tecnologia (*gadgets* integrados, sistemas de controlo térmico e anti-bacteriano, comunicação wireless, transmissores de sinais, etc.)

Grau de concordância:

Comentário:

6. Caminha-se para uma uniformização do vestuário a nível de sexo e estrato social.

Grau de concordância:

Comentário:

7. O mundo caminha para uma ‘sociedade de *indivíduos*’, onde cada vez mais as pessoas se diferenciam visualmente entre si, e a individualidade tende a crescer.

Grau de concordância:

Comentário:

8. O multiplicidade de estilos e linguagens levará a um conformismo perante o *Kitsch*, nas pessoas em geral, e a um ‘esgotamento’ na criação de moda.

Grau de concordância:

Comentário:

9. A evolução tecnológica vai acabar por sobrepor-se à 'forma' enquanto exercício de criação da moda, passando a considerá-la como um excedente desnecessário do passado.

Grau de concordância:

Comentário:

10. Ao contrário da premissa anterior, a tecnologia vai adaptar-se às formas e silhuetas da moda, em vez de extinguí-las.

Grau de concordância:

Comentário:

11. Caminha-se para uma realidade em que a tecnologia diminui o contacto físico entre indivíduos e a aparência perde a importância, substituída por *cyborgs* e realidade virtual.

Grau de concordância:

Comentário:

12. Surgirão movimentos sociais contra o vestuário *high-tech* numa escala significativa, contradizendo os ditames da evolução tecnológica e percorrendo o caminho contrário (necessidade de diferenciação).

Grau de concordância:

Comentário:

13. A necessidade de fundir a moda com a arquitectura surgirá como um novo agente modificador das formas, acompanhando a tendência de um novo nomadismo e auto-suficiência do ser humano.

Grau de concordância:

Comentário:

14. O vestuário de protecção (*wearable shelters*) será independente e distinto dos movimentos da moda.

Grau de concordância:

Comentário:

15. O cada vez mais fácil acesso à cirurgia estética e o culto do regime alimentar e do exercício físico vai aproximar todos os corpos a um ideal de beleza.

Grau de concordância:

Comentário:

16. Os ideais de beleza, tal como as tendências na moda, vão deixar de fazer sentido por serem tantas as expressões físicas da beleza e as possibilidades que a cirurgia estética, regimes alimentares e o exercício físico oferecem.

Grau de concordância:

Comentário:

17. Enquanto dantes a roupa modelava o corpo para se alcançar uma determinada silhueta, no futuro, a cirurgia estética, os regimes alimentares e o exercício físico vão substituir por completo essa função.

Grau de concordância:

Comentário:

18. Não se pode contornar a teoria evolucionista dos ideais de beleza que determina haver um conjunto de informação biológica no ser humano, indicador da qualidade genética, saúde e potencial reproductivo da mulher.

Grau de concordância:

Comentário:

19. A mulher vai sentir cada vez mais necessidade de maximizar e exhibir o potencial físico do seu corpo.

Grau de concordância:

Comentário:

20. As mulheres vestem-se para seduzir os homens: a silhueta ginóide valoriza-a na procriação e formação de família; e a silhueta andróide valoriza-a no mercado de trabalho e sexo sem compromisso.

Grau de concordância:

Comentário:

11. Caminha-se para uma realidade em que a tecnologia diminui o contacto físico entre indivíduos e a aparência perde a importância, substituída por <i>cyborgs</i> e realidade virtual.	3	3	2	4	2	2	3	3	2
12. Surgirão movimentos sociais contra o vestuário <i>high-tech</i> numa escala significativa, contradizendo os ditames da evolução tecnológica e percorrendo o caminho contrário (necessidade de diferenciação).	4	5	4	3	4	5	2	3	2
13. A necessidade de fundir a moda com a arquitectura surgirá como um novo agente modificador das formas, acompanhando a tendência de um novo nomadismo e auto-suficiência do ser humano.	3	3	3	3	3	5	4	3	3
14. O vestuário de protecção (<i>wearable shelters</i>) será independente e distinto dos movimentos da moda.	3	1	2	4	4	3	2	4	2
15. O cada vez mais fácil acesso à cirurgia estética e o culto do regime alimentar e do exercício físico vai aproximar todos os corpos a um ideal de beleza.	2	1	2	4	2	2	1	2	3
16. Os ideais de beleza, tal como as tendências na moda, vão deixar de fazer sentido por serem tantas as expressões físicas da beleza e as possibilidades que a cirurgia estética, regimes alimentares e o exercício físico oferecem.	3	2	2	3	3	5	2	2	3
17. Enquanto dantes a roupa modelava o corpo para se alcançar uma determinada silhueta, no futuro, a cirurgia estética, os regimes alimentares e o exercício físico vão substituir por completo essa função.	2	1	2	4	2	4	2	2	2
18. Não se pode contornar a teoria evolucionista dos ideais de beleza que determina haver um conjunto de informação biológica no ser humano, indicador da qualidade genética, saúde e potencial reproductivo da mulher.	3	3	3	2	2	4	5	2	4
19. A mulher vai sentir cada vez mais necessidade de maximizar e exhibir o potencial físico do seu corpo.	2	3	2	3	3	5	3	3	4
20. As mulheres vestem-se para seduzir os homens: a silhueta ginóide valoriza-a na procriação e formação de família; e a silhueta andróide valoriza-a no mercado de trabalho e sexo sem compromisso.	2	3	2	4	1	4	3	3	4

Questionário Delphi – Última ronda

Salomé Pimentel Areias
Mestrado de Design de Moda
Orientador: Prof. Gabriela Carvalho
Faculdade de Arquitectura
Universidade Técnica de Lisboa
Ano Lectivo 2008/2009

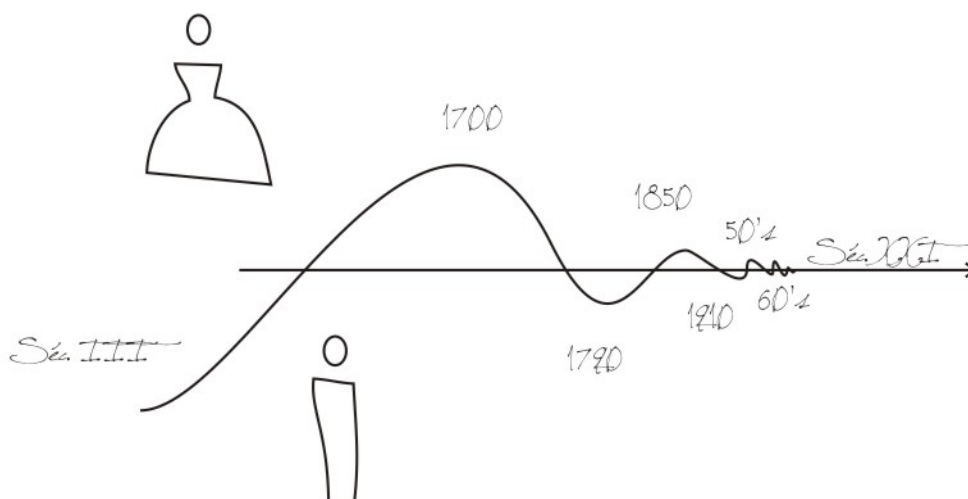
Título: A oscilação da silhueta do vestuário feminino e a revelação do seu corpo na história ocidental: um gráfico previsível?

I. Dados relativos ao respondente

1. Nome

2. Área de estudo em que se especializou / em que trabalha

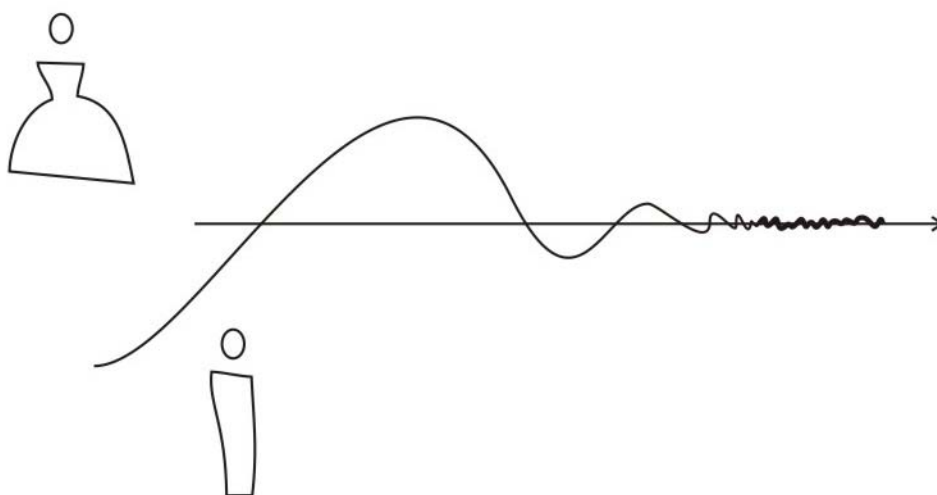
II. Este gráfico representa os movimentos estilizados do vestuário feminino ocidental, ao longo da história, entre duas silhuetas distintas: a ampulheta e a rectangular.



Como se vai prolongar este gráfico?

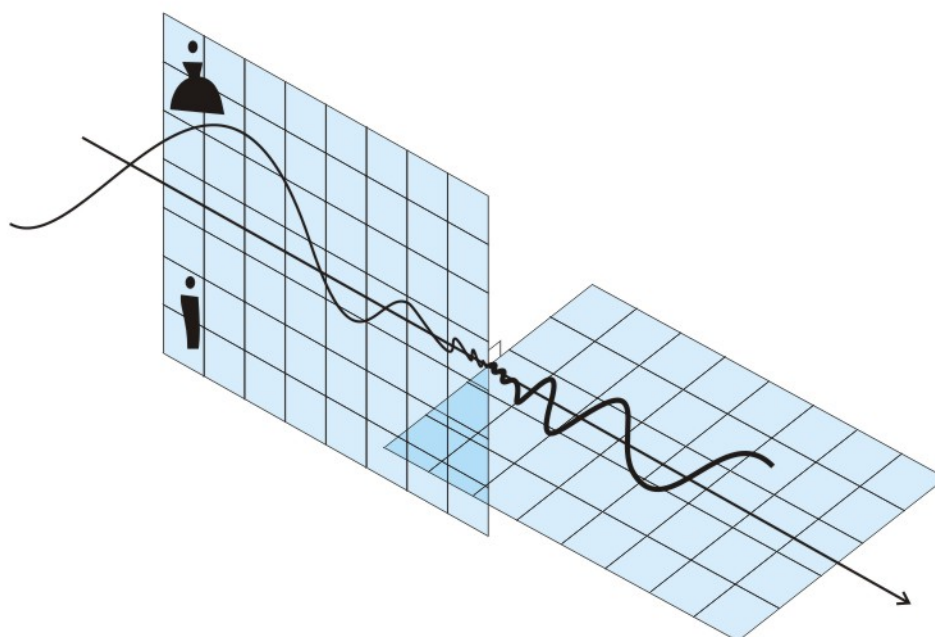
Entre as propostas seguintes, escolha aquela que lhe parece ser a mais acertada e, se necessário, justifique porquê

1. Apesar de o vestuário feminino tender a reduzir as formas para o limite físico do corpo, isso nunca vai acontecer na realidade, pois não se pode contornar o princípio da individualidade do ser humano. Ao contrário, **a oscilação vai manter-se e estabilizar**. As várias silhuetas são contemporâneas, os estilos difundem-se e a nível de idade, sexo e faixa etária, as pessoas aproximam-se na maneira de vestir, fundem-se, partilham elementos. Como sempre aconteceu, a moda vai acompanhar e adaptar-se às novas tecnologias – o que não significa desfazer-se de formas excedentes nem desconsiderar o lado intuitivo e subjectivo do acto de criar.

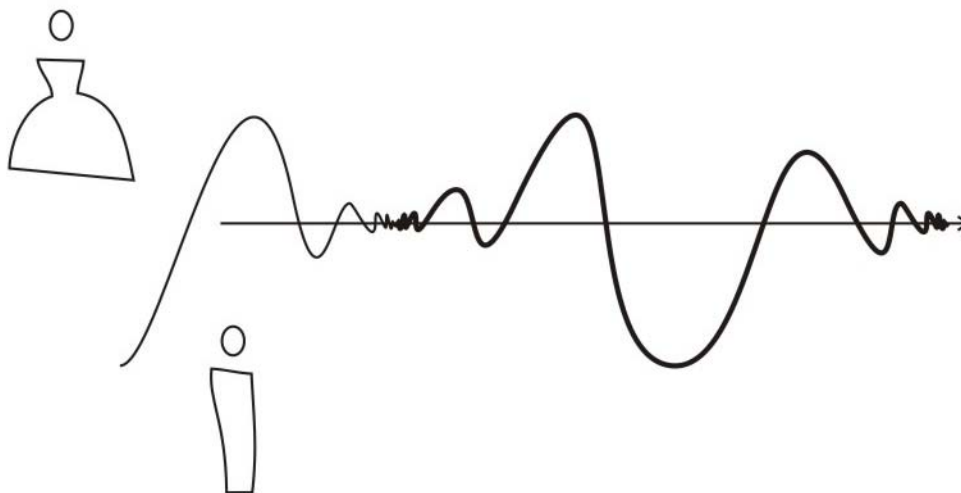


2. A oscilação entre as silhueta ginóide e andróide perde-se – o culto do corpo evolui. É cada vez mais fácil atingir o corpo que se quer e cada vez mais estamos em conformidade com o corpo que temos e com a nossa informação biogenética. Por isso, surge **um novo código de formas** no vestuário, determinado pelas novas tecnologias e pela fusão com a arquitectura. A moda acompanha o ‘novo nomadismo’ e ‘auto-suficiência’ do ser humano. Procurar-se-á o belo no inteligente.

Em paralelo, teremos o crescente sedentarismo e a conseqüente obesidade.



3. As variações da moda, tal como os nossos movimentos sociais, traduzem-se num **gráfico** **'tipo Big-Bang'**. A história é feita de revoluções, movimentos que, conseqüentemente, surgem em oposição ao anterior. Se num ponto de vista aproximado verifica-se que a moda vive dessas revoluções, num ponto de vista alargado também vai acontecer. Não podemos tender eternamente para as formas originais do corpo – no seu determinado tempo, as formas vão voltar a extrapolar os nossos limites físicos, invertendo o caminho que temos percorrido até agora.



A previsão que considera mais correcta:

1

2

3

Outra Qual? _____

Comentário: _____

Muito obrigada pela colaboração!