UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

Juliana Gomes Pirani

O corpo modelado:

como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX

São Paulo

2016

Juliana Gomes Pirani

O corpo modelado:

como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX

Dissertação apresentada para obtenção de título de Mestre em Ciências no curso de pós-graduação em Têxtil e Moda, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Isabel C. Italiano

Área de concentração: Processos e materiais têxteis

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Pirani, Juliana Gomes

O corpo modelado: como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX / Juliana Gomes Pirani ; orientadora, Isabel C. Italiano. – São Paulo, 2016
158 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo
Versão original

1. Moda feminina - Século 19. 2. Vestuário feminino - Século 19. 3. Roupas íntimas. 4. Corpo humano. I. Italiano, Isabel Cristina, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 391.02

Nome: Juliana Gomes Pirani

Título: O corpo modelado: como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP) para obtenção de título de Mestre em Ciências no curso de pós-graduação em Têxtil e Moda.

Área de concentração: Processos e materiais têxteis

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

“Aquele chapéu, que perambulava no ar, era a única parte dele que não morreria quando ele morresse.”

(Eduardo Galeano)

RESUMO

PIRANI, Juliana Gomes. **O corpo modelado**: como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX. 158 f. Dissertação (Mestre em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A intenção do presente trabalho é conceituar “roupa interior” feminina com foco no século XIX. A partir da conceituação de roupa interior, e da pesquisa da roupa exterior, as peças internas serão identificadas e analisadas para compreender seu conceito como suporte do corpo. Com o estudo de imagens, catálogos, fotografias, revistas, livros, periódicos e manuais de construção de roupas, o trabalho destina-se ao entendimento do corpo modelado pela roupa interior, formadora das silhuetas do século XIX, analisando os suportes internos como influenciadores da forma do corpo e do comportamento no período.

Palavras-chave: Século XIX. Roupa interior. Silhueta.

ABSTRACT

PIRANI, Juliana Gomes. **The modeled body**: how underclothing stablished the silhouettes of the 19th Century. 158 f. Dissertation (Master in Science) – School of Arts, Science and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2016.

Conceptualizing “underclothing” for women is the main intention of this paper – and such concept is focused in the Nineteenth Century. Based upon the conceptualization of underclothing and the research involving the usual “outer clothing” of the time, under pieces are identified and analyzed. Thus, it's possible to understand the role these pieces play as a concept for bodily support. Through the study of images, catalogs, photographies, magazines, books, journals and guides of garment manufacturing, this paper looks forward to understanding the body as modeled by underclothing (which helped shape the body in the Nineteenth Century) and to analyzing the inner supports as major influences in the social conduct and bodily shapes of that era.

Keywords: Nineteenth century. Underclothes. Silhouette.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A nova mulher do início do século XIX	15
Figura 2 – A cintura feminina volta ao seu lugar e começa a ser afinada	16
Figura 3 – “A Splendid Spread”, sátira de George Cruikshank sobre modelo inflável de crinolina	17
Figura 4 – (a) média da variação das medidas 2 e 3 (à esq.) e das medidas 4 e 5 (à dir.) a cada dez anos no século XIX; e (b) média da variação das medidas 7 e 8 a cada dez anos no século XIX	18
Figura 5 – Relação entre a largura da saia e o diâmetro da cintura: (a) durante todo o século XIX; (b) entre 1800-1810; e (c) entre 1850-1860	20
Figura 6 – Vestido feminino para a tarde (1815).....	27
Figura 7 – Evolução do vestido feminino de 1800 a 1819	28
Figura 10 – Pannel com dois modelos de vestido de 1837	31
Figura 11 – Modelo de vestido com manga drapeada nos ombros.....	32
Figura 12 – Vestido de 1839	33
Figura 13 – Vestido xadrez feito em uma única peça	34
Figura 14 – Roupas de montaria feminina.....	35
Figura 15 – Vestido de 1850 feito em três partes: traje completo à esquerda, pelerine e sobremangas no centro e vestido à direita	36
Figura 16 – Caricatura das crinolinas publicada em 1857 na Harper's Weekly	37
Figura 17 – Mulher usando do traje proposto por Amelia Bloomer.....	38
Figura 18 – Vestido de 1861-4	39
Figura 20 – Modelo de <i>fichu La Vallière</i>	40
Figura 21 – Três exemplos de vestidos muito ornamentados da década de 1870.	41
Figura 23 – Traje racional.....	43
Figura 24 – “Uma tarde de domingo na ilha de Grande Jatte” (1884).....	44
Figura 25 – Tailleur com basque (1888).....	45
Figura 26 – <i>Strapontin</i> ou <i>tournure</i>	46
Figura 28 – Mulher usando traje bifurcado, bloomer, para andar de bicicleta	48
Figura 29 – Chemise de 1810 vista de frente à esquerda e desenho técnico da peça à direita	50
Figura 30 – Modelos de <i>chemisette</i>	50
Figura 31 – <i>Corset</i> longo	52
Figura 32 – <i>Corset</i> curto.....	52
Figura 33 – <i>False breast</i> feito em papel machê coberto por linho	53
Figura 34 – <i>Corset</i> para grávidas com amarração lateral.....	54
Figura 35 – <i>Drawers</i> femininos de 1810 e 1820	55
Figura 36 – <i>Pantalette</i> à esquerda e menina com vestido e <i>pantalette</i> à direita	56
Figura 37 – Anágua de algodão bordada do início do século XIX.....	56
Figura 38 – Três diferentes modelos de anquinha.....	58
Figura 39 – <i>Chemise</i> de 1825.....	59
Figura 40 – Diversos modelos de chemise publicados em 1840.....	60
Figura 41 – <i>Chemise</i> de 1835.....	61
Figura 42 – <i>Bodice chemise</i>	61
Figura 43 – <i>Chemisette</i> de 1828-35.....	61
Figura 44 – Opções de confecção de anáguas de flanela de 1840.....	62
Figura 45 – Anáguas de 1830 e 1850	63
Figura 46 – <i>Sleeve pads</i> de algodão de 1830	64
Figura 47 – <i>Sleeve pads</i> em chita engomada: (a) detalhe do franzido; e (b) par de peças	64
Figura 48 – <i>Sleeve pads</i> do Kyoto Costume Institute (a) e do Museum of Fine Artes de Boston (b) ..	65
Figura 49 – Modelo de <i>drawers</i> abertos, sem costura no entrepernas	66
Figura 50 – Modelos de <i>drawers</i> publicados em 1840	67
Figura 51 – <i>Corset</i> quiltado	68
Figura 52 – Dois modelos de corset de (a) 1830 e (b) 1831	69
Figura 53 – Anquinha: visão frontal à esquerda e visão lateral à direita	70
Figura 54 – Três modelos de anquinha de diferentes tamanhos.....	71
Figura 55 – <i>Bust bodice</i>	71
Figura 56 – Detalhe de fechamento em botão do <i>bust bodice</i>	72
Figura 57 – <i>Chemise</i> com decote bordado de 1856.....	73
Figura 58 – Novo formato de <i>chemise</i> de 1850	74
Figura 59 – <i>Chemisettes</i> com <i>borderie anglaise</i> à esquerda e renda crocheteda à direita	74
Figura 60 – <i>Chemisette</i> com delicado bordado e fechamento em botões.....	75
Figura 61 – Anágua de crina de cavalo	76
Figura 62 – Anágua de mais de dois metros e meio de roda: (a) peça completa e (b) detalhe do cóis ..	77
Figura 63 – Anágua colorida e estampada	78

Figura 64 – Camisole de 1850	79
Figura 65 – <i>Camisole</i> longa com recortes	79
Figura 66 – Modelos de corset de 1844 (cima) e 1851 (baixo)	80
Figura 67 – Patente de fechamento de encaixe	81
Figura 68 – Anquinha com barbatanas de baleia	82
Figura 69 – Dois modelos de <i>chemise</i> : de 1862 à esquerda e de 1867 à direita.....	83
Figura 70 – <i>Chemisettes</i> ornamentadas de 1860 à esquerda e de 1860-69 à direita.....	84
Figura 71 – Camisole acinturada e ornamentada de 1860	85
Figura 72 – Modelagem de <i>corset</i> de 1862	85
Figura 73 – Três modelos de <i>corset</i> de 1850-60	86
Figura 74 -- <i>Waistband</i>	87
Figura 75 – Modelagem de <i>waistband</i>	88
Figura 76 – Evolução da crinolina: (a) 1856, aros de metal; (b) 1858, crinolina de algodão; (c) 1860, crinolina de algodão; (d) 1862, crinolina com rufo de crina de cavalo; (e) crinolina tipo gaiola; e (f) crinolina tipo gaiola com puxador patenteado.....	89
Figura 77 – Pedido de patente de crinolina de 1861	90
Figura 78 – <i>Sansflectum crinoline</i>	90
Figura 79 – <i>Thomson's crinoline frame</i>	91
Figura 80 – Anágua de 1860.....	91
Figura 81 – Anáguas de 1860 (a) e 1865 (b).....	92
Figura 82 – Dois modelos de <i>drawers</i> dos anos 1860.....	93
Figura 83 – Drawers de 1863: (a) peça pronta e (b) molde da peça	94
Figura 84 – Porte-jupe: (a) exemplo da peça e (b) peça em uso	95
Figura 85 – (a) <i>pompadour porte-jupe</i> e (b) peça em uso	95
Figura 86 – Modelo de porte-jupe publicado na Les Modes Parisiennes de 1862.....	96
Figura 87 – <i>Undersleeves</i> de 1864	97
Figura 88 – <i>Chemise</i> ajustada ao corpo	98
Figura 89 – <i>Chemise</i> com pregueados	99
Figura 90 – <i>Drawers</i> de algodão bom pregas e barrado de renda	100
Figura 91 – Primeiro modelo de combinações.....	100
Figura 92 – Crinolina tipo gaiola.....	101
Figura 93 – Crinolina antevendo o reaparecimento das anquinhas	101
Figura 94 – O volume da crinolina começa a alterar-se e surge a <i>crinolette</i>	102
Figura 95 – Anáguas de 1870.....	102
Figura 96 – Anágua com babado e cauda de 1875-80.....	103
Figura 97 – <i>Princess petticoat</i>	104
Figura 98 – <i>Crinoline tournure</i>	105
Figura 99 – Modelos de anquinha dos anos 1880	105
Figura 100 – (a) anquinha modelo Tampico e (b) variações do mesmo modelo	106
Figura 101 – Anquinha Tampico do acervo do Metropolitan Museum of Art	107
Figura 102 – A grande variedade de modelos de anquinha	107
Figura 103 – <i>Waist cincher</i> de 1867.....	108
Figura 104 – Modelo de <i>corset</i> com barbatana <i>pear-shaped spoon</i> , frente (à esquerda) e costas (à direita).....	109
Figura 105 – Modelos de <i>swanbill corset</i>	110
Figura 106 – <i>Corset</i> com busto expansível.....	110
Figura 107 – Modelos de <i>camisole</i>	111
Figura 108 – <i>Chemise</i> decorada com babados, rendas e fitas	112
Figura 109 – Catálogo de <i>chemises</i> de 1886-87	113
Figura 110 – Anúncio de <i>chemises</i> do final do século XIX.....	114
Figura 111 – <i>Drawers</i> anunciados em 1898	115
Figura 112 – Novo modelo de <i>drawers</i>	116
Figura 113 – anúncio de union suit masculino à esquerda e de modelo feminino à direita	117
Figura 114 – Combinação em linho e seda com babados e fitas	118
Figura 115 – Combinação do final do século XIX.....	118
Figura 116 – <i>Emancipation suit</i>	119
Figura 117 – Modelo de anquinha <i>tournure</i> de 1881	120
Figura 118 – Anúncio de anquinhas	120
Figura 119 – Modelos de anquinha de 1888: (a) com aros removíveis e “Estelle”; (b) “Pullman”; e (c) “Lotta” e “Langtry”	121
Figura 120 – Anúncios de anquinhas feitas com aros	122
Figura 121 – Anágua de 1884.....	123
Figura 122 – Anáguas de (a) 1882; (b) 1883; e (c) 1884.....	123

Figura 123 – Anágua publicada em 1887	124
Figura 124 – Anáguas de 1895 (a) e 1896 (b) (c) (d)	125
Figura 125 – Anúncio de <i>corsets</i> de 1886	126
Figura 126 – Quatro <i>corsets</i> mais populares da América	127
Figura 127 – <i>608 Pongee Corset</i>	128
Figura 128 – <i>Ferris' good sense corset</i>	128
Figura 129 – Dois anúncios do <i>equipoise waist</i>	129
Figura 130 – <i>Camisoles</i> anunciadas em 1886	130
Figura 131 – <i>Bust bodices</i> de 1890	131
Figura 132 – Modelo de <i>bust bodice</i> de 1895	131
Figura 133 – <i>Bust improver</i> “lemon cup”	132
Figura 134 – Outro modelo de “lemon cup”	132
Figura 135 – <i>Bust improver</i> com enchimentos removíveis	132

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A EVOLUÇÃO DO VESTUÁRIO NO SÉCULO XIX	13
3	A INDUMENTÁRIA FEMININA DO SÉCULO XIX	25
4	A ROUPA INTERIOR FEMININA.....	49
4.1	1800-1820: a época vertical	49
4.2	1820-1840: o nascer do romance e o ápice do Romantismo.....	58
4.3	1840-1855: a chegada da dama perfeita	72
4.4	1855-1865: o princípio da época das curvas	83
4.5	1865-1882: os anos ornamentados.....	97
4.6	1883-1900: o surgimento da nova mulher.....	111
5	ANÁLISE E DISCUSSÃO	133
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	146

1 INTRODUÇÃO

[...] poderíamos deduzir que a vestimenta resulta, sobretudo, de condições materiais – clima e saúde, de um lado, e produção têxtil, de outro –, ao passo que o vestuário decorreria de fatores mentais, como crença religiosa, magia, estética, situação social, diferença étnica, inclinação à imitação? (BOUCHER, 2012, p. 13).

A história da indumentária demonstra que a roupa, antes usada para proteção e cobertura do corpo, adquire novas funções com sua evolução. Segundo Boucher (2012), mesmo o homem primitivo, quando se cobria para proteger-se do clima, poderia associar ao vestir-se a mesma mágica que o levava a cobrir as paredes de suas cavernas com pinturas e imagens.

Ainda assim, o interesse pelo traje acentua-se no ocidente somente a partir do Renascimento (final do século XIV), com a expansão das cidades e a organização da corte. A ideia de moda era desconhecida dos povos primitivos, possivelmente pela significação religiosa e social da indumentária, que impedia grandes mudanças (SOUZA, 1987).

O âmbito da moda, no século XVII, engloba não só o vestuário, mas “o pensamento, a palavra, o gesto de galanteria, o cuidado ao sigilar uma carta” (CALANCA, 2011). Assim, o estudo do vestuário não pode basear-se em dados isolados, e levar em consideração só o homem, seu fator predominante, mas deve também considerar as alterações que ele foi obrigado a aplicar em suas roupas de acordo com o progresso e as mudanças que o rodearam (BOUCHER, 2012).

A indumentária de cada época mostra os hábitos e costumes de determinado povo, sempre ligada à história. Ela retrata não só o gosto, mas, de certa forma, o desenvolvimento econômico, cultural e político das diferentes regiões (NERY, 2004). A moda, como “dicotomia entre o 'velho' e o 'novo', entre o presente e o passado, entre imobilidade e mobilidade” (CALANCA, 2011), é um fenômeno próprio de certas sociedades e épocas, segundo Souza (1987).

Assim, o objetivo geral deste trabalho é identificar e analisar a roupa interior do século XIX, para compreender seu conceito como suporte do corpo. O trabalho destina-se ao entendimento do corpo modelado pela roupa interior, formadora das silhuetas do século XIX.

O corpo feminino é o que sofre maiores alterações no período, e o que é

transformado gradativamente pelo uso de diferentes suportes – *corsets*¹, crinolinas, anquinhos, etc. Por isso, por apresentar tantas alterações em sua forma e oscilações de volume com o passar do século, a descrição da roupa interior feminina será feita de forma ampla e detalhada. O estudo, então, é a fim de compreender como se deram estas alterações, os propósitos dos suportes, e a vida em cada período. A silhueta feminina é estabelecida pelo uso de aparelhos que moldam o corpo; o corpo percebido é o que se vê por cima de estruturas modificadoras: a roupa interior (POLLY apud THEML et al., 2003).

Como objetivos específicos, destacam-se a evolução da indumentária feminina ao longo do século XIX, com destaque para seus suportes – a roupa interior –, e a análise de como suportes internos influenciaram a silhueta e o comportamento no período.

O trabalho tem como metodologia pesquisa e revisão bibliográfica. A partir do estudo de imagens, catálogos, fotografias, revistas, livros, periódicos e manuais de montagem de roupas, pretende-se compilar informações completas de descrição e construção de todas as camadas de roupa interior utilizadas durante o período. Essa compilação será em forma de um caderno de desenhos das peças. Para cada seção, um traje completo é ilustrado camada a camada, utilizando-se folhas transparentes. Esse recurso visual presta-se para não apenas facilitar a compreensão de cada uma das peças de roupa interior usadas, mas também ter-se a dimensão de um traje completo e a construção do corpo de acordo com seu uso – a amplitude do traje em relação ao corpo, seu peso, seu suporte, sua influência na mobilidade, dentre outros.

A importância da indumentária como fator de diferenciação social é enorme no século XIX e, com o aumento da produtividade têxtil, essa diferenciação torna-se cada vez mais complexa, o que Barthes (2005) trata como “falsidade indumentária”. Essa “democratização” da moda, que encontra mais facilidade no vestuário masculino, é muito difícil – se não impossível – para o vestuário feminino. Os estilos de moda femininos, originários principalmente da França no século XIX, representavam um conjunto de valores específicos ao papel da mulher, principalmente da mulher burguesa, que tinha criados e não precisava trabalhar nem dentro nem fora de casa.

¹ O termo *corset* (em francês; em português, espartilho) passa a ser usado no século XIX para designar a roupa interior com barbatanas de baleia ou de ferro usada, principalmente, comprimindo a cintura. A palavra francesa passa a ser usada amplamente como forma de refinamento da peça segundo Cumming et al. (2010), e por isso será usada neste trabalho como forma de diferenciar a peça usada no século XIX da usada nos séculos anteriores. Suas diferentes características serão explicadas de acordo com sua aparição no texto.

E a roupa feminina considerada elegante na época era excessivamente ornamental e restritiva, com o uso de corpetes² apertados, saias armadas e com longas caudas (CRANE, 2009).

E, dentro deste panorama, reside a importância deste trabalho. Não se pode compreender a significância da forma exterior a não ser que compreendamos a natureza dos trajes de suporte interiores. O traje completo é uma combinação dos dois, produzindo, comumente, uma forma singularmente diferente da forma do corpo humano (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Roche (apud CALANCA, 2011) fala sobre o acervo de indumentária conservado em museus, e ressalta que os tecidos antigos eram frágeis e, por isso, tornam-se raros. Além disso, foram conservadas peças de roupa; muito raramente conservava-se a roupa interior.

A história da indumentária reflete, a seu modo, a contradição de toda ciência da cultura: todo fato cultural é ao mesmo tempo produto da história e resistência à história (BARTHES, 2005, pp. 280-281).

² O termo “corpete”, neste trabalho, será usado para designar a parte superior da roupa exterior feminina, como uma tradução do termo em inglês *bodice*.

2 A EVOLUÇÃO DO VESTUÁRIO NO SÉCULO XIX

A evolução do vestuário no ocidente foi dividida por Boucher (2012), de maneira simplificada, em três períodos:

- a) da antiguidade remota ao século XIV, quando a roupa sofre poucas mudanças e permanece uniforme em todas as classes sociais, refletindo resíduos de funções mágicas e religiosas de suas origens;
- b) do século XIV ao século XIX, quando há um grande desenvolvimento industrial, que causa variações constantes, e quando identificamos “moda” no sentido moderno da palavra; e
- c) a partir de meados do século XIX, até os dias atuais, com grande influência do maquinismo gerador da confecção e da expansão europeia no mundo.

No primeiro período, não há um caráter nacional definido, e a indumentária, em sua maioria, é folgada, comprida e drapejada. No segundo período, a roupa passa a ajustar-se ao corpo e curvar-se, e o vestuário adquire um caráter nacional e pessoal ao mesmo tempo. A roupa desvincilha-se de qualquer caráter religioso, cada nação forma seu estilo, e cada indivíduo acrescenta seus próprios gostos. No terceiro período, surge um vestuário cada vez menos individual e mais internacional, contrabalanceado pelo surgimento da alta costura, de caráter pessoal e de luxo.

As estruturas sociais precisam parecer mutáveis para que haja moda: o homem precisa ser capaz de conceber mudanças na estética da aparência (CALANCA, 2011). E é no século XIX que a moda se populariza e se dissemina, com ciclos cada vez mais curtos de mudança (XIMENES, 2011). Data deste século uma das mais importantes invenções do setor têxtil: a máquina de costura. Além, a Revolução Industrial ocorrida no período promoveu a mecanização do setor com a evolução dos teares e filatórios, e o aumento na produção têxtil (CALANCA, 2011).

Segundo Ximenes (2011), no século XIX ocorreram oscilações em diferentes áreas, como em regimes políticos e nos “comportamentos da cultura e da sociedade, que mesclaram formas de pensar paradoxais”. Assim, é possível reconhecer que a indumentária do século XIX não foi “mero acidente”, mas sim, à sua maneira, indicativa do pensamento do momento. A mulher era a resposta às expectativas masculinas; suas vestes, seus modos e maneira de viver expressavam o ideal masculino desejado, seja ele uma boneca romântica, como na década de 1830, ou uma dama, como na

década de 1850 (CUNNINGTON, 2003).

Em contraponto, Taylor (apud ANDRADE, 2009, p. 156) indica que esse ponto de vista usado por Cunnington, que posiciona o consumo feminino apenas como forma de atrair o sexo oposto, foi amplamente contestado nas últimas décadas do século XX, e que

[...] estudos de caso [de Elizabeth Wilson e Amanda Vickery] demonstram que o consumo de moda pelas mulheres teve e tem funções mais profundas do que tentar atrair o sexo oposto ou ascender socialmente, e que visões como as de Laver e Cunnington trivializaram o comportamento, os papéis familiares e socioculturais das mulheres.

O vestuário, então, se revela como sinalizador de posição social, diferenciação de sexo (XIMENES, 2011); tais artefatos, as roupas, são capazes de impor identidades sociais e criar comportamentos que podem ser identificados – ou não – como fatores de afirmação de “identidades sociais latentes” (CRANE, 2009).

Identidades sociais podem ser impostas de maneira mais ou menos voluntária aos indivíduos em forma de uniformes (militares, religiosos) ou em forma de camisa de força, capazes de literalmente impedir os movimentos de quem a veste, como a indumentária das mulheres da era vitoriana (1837-1901) (CRANE, 2009). Ximenes (2011) afirma que “a moda opera sobre um tripé de facetas: social, psicológica e estética”.

Assim, é fácil perceber a grande influência na indumentária causada pela Revolução Francesa logo no princípio do século XIX (ITALIANO, 2013). O conflito, de cunho social, político e cultural, estabeleceu igualdade política entre os homens e levou ao fim as diferenças pelo que se vestia. A moda masculina perdeu suas cores e excentricidades. Veludos, brocados e sedas sumiram, dando lugar ao linho, ao algodão e à lã em tons escuros. Qualquer associação aos nobres, seja em sua forma de pensar ou de se vestir, era mal vista: a indumentária se tornou mais confortável e prática, generalizando-se por todas as classes da população (NERY, 2004). Não havia mais casacos bordados, vestidos de brocados ou perucas e cabelos empoados. O grito era “a volta à Natureza” (LAVER, 2014).

As roupas podem ser vistas como um vasto reservatório de significados, passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência. [...] as pessoas atribuem a suas roupas [...] a capacidade de influenciar suas formas de se expressar e de interagir com outras (KAISER apud CRANE, 2009, p. 22).

Essa volta à natureza das primeiras décadas do século XIX era inspirada na Antiguidade Clássica greco-romana, e o corpo feminino começava a ser esculpido

pelo paradigma da simplicidade – a nova mulher vestia-se com uma longa *chemise*³, repudiando os valores nobres anteriores à Revolução Francesa (XIMENES, 2011), como ilustrado na Figura 1.

Figura 1 – A nova mulher do início do século XIX

Fonte: <http://www.fashion-era.com/regency_fashion.htm>. Acesso em: 01 de ago. 2015.

Após o momento de “euforia” pós-Revolução Francesa, a roupa feminina passa a mudar. A cintura, antes alta, retorna ao seu lugar, como visto na Figura 2 e, com isso, começa a ser afinada (LAVER, 2014). Os espartilhos voltam como elementos de controle social, exemplificando o papel feminino, restrito e de concepção dominada. Nesse momento, a construção da ideologia dominante às mulheres era calcada em identidades de gênero fixas e nas diferenças essenciais entre homens e mulheres. A roupa feminina refletia o papel ideal da mulher, que não trabalhava e tinha um caráter ornamental. A mulher que fugia a este papel – a mulher trabalhadora de classe média, ou a mulher que não se casava (em 1860, segundo Cunnington (2003), a chance de uma mulher de 21 anos de se casar era uma em três; aos 25 anos, uma em seis; e aos 30, uma em dezesseis) – não correspondia aos padrões da moda, e essa roupa restritiva lhes era problemática em diversas formas (CRANE, 2009). A restrição a qualquer movimento por *corsets* e um grande número de anáguas e seu peso, por exemplo, fazia com que as mulheres se cansassem com muita facilidade (MODA HISTÓRICA, 2013c). Pessoas elegantes da época colocavam sua aparência acima de sua saúde, e mulheres cambaleavam em suas saias enormes e *corsets* restritivos (DAVID, 2015).

³ *Chemise*, em francês, traduz-se em “camisa”. Para diferenciá-la da camisa masculina, optou-se por manter o termo estrangeiro.

Figura 2 – A cintura feminina volta ao seu lugar e começa a ser afinada

Fonte: <http://www.fashion-era.com/regency_fashion.htm>. Acesso em: 01 de ago. 2015.

Esse novo corpo feminino, vestido, aprisionado, coberto de diversas camadas de vestuário (MARTINS apud XIMENES, 2011), era então novamente esculpido por “armaduras”. O traje rebuscado e sem mobilidade da mulher ociosa, apesar de austero, aumentava sua fragilidade (XIMENES, 2011). E essa fragilidade, como forma de atração do sexo oposto, era complementada pelo jogo de “dar-se negando” citado por Souza (1987), pelo qual a mulher, que objetivava o papel de administradora do lar matronal, se insinuava e recuava. Esse movimento era favorecido pelas enormes crinolinas, que podiam ser movidas de acordo com o balanço do corpo, a fim de aproximar ou afastar o sexo oposto.

A cintura cada vez mais fina da mulher devia-se ao uso de espartilhos cada vez mais apertados, e de outros artifícios visuais, como a amplitude de saias e mangas. A crinolina, criada na década de 1850, era um conjunto de aros usado por debaixo das camadas de saia e anáguas, para dar-lhes mais volume. Sua amplitude, que chegou a dimensões absurdas, dificultava atividades físicas, principalmente ao ar livre, e foi alvo de muitas caricaturas, como a da Figura 3. E o espartilho que a acompanhava, amarrado ao redor da cintura, busto e quadril, dificultava a respiração e atividades físicas em geral (CRANE, 2009).

A grande variação na indumentária feminina durante o século XIX foi quantitativamente estabelecida por Richardson e Kroeber (1940). Os autores partiram da análise de pranchas de moda para obter diferentes medidas dos vestidos. Para compará-las, reduziram todas as medidas a um padrão: a primeira sendo o comprimento total da figura humana, e as outras medidas – (2) comprimento da saia

Figura 3 – “A Splendid Spread”, sátira de George Cruikshank sobre modelo inflável de crinolina

Fonte: <http://www.fashion-era.com/regency_fashion.htm>. Acesso em: 01 de ago. 2015.

ou vestido, (3) comprimento da cintura, (4) comprimento ou profundidade do decote, (5) largura da saia, (7) largura ou grossura da saia, (8) largura do decote –, porcentagens proporcionais à primeira. A medida número seis, maior largura da saia se acima da barra, foi descartada pelos autores. A tomada das medidas deu-se da seguinte forma:

- a) 1: comprimento total da figura humana – do centro da boca à ponta dos pés;
- b) 2: comprimento da saia ou vestido – distância da boca a parte mais baixa da saia no centro frente;
- c) 3: comprimento da cintura – distância da boca ao mínimo diâmetro da cintura;
- d) 4: comprimento/profundidade do decote – distância da boca ao ponto mais alto do corpete no centro frente;
- e) 5: largura da saia – diâmetro da saia em sua barra ou base;
- f) 7: largura ou grossura da saia – mínimo diâmetro da saia na região da cintura; e
- g) 8: largura do decote – largura do decote entre os ombros.

A Figura 4a ilustra a variação nas medidas 2, comprimento da saia ou vestido; 3, comprimento da cintura; 4, comprimento/profundidade do decote; e 5, largura da saia, com suas médias obtidas a cada dez anos. E a Figura 4b, a média da variação das medidas 7 e 8 (largura da saia e largura do decote, respectivamente).

Figura 4 – (a) média da variação das medidas 2 e 3 (à esq.) e das medidas 4 e 5 (à dir.) a cada dez anos no século XIX; e (b) média da variação das medidas 7 e 8 a cada dez anos no século XIX

Fonte: adaptado de Richardson e Kroeber (1940).

Richardson e Kroeber (1940) falam sobre as variações no século XIX demonstradas pelas oscilações nos gráficos das figuras.

Sobre a amplitude das saias: com a Revolução Francesa, o *farthingale*⁴ deixa de ser usado e é substituído por uma pequena almofada nas costas, que confere toda a amplitude necessária ao momento. Para os autores, a imitação do formato clássico de vestido, de inspiração greco-romana, não era uma ideia nova, simbolizando o início de uma nova e natural vida; em vez disso, as saias ajustadas são apenas o culminar de uma deriva que teve seu início 50 anos antes – os autores tratam sobre os ciclos das tendências de moda. Aos poucos, essa tendência começa a alterar-se e a aumentar, alcançando seu pico em 1859-61 com a adoção da crinolina. Depois disso, um estreitamento gradual passa a acontecer, que alcança seu limite nos anos 20 já do século XX. Segundo os autores, desde então, as saias vêm aumentando, porém em tempos de automóveis, a volta de uma crinolina maior que sua usuária seria muito difícil.

Sobre o diâmetro da cintura: o extremo mínimo de diâmetro encontrado nos estudos de Richardson e Kroeber (1940) data de pouco antes da queda da monarquia francesa, depois de quando começou a aumentar. A amplitude da cintura durante as primeiras décadas do século XIX seguem uma exigência anatômica: quanto mais alta a cintura no corpo, maior seu diâmetro (no caso do estudo, quanto mais curta a cintura, mais ampla) – assim, seu maior diâmetro no século é da época da cintura alta, abaixo do busto. E, a partir de então, sofre um estreitamento, até seu menor diâmetro entre 1850-60, a partir de quando volta, aos poucos, a alargar-se, alcançando seu novo pico de amplitude em 1923.

A Figura 5a demonstra a variação das medidas 5, largura da saia (representada em preto) e 7, diâmetro da cintura (representada em branco). Esta variação é apresentada ano a ano, sendo cada ano representado por uma linha com a cronologia indo da parte inferior do gráfico (1800) à sua parte superior (1990). Nele é possível observar que tais medidas são geralmente inversas: quanto maior a largura da saia, menor o diâmetro da cintura. Isso fica evidente ao observar-se dois momentos distintos do século XIX: o início do século (na parte inferior do gráfico) tem os maiores diâmetros de cintura registrados, assim como as menores larguras de saia (em destaque na Figura 5b); e no período pouco antes de 1860 as saias alcançam sua

⁴ De origem espanhola, *farthingale* era a nomenclatura dada a qualquer uma das estruturas usadas sob a saia entre o final do século XV e o século XVI para dar-lhe forma (MODA HISTÓRICA, 2013a).

maior largura e as cinturas seu menor diâmetro (em destaque na Figura 5c).

Figura 5 – Relação entre a largura da saia e o diâmetro da cintura: (a) durante todo o século XIX; (b) entre 1800-1810; e (c) entre 1850-1860

(a)

(b)

(c)

Fonte: adaptado de Richardson e Kroeber (1940).

Enquanto a indumentária feminina, que começa o século XIX de forma simplificada torna-se rebuscada, a indumentária masculina caminha gradativamente para uma simplificação e padronização (ITALIANO, 2013). Segundo Souza (1987), a indumentária masculina tende progressivamente ao estabelecimento de um estereótipo. A autora descreve brevemente como os trajes vão da complexidade para uma simplicidade:

- a) Os calções se transformam em calças (1814);
- b) O tricórnio⁵ é substituído pelo chapéu napoleônico e este, expandindo-se na copa, transforma-se na cartola;
- c) As gravatas elaboradas são substituídas pela gravata preta (1830);
- d) A casaca tem as abas cortadas, dando início à lenta evolução que produzirá o terno azul (1850);
- e) O esporte lança, entre outros estilos, o antepassado do jaquetão, *naval reefer* (*peacoat* ou *pea jacket*; sobrecasaca curta com abotoamento duplo, usada primeiro por marinheiros – por isso a referência naval no nome (SCHNEIDER, 2015)), e a *Norfolk jacket* (casaca de abotoamento simples com três ou quatro botões, pregas e um cinto (SCHNEIDER, 2013)), antepassada do paletó esporte (1890); e
- f) A cartola começa a ser substituída pelo chapéu de feltro (1890).

Tal qual a moda e o “fazer roupa”, a modelagem evoluiu ao longo do tempo. Desde as agulhas de ossos do período Paleolítico, que permitiram que as peles dos animais fossem cortadas e modeladas no corpo, e assim costuradas (LAVER, 2014); da criação da tesoura (600 a.C.) e o início da técnica do corte no Oriente, quando “vai surgindo, aos poucos, através da modelagem, a estética da roupa como forma de expressão visual” (RIGUEIRAL; RIGUEIRAL, 2002); até os avanços das técnicas de alfaiataria e de modelagem do vestuário no século XVI; o surgimento do conceito de alta-costura em 1850; a difusão da modelagem, a partir da segunda metade do século XX, com o crescimento do *prêt-à-porter*... A aprendizagem e as técnicas de modelagem passaram a estruturar-se de forma mais sistemática e de acordo com as exigências dos novos tempos (SOARES; LÚCIA, 2009). “Nesse contexto, a escolha do tipo de modelagem a ser utilizada se apresenta como um diferencial, uma

⁵ Nome dado ao chapéu de três pontas elevadas usado por homens de 1690 ao final do século XVIII (CUMMING et al., 2010).

ferramenta de fundamental importância para o desenvolvimento dos modelos com um alto padrão de qualidade” (Idem, 2009).

“A evolução do vestuário, e sua consequente complexidade, acarreta, também, a necessidade de especialização do artesão que a produz” (ITALIANO, 2013). Ainda segundo Italiano (2013), técnicas mais complexas e precisas de modelagem foram surgindo com a evolução dos estilos e características do vestuário, e a alfaiataria passa a concentrar-se na modelagem para que os trajes tenham bom caimento e ajuste.

A história da indumentária tem um valor epistemológico geral: ela propõe ao pesquisador os problemas essenciais de toda análise cultural, sendo a cultura ao mesmo tempo sistema e processo, instituição e ato individual, reserva expressiva e ordem significativa (BARTHES, 2005).

A roupa interior nos serve como plataforma para compreender a roupa exterior. Não é possível compreender o significado de trajes sem compreender a natureza de seus suportes – é a combinação dos dois, roupa interior e exterior, que forma o traje completo. As formas que o corpo apresenta, diferente das formas que ele possui de fato, são modeladas de acordo com a roupa interior que o veste (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). “A história do *corset* e do corpete é praticamente a história do sexo feminino” (BERG apud BLOCH; WALLIS, 2010).

Como “roupa interior”, este trabalho fará uso da definição de Cunnington e Cunnington (1992), que inclui todos os artigos usados por ambos os sexos completamente ou majoritariamente escondidos do espectador por um traje exterior. Os autores elencam as funções da roupa interior, como seguem:

- a) Erotismo: principalmente para o sexo feminino, deixar à mostra parte de sua roupa interior é um óbvio gesto erótico, que simboliza o ato de despir-se. Assim, viu-se em diversos períodos históricos a *chemise* aparecendo sob o decote (ou então o uso de alguma peça para emular essa situação), ou a barra das anáguas sob a saia. No século XIX, especificamente na década de 1880, tornou-se hábito possuir vestidos de festa cujo corpete exterior era desenhado para parecer-se com um *corset*, sugerindo que a mulher que o usava não estava completamente vestida;
- b) Higiene: a roupa interior protegia a pele da roupa exterior, mas também servia para o contrário, para proteger a roupa exterior das sujidades do

corpo. Higiene pessoal, uma inovação do final do século XVIII, foi adotada somente no século XIX, na era vitoriana, e era quase um símbolo de distinção social. Os ricos e luxuosos materiais usados na confecção de vestidos deveriam ser protegidos da pele abaixo deles. Até a Primeira Guerra Mundial, a pele não devia tocar a roupa exterior;

- c) Método de distinção social: historicamente, os homens são os que mais fizeram uso das roupas interiores como aparelhos para distinção social. Na era Tudor, cortes nos coletes (chamados *jerkin*), ou, no século XVIII, os primeiros botões desabotoados dos coletes, deixavam à mostra no decote V parte de sua camisa interior. A qualidade do material, engomado ou pregueado, diferenciava o *gentleman*⁶ do trabalhador braçal. No século XIX, a função de método de distinção social da indumentária passa majoritariamente às mulheres, que demonstravam sua classe pela amplitude de suas saias, causadas por diversas camadas de anáguas, ou por crinolinas e aros – mas sem deixar a roupa interior à mostra;
- d) Proteção do corpo contra o frio: historicamente, as mulheres vestem mais roupa interior que os homens, parte por seu estilo de vida menos ativo, parte por conta do uso de materiais mais finos na feitura de seus trajes. Além disso, as pernas masculinas, sempre cobertas por calças ou calções, ficavam mais protegidas que as femininas, envoltas em saias; e
- e) Suporte para a forma do traje: a indumentária feminina teve maior variedade de formas que a masculina e, segundo os autores, “apresentou quase todas as possíveis silhuetas – exceto a de uma mulher”. A silhueta e a forma do corpo são afetadas, principalmente, pelo uso de roupas interiores.

A mecanização do setor têxtil teve seu início no século XVIII, mas é somente no século XIX que teares e filatórios passam a ter um aumento de produção significativo: em 1830 um operário de fiação mecanizada produz em uma hora de trabalho quatrocentas vezes mais do que a quantidade produzida cem anos antes (CALANCA, 2011).

Outra importante invenção do século XIX que contribui para a evolução da

⁶ O termo em inglês *gentleman* é usado para designar uma gama mais extensa de traços pessoais do homem do que seu similar em português, *cavalheiro*. Por isso, optou-se pela utilização da palavra estrangeira, para evitar eventuais restrições de significado que o uso do termo em português poderia suscitar.

construção da indumentária e da moda é a máquina de costura. A primeira patente de uma máquina de costura data de 1830; em 1853, Isaac Singer criou a primeira máquina de costura doméstica; em 1860, 110 mil máquinas de costura foram produzidas pela Singer Company só nos Estados Unidos. O número de mulheres trabalhadoras da indústria têxtil passava de 750 mil até o início da última década do século XIX. É nesse panorama do século XIX que ocorre uma notável alteração nos modos de consumo (CALANCA, 2011).

3 A INDUMENTÁRIA FEMININA DO SÉCULO XIX

Hoje suas roupas precisam ser muito amplas, e em breve terão de ser muito justas. Sempre atrás de novidades, não conseguem manter o mesmo formato de indumentária por dez anos (GAGUIN apud BLOCH; WALLIS, 2010, recurso eletrônico⁷).

No século XIX, a indumentária era uma poderosa expressão das hegemonias de gênero (CRANE, 2009). As diferenças eram acentuadas principalmente pelo vestuário. Homens e mulheres viviam, no século XIX, em mundos opostos, antagônicos; a forma masculina tinha como desenho básico um H, sólido dos ombros aos tornozelos, enquanto a feminina tinha o desenho de um X (CUNNINGTON apud SOUZA, 1951).

Guerras começam em credulidade e terminam em ceticismo; ilusões são destruídas e um desejo de liberdade surge. Restrições são jogadas de lado, como um rebanho enlouquecido rompendo suas cercas... (CUNNINGTON, 2003, p. 25).

A Revolução Francesa fez surgir um novo panorama na Europa e em suas relações com o mundo: mudanças de domínios políticos, novos regimes de Estados, ocupações territoriais, novas condições de produção e mudanças no comércio (BOUCHER, 2012). Segundo Laver (2014), “talvez em nenhuma outra época entre os tempos primitivos e a década de 1920 as mulheres tenham usado tão pouca roupa como no início do século XIX”. Cunningham (2003) explica que quando um Estado ou parte deste é submetido a um período de tensão, sua capacidade emocional se esgota, e sua geração cresce, por certo período de tempo, com um reduzido poder de sentimento – segundo o autor, em uma palavra, a geração cresce *unsentimental*, “não-sentimental”. Assim, essa geração invariavelmente demonstra sinais de exibicionismo. Os trajes femininos que marcam o início do século XIX parecem criados para climas tropicais – e o clima europeu não pode ter se alterado tanto de 1800 a 1850, quando as mulheres trajavam dez vezes mais roupas (LAVER, 2014). A década anterior, tão fatídica à monarquia francesa, deixou suas marcas na indumentária feminina: ricos e pobres vestiam-se da maneira mais despojada possível, pois apenas a suspeita de ser um aristocrata despertava um potencial risco de vida (KÖHLER, 2011).

Aqui, Cunningham (2003) ressalta uma importante diferença. Os cinco anos

⁷ Algumas referências utilizadas neste trabalho são de recursos eletrônicos como livros digitais e sites de internet, nos quais não há indicação de página.

anteriores ao século XIX foram os chamados “anos mais negros da Inglaterra” (Hobsbawm (2009a) cita 1797 como estágio crucial da guerra do jacobinismo⁸ britânico, primordialmente um fenômeno da classe operária, de esquerda, contra a monarquia estabelecida). Assim, houve um importante eco da Revolução Francesa no país, porém algumas diferenças essenciais podem ser vistas nos trajes femininos. As mulheres francesas tinham acabado de vivenciar dez anos de excitação, o que, naturalmente, acabou transformando-se em exibicionismo, um sentimento com o qual a mulher inglesa, vinda de anos “maçantes e sombrios”, não se identificou. Em suas maneiras, suas roupas e seu modo de pensar, a mulher inglesa não foi tão exibicionista quanto a francesa.

Durante o período imperial (1800-1820), as mulheres usavam uma espécie de camisola até os tornozelos extremamente decotada, mesmo durante o dia, (LAYER, 2014) acompanhada de um xale do tipo caxemira (NERY, 2004). Estes xales, antes importados da Caxemira, começaram a ser fabricados na França devido à dificuldade de importação derivada da guerra com a Inglaterra. Aos poucos, a Grã-Bretanha também passou a produzir seus próprios xales, que tornaram-se marca de elegância da mulher que sabia usá-lo com graça (LAYER, 2014).

O traje feminino essencial consiste em um *foureaux* de cintura bem alta, logo abaixo do busto, geralmente de decote quadrado, que cai em pregas retas até o joelho (quando túnica) ou até os pés (quando saia). Os ombros são cobertos e o vestido conserva uma cauda durante os primeiros anos do Império (BOUCHER, 2012). Na Figura 6 é possível observar um vestido de 1815 feito em seda amarela, com decoração na barra do vestido e das mangas apenas. Esse vestido faz parte do acervo do museu do Fashion Institute of Technology de Nova Iorque (The Museum at FIT).

A mulher francesa da moda se vestia em “ideias” e nada além; gostava de se reclinar em sofás clássicos e falar sobre filosofias sem sentido relevante. Seu traje transparente revelava seu intelecto (CUNNINGTON, 2003).

A Revolução Francesa contribui para uma diminuição das roupas, deixando a indumentária mais solta, resultando em uma mulher de imagem mais próxima às dimensões reais de sua morfologia (XIMENES, 2011).

⁸ Os jacobinos, originários da Revolução Francesa, eram os defensores de mudanças radicais na sociedade, como o fim da monarquia e a implantação de uma república (DORIGO; MARONE, 2007).

Figura 6 – Vestido feminino para a tarde (1815)

Fonte: <http://sites.fitnyc.edu/depts/museum/Night_and_Day/page_3.html>. Acesso em: 04 de abr. 2015.

Segundo Cunningham (2003), parece um costume que, em tempos conturbados, homens abandonem sua religião e mulheres abandonem suas roupas interiores. O recato, futuramente uma característica nacional, ficou temporariamente detida até 1814, durante as guerras napoleônicas (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

O corpo feminino, então, era esculpido pelos novos paradigmas: a silhueta contemplava a simplicidade (XIMENES, 2011). O traje representa “um academicismo romano adaptado às novas aspirações oficiais do novo império” (BOUCHER, 2012). Chamado “grego”, basicamente era constituído de uma *chemise*, camisa inglesa larga usada como camisola porém mais comprida e mais larga, presa por um cadarço no decote e, posteriormente, por um cadarço abaixo do busto, que permitia o drapejamento do traje (KÖHLER, 2011). A mulher do início do século XIX é marcada por uma certa frieza e indiferença, descartando seus sentimentos e boa parte de suas roupas (CUNNINGTON, 2003).

Com a busca de Napoleão por fortalecer a indústria francesa, um novo luxo surge à corte (XIMENES, 2011). Os trajes de cambraia e musselinas são sobrepujados por veludo. As mangas bufantes denotam a influência espanhola, com seus enchimentos (BOUCHER, 2012).

Porém a onda de exibicionismo começa a diminuir a partir de 1810. Cunningham (2003) trata sobre a influência da verticalidade, mais marcada durante a primeira

metade da época. A influência clássica perde sua força ao passar dos anos, e é modificada por noções góticas de que o autor trata. Ele divide a época em um período clássico puro (1800 a 1807), sendo os três primeiros anos de forma clássica e ornamentos clássicos, e os últimos quatro de forma clássica e ornamentos egípcios e etruscos; e em um período de base clássica (1808 a 1821), dividido como segue:

- a) 1808 a 1810: forma clássica, ornamentos espanhóis;
- b) 1811 a 1813: forma de base clássica, ornamentos levemente góticos;
- c) 1814 a 1817: forma de base clássica, aumento dos ornamentos góticos; e
- d) 1818 a 1821: diminuição da forma clássica, aumento da forma gótica e dos ornamentos góticos.

Essa evolução pode ser vista na Figura 7. Da esquerda para a direita: vestido de 1800, com a clássica influência greco-romana; vestido de 1808 com ornamentos espanhóis; vestido de 1811 de influência gótica; vestido de 1814; vestido de 1818 com a cintura começando a baixar; e vestido de 1819 com a cintura já no lugar.

Figura 7 – Evolução do vestido feminino de 1800 a 1819

Fonte: Montagem a partir de <http://www.fashion-era.com/regency_fashion.htm>. Acesso em: 04 de abr. 2015.

É importante ressaltar o que o autor trata como “gótico”. Segundo ele, em arte, gótico é “essencialmente um método de desenhar um véu sobre os aspectos duros da verdade”. De forma oposta, a forma clássica de arte é admirada por sua afirmação da verdade. Em tempos assim, raros durante a história, o povo se torna impaciente para ilusões decorativas, e demanda o simples, o real. Esse paradigma demonstra o sentimento corrente nos primeiros vinte anos do século XIX, e o retorno de condições normais e indícios góticos a partir de 1821. Os primeiros sinais góticos, a partir de 1814, são os métodos de ornamentação, como nergas, bainhas bufantes, babados,

etc. E, a partir de 1818, as formas góticas, como o aumento da largura da saia e o estreitamento da cintura produzindo efeito angular, demonstram o “gosto da humanidade em disfarçar a realidade com refinamentos; que é dizer, por ocultações, evasões e distorções da verdade nua” (CUNNINGTON, 2003).

A queda do Império, na Europa, representa uma pronta mudança no modo de vestir-se. As roupas ganham aspecto mais grave, com formas mais fechadas (BOUCHER, 2012). Durante a primeira metade do século XIX, a posição da mulher teve grande desenvolvimento. Em 1800, ela era praticamente uma serva; em 1850, se tornou uma perfeita dama. Na década de 1820, ela está no meio do caminho. O homem lhe concede favores, mas não direitos (CUNNINGTON, 2003).

“O Romantismo estava a todo vapor”, cita Laver (2014). O movimento, ocorrido entre 1820 e 1850 no ocidente, foi de cunho intelectual e artístico, e fez prevalecer a imaginação sobre o espírito crítico na literatura, música, artes plásticas e na moda (NERY, 2004). É o momento contrário ao das décadas anteriores: as nações vivenciam um momento de prosperidade, livre de ansiedades, e por isso “transpiram sentimentalismo” (CUNNINGTON, 2003). A simplicidade clássica se perde, e a forma cilíndrica é abandonada, dando lugar a saias mais curtas e armadas à altura da barra (SOUZA, 1951).

A franca exposição do corpo nas décadas anteriores aparentemente havia saciado os homens, que já não respondiam mais aos estímulos femininos. Assim, a mulher abandona sua atitude cética, seu interesse intelectual e outras características “masculinas” adotadas da época anterior, e “tece à volta de sua personalidade uma teia romântica” (CUNNINGTON, 2003). A cintura retorna ao seu lugar, auxiliada por um espartilho mais justo, que tornava as saias ainda mais amplas (LAVER, 2014). Bernstein (2001) mostra o molde de uma saia com as costas divididas em três partes, laterais e centro. A parte central, de mais de 50 centímetros de largura, era pregueada até possuir pouco mais de 15 centímetros. As saias encurtam-se até a altura dos tornozelos (XIMENES, 2011). Surge o *fichu*, tipo de lenço quadrado usado em volta do pescoço e dos ombros, com babados, e o *fichu-canezou*, feito às vezes com um pequeno rufo, cobrindo a frente e as costas do vestido, deixando as laterais e os braços à mostra (CUMMING et al., 2010). O vestido da Figura 8, do acervo do Metropolitan Museum of Art, data de 1829 e é feito em algodão.

Figura 8 – Vestido feminino de 1829

Fonte: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/107956?rpp=20&pg=27&rndkey=20131012&ao=on&ft=*&what=Costume&pos=535&imgno=0&tabname=object-information>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

As mangas, fofas, criavam a ilusão de que a cintura era ainda mais fina – e o quadril, mais amplo. Com o passar dos anos, a cintura se estreita, e a saia e as mangas ganham amplitude. As mangas, agora bufantes, possuíam enchimentos nos ombros e, por volta de 1825, recebem uma nova manga, superposta, de material transparente como gaze (LAVER, 2014). As mangas podiam ter de largura quase o mesmo tamanho que seu comprimento, como exemplificado em Bernstein (2001) e visto na Figura 9: 78 centímetros de comprimento, 71 centímetros de largura. Outros modelos de manga, citados por Arnold (1972a), seguem o mesmo padrão: um possuía quase 60 centímetros de largura e a mesma medida de comprimento; outro, 50 centímetros de largura; e um terceiro, quase 84 centímetros de largura, que deviam ser drapeados até que a cabeça da manga ficasse com apenas 18 centímetros.

Figura 9 – Vestido dos anos 1820 (à esq.) e molde de sua manga (à dir.).

Fonte: adaptado de Bernstein (2001).

No início da década de 1830 começaram as longas séries de moralidade, vistas até o final do século XIX. “É como se, depois das orgias do período pós-Revolucionário, todas as pessoas do mundo acordassem com dor de cabeça. Paganismo franco e saúde robusta pareciam ter sumido juntos” (LAVER, 2013).

O número de jovens mulheres lânguidas, apáticas e inertes que agora se reclinam em sofás me é um espetáculo melancólico; é raro encontrar-nos com uma mulher realmente saudável (ELLIS apud CUNNINGTON, 2003, p. 82).

O gótico passa a ser visto em artes como decoração interior e arquitetura, assim como na indumentária, e o vestir-se passa a ser influenciado pelas duas correntes, gótica e romântica (LAVER, 2013).

As transformações na indumentária correspondem ao êxtase da tendência neogótica, de formas mais pesadas, amplas e graves (BOUCHER, 2012). As saias, então, ficaram bastante largas e folgadas, e raramente chegavam aos tornozelos (KÖHLER, 2011). “Saías e subsaías alargaram-se, duplicaram-se, ornaram-se de franzidos, pregueados e babados” (XIMENES, 2011). Um painel de moda de 1837, visto na Figura 10, parte do acervo do Centraal Museum (Holanda), ilustra o modelo de vestido usado na década.

Figura 10 – Painel com dois modelos de vestido de 1837

Fonte: <<http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=1837#o:14454>>. Acesso em: 09 de abr. 2015.

As mangas, longas, chamadas “presunto” ou *gigot*, eram extremamente bufantes nos ombros, estreitavam-se nos cotovelos e ajustavam-se nos punhos. Seu volume era mantido por armações de vime ou almofadas de penas (KÖHLER, 2011). Um molde de manga em Bernstein (2001) possui 1,5 metro que deve ser pregueado.

O modelo de manga curta, chamado *beret*, era feito a partir de um círculo de tecido de quase 60 centímetros de diâmetro drapeado, coberto por um tecido em tela, bordado, de mesma medida (ARNOLD, 1972a).

A imagem da mulher projetava certa fragilidade, acentuada pela forma ampulheta, com a cintura no lugar e por imensas mangas bufantes e uma gola especial que cobria os ombros (NERY, 2004). Um novo tipo de *fichu*, chamado *fichu corday*, feito em gaze, barrado com fita, usado durante o dia, cobria o busto e era amarrado às costas (CUMMING et al., 2010).

A exuberância do começo da década diminui, e por volta de 1835 o volume das mangas inverte-se, deixando os ombros, agora ajustados, e descendo gradativamente – apesar de, neste momento, as mangas ainda serem ajustadas nos punhos (KÖHLER, 2011). Bernstein (2001) disponibiliza o molde de uma manga de mais de 80 centímetros de largura que deve ser pregueada nos ombros, até ajustar-se, e manter sua amplitude a partir dos cotovelos. O punho logo é abolido e as mãos desaparecem em superposições de rendas e babados da manga de formato *pagoda* (SOUZA, 1951). Esse modelo de manga podia ter até 1,5 metro de amplitude em sua cabeça, que deviam ser drapeados, em comparação a um “punho” pregueado de apenas 23 centímetros, aproximadamente (BERNSTEIN, 2001). Outra manga, em Arnold (1972a), tem quase 90 centímetros de amplitude, como na Figura 11.

Figura 11 – Modelo de vestido com manga drapeada nos ombros

Fonte: ARNOLD, 1972a.

Com a aproximação do final da década, as saias vão ficando mais longas, ano a ano, sendo que próximo a 1840 cobrem novamente os tornozelos (LAVER, 2014). A

figura feminina se aproxima mais dos padrões góticos, com a cintura baixa, corpete pontudo e decote em V estreitando ainda mais o busto (SOUZA, 1951), conforme a Figura 12, um vestido de 1839 parte do acervo da Gallery of English Costume (Manchester).

Figura 12 – Vestido de 1839

Fonte: ARNOLD, 1972a.

O espírito gótico sentimental cresce durante a década de 1840, cobrindo a realidade ainda mais com seu véu de beleza. Com o amplo desenvolvimento econômico de certa camada da sociedade, a mulher passa a perceber o mundo de maneira única e peculiar. “Não era sua função *fazer* – isso cabia aos trabalhadores –, nem *ser* – o que cabia aos patrícios –, mas simplesmente *sentir*; e o teste da dama era ser a perfeição de seus sentimentos” (CUNNINGTON, 2003). As qualidades mais apreciadas em uma mulher eram tranquilidade e delicadeza, e certas moças chegavam a beber vinagre para ficar mais pálidas – a voga era ser ou parecer *souffrante*, doente (LAVER, 2014).

Assim, nesta época, surgem abundantes manuais de etiqueta para instruir as moças na delicada arte de tornar-se uma dama (CUNNINGTON, 2003). As saias, compridas até o chão, causavam a ilusão de que as mulheres deslizavam ao invés de caminhar: “as mulheres não tinham pernas; no máximo, somente a ponta de um pequeno sapato de bico quadrado poderia ser vista saindo debaixo das saias” (LAVER, 2013). As saias chegavam a ter mais de um metro de comprimento a partir da cintura (BERNSTEIN, 2001).

A esposa ideal deveria ser um modelo de virtudes domésticas, e não deveria fazer nada. Qualquer tipo de trabalho era olhado com desprezo, e a indumentária da época representava isso (LAVER, 2014): as saias eram ainda mais amplas que as da década anterior, e para preenchê-las as mulheres usavam diversas anáguas por baixo – o número usual de anáguas era sete. Assim, o peso das roupas era enorme, e qualquer movimento causava enorme fadiga (Idem, 2013).

A mulher nunca esteve tão vestida, exceto pelos decotes usados à noite (LAVER, 2013), que podiam ser cobertos por uma “lapela” inclinada saindo dos ombros, para baixo e em diagonal, formando um arco gótico ao contrário (CUNNINGTON, 2003). As enormes mangas da década anterior deram espaço a mangas ajustadas, de apenas 45 centímetros de largura pregueados (BERNSTEIN, 2001) e com um pequeno punho branco. A única alteração ao longo da década foi a importância deste punho, que inchou-se sob a manga, diminuindo-a para acomodá-lo (LAVER, 2013). As mãos, em contraste às mangas e aos punhos, pareciam extraordinariamente pequenas (CUNNINGTON, 2003), e “fazia-se tudo para que as mulheres parecessem tão pequenas quanto possível” – inclusive os sapatos eram, em sua maioria, sem salto (LAVER, 2014). A Figura 13 mostra um vestido da época, feito em tecido xadrez e com ombros caídos e corpete pontudo.

Figura 13 – Vestido xadrez feito em uma única peça

Fonte: <<http://www.christies.com/lotfinder/textiles-costume/a-check-cotton-day-dress-1840s-5120722-details.aspx>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Porém, este estado não agradava a todas as mulheres e, na França, a figura da *lionne* simbolizou esta rebelião:

[...] uma mulher rica, casada, bonita e coquete que sabe manejar o chicote e a pistola, bem como seu marido, cavalga como um lanceiro, fuma como um soldado da cavalaria e bebe qualquer quantidade de champanhe gelada (LAVER, 2014, p. 172).

A roupa de montaria feminina se assemelhava muito à masculina: cartola masculina, colarinho, gravata, paletó e colete; e, abaixo da cintura, uma saia extremamente volumosa – a masculinização da indumentária era somente até a cintura. O silhão, como era chamada a saia, chegava até o chão quando a amazona estava sentada na sela, e a ajuda de criados era essencial para que a mulher pudesse montar e desmontar do animal (LAVER, 2014). Dois exemplos deste traje constam na Figura 14, uma página extraída do *Journal des Dames et des Modes*.

Figura 14 – Roupa de montaria feminina

Fonte: <<http://moriInn.blogspot.com.br/2010/09/traje-de-montaria.html>>. Acesso em: 09 de abr. 2015.

A prosperidade da década de 1850 significou maior elaboração nas roupas. Já não era possível “reconhecer os trabalhadores quando [...] usando suas roupas de domingo” (SURTEES apud LAVER, 2014). Nesse período, a indumentária feminina buscava um volume de base tão expandido quanto possível, chegando a um ponto em que era difícil às mulheres caminhar, passar por portas, entrar nos coches (BOUCHER, 2012). “A mulher era um navio majestoso navegando orgulhosamente na frente, enquanto um pequeno escaler – seu acompanhante masculino – navegava

atrás” (LAYER, 2014). Assim, afastava quem quisesse aproximar-se, criando um território inviolável (XIMENES, 2011).

A “dama”, essa nova classe social que havia recentemente começado a existir, subitamente emergiu de sua domesticidade, e veio à luz (CUNNINGTON, 2003, p. 137).

No princípio da década, a inspiração gótica alcança seu apogeu e os efeitos pontiagudos e angulares se tornam massivos – “a extravagância nos vestidos é um dos vícios prevaletentes da época” (CUNNINGTON, 2003). O vestido da Figura 15 é feito em três partes (vestido, sobremangas estilo *pagoda* e pelerine com abotoamento frontal). Feito em tafetá de seda, tem quase 1,5 metro de comprimento, 83 centímetros de busto e menos de 60 centímetros de cintura.

Figura 15 – Vestido de 1850 feito em três partes: traje completo à esquerda, pelerine e sobremangas no centro e vestido à direita

Fonte: Montagem a partir de <http://www.augusta-auction.com/component/auctions/?view=lot&id=9097&auction_file_id=10>. Acesso em: 09 de abr. 2015.

A costura “mecânica” triunfa⁹ e é consagrada em 1855 pela Exposição Universal¹⁰. Com isso as imensas saias recebem todo tipo de decoração em toda sua volta, com uma velocidade nunca antes pensada (BOUCHER, 2012). Tornava-se realidade uma profusão de ornamentos que, tempos antes, seria considerada vulgar. Em 1855, eram necessárias 18 a 20 jardas de seda (16 a 18 metros) para fazer um vestido (CUNNINGTON, 2003). Uma saia chegava a ter, de circunferência em sua

⁹ A máquina de costura, criada em 1830, somente se tornou prática a partir de 1843, com diversas melhorias; em 1850, começa a ser usada amplamente na produção de vestuário masculino barato; e em 1860 quase toda a produção de vestuário é feita à máquina (DAVENPORT apud SOUZA, 1951).

¹⁰ A Exposição Universal, evento criado após a Revolução Industrial, tinha como finalidade a apresentação de importantes novidades tecnológicas para, assim, comercializá-las mundialmente. Promoviam advenços industriais, cultura, economia e política (LOPES, 2007).

base, mais de três metros (ARNOLD, 1972a).

A crinolina, criada em 1855, é introduzida pela Imperatriz Eugênia, simbolizando o triunfo da era de aço e transformando o corpo feminino em um triângulo equilátero, com a cintura escondida por xales e mantilhas (SOUZA, 1951). A caricatura da Figura 16 mostra duas jovens, usando crinolinas, rindo do estilo de indumentária de sua mãe, do início do século.

Figura 16 – Caricatura das crinolinas publicada em 1857 na Harper's Weekly

Fonte: <<http://thehourglassfiles.com/?p=511>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Na parte superior do corpo, a mulher de alta classe se afastava dos trabalhadores aumentando os punhos das mangas até parecerem-se com enormes cavernas, preenchidas com espuma branca, de onde saíam pequenas “mãos de fada” (CUNNINGTON, 2003). Os ombros, durante o dia, podiam ser cobertos por um *fichu Antoinette*, feito em fina musselina, com barra de renda preta e fita vermelha de veludo, amarrado por um pequeno laço com suas longas terminações esvoaçantes às costas, de comprimento até a cintura (CUMMING et al., 2010).

Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, Amelia Bloomer propunha um novo traje racional para as mulheres: um corpete simplificado, acompanhado de uma saia relativamente ampla até os joelhos usada sobre calças largas e compridas, alcançando os tornozelos, como na Figura 17. O traje foi adotado por mulheres

“avançadas”, abominado por mulheres da alta classe, e considerado ultrajante pelos homens da época (LAYER, 2014).

Figura 17 – Mulher usando do traje proposto por Amelia Bloomer

Fonte: <<http://www.nps.gov/wori/learn/historyculture/amelia-bloomer.htm>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

A década de 1860 marca a revolução na imagem do criador da indumentária. O costureiro, um humilde profissional que oferecia seus serviços, foi substituído pelo criador de moda. Esse fato se deu, em 1857, com o estabelecimento da *maison* de Charles Frederic Worth em Paris (XIMENES, 2011). Worth fazia com que as mulheres, exceto a Rainha, fossem até ele e, lá, ditava como elas deveriam vestir-se. Assim, o mundo da *haute couture* começava a transformar-se (LAYER, 2014).

Foi uma época quando as curvas dominaram a forma essencial (...). A curva é o símbolo gráfico da feminilidade, e quando a arte mostra forte inclinação ao seu uso exagerado, é seguro deduzir um impulso sexual negado (CUNNINGTON, 2003, p. 200).

A saia alcançou seu ponto máximo em 1860, quando projetava-se igualmente para frente e para trás, como uma colmeia. Um modelo exposto na Gallery of English Costume, ilustrado na Figura 18, possui quase cinco metros de circunferência em sua base (ARNOLD, 1972b). O corpete, justo e afinando a cintura, era coberto por um xale, o que deixava toda mulher com a aparência de um enorme triângulo invertido (LAYER, 2014).

Figura 18 – Vestido de 1861-4

Fonte: ARNOLD, 1972b.

A partir de 1863, com pequena parte da sociedade feminina buscando, ainda que pouco, por direitos, o formato da saia começou a alterar-se. A indiferença que as enormes saias causavam já não representavam o momento (CUNNINGTON, 2003), e o volume da saia deslocou-se para trás, deixando a parte da frente praticamente reta (XIMENES, 2011). Em 1868, toda a armação da saia estava na parte de trás do corpo, característica que durou até o final da década (LAVER, 2014). O volume, dando ênfase aos glúteos, era complementado por uma comprida cauda (XIMENES, 2011), como ilustrado na Figura 19. Mais longas na parte de trás, as saias possuíam caudas que podiam ter mais de 1,5 metro de comprimento (BERNSTEIN, 2001). A saia de um modelo de vestido para o dia era feita com cinco recortes de tecido de cada lado, tendo o primeiro, do centro frente, 30 centímetros de largura em sua barra, e os seguintes, 50 centímetros cada, formando assim a rampa da cauda (ARNOLD, 1972b).

Figura 19 – Vestidos de 1865

Fonte: <<http://www.victoriana.com/library/Timeline/1861.htm>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Nos ombros, as mulheres usavam o *fichu Raphael*, quadrado, feito de tule ou renda branca, sobre blusa de gola alta (1867) ou o *fichu La Vallière*, que não era fechado com laço, mas sim com botão na frente do corpo (1868), como na Figura 20 (CUMMING et al., 2010).

Figura 20 – Modelo de *fichu La Vallière*

Fonte: <<http://www.ebay.com/itm/1868-Wood-Engravings-Benoiton-Cap-Watteau-Body-Boy-Suit-La-Valliere-Fichu-/400300632785>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Gradualmente, o vestido passou a encurtar-se, “revelando não só pés, mas também tornozelos; e não só tornozelos, mas também anáguas” (CUNNINGTON, 2003). No final da década, em meados de 1868, as laterais da saia passaram a ser erguidas, marcando uma nova fase da evolução da indumentária feminina. O volume da parte de trás aumentava ainda mais (BOUCHER, 2012).

Com a derrota da França em 1871 (a França esteve em guerra com o Reino da Prússia entre 1870-1, principalmente por disputas de poder (HOBSBAWM, 2009b)), Paris esteve durante certo período fora do foco da moda (LAVER, 2014). O estabelecimento da democracia na Inglaterra teoricamente diminuía ainda mais as diferenças sociais. As classes altas preocupavam-se com sua iminente queda; enquanto isso, a classe média, que vinha se fortalecendo há trinta ou quarenta anos, adquiria mais importância política e influência moral. Essa classe média já não mais se importava com terras, que não eram lucrativas, nem com genealogia, pois sua árvore familiar era obscura, nem com as nuances da etiqueta, somente como exercício de imaginação; mas estava interessada no capital. Nesse panorama, a mulher da camada mais alta da classe média passa a considerar um pouco vulgar o “fazer dinheiro” e, além disso, considera a familiaridade com assuntos financeiros da família um ato da “baixa classe média” (CUNNINGTON, 2003).

A roupa feminina vive, então, uma efervescência extrema. Boucher (2012) diz que “acompanhar as oscilações da moda após 1870 exigiria fazer sua crônica ano a ano, trabalho tão fastidioso quanto difícil de empreender”, como é possível observar na Figura 21. Com a grande aplicação da máquina de costura, e com a invenção dos corantes à base de anilina, os vestidos tornam-se pomposos e extremamente coloridos. As cores neutras e suaves são deixadas para trás, e torna-se “moda fazer o corpete de cor diferente da saia e cortar o vestido em dois tecidos diferentes, um estampado e um liso, sendo a parte lisa adornada com a estampada, e a estampada com a lisa” (LAYER, 2014). Ser extravagante era vulgar; porém, ser parcimonioso era não ter respeito por si próprio (CUNNINGTON, 2003).

Figura 21 – Três exemplos de vestidos muito ornamentados da década de 1870.

Fonte: <http://www.schenz.com/ts_costumes.html>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Agora é impossível descrever vestidos com exatidão: as saias são drapeadas tão misteriosamente, o arranjo dos adornos é geralmente de um só lado, as amarrações concebidas de maneira tão curiosa que, se eu estudar qualquer toalete até durante um quarto de hora, a tarefa de descrever o conjunto revela-se impossível (The Young Englishwoman, 1876 in LAYER, 2014, p. 191).

Assim, uma das mais importantes características da década de 1870 é a ornamentação. Cunningham (2003) cita que, neste período, o princípio gótico estava profundamente enraizado, então era costume esconder os fatos ou pelo menos disfarçá-los, usando ornamentos, até que estivessem irreconhecíveis. Esse hábito, visto amplamente na decoração em simples objetos – de caixas de fósforo que se pareciam com castelos a escarradeiras bordadas –, encontrou igual expressão na moda.

Os vestidos princesa (segundo Laver (2014), feitos em uma só parte), começaram a dar espaço a versões de corpete e saia. Arremessado para trás, seu volume é amarrado em *pouf* (tecido acumulado e recolhido para cima para criar efeito (CUMMING et al., 2010)); ao mesmo tempo, ressurgem as *polonaises* (vestidos com sobressaia amontoada na parte de trás, cobrindo completamente a saia interior, que tinha comprimento até os tornozelos (CUMMING et al., 2010)). O vestido liberta, então, a parte da frente do corpo, formando na parte de trás uma saia com cauda, bordada, pregueada, com plissados e passamanaria, como na Figura 22 (BOUCHER, 2012).

Figura 22 – Vestido em algodão (1875): frente à esquerda, detalhe da saia *polonaise* ao centro e costas à direita.

Fonte: <<http://omgthatdress.tumblr.com/post/75367053077/dress-1875-kerry-taylor-auctions>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

As toaletes imitavam o estilo Luís XV, com saias presas para cima, aventais e túnicas drapeadas com grandes laços. A anquinha, feita de crina branca de cavalo, arranjada em numerosas protuberâncias, é usada sobre uma anágua que tem apenas alguns aros de aço em sua parte de baixo; duas saias, uma reta e outra com babados, são vestidas sobre a anquinha. Os babados por si só não servem como barra e são complementados por barrados canelados; nunca houve barrados tão elaborados como agora (CUNNINGTON, 2003, p. 218).

O estilo *tapissier* evocava “a confusão dos salões da moda abarrotados de portinholas, estofados, bibelôs e plantas” (BOUCHER, 2012). Uma túnica aberta na frente era acompanhada por mangas estilo *pagoda*, já que mãos pequenas estavam novamente na moda. E o salto alto também voltava à moda: a mulher que o usava inclinava-se ligeiramente à frente, produzindo a chamada “curvatura grega”. Além disso, seu uso faz com que os músculos da panturrilha fiquem sempre contraídos, causando a impressão de não haver panturrilhas, e de tornozelos mais finos (CUNNINGTON, 2003). A invenção recente da máquina de costura possibilita uma

maior elaboração do traje: “o lado direito, na frente, é liso, o lado esquerdo é formado de pregas horizontais; o lado direito das costas é em *pouf* e o centro e o lado esquerdo das costas são compostos de pregas perpendiculares” (CUNNINGTON apud SOUZA, 1951).

Laver (2013) cita um importante momento da década de 1870: o movimento estético, que o autor resume como “não uma mera doutrina de como se deve pintar, mas um evangelho de como se deve viver”. O vestido do esteticismo para a mulher era uma mistura do estilo império, de linhas fluídas e drapejadas; suas mangas longas eram como se heroínas gregas se encontrassem com heroínas medievais. A dama do esteticismo não usava salto alto nem *corset*; usava um robe solto bordado com grandes girassóis e cobria seus olhos com seu cabelo penteado para frente. O traje se parecia muito com o usado nas primeiras décadas do século, porém Cunnington (2003) cita como a cintura baixa produzia uma versão burlesca do estilo clássico e como a frente dos trajes, mesmo com seu drapeado vertical, tinha linhas formando ângulos agudos e pesadas curvas. O movimento do traje racional (1881), ilustrado na Figura 23, protestava contra o aspecto não-saudável da moda (como o *corset* e as barbatanas, que apertavam e deformavam o corpo feminino), contra camadas desnecessárias de roupas e contra acolchoados e enchimentos (LAVÉR, 2014).

Figura 23 – Traje racional

Fonte: <<http://www.fashion-era.com/aesthetics.htm>>. Acesso em: 15 de mar. 2015.

Também na década de 1870 Redfern, um modista inglês, criou um tipo de paletó feminino, com tecidos usuais para indumentária masculina, além de detalhes como lapelas e botões nas mangas. Esse traje, o único feminino não lançado na França segundo Renée Davray Piekolek, historiadora da indumentária francesa, era

feito sob medida por alfaiates, não por costureiras, e permitia que a mulher se locomovesse com mais liberdade. Logo as mulheres francesas tinham sua versão do traje, o *tailleur* (CRANE, 2009).

A ornamentação da década anterior prossegue durante os anos 1880; porém o intenso trabalho de drapeado deixa de figurar apenas na roupa feminina e aparece em toda parte. Esse drapeado, simbólico, é visto como uma forma de refinar não apenas a figura da mulher mas também seu entorno (CUNNINGTON, 2003). Surgem diversos acessórios como *berthes* e os *fichus* voltam à moda, tudo para transformar, a baixo custo, um vestido simples em algo ornamentado (BOUCHER, 2012).

Cunnington (2003) chama os anos entre 1883 e 1887 de “era da anquinha”: a parte de cima da mulher, vestida com *corsets* longos e apertados sobrepostos por blusas ajustadas, emergia de saias com enormes trabalhos de drapeado suportados por armações de ferro. A parte de trás do corpo feminino não era mais uma continuação das linhas sinuosas da década anterior, mas sim uma enorme proeminência. Esse volume era causado pela anquinha e também pela grande atenção que as saias dos vestidos recebiam nas costas – tecidos franzidos, drapeados e repuxados chamavam a atenção para essa parte do corpo (XIMENES, 2011). “Olhe a moderna corcova do camelo, onde uma bandeja de chá de bom tamanho pode ser carregada, ou na igreja, seu livro de rezas”, cita um observador em Cunnington (2003). Tal efeito pode ser visto na pintura “Uma tarde de domingo na Ilha de Grande Jatte” (1884), de Georges-Pierre Seurat, reproduzida na Figura 24. Cintos enfeitados com pontas amarradas nas costas criavam mais volume, acompanhados de saias duplas, pregas e babados (BOUCHER, 2012).

Figura 24 – “Uma tarde de domingo na ilha de Grande Jatte” (1884)

Fonte: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/27992>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Arnold (1972b) detalha a feitura de um vestido da época. A saia ampla e pregueada é coberta nas costas por uma sobre saia de aproximadamente 1,5 metro de largura pregueados a cada 30 centímetros, e na frente por outra sobre saia com cinco pregas, de quase 13 centímetros cada dos dois lados.

Outra forma de simbolismo que se torna moda em 1885 é o uso de pássaros mortos como ornamento dos vestidos femininos:

A inútil chacina de centenas de milhares de belos pássaros para ornamentar os vestidos das mulheres tem chamado atenção recentemente. A moda moderna dita um imprudente desprezo à prudência e à humanidade (CUNNINGTON, 2003, p. 250).

A manga, antes justa, expande-se em *pouf* (CUNNINGTON, 2003) e começa a evoluir para a forma *gigot*¹¹. A cintura, comprimida, segue em seu lugar normal. Os trajes continuam a ser feitos em dois tecidos e diferente tons de cor (BOUCHER, 2012), inspirados nos jardins, o que deixa as mulheres com um ar de “meninas doces” (CUNNINGTON, 2003).

A partir da metade da década surgem mudanças no vestuário como vistas na Figura 25: a saia drapejada cede espaço a uma versão com pregas verticais; o *tailleur*, que consistia em blusa ajustada ou jaqueta acompanhada de uma saia dupla, com a de cima levemente repuxada, é usado com *basque* (extensão do corpete, segundo Cumming et al. (2010)) (BOUCHER, 2012).

Figura 25 – Tailleur com basque (1888)

Fonte: adaptado de <<http://sewinginwalden.blogspot.com.br/2013/06/ladies-costume-ii-1888.html>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

¹¹ Cumming et al. (2010) definem *gigot* como a manga bastante ampla no ombro, cujo tamanho diminui em direção ao cotovelo e torna-se ajustada no pulso.

Os vestidos do início dos anos 1890 seguem as mudanças dos últimos anos da década anterior. A anquinha desapareceu da indumentária feminina, assim como os drapeados horizontais, e a saia, comprida, agora cortada em viés para melhor ajuste, era em formato de sino, com uma cauda (LAYER, 2014). Essa saia, assentada no quadril e ampla na barra, era abotoada na parte de trás (XIMENES, 2011).

Algumas mulheres ainda prendiam suas saias com uma pequena almofada chamada *strapontin* (Figura 26), mas a amplitude das saias é logo trocada pela amplitude das mangas (BOUCHER, 2012). A silhueta em S é então estruturada: o espartilho projetava os seios para o alto, enquanto o quadril era comprimido por um corpete longo, o que forçava as mulheres a inclinar seu corpo para trás, acentuando a inclinação lombar e criando um volume nas nádegas (XIMENES, 2011).

Figura 26 – *Strapontin* ou *tournure*

Fonte: <http://www.lesartsdecoratifs.fr/?id_article=2983&id_document=5901&page=portfolio>. Fotografado por: Jean Tholance. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Durante o dia, a gola do vestido era alta, com um laço grande de tule ou um babado de renda que começa a ser muito usado como ornamentação. Alguns vestidos de noite podiam ser feitos totalmente com esse material (LAYER, 2014).

As mangas *gigot*, em tecido diferente do vestido, eram armadas por almofadas internas. Logo passaram a chamar-se *balonê*, e alcançaram seu maior volume no meio da década, conforme a Figura 27. Essas mangas amplas exigem o surgimento de uma nova peça no vestuário feminino, o *collet* ajustado, uma espécie de capa ajustada sobre os ombros, curta, de gola alta. Esse volume porém não durou muito; a amplitude logo diminuiu e depois desceu até os punhos. Assim, em 1897, as mangas passam a ser *semigigots* longas, ou mangas curtas bufantes (BOUCHER, 2012).

Figura 27 – Gravura de duas mulheres em 1894

Fonte: <<http://www.fashion365.info/image/victorianclothes/10>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

É possível comparar diferentes mangas da década de 1890 a partir de moldes em Arnold (1972b): no primeiro, de 1890-1, a cabeça da manga possui pouco mais de 50 centímetros de amplitude, pregueados; no segundo, de 1893, a amplitude é de 76 centímetros, drapeados; no terceiro, de 1894-5, essa medida é aumentada para mais de 1,5 metro; e no quarto, de 1898, ela reduz para menos de 48 centímetros, com apenas uma pequena parte drapeada para encaixe na cava.

Alguns acessórios eram muito importantes para a mulher do final do século XIX, como luvas longas de camurça que chegavam a ter vinte botões, joias e leques de penas de avestruz (LAVER, 2014).

Por influência russa, resultante das ligações políticas do país com a França, as mulheres passaram a usar peles de animais, antes de uso exclusivamente masculino. Assim, viam-se não só debruns e lapelas em pele, mas casacos inteiros feitos com o material (LAVER, 2014).

Laver (2013) cita que, sempre que uma sociedade alcança certo nível de desenvolvimento, a questão sobre a independência feminina surge. O conceito de uma nova mulher (*the new woman*) desponta ao final da década de 1880, amparado principalmente pelo novo interesse nos esportes. Antes, o único esporte que mulheres poderiam praticar era o hipismo, o que causou uma importante modificação em sua

indumentária. Três novos esportes surgem nos anos anteriores a 1880: patinação fora do gelo, tênis ao ar livre e ciclismo. Os dois primeiros influenciaram de forma pouco significativa a indumentária feminina em comparação ao ciclismo. Em 1890, com as melhorias na bicicleta (no começo da década, quando ainda possuíam uma das rodas maior que a outra, as mulheres não conseguiam montá-las com seus trajes), o ciclismo tornou-se comum e, em certo momento, até um modismo.

Assim, foi inevitável que as mulheres usassem um traje bifurcado; Amelia Bloomer viu seu *bloomer*, criado década de 1850, ser adotado então por toda a sociedade, como ilustrado na Figura 28. Esse foi o primeiro passo em direção ao uso de roupas mais racionais causado pelas práticas de esporte. Os trajes esportivos femininos tinham ar masculinizado, pois eram feitos em tecidos pesados, como *tweed*, e eram acompanhados de detalhes usados pelos homens, como colarinho branco alto e chapéu (LAVER, 2014). Para a cavalgada, foi criado um modelo de calça feminina disfarçado por uma saia superior em estilo envelope abotoada na lateral (XIMENES, 2011).

Figura 28 – Mulher usando traje bifurcado, bloomer, para andar de bicicleta

Fonte: <<http://www.soarcomm.com/blog/2009/01/>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

4 A ROUPA INTERIOR FEMININA

A mulher, há séculos, faz uso da roupa interior para acentuar suas características físicas femininas ou até mesmo criá-las com enchimentos artificiais para o busto, aros para criar a ilusão de um quadril amplo, *corsets* para estreitar a cintura e anquinhos para aumentar suas nádegas (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). A seguir, as principais peças da roupa interior feminina são detalhadas, organizadas de forma cronológica. É importante ressaltar que se optou por dividir os períodos por anos para uma mais fácil compreensão do assunto, tal como é feito por relevantes autores e pesquisadores de história da moda. Essa divisão, entretanto, não deve ser vista como rígida, imutável ou intransponível: a adoção de novas peças surgidas não acontecia de forma homogênea por todas as mulheres, assim como o abandono de tendências “ultrapassadas” tampouco o era.

4.1 1800-1820: a época vertical

Ao contrário do que a indumentária do período levava a crer, a quantidade de roupa interior utilizada no início do século XIX não foi pequena – os trajes interiores pesavam tanto quanto os que eram comumente usados vinte anos antes durante o verão. Mas, diferentemente dos anos anteriores, nesse momento, as mulheres usavam vestidos tão leves e transparentes que revelavam o contorno do corpo e até mesmo detalhes de sua roupa interior, como descreve Stanley (apud CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992): “...estava caminhando por Brighton em um traje de musselina sobre um par de *pantaloons* cinza amarrado no tornozelo com um cordão preto”.

O foco das primeiras décadas do século era o busto, realçado pela linha império: a cintura alta, logo abaixo dos seios. As mulheres, então, usavam suportes abaixo dos seios, deixando-os mais expostos.

Outra peculiaridade deste período era o desejo feminino de parecer grávida. “Quando nossas avós engravidavam, elas usavam *jumps*¹² para esconder o fato. As jovens mulheres modernas, que não estão grávidas, usam enchimentos para assim parecer” (WALPOLE apud CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

¹² Tipo de espartilho do século XVIII em formato de cone, parcialmente estruturado, que não comprimia ou moldava o corpo excessivamente (OAKES, 2013).

A *chemise*, antes chamada “*shift*”, termo que se tornara fora de moda e até vulgar, era a roupa interior usada mais próxima ao corpo (CUMMING et al., 2010).

Confeccionada em algodão ou linho, de formato oblongo, era reta e sem pregas, de comprimento até os joelhos, com decote podendo ser contornado por um babado de musselina, e mangas curtas, que possuíam uma nesga sob os braços, como ilustrado na Figura 29. Por seu formato amplo, a *chemise* podia ser omitida caso o vestido da mulher fosse ajustado (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Figura 29 – Chemise de 1810 vista de frente à esquerda e desenho técnico da peça à direita

Fonte: <<http://www.uvm.edu/~hag/regency/underwear/>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Uma opção semelhante de roupa interior, usada durante toda a primeira metade do século XIX é a *chemisette* (CUMMING et al., 2010). Arnold (1972a) ilustra uma seleção de peças que pode ser vista na Figura 30.

Figura 30 – Modelos de *chemisette*

Fonte: adaptado de Arnold (1972a).

Cada modelo é descrito pela autora como segue:

- a) 1800-25: *chemisette* de cambraia branca com um babado de plissado de cogumelo triplo no decote;
- b) 1800-25: *chemisette* de tecido de algodão branco com um fino pregueado na frente e um babado de plissado de cogumelo duplo no decote; e
- c) 1823-28: *chemisette* de tecido de algodão branco com bordado branco no colarinho. As bordas do colarinho são rosadas e com casas de botão bordadas.

O *corset* é uma estrutura rígida, com suporte de barbatanas de baleia ou metálicas, com amarração nas costas (SALEN, 2008). Como a figura grega era o ideal feminino do período, com seus vestidos mostrando o contorno do corpo, toda roupa interior superficial que poderia arruinar a silhueta foi descartada, dentre essas, o *corset* com barbatanas (WAUGH, 1954).

Porém, é um erro pensar que durante as primeiras décadas do século XIX não eram usados suportes e *corsets*;

[...] ao contrário, não só eram constantemente anunciados como haviam frequentes referências ao seu uso (e abuso). Em 1807: “suportes têm grande importância no estilo de vestir do presente; suportes longos fazem agora, por um tempo considerável, parte do costume feminino”. E um fabricante de suportes anuncia: “quinze modelos de suportes, adaptados para todos os tamanhos e formatos”; enquanto uma rival anuncia que seu molde [...] “foi bem-sucedido em quinhentos casos em remover com perfeição o volume do estômago e intestinos” (CUNNINGTON, 2003, p. 40).

É importante ressaltar que houve um período em que as mulheres não usavam nenhum tipo de *corset*, porém foi um período muito curto e descentralizado (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Durante as duas primeiras décadas houve dois modelos principais de *corset*: o modelo longo e o modelo curto. Os autores Cunningham e Cunningham (1992) elencam estes dois diferentes tipos de *corset*:

- a) o *corset* longo, do começo do período, era feito em denim de algodão ou tecido grosso de linho engomado, e enrijecido por barbatanas de baleia. Um exemplo deste pode ser visto na Figura 31 (acervo do University of Alberta Museum). Estendia-se dos quadris, cobrindo-os, aos bustos, levantando-os. A borda inferior era cortada reta, e não mais em abas como no século anterior (versões com abas, consideradas fora de moda, foram vistas até 1820). A borda superior podia ser com *vandyke* (termo que, segundo

Cumming et al. (2010), denotava renda ou tecido que bordeavam um traje, ou um rufo propriamente dito) ou ter suportes acolchoados em formato de bojo para apoiar os seios e reduzir a rigidez do busto. Era amarrado na parte de trás, sendo que suas costas eram feitas em material rígido como ossos ou abotoaduras de aço, e os orifícios para passagem da amarração eram costurados; e

Figura 31 – Corset longo

Fonte: <http://collections.museums.ualberta.ca/cltx/details_item.aspx?key=40756>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

- b) o *corset* curto seguia o mesmo padrão de rigidez e amarração nas costas, porém não cobria os quadris. Como o padrão de beleza era ter quadril e cintura pequenos em contraste com um busto maior, esse modelo era menos utilizado. A Figura 32 ilustra um modelo curto de *corset* que apenas sustentava o busto, sem comprimir a cintura e os quadris.

Figura 32 – Corset curto

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/104428?=&imgno=1&tabname=related-objects>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Waugh (1954) trata sobre um tipo de *corselet*¹³ usado no começo do século para auxiliar a busca pela desejada forma grega. Os vestidos de musselina simples eram montados sobre um forro de algodão com duas partes laterais separadas que se cruzavam e fechavam na frente, abaixo do busto e dando-lhe suporte, atuando como uma forma de sutiã. A autora ressalta que, principalmente na França, esse era o único suporte rígido usado no período. Um outro tipo de roupa interior usada para sustentar o busto era chamado de “seios falsos” (*false breasts*), feito de papel machê recoberto com linho colado, preso à frente e amarrado nas costas com fitas de linho, conforme a Figura 33 (BERNSTEIN, 2001).

Figura 33 – *False breast* feito em papel machê coberto por linho

Fonte: Bernstein, 2001.

Para colocar o *corset* de forma correta em suas filhas, quando meninas, as mães eram instruídas a deitá-las de bruços no chão e colocar um pé em suas costas para puxar os cordões da melhor maneira possível (LAVIER, 2014). Os primeiros *corsets* do século XIX possuíam apenas um cordão para amarração, porém logo as peças passaram a ter uma dupla amarração para que a pessoa que o vestisse pudesse apertá-lo sozinha (SALEN, 2008). Um anúncio em revista feminina de 1807 descreve um *corset* longo e elástico, que atendia a todas as questões solicitadas pelas mulheres, sem necessidade de amarração sob os braços, adaptado para dar à sua usuária “a verdadeira forma grega” (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Ao contrário de seu precursor do século XVIII, o *corset* do início do século XIX não enfatizava um corpo rígido e reto, mas sim as linhas curvas que fluíam a partir de

¹³ O termo *corselet* designa a peça que enfatiza a região da cintura, sem cobrir busto e/ou quadris (OAKES, 2012).

uma fina cintura. Com a cintura fora de lugar, alta, o *corset* era construído com duas partes na frente e duas atrás, sendo a costura do centro costas sempre modelada ao corpo, assim como a costura do centro frente em alguns casos. Para dar formato arredondado ao busto, duas ou mais nesgas eram inseridas na parte superior da frente do *corset*; e, na base, inseriam-se uma ou mais nesgas para acomodar os quadris (WAUGH, 1954).

Em 1811, o *corset* para grávidas (*pregnant stay* ou *pregnancy corset*, que tem um modelo ilustrado na Figura 34), elaborado com barbatanas, envelopa o corpo completamente, dos ombros aos quadris, para comprimir e reduzir o corpo “ao formato desejado de proeminência natural da figura feminina em um estado de frutificação” (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Na mesma época, o cinto Lucina foi criado para “cada mulher à espera de ser saudada pelo cativante título de mãe” (Idem, 1992). Um exemplo deste *corset* faz parte da coleção particular de Jean e Pawel Nowak. Feito para uma mulher com 96,5 centímetros de busto e 71 centímetros de cintura, possuía amarrações nas costas e nas laterais para um maior conforto (SALEN, 2008).

Figura 34 – Corset para grávidas com amarração lateral

Fonte: <http://exhibits.hsl.virginia.edu/clothes/maternity_corset/>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Em 1816, surge mais um diferente tipo de *corset*, o *divorce corset* (*corset* do divórcio), criado para separar um seio do outro. Consistia em um triângulo de ferro ou aço, almofadado, com cantos arredondados, com a ponta para cima entre os seios, afastando-os para deixá-los com uma “forma grega” (CUMMING et al., 2010).

Uma das mais importantes mudanças na roupa interior feminina desse período é a introdução de *drawers*, que até então haviam sido usados apenas por homens.

“Seu uso por mulheres foi o primeiro de uma longa série de assaltos ao guarda-roupa masculino pelos quais a mulher marcou cada passo de sua emancipação” (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). *Drawers* são peças de roupa interior “com pernas” usadas na parte inferior do corpo (COLLINS, 2016a; MERRIAM-WEBSTER, 2016). Seu nome em inglês provém do verbo “drawn” (CUMMING et al., 2010), cujo significado pode ser traduzido por “puxar para cobrir ou descobrir” (COLLINS, 2016b).

Em voga a partir de 1806, os primeiros *drawers* eram feitos seguindo as linhas masculinas, com a cintura presa por uma amarração na parte de trás. As pernas tubulares ou unidas a uma faixa abaixo do joelho eram presas a um grande cóis, e abotoadas abaixo dos joelhos, sem costura no entrepernas. Podiam ser feitos de algodão, tecidos como malha em algodão indiano ou de seda. Dois exemplos constam na Figura 35: à esquerda, um modelo de seda, usado entre 1810-20; e à direita, um modelo de lã, usado pela Duquesa de Kent (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Figura 35 – *Drawers* femininos de 1810 e 1820

Fonte: Cunnington e Cunnington (1992).

Os *pantaloons*, calças justas de malha à forma das pernas, diferenciavam-se dos *drawers* pelo comprimento: enquanto estes terminavam logo abaixo dos joelhos, os *pantaloons*, por sua vez, se estendiam até a panturrilha em 1817 e, posteriormente, até os tornozelos, mais longos até que as anáguas, com abertura lateral e amarração sob os pés (CUMMING et al., 2010).

Também chamados *pantalettes*, para uma conotação mais feminina, podiam ser bordados com renda, e sua barra tinha quatro ou cinco dobras. Esta parte mais baixa, ornamentada, era feita para ser vista. Por isso, seu uso, tão contrário ao puritanismo das décadas seguintes, somente ocorreu até 1830 – depois disso, foram fabricadas *pantalettes* apenas para crianças (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Na Figura 36 é possível observar à esquerda um modelo de *pantalette* para adultas e, à direita, uma menina com vestido e *pantalette*, uma imagem do Journal des Dames et des Modes de 1816.

Figura 36 – *Pantalette* à esquerda e menina com vestido e *pantalette* à direita

Fonte: <<http://ahiddenlayer.livejournal.com/4655.html>> à esq.; <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ac/a8/92/aca892deddc0587a671c7a9368b7978c.jpg>> à dir. Acesso em: 11 de abr. 2015.

As anáguas, feitas de algodão, linho, cambráia ou de flanela para o inverno, tinham as laterais de sua parte mais alta abertas, formando uma aba em sua frente para possibilitar o vestir-se. Esta aba era, então, presa ao redor da cintura por fitas. Um corpete de material mais rígido acompanhava a anágua; amarrado ou abotoado na frente, tinha um corte alto nas costas, exceto quando um vestido com decote nas costas era usado (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Um exemplo de anágua de algodão, bordada, parte do acervo do Metropolitan Museum of Art, pode ser visto na Figura 37.

Figura 37 – Anágua de algodão bordada do início do século XIX

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/84997?rpp=30&pg=1&ft=petticoat&when=A.D.+1800-1900&pos=17>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

Algumas mulheres, notadamente as mais desafiadoras, não usavam anáguas:

[...] o único sinal de modéstia no modo de vestir-se atual das damas é o tingimento rosa de suas meias, que faz com que suas pernas pareçam-se coradas com a total ausência de anáguas (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992, recurso eletrônico).

Quando, em 1807, os vestidos são estreitos e tubulares, surge uma importante inovação: a “anágua invisível”, feita de lã de carneiro espanhola, unia anágua, *drawers* e colete em um só produto. Tecida em teares circulares, era desenhada sobre as pernas; assim, ao caminhar, a mulher era obrigada a dar pequenos e femininos passos (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

A partir de 1815, as anáguas passaram a ter um pequeno buraco em seu lado direito, por onde a mulher podia alcançar um bolso pendurado. Suas barras começaram a ser bordadas com o que futuramente passou a chamar-se *broderie anglaise*¹⁴ – “bordado inglês” –, enquanto círculos de *rollios* (cordão fino coberto por tecido) ornamentavam sua volta para cima da barra até quase a altura da cintura. (Idem, 1992).

O termo *bustle* (anquinha) foi usado somente a partir de 1830; designa usualmente um dispositivo para empurrar para fora a saia na parte traseira da cintura (CUMMING et al., 2010).

A anquinha, chamada pelas mulheres inglesas de *Nelson* (provavelmente em referência ao Lord Nelson – Horatio Nelson –, oficial da marinha britânica que no final do século XVIII venceu a Batalha do Nilo contra os franceses), teve seu uso descartado por alguns anos antes e depois de 1800, e retornou em 1810 em forma de pequenos rolos costurados na parte de trás da saia. Em 1815, destacou-se da saia, em forma de uma longa salsicha com fitas em suas pontas, as quais eram amarradas na cintura (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). A Figura 38 ilustra três diferentes modelos de anquinha da época, o primeiro de crina loira de cavalo, e os outros dois de cetim preto, sendo os três em formato de meia lua.

Próximo ao final do período, houve momentaneamente a moda de usar a anquinha – chamada então de *frisk* – como roupa exterior, o que ajudava a produzir a chamada “curvatura grega” (BUSTLE, 2015).

¹⁴ Técnica de tecelagem que incorpora características de bordado, recortes e renda feita com agulhas bastante popular durante o século XIX.

Figura 38 – Três diferentes modelos de anquinha

Fonte: <<http://www.christies.com/lotfinder/textiles-costume/three-bum-roll-bustles-england-early-19th-5280839-details.aspx?from=salessummary&intObjectID=5280839&sid=2c00841e-c412-4ca4-a354-a0a8bf1112f5>>. Acesso em: 11 de abr. 2015.

4.2 1820-1840: o nascer do romance e o ápice do Romantismo

Após os anos de guerra, a indumentária de 1820 estabeleceu-se de forma constante, enfatizando o desenvolvimento da expressão das classes. Começava, então, a era da distinção. Graças ao aumento da importância social da classe média o espírito puritano se recuperou e tornou-se influência dominante no vestuário feminino (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). A nova aura romântica que começava a ser instalada em torno da mulher faz surgir um novo estilo de indumentária e uma nova silhueta. Segundo Cunnington (2003), “se o homem não mais olha, ele não deverá ter permissão de ver” – os corpos se cobrem novamente e a linha gótica retorna.

O retorno da cintura ao seu lugar anatômico tem como característica essencial o uso de *corsets* cada vez mais apertados, o que somente será questionado a partir dos anos 1840. Antes disso, o uso da peça podia inclusive ser conectado com as ideias morais do período, pois pensava-se o *corset* como uma maneira tangível de ensinar às mulheres restrições morais e seriedade (PALMER, 2016a).

Mudanças na linguagem foram uma importante demonstração do puritanismo que se iniciou no pós-guerra e perdurou até o final do século XIX. Termos como “reprodução”, “grávida” ou “parto” não eram mais utilizados sem soar indelicados. Com as mulheres – e sobre sua roupa interior – as regras tornaram-se ainda mais discriminatórias, e as peças não podiam nem ser citadas, exceto nos casos de anáguas e meias (*stockings*) (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

O formato da *chemise* pouco mudou da década anterior até o final dos anos

1840: normalmente de linho, de forma retangular, com um babado de cambraia. Um modelo datado de 1825, ilustrado na Figura 39 e parte do acervo da Gallery of English Costume (Platt Hall, Manchester, Inglaterra) tem quase um metro de largura (uma jarda), mangas curtas e nesgas sob os braços (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Figura 39 – *Chemise* de 1825

Fonte: Cunnington e Cunnington (1992).

A Figura 40 ilustra uma página do *The Workwoman's Guide* (1840), livro que continha instruções “para a inexperiente” sobre corte e montagem de artigos de vestuário feitos em casa. Na figura, é possível ver em escala os moldes de *chemise* para mulher e para crianças. As imagens 1 e 2 são de *chemise* feminina adulta; 3, 4 e 5 são para um modelo transpassado; 9, 10 e 11 do modelo infantil; e 8 e 16 são modelos diferentes de mangas. As imagens 12, 13, 14 e 15 são ilustrativas do processo de confecção de *chemise*; e as imagens 18, 19 e 20 do processo de confecção da manga.

Figura 40 – Diversos modelos de chemise publicados em 1840

Fonte: The Workwoman's Guide (1840).

Outro exemplo de *chemise*, ilustrado por Ewing (2010), data de 1835. Feito em linho, tem um trabalho de bordados no decote frontal e nas costuras dos ombros, como pode ser visto na Figura 41.

Figura 41 – Chemise de 1835

Fonte: Ewing (2010).

Um novo modelo de *chemise* era usado por meninas nos anos 1830. Como um corpete, a *bodice chemise* britânica vista na Figura 42 é feita de algodão fino, possui pouco mais de 52 cm de busto e altas mangas bufantes com espaço para as *sleeve-pads* (cuja definição se dará a seguir). O modelo era amarrado por duas tiras finas de tecido nas partes superior e inferior do busto e bastante pregueado em toda a sua volta (TRINITY ANTIQUES, 2105).

Figura 42 – Bodice chemise

Fonte: Trinity Antiques (2015).

As *chemisettes* também eram usadas no período. Arnold (1972a) descreve a peça da Figura 43 como uma *chemisette* de cambraia branca com babado finamente pregueado bordeando a gola dupla.

Figura 43 – Chemisette de 1828-35

Fonte: adaptado de Arnold (1972a).

As anáguas do período eram feitas normalmente com um corpete acoplado e um painel decorado em formato triangular (em V) sobre o estômago (*stomacher-front*). As versões mais curtas eram presas à cintura, sem o corpete. Normalmente feitas de algodão para o dia, podiam ser de cambraia ou musseline para a noite (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Com o aumento gradativo do volume das saias durante o período, o número de anáguas utilizadas aumentou drasticamente segundo Cunnington e Cunington (1992), assim como trocou-se o material usado para sua confecção por opções mais grossas, como a flanela (CUMMING et al., 2010). Ewing (2010) cita que as diversas camadas incluíam anáguas de musseline engomada, chita cordada e flanela grossa. Uma ilustração de anágua de flanela pode ser vista na Figura 44.

Figura 44 – Opções de confecção de anáguas de flanela de 1840

Fonte: The Workwoman's Guide (1840),

Segundo instruções do livro *The Workwoman's Guide* (1840), a anágua deveria ser cortada na altura da pessoa que a usaria, usando até três larguras de tecido, e poderia ser confeccionada de três formas:

- a) Como na imagem 7: costurada com pregas na parte de cima dos dois lados, sendo praticamente plana na parte da frente. Essas pregas deveriam estar presas a um cóis de linho ou chita de tamanho para envolver a cintura. Fitas rijas eram costuradas ao final do cóis, que às vezes possuía casas de botão para passagem da fita do lado oposto do cóis;
- b) Como na imagem 8: sem nenhuma abertura ou fenda na anágua, confeccionando-a como uma saia circular. Nesse modelo, não há pregas ou volumes; ou

- c) Como na imagem 9: com um tubo para passagem de fita no meio do cós, com duas casas de botão feitas nas laterais da peça. Uma fita era costurada firmemente logo ao lado da casa, envolta em toda a cintura e depois inserida pelo corredor, saindo pela mesma casa. Outra fita era costurada da mesma forma, porém do outro lado da peça. Assim, quando a anágua era vestida e as fitas puxadas e amarradas na frente do corpo, todo o volume ficava na parte de trás, formando um tipo de anquinha.

Em Paris, algumas anáguas já eram enrijecidas com barbatanas de baleia, o que somente foi visto na Inglaterra nos anos 1860 (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Dois modelos diferentes de anágua são citados por Ewing (2010) e estão na Figura 45. O primeiro (1830) era usado por jovens garotas. Feito de algodão cordado, possuía um corpete adjunto, saia com grandes pregas e dobras horizontais. Essas mesmas dobras podem ser vistas no segundo modelo, usado de 1830 a 1850, também feito de algodão cordado, com pregueado amplo na região da cintura e cós largo com ilhoses na parte traseira da peça.

Figura 45 – Anáguas de 1830 e 1850

Fonte: Ewing (2010).

As *sleeve pads* – almofadas de mangas – eram usadas para conferir o volume característico da época às peças. Normalmente feitas de tecido fino de algodão, eram abundantemente pregueadas para criar o volume desejado. Seu enchimento poderia ser de penas, e eram presas ao vestido por pequenas tiras de tecido. As *sleeve pads* eram usadas para estender a linha do ombro, realçando o formato popular no período (THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2016). Um exemplar de algodão, datado de 1830 e ilustrado na Figura 46, consta no acervo do Victoria & Albert Museum

Figura 46 – *Sleeve pads* de algodão de 1830

Fonte: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O224503/sleeve-puff-unknown/>>. Acesso em: 28 de out. 2015.

O exemplar da Figura 47, de 1820, possui 28 cm de diâmetro e foi confeccionado em chita engomada. É possível perceber na imagem ampliada que esse enchimento de mangas era bastante pregueado, para conferir o maior volume possível às peças.

Figura 47 – *Sleeve pads* em chita engomada: (a) detalhe do franzido; e (b) par de peças

Fonte: <http://www.invaluable.com/auction-lot/a-rare-pair-of-starched-calico-sleeve-pu...-37-c-e7578f40a1>. Acesso em: 28 de out. 2015.

Outros exemplares constam no acervo do Kyoto Costume Institute e no acervo do Museum of Fine Arts de Boston, sendo o último de tecido lustroso, com pregas e preenchimento e três fitas estreitas de cada lado. Os dois modelos estão na Figura 48.

Figura 48 – *Sleeve pads* do Kyoto Costume Institute (a) e do Museum of Fine Artes de Boston (b)
(a)

(b)

Fonte: (a) <http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/detail_64_e.html>; e (b) <<http://www.mfa.org/collections/object/pair-of-sleeve-puffs-116986>>. Acesso em: 28 de out. 2015.

O uso de *drawers* tornou-se cada vez mais comum durante o período, e em 1830 seu uso era indispensável para qualquer mulher que tivesse ambições sociais. Em realidade, tornou-se uma vestimenta de distinção social: mulheres de classes sociais baixas não as utilizavam (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Esse cenário demonstra um importante contraponto com seu uso no começo do século quando, segundo escrito em livro do Dr. Willicks (apud EWING, 2010), *drawers* eram uma “abominável invenção que produz desordem em abundância”.

Modelos de seda, similares aos usados para banho, podiam ser vistos por mulheres da elite quando cavalgando; porém, os materiais mais usados eram morim¹⁵, algodão ou merino¹⁶ (CUMMING et al., 2010).

O estilo de dança *chahut*, que posteriormente evoluiu para o *cancan* (1850), foi uma das prováveis razões para que pequenos botões passassem a ser usados como

¹⁵ Morim: tecido leve e fino de algodão (MICHAELIS, 2015).

¹⁶ Merino: lã fina extraída de carneiros da raça merino (RAMOS, 2010).

uma opção para manter os *drawers* fechados (FLEMING, 2012a). Em contraste aos modelos fechados, modelos abertos, como o visto na Figura 49, ainda eram amplamente usados. Feitos de algodão e com pregas, eram amarrados na cintura e possuíam as barras rendadas (EWING, 2010).

Figura 49 – Modelo de *drawers* abertos, sem costura no entrepernas

Fonte: Ewing (2010)

Uma circular do Departamento do Tesouro americano sobre taxas de importação, datado de 1836 e citado por Fleming (2012a), fala sobre *drawers* de malha de seda. Apesar de não especificar se o traje era feminino ou masculino, acredita-se que era destinado aos dois sexos, pois fornecedores de roupas “*ready-made*” (termo usado para roupas confeccionadas em tamanhos padrão, não sob medida ou por encomenda) atendiam aos dois públicos. O documento também revela um mercado estabelecido nos Estados Unidos para roupa interior de seda, e consumidores com riqueza suficiente para ter tal luxo.

A Figura 50 ilustra diversos modelos de drawers do período e seus moldes.

Como descrito por Cunnington e Cunnington (1992), a partir de 1830 as *pantalettes* passaram a ser usadas apenas por crianças e jovens. Na França, principalmente em áreas rurais, seu uso ainda era comum por mulheres de mais idade; na Inglaterra, ao contrário, eram raramente usadas por mulheres adultas.

Figura 50 – Modelos de *drawers* publicados em 1840

Fonte: The Workwoman's Guide, 1840.

As justas amarrações dos *corsets* tornavam-se progressivamente mais e mais severas, parcialmente para acentuar a tão admirada cintura fina, parcialmente como restrição moral aos hábitos liberais do período anterior (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

O formato do corpo feminino abandonava de vez o alívio do traje neoclássico, sendo modelado por *corsets* cada vez mais armados com barbatanas de baleia, aço e entretelas até a “total destruição”, como dizem Cunnington e Cunnington (1992), de todo corpo de forma nativa.

No acervo do Kyoto Costume Institute há um *corset* americano do final dos anos 1820. Feito de cetim de algodão com barbatanas moles e de osso, tinha 80 cm de busto e 49 cm de cintura. Ilustrado na Figura 51, é possível perceber que toda a sua superfície era em *quilt*¹⁷.

Figura 51 – *Corset* quiltado

Fonte: <http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/detail_62_e.html>. Acesso em: 13 de out. 2015.

O hábito de usar *corsets* apertados começava a se expandir para a classe média. Em uma carta de um comerciante datada de 1828, ele descreve as peças que suas filhas usavam, que apertavam suas cinturas até que seus corpos se parecessem com os de formigas (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Segundo a descrição do comerciante em Cunningham e Cunningham (1992), suas filhas “não eram capazes de ficar em pé, sentar-se ou andar (...). Esperar que alguma se curvasse seria absurdo. Minha filha, Margaret, fez a experiência outro dia; seu *corset* cedeu com uma tremenda explosão e ela caiu no chão, e eu pensei que ela havia se partido em duas”.

Dois diferentes modelos de *corset* do período foram ilustrados por Ewing (2010) e podem ser vistos na Figura 52. É possível perceber que o exemplar de 1830 possui diversos recortes e, segundo a autora, era amplo na frente e com diversas costuras e barbatanas. Já o exemplar de 1831 possui menos barbatanas na região da cintura, que é mais estreita, principalmente por conta dos diversos recortes regulares no busto

¹⁷ “Trabalho têxtil com função utilitária ou decorativa, formado por três camadas unidas por um quiltado”, sendo o quiltado a costura manual ou à máquina que une as diferentes camadas do quilt. Essa costura, um pesponto decorativo, pode ser livre ou seguir um padrão pré-determinado e regular (TECENDO SONHOS, 2011).

e no quadril.

Figura 52 – Dois modelos de corset de (a) 1830 e (b) 1831

Fonte: Ewing (2010).

Principalmente por se tornarem peças muito desconfortáveis para execução de qualquer esforço físico, na época tornou-se comum o uso de *demi-corsets* para tarefas domésticas durante o dia (CUMMING et al., 2010). Essas peças, cujas medidas variavam entre 20 a 25 centímetros (8 a 10 polegadas), eram feitas com barbatanas mais leves (Idem, 2010); ainda assim, Cunnington e Cunnington (1992) citam que, quando vestidas em seus melhores *demi-corsets*, as mulheres “se curvavam por sua conta e risco”.

Importantes inovações do período foram principalmente criadas para maior enrijecimento das peças e maior estruturação. Em 1828 os buracos para passagem dos fios de amarração passaram a ser fortalecidos com aros de metal (ilhões) (CUMMING et al., 2010). Segundo os autores, isso era feito para que as peças aguentassem a grande tração a que eram submetidas para reduzir importante parte do corpo humano (a cintura) a um terço de sua proporção natural. Outra inovação da época são as barbatanas de metal, que começaram a ser usadas a partir de 1829 (EWING, 2010).

Em 1830, surgiu uma das mais notáveis inovações do período, o *corset* com borracha (*India-rubber*¹⁸) (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). No anúncio do

¹⁸ Apesar da nomenclatura *India-rubber*, o material usado tratava-se da borracha extraída das seringueiras brasileiras (SOMMA, 2015).

modelo trata-se da aplicação de *India-rubber* na fabricação de *corsets* como

[...] a mais extraordinária melhoria já realizada. Permite evaporação livre e ventilação, preservando o corpo em um estado natural de temperatura, fica-se livre da pressão excessiva dos *corsets* comuns, que tendem a produzir inúmeras lesões internas. Inalterável em sua forma, concede uma aparência mais requintada e simétrica (ALEXANDER, 1835, p. 458).

Segundo Ewing (2010), Jean Werley, um francês, patenteou em 1832 um modelo de *corset* feito em tear, o que foi o importante primeiro passo para os *corsets* feitos à máquina.

Cumming et al. (2010) citam a anquinha do período como uma volumosa almofada recheada com lã usada nas costas até as laterais da cintura. A estrutura, também chamada de “*cul de Paris*” a partir de 1830, podia ser preenchida com materiais como penas e plumas, crina de cavalo ou palha (BLANCO et al., 2015).

Com o retorno da cintura ao seu lugar, as anquinhas tornaram-se maiores e passaram a ser dispostas em camadas duplas ou triplas. Camadas de algodão enrijecido como babados engomados também eram usadas, combinadas ou não às anquinhas estofadas (BLAKEMORE; JENNETT, 2001). Um modelo datado de 1830, parte do acervo do American Textile History Museum, pode ser visto na Figura 53. Em formato de U com barbatanas, essa anquinha foi feita em algodão e possui seis orifícios para botão em seu cóis.

Figura 53 – Anquinha: visão frontal à esquerda e visão lateral à direita

Fonte: <<http://chace.athm.org/singleDisplay.php?kv=61584>>. Acesso em 13 de out. 2015.

As saias das mulheres elegantes das altas classes chegaram a ter mais de dois metros e meio de diâmetro, e suas anquinhas podiam ter o tamanho do velo de uma ovelha inteira (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Segundo Blakemore e Jennet (2001), ao final de 1830, com o aumento das saias, certos modelos de anquinha eram usados entre o vestido e seu forro para enfatizar ainda mais a área acima dos quadris.

Mesmo as classes mais baixas utilizavam anquinhas. Cunningham e Cunningham

(1992) citam o caso de uma empregada doméstica que, por não ter os modelos em voga, fazia uso de três espanadores como substitutos. Alguns modelos da época podem ser vistos na Figura 54.

Figura 54 – Três modelos de anquinha de diferentes tamanhos

Fonte: Cunnington e Cunnington (1992).

O *bust bodice*, segundo Waugh (1954), é um corpete curto ajustado usado ao redor da região do busto. Cumming et al. (2010) definem a mesma peça como um suporte para os seios, baseado na parte superior de uma *camisole*, normalmente confeccionado em coutil¹⁹ branco.

Um exemplo desta peça foi exibido na mostra “Undressed: 350 years of underwear in fashion” (Sydney’s Powerhouse Museum, Sidney, Austrália) (WELLINGTON, 2015). Datada de 1820-1829 e parte do acervo do Victoria & Albert Museum (Figura 55), é feita em algodão branco com decote levemente pontudo e mangas curtas. Seu comprimento é até abaixo dos seios e a faixa inferior é grande o suficiente para dar a volta em todo o corpo e ser amarrada frontalmente. Duas pences no busto e uma nesga sob o braço provêm maior suporte aos seios.

Figura 55 – *Bust bodice*

Fonte: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O316198/bust-bodice-unknown/>>. Acesso em: 25 de nov. 2015.

¹⁹ Tecido de algodão feito em ligamento sarja com fios retorcidos, muito resistente (GLOSSÁRIO DE TECIDOS, 2012).

A pequena abertura frontal é fechada com um botão Dorset²⁰ e um laço, como pode ser visto em detalhe na Figura 56.

Figura 56 – Detalhe de fechamento em botão do *bust bodice*

Fonte: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O316198/bust-bodice-unknown/>>. Acesso em: 25 de nov. 2015.

4.3 1840-1855: a chegada da dama perfeita

Segundo Cunningham e Cunningham (1992), a evolução da indumentária não se desenvolve uniformemente; intercalam-se fases de grande atividade e fases de aparente quietude. “Tal quietude, porém, é ilusória. Mudanças, principalmente abaixo da superfície, podem estar acontecendo para preparar uma agitação na paisagem visível. Dessa natureza foi o período de 1840 e o início de 1850” (Idem, 1992).

A coroação da Rainha Victoria no Reino Unido em 1837 deu início à Era Vitoriana (1837-1901). Logo ela tornou-se um modelo de mulher, tanto moralmente como no que diz respeito ao seu modo de vestir-se (CORNELL UNIVERSITY, 1995). Novas ferramentas tornavam possível às mulheres fazer suas próprias roupas, ao invés de somente comprá-las. No início dos anos 1840, barbatanas de baleia tornavam-se raras e muito mais caras, levando as mulheres a experimentar materiais como metal e cana (BATES, 2010).

O período foi marcado por muitas críticas ao uso de *corsets* muito apertados. Para a medicina, o assunto era tratado como “um dos maiores inimigos da saúde feminina”; para a igreja, “moralmente falando, se opõe a todas as leis da religião”; mas o que causou maior impacto para a redução do uso de *corsets* apertados, de fato, foi a moda: as saias alcançaram amplitudes tão grandes a partir de 1850 que qualquer

²⁰ Botões Dorset são botões bordados de aproximadamente 1,5 centímetros de diâmetro, feitos com um pequeno aro e fios de lã entrelaçados de forma a preenchê-lo (JOHNSTONE, 2012).

cintura, em comparação, tornava-se pequena. Assim, as mulheres se importavam menos com o tamanho de suas cinturas – essa característica passava a ser pouco importante em contraste com a necessidade imperativa de expansão das saias como símbolo social (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Com o progresso da indústria nacional norte-americana, a expansão das saias (até então limitada pelo preço da importação de tecidos) pode ser vista fora do continente europeu. Saias de mais de dez metros quadrados de tecido eram usadas por mulheres das altas camadas sociais nos Estados Unidos (BATES, 2010).

A partir de 1840 começam a surgir mais diferenciações entre as *chemises* usadas para o dia, que ficavam completamente escondidas do espectador, e as peças usadas à noite, que possuíam detalhes às vezes expostos. Cunningham e Cunningham (1992) citam um exemplo de *chemise* para a noite datada de 1847 feita de cambraia com um estreito babado de renda em seu decote quadrado frontal e com um cordão envolvendo o pescoço. Na Figura 57, acervo do Metropolitan Museum of Art, é possível ver um exemplar de 1856 com o decote bordado.

Figura 57 – *Chemise* com decote bordado de 1856

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/82064>>. Acesso em: 18 de fev. 2016.

Antes retangular, a *chemise* passa a ter nesgas para maior ajuste na parte superior e ter sua saia levemente ampliada. Um exemplar dos anos 1850, também

parte do acervo do Metropolitan Museum of Art, ilustra bem esse novo formato de *chemise* na Figura 58.

Figura 58 – Novo formato de *chemise* de 1850

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/109041>>. Acesso em: 18 de fev. 2016.

As *chemisettes* passam a ser elaboradas com *broderie anglaise* ou com renda crocheta, como os exemplos de Arnold (1972a), ilustrados na Figura 59.

Figura 59 – *Chemisettes* com *borderie anglaise* à esquerda e renda crocheta à direita

Fonte: adaptado de Arnold (1972a).

Um exemplar, parte do acervo do Metropolitan Museum of Art, pode ser visto na Figura 60. Sem mangas, com fechamento frontal em pequenos botões, a peça tem delicado bordado em toda sua frente e pequenas pregas na cintura.

Figura 60 – *Chemisette* com delicado bordado e fechamento em botões

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/169969>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

De acordo com a estação do ano, uma quantidade diferente de anáguas era usada, variando entre quatro e seis unidades, sendo que apenas a mais externa, que poderia eventualmente ser vista, tinha detalhes decorativos. Esta era normalmente feita em cambraia com bordado elaborado ou com barrado em bordado, crochê ou renda de 15 a 25 cm acima da barra, e podia ter babados. Abaixo dela, eram usadas anáguas de morim brancas, sem detalhes, sendo todas pregueadas na cintura e presas por cordões (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Surge no período um novo tipo de anágua, de comprimento até o joelho e feita de material enrijecido como crina de cavalo e trama de lã, chamada *crinoline*²¹. Essa última anágua possuía diferentes níveis de rigidez, e podia ser usada em quantidades diferentes de acordo com o efeito final desejado. Corsets and Crinolines (2007a) citam três diferentes tipos de *crinoline* do período:

- a) A mais pesada de todas, feita com dois quadrados de tecido costurados nas laterais, e cordões nas pontas do cóis, puxados para ajuste na cintura. Era usada como a camada mais interior de anáguas, e tem mais de cem fileiras de cordão de cera e algodão que ajudam a manter seu formato;
- b) Outro modelo de *crinoline* parece-se muito com o anterior, sendo apenas menos cordada, com a maior parte dos cordões apenas em sua barra e com

²¹ O termo *crinoline* refere-se a um tipo de anágua rígida usada no período. Optou-se por manter o termo em língua estrangeira para que não houvesse confusão com o termo “crinolina”, que designa a armação artificial usada em décadas subsequentes.

maior espaçamento quando mais próximo da cintura; e

- c) O terceiro modelo, cortado como uma anágua tradicional, com cordões mais espaçados e menos rígidos, usado por cima de todas as outras anáguas. Por isso, tinha melhor acabamento e fechamento em botões em um cóis com formato de V, típico do período.

O terceiro modelo citado possuía pouco mais de 70 centímetros na cintura; os outros dois chegavam a quase 130 centímetros.

Um exemplo de anágua de crina de cavalo citado por Nadine (2016) era pregueado na cintura e com aproximadamente 180 centímetros em sua base. Outros modelos eram reforçados com cordões e barbatanas de baleia. A Figura 61 ilustra um modelo de 1856, feito de crina de cavalo e com cinco túneis para cordões em sua barra, que mantinham seu formato de cúpula.

Figura 61 – Anágua de crina de cavalo

Fonte: Nadine (2016).

O tamanho das anáguas acompanhou o aumento gradativo da saia, alcançando entre 180 e mais de 250 centímetros no final do período. A Figura 62 ilustra um exemplar com mais de 260 centímetros de roda citado por Corsets and Crinolines (2007b). Com centenas de fileiras de cordões que vão da barra até a cintura na parte de trás e da barra até a metade do comprimento na parte da frente, tal *crinoline* de linho é pregueada no cóis em formato de V, fechado com ganchos de latão, com uma pequena barbatana de baleia na frente para suporte. Suas dimensões são: 96 centímetros de comprimento e 71 centímetros de cintura.

Figura 62 – Anágua de mais de dois metros e meio de roda: (a) peça completa e (b) detalhe do cós

(a)

(b)

Fonte: Corsets and Crinolines (2007b).

Um novo modelo de anágua de morim, chamado *slip* ou *princess petticoat*, consistia de uma anágua presa ao corpete. Segundo Lewandowski (2011), o modelo, popular a partir dos anos 1940, não possuía costura na cintura e era abotoado nas costas.

Outro modelo popular a partir dos anos 1840 foi a anágua decorada com quilt (também chamada "quilted coats", "wearing quilts" ou "quilts"). Esse modelo normalmente era usado como a camada mais exterior das anáguas, o que justifica seu grande nível de elaboração e detalhes – era uma anágua para ser vista (FIDM, 2012). A Figura 63, um exemplar de 1840-45 parte da coleção do Fashion Institute of Design & Merchandising Museum, ilustra também uma importante mudança nas peças da época: sua cor. Em cores brilhantes, o tecido com estampa de listras multicoloridas e linhas serpentinadas de *polka dots*²² foi produzido pelo processo de estamparia de rolo²³.

Figura 63 – Anágua colorida e estampada

Fonte: FIDM, 2012.

A *camisole*, nova peça, surgiu no início dos anos 1840. Também chamada de *corset cover* ou *petticoat bodice*, era um top decorativo com alças de fita. Na figura é possível observar um exemplar de 1850, parte do acervo do Old Sacramento Living History Museu (FLEMING, 2012b).

²² Padrão de estampa que consiste em círculos ordenados, perfeitamente espaçados entre si e de tamanho regular.

²³ Estamparia de rolo: processo de estamparia no qual um rolo de metal tem sua superfície com o padrão de estampa gravado, por onde o tecido é passado e, então, estampado (FIDM, 2012)

Figura 64 – Camisole de 1850

Fonte: Fleming, 2012b.

Cumming et al. (2012) explica que a *camisole* podia ter ou não mangas, era feita normalmente em morim branco e usada sobre os corpetes para proteger os ajustados vestidos. Também podia ser chamada de *waistcoat*.

Cunnington e Cunnington (1992) ilustram outro modelo de *camisole* (Figura 65), mais longo, ajustado à cintura com um efeito godê. Na imagem, é possível ver que a peça possuía recortes frontais e na cintura em formato de V, com fechamento na parte de trás.

Figura 65 – *Camisole* longa com recortes

Fonte: adaptado de Cunnington e Cunnington (1992).

Usado a partir dos anos 1840, o *bust improver* tratava-se de enchimentos de lã e algodão para o busto (CUMMING et al., 2010). Durante muito tempo as mulheres usavam dispositivos para aumentar o tamanho de seus seios, porém foi apenas nesse

período que o primeiro exemplar manufaturado surgiu (FRANKEL, 2012).

Segundo o *Handbook of the toilet*, citado por Enss (2005), a peça era feita em material hermeticamente fechado e prometia conferir um formato feminino e delicado ao corpo sem restringi-lo ou pressioná-lo. O autor também cita um anúncio da Sears, Roebuck and Company de 1855 que garante que o *bust improver* concedia “plenitude ao seu vestido”.

Uma importante variação no *corset* a partir dos anos 1840 foi o desaparecimento das alças. Como pode ser visto na Figura 66, com a passagem dos anos a peça foi se afastando do modelo com alças (visto comumente nos anos 1820) e tornando-se, quase que em sua totalidade, um modelo de roupa interior “tomara-que-caia” (BLANCO et al., 2015).

Figura 66 – Modelos de corset de 1844 (cima) e 1851 (baixo)

Fonte: adaptado de Cunnington e Cunnington (1992)

Waugh (1954) cita a publicação *Les Modes Parisiennes*, que trata do *corset* da Madame Dumoulin. Sem entretela, tal peça tem um corte que favorece a figura feminina sem interferir na respiração e deixando os quadris livres. Sete a treze partes, que podiam ser aumentadas ou diminuídas dependendo do tamanho, formam o *corset* considerado revolucionário do ponto de vista da modelagem.

Com a patente em 1848 do fechamento de encaixe (Figura 67), tornou-se possível que as mulheres vestissem seus *corsets* sozinhas, sem ajuda alheia. Esse

outubro de 1848 na *Townsend's Parisian Fashions*. Finos fios de látex recobertos com outras fibras eram entrelaçados no próprio tecido de confecção do *corset*. O material permitia livre evaporação e sua elasticidade dispensava o uso de barbatanas de baleia. A peça teria grandes vantagens sobre modelos anteriores, como facilidade de movimentação, perfeita adaptação à silhueta e flexibilidade.

Outra peça do final do período também citada por Waugh (1954) é o *ceinture*²⁴ *créole*. O cinturão não possuía alças nem nesgas no busto; dizia dar um arranjo simples à silhueta com saúde e elegância, principalmente para jovens cujo desenvolvimento não deveria sofrer compressões. “Essa invenção é a mais próxima da beleza antiga – não admiraríamos as belas estátuas antigas se elas usassem barbatanas de baleia”.

A anquinha deixa de ser restrita apenas à parte traseira do corpo e se espalha por toda a sua lateral para dar às saias o formato de cúpula tão desejado. Em Cunnington e Cunnington (1992) é chamada também de “um imenso sortimento de *dress-improvers*”.

Um exemplar do período consta no acervo do American Textile History Museum e pode ser visto na Figura 68: com barbatanas de baleia, a anquinha feita de algodão em formato de U era amarrada e abotoada na cintura.

Figura 68 – Anquinha com barbatanas de baleia

Fonte: <<http://chace.athm.org/singleDisplay.php?kv=61590>>. Acesso em: 30 de abr. 2016.

²⁴ CUMMING et al. (2010) explica que o termo francês *ceinture*, que designava certo tipo de cinto, foi usado na literatura do século XIX de forma intencionalmente antiquada.

4.4 1855-1865: o princípio da época das curvas

Um grande número de estilos de roupas femininas surgiu no período, marcado principalmente pela mudança no formato da saia e seu consequente efeito no resto do corpo. Essa grande variação de estilos da roupa exterior deu-se, principalmente, com grandes novidades da roupa interior, marca do período (UNIVERSITY OF VERMONT, 2011).

Em 1860, havia aproximadamente quatro mil fabricantes de *corsets* em Paris, e, em Londres, dez mil pessoas trabalhavam nesta indústria; na parte rural da Inglaterra, mais vinte e cinco mil pessoas eram empregadas, sem contar a mão de obra da indústria do aço para produzir ilhoses. Enquanto América e Austrália não produziam suas peças, Inglaterra, França e Alemanha competiam por tais mercados (CLARK, 2012).

A introdução de corantes químicos em 1860 e a consolidação do uso da máquina de costura tornaram possíveis que uma mulher possuísse uma grande gama de roupas interiores em todo tipo de tonalidades. “O puritanismo estremeceu; parecia incompatível com uma mente ‘branca-leite’ o uso de roupas interiores coloridas” (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

A *chemise* do período teve poucas alterações em relação aos anos anteriores e sua forma permaneceu inalterada (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Dois exemplares parte do acervo do Metropolitan Museum of Art (vistos na Figura 69) mostram que a maior evolução do período foi na ornamentação dos decotes.

Figura 69 – Dois modelos de *chemise*: de 1862 à esquerda e de 1867 à direita

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/82059>> e <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/82062>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

Na peça à esquerda (1862) observa-se um acabamento decorado no decote e nas mangas, assim como pequenas aplicações de renda na parte frontal da peça e pequenas ranhuras costuradas. Na peça à direita (1867), vê-se uma maior sofisticação, com transparências nas mangas, babados, apliques de diferentes materiais, além de pregas nos ombros.

O mesmo processo de aumento da ornamentação ocorreu com a *chemisette*. Dois exemplares do acervo do Metropolitan Museum of Art podem ser vistos na Figura 70.

Figura 70 – *Chemisettes* ornamentadas de 1860 à esquerda e de 1860-69 à direita

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/170438>> e <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/104170>>. Acesso em: 22 de mai. 2016.

À esquerda, a peça datada de 1860 não tem mangas e é decorada com plissado na frente e renda no decote. À direita, a peça datada de 1860-69 possui mangas longas pregueadas nos ombros – a partir de 1860 a *chemisette* passa a ter também mangas, como explica Cumming et al. (2010) –, com decoração nos punhos feita com diferentes tipos de renda e fechamento com botão. Esse mesmo tipo de renda pode ser visto em toda a parte superior da peça. Na parte inferior, é possível observar um trabalho de plissado.

A *camisole* começou a ser mais usada a partir de 1860 e, com o passar do período, tornou-se mais e mais ornamentada. Os modelos eram cada vez mais ajustados, fosse por pences dianteiras ou por costuras laterais curvas (LADIES TREASURY, 2003a). O modelo visto na Figura 71, bastante acinturado, é feito em algodão, possui uma gola plissada com renda nas bordas e botões forrados por tecido presos em uma vista rendada. Suas mangas são pregueadas e seu fechamento é frontal, por botões simples.

Figura 71 – Camisole acinturada e ornamentada de 1860

Fonte: <<http://www.antique-gown.com/index.php/en/lingerieii/civil-war-era-corset-cover,-ca-1860.html>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

O encurtamento do corpo com o aumento das saias fez com que os *corsets* da época fossem também mais curtos (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992) e não tão apertados e amarrados. As peças possuíam menos barbatanas que suas versões de anos anteriores, sendo que a maioria delas ficavam na região do busto e cintura, deixando o quadril livre (JARRETT, 2013a). Um exemplo de modelagem de peça de 1862 pode ser vista na Figura 72.

Figura 72 – Modelagem de *corset* de 1862

Fonte: Jarrett (2013a).

Corsets coloridos, como vermelho e preto, passaram a ser moda nos anos 1860

(LADIES TREASURY, 2003b). Peças de cores como azul brilhante e marrom dourado também podem ser encontradas em alguns museus segundo Jarrett (2013a).

Bernstein (2001) ilustrou diferentes modelos de corsets do período, que podem ser vistos na Figura 73:

Figura 73 – Três modelos de *corset* de 1850-60

Fonte: adaptado de Bernstein (2001).

- a) (a) *corset* francês de 1858 feito em jacquard de seda rosa com bordas de pelúcia rosa, amarração na parte de trás e fechamento frontal com ganchos;
- b) (b) *corset* americano do final da década de 1850 feito em sarja estampada com fechamento frontal em ganchos de metal; e

- c) (c) *corset* americano dos anos 1860 com barbatanas e costurado à máquina com amarração na parte de trás e fechamento frontal com ganchos de metal.

Jarrett (2013a) cita um modelo do período feito com apenas uma camada de tecido de trama aberta, com fitas de algodão para revestir poucas fileiras de barbatanas – tal modelo seria visto em períodos subsequentes com o nome de *summer corset* (*corset* de verão).

Uma modificação do clássico *corset* foi publicada na edição de outubro de 1860 da Peterson's Magazine, chamada de *waistband* (Figura 74). A peça era fechada na frente, em ponta, usada por cima das camadas de anáguas e crinolina, e possuía pregas na parte de trás, que era arredondada (FOSTER; PERRY, 2008).

Figura 74 -- *Waistband*

Fonte: Foster e Perry (2008).

Tal modelo de *waistband* era construído em oito partes, como ilustra seu molde apresentado na Figura 75. É possível observar no molde como as pregas do centro costas eram construídas, e como o formato geral da peça era bastante arredondado para encaixar-se anatomicamente na cintura do corpo feminino.

Figura 75 – Modelagem de *waistband*

Fonte: Foster e Perry (2008).

A grande revolução do período foi a patente da crinolina em 1856. Chamada de *cage petticoat*, tratava-se de uma armação em treliça de fitas metálicas (BOUCHER, 2012). Aros de aço em espiral suspensos por tiras de algodão conferiam às saias o formato de sino desejado e eram capazes de suportar o seu peso. A moda de usar tal aparato tornou-se tão popular que ganhou até o nome de “crinolinemania” (JOHNSTON, 2016a).

O poder de uma moda quando lançada tem algo de extraordinário. É como uma força da natureza – uma enchente, uma avalanche, fogo em uma floresta. Nada parece ser capaz de segurá-la até que esteja gasta, até que provoque uma reação por seu próprio excesso (LAYER, 2013, recurso eletrônico).

A crinolina foi usada por aproximadamente vinte anos (LAYER, 2013) e durante esse período houve diferentes variedades de formatos e materiais. De 1857 a 1859, seu formato era de domo; gradualmente, tornou-se mais piramidal; em 1862, sua frente foi ficando reta; até que em 1866 todo seu volume foi deslocado para a parte de trás do corpo, com a frente reta, sem aros (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Essa evolução pode ser vista na Figura 76:

Figura 76 – Evolução da crinolina: (a) 1856, aros de metal; (b) 1858, crinolina de algodão; (c) 1860, crinolina de algodão; (d) 1862, crinolina com rufo de crina de cavalo; (e) crinolina tipo gaiola; e (f) crinolina tipo gaiola com puxador patenteado

(a)

(b)

1858. Cotton crinoline

(c)

1860. Cotton crinoline

(d)

1862. Crinoline with horsehair flounce

(e)

1864. Cage crinoline

(f)

1866. Cage crinoline with patent draw-string

A Figura 77 ilustra um pedido de patente de 1861 de melhorias na crinolina. Nesse desenho é possível ver em detalhe como uma crinolina era estruturada.

Figura 77 – Pedido de patente de crinolina de 1861

Fonte: <<http://honestlywtf.com/rarebirds/patent-pending/>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

No período surgiram diversos tipos diferentes de crinolina, como o modelo inflável de 1857, satirizado pela revista Punch que dizia que uma mulher levaria três horas e quinze para enchê-la (JOHNSTON, 2016a); a *Sansflectum crinoline*, modelo lavável com aros cobertos de guta-percha, material extraído do látex, ilustrado na Figura 78 (SANSFLECTUM CRINOLINE, 2016); e a *Thomson's crinoline frame*, com vinte e cinco aros de aço recobertos por uma fita escarlata e presos por onze tiras verticais também escarlata com bordas beges, que consta na Figura 79 (ANDREWS, 2016). Cunningham e Cunningham (1992) dizem que, em 1859, produzia-se ferro para meio milhão de crinolinas por semana.

Figura 78 – *Sansflectum crinoline*

Fonte: <http://www.allposters.com.br/-sp/Philpott-s-Sansflectum-Crinolines-posters_i1874612_.htm>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

Figura 79 – Thomson's crinoline frame

Fonte: <<http://www.meg-andrews.com/item-details/Thomsons-Crinoline-Frame/8341>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

O surgimento da crinolina fez com que o uso de muitas anáguas se tornasse desnecessário. Assim, as mulheres passaram a usar somente uma anágua por baixo da crinolina e uma por cima (VINTAGE VICTORIAN, 2014), que poderia ser adornada com um barrado de babados ou com *broderie anglaise*, como na Figura 80 (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Figura 80 – Anágua de 1860

Fonte: <<http://thedreamstress.com/2014/02/the-ca-1860-paisley-petticoat/>>. Acesso em: 23 de mai. 2016.

Na Figura 81 é possível ver dois exemplos de anágua do período com barrado decorado.

Figura 81 – Anáguas de 1860 (a) e 1865 (b)

(a)

(b)

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/158172>> e <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/158212>>. Acesso em: 23 de mai. 2016.

Acima (a), o modelo de 1860 tem um trabalho de pregueado horizontal e diagonal na barra, feito à máquina. O barrado do modelo abaixo (b), de 1865, além de

pregas também é adornado com bordados.

As cores também passaram a ser vistas nas anáguas, apesar de o branco seguir bastante comum (LAMBERT, 2015). Cunningham e Cunningham (1992) citam que as peças usadas durante o dia podiam ser escarlate, violeta e de “todas as cores da moda”, e seus barrados podiam ser decorados com babados de lã branca ou escarlate ou com veludo. Os autores também citam que a gama de materiais para confecção das peças aumentava: além de flanela, algodão e linho, as peças podiam ser de chamalote²⁵, caxemira, tafetá, seda quiltada ou alpaca, sendo essa última muito usada durante o dia.

O colorido também alcançou os *drawers* do período (LAMBERT, 2015). No inverno, opções em flanela escarlate brilhante eram usadas. E, assim como as anáguas, suas barras eram decoradas com babados e/ou bordados (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Esse trabalho decorativo pode ser visto em dois modelos diferentes ilustrados na Figura 82.

Figura 82 – Dois modelos de *drawers* dos anos 1860

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/108982>> e <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/108983>>. Acesso em: 23 de mai. 2016.

A peça era usada sobre o *corset* e a *chemise* e fechada com um botão na parte de trás – assim, se fosse necessário removê-la, isso poderia ser feito sem ter que remover o *corset* antes (VINTAGE VICTORIAN, 2014).

A edição de 1863 da Peterson's Magazine continha o molde de *drawers* da Figura 83, assim como suas instruções de montagem. O modelo poderia ser franzido

²⁵ Tecido feito com fibras de pelo de camelo.

e tinha fechamento em botões no centro frente.

Figura 83 – Drawers de 1863: (a) peça pronta e (b) molde da peça

Fonte: Peterson's Magazine (1863).

O *porte-jupe* (em francês “porta-saia”, também chamado *dress elevator*, *dress lifter* ou *skirt lifter*) foi criado para que as mulheres pudessem erguer suas saias, tanto com fim estético como para proteger o traje de sujidades (GODEY; HALE, 1864). A Figura 84 ilustra um modelo usado como roupa exterior, chamado Page, anunciado na Godey's Lady's Book (1864).

Figura 84 – Porte-jupe: (a) exemplo da peça e (b) peça em uso

Fonte: Godey e Hale (1864).

Outro modelo anunciado na Godey's Lady's Book (GODEY; HALE, 1864), o *pompadour porte-jupe* tratava-se de um cinto usado sob o vestido como roupa interior. Seu formato consistia de oito pontas das quais pendiam oito fortes tranças que eram unidas na frente do cinto, formando assim aros para prender a saia. Para prender as tranças à barra da saia, oito laços de fita largos, cada um com um botão, eram costurados internamente. Na Figura 85 é possível ver a peça em detalhe e seu efeito quando em uso em um vestido.

Figura 85 – (a) *pompadour porte-jupe* e (b) peça em uso

Fonte: Godey's Lady's Book (1864) e <<http://sp.theyounggriderstv.net/wordpress/?p=2505>>. Acesso em: 24 de mai. 2015.

A Figura 86 ilustra outro modelo, de 1862, publicado na Les Modes Parisiennes, que possui ganchos nas pontas.

Figura 86 – Modelo de porte-jupe publicado na Les Modes Parisiennes de 1862

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/399220>>. Acesso em: 23 de mai. 2016.

Uma nova peça essencial surge no vestuário feminino no período, com o aumento do tamanho das mangas: a *undersleeve* (JARRETT, 2003a). Normalmente branca ou bege, eram feitas soltas do traje para facilitar o processo de lavagem (MAY, 2016).

Dois modelos diferentes podem ser vistos na Figura 87, ambos publicados no Godey's Lady's Book, descritos como simples, para uso em casa. Acima (a), um modelo bastante pregueado e com laço no punho, feito em musseline; e abaixo (b) um modelo em musseline com estampa *polka dot*, volumes e fita em todo o seu comprimento.

Figura 87 – *Undersleeves* de 1864

(a)

Fig. 6.

(b)

Fig. 6.

Fonte: GODEY e HALE, 1864.

4.5 1865-1882: os anos ornamentados

A roupa interior alcança sofisticação e luxo nunca antes vistos no século XIX. O vestido feminino exibiu uma sensual combinação de cores e curvas, com o extremo erotismo do período. “A razão para o presente exuberante luxo das vestes é que mais de um milhão de mulheres estão à procura de maridos e recorrem a atrações extras para esse fim” (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Durante todo o período a roupa interior tornou-se mais e mais elaborada, com mais barrados, ficando cada vez mais bonita e mais sedutora (NUNN, 2000).

Os anos 1870 e 1880 também presenciaram a roupa interior feminina tornando-se mais ajustada, mais decorativa, mais colorida e mais luxuosa – uma tendência que seguiu até o século XX. [...] toda roupa interior feminina era então acabada com fitas, bordados ou renda, [...] o que coincidiu com o aumento da comercialização no mercado de roupa interior feminina (EVANS, 2016, recurso eletrônico).

A arte de fazer roupa interior avança durante o período: as peças eram mais complicadas e luxuosas e a renda, que desaparecera da roupa exterior, agora estava nas barras das saias interiores (LAVER, 2013).

Mas enquanto o mundo da moda praticava a arte da sedução [...], havia o menor, embora talvez mais importante, mundo do progresso em direção à liberdade física [...] que sugeria uma crescente consciência de que a mulher poderia ter outras funções na vida além de atrair o sexo oposto ou expressar em suas roupas a classe social em que o homem a colocou. Em seus *knickerbockers*²⁶ de sarja e suas combinações alérgicas ao sexo, misericordiosamente escondidos dos homens, a mulher se revoltava – da supremacia masculina (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992, recurso eletrônico).

A grande inovação das *chemises*, a partir de 1876, são costuras na região do busto, para dar mais forma ao corpo e ocupar o menor espaço possível debaixo do *corset* (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). No modelo da Figura 88, parte do acervo do Metropolitan Museum of Art, é possível observar pequenas ranhuras costuradas abaixo do busto que dão forma à peça.

Figura 88 – *Chemise* ajustada ao corpo

Fonte: <<http://metmuseum.org/art/collection/search/109185>>. Acesso em: 10 de jun. 2016.

²⁶ O termo refere-se à roupa interior feminina bifurcada usada na parte inferior do corpo, neste trabalho chamada *drawers*.

Cunnington e Cunnington (1992) citam que a partir de 1879 os principais modelos de *chemises* usados são com nesgas pregueadas dos dois lados do busto e de quatro tipos:

- a) como um vestido de princesa;
- b) com três pregas na frente e com franzido nas costas;
- c) com a frente decorada como uma chemisette; e
- d) feita como uma couraça com uma prega grande nas costas para reduzir o volume quando o vestido era muito ajustado.

Outro modelo pode ser visto na Figura 89. Para confeccionar tal modelo,

Abaixo da cintura nas costas, corte a chemise por quase toda sua extensão, deixando apenas quatro ou cinco polegadas de cada lado. Junte o volume da parte inferior em uma faixa estreita. Então pegue todo o volume da parte superior exceto somente o suficiente para prendê-la à faixa em volta do pescoço, criando uma pequena costura no meio das costas (4TH US CIVILIANS, 2015, recurso eletrônico).

Figura 89 – *Chemise* com pregueados

Fonte: 4th US Civilians, (2015).

O formato dos *drawers* do período anterior continuou em voga, mas um novo modelo, com cinco ou seis pregas nos joelhos e barrado em renda, passou a ser amplamente usado (THOMAS, 2016a), como o ilustrado na Figura 90. Tal modelo, feito em algodão, tem pouco mais de setenta e três centímetros de comprimento.

Materiais como seda e flanela tornavam-se mais comuns na confecção de *drawers* (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992), e peças de cor escarlate brilhante eram comuns, segundo Thomas (2016a). A autora também cita que modelos de materiais como alpaca e flanela fina possuíam um forro de algodão que poderia ser solto para lavagem.

Figura 90 – *Drawers* de algodão com pregas e barrado de renda

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/158415>>. Acesso em: 11 de jun. 2016.

Uma das novidades do período é o surgimento da combinação (*combination*), peça que une *chemise* e *drawers* em uma única peça, como ilustrado na Figura 91. Sua primeira aparição data do final dos anos 1860, e nos anos 1870 eram amplamente adotadas. Sua principal vantagem em relação às peças separadas é a redução do volume: o pregueado da cintura dos *drawers* mais a amplitude de uma *chemise*, combinados ainda com anáguas, crinolinas e o vestido causavam um volume indesejado na região da cintura da mulher (FIDM, 2010).

Figura 91 – Primeiro modelo de combinações

Fonte: <<http://historicalsewing.com/simplifying-search-for-undergarment-patterns-chemise-drawers>>. Acesso em: 13 de jun. 2016.

Inicialmente, as peças eram feitas em linho, seda, merino, algodão ou cambraia em tons de pele ou bege (THOMAS, 2016a). Cunnington e Cunnington (1992) citam

que, para obter a figura esbelta desejada, algumas mulheres usavam combinações de camurça sobre outra peça de roupa interior, nunca em contato com a pele.

A crinolina passou por diversas alterações no período, e teve muitos novos formatos e tipos. Em 1867, as mulheres vestiam uma crinolina sem aros na parte superior; somente alguns arcos mantiveram-se na base. Essa mudança fez com que o uso de anáguas se tornasse novamente necessário para que não surgissem “buracos” no vestido (THOMAS, 2016b). Um exemplo desse modelo pode ser visto na Figura 92, acervo do Victoria & Albert Museum: consistia em uma espiral de aço recoberto passando por seis tiras de lã verticais apenas até metade do comprimento, com cócs de algodão vermelho e duas tiras internas de algodão bege.

Figura 92 – Crinolina tipo gaiola

Fonte: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O58913/thomsons-empress-cage-crinoline-ws-eh-thomson/>>. Acesso em: 17 de jun. 2016.

Outro modelo de crinolina do período consta no acervo do Los Angeles County Museum of Art (Figura 93). É possível observar aros na parte inferior da peça assim como aros na parte de trás do corpo. Essa é a primeira forma de reaparição das anquinhas.

Figura 93 – Crinolina antevendo o reaparecimento das anquinhas

Fonte: <<http://collections.lacma.org/node/214265>>. Acesso em: 17 de jun. 2016.

A mudança do volume das laterais (que alcançou seu tamanho máximo em 1860) para a parte de trás do corpo da mulher fez com que surgisse a *crinolette*, modelo de crinolina com semiarcos apenas em sua região traseira, como ilustra a Figura 94. Composta por 26 semiarcos costurados à uma meia-saia de algodão, a *crinolette* podia ser apertada ou afrouxada, dependendo do tamanho desejado (MODA HISTÓRICA, 2013b).

Figura 94 – O volume da crinolina começa a alterar-se e surge a *crinolette*

Fonte: Moda Histórica (2013b).

As anáguas tornaram-se cada vez mais complexas, com camadas de babados e bordados até acima dos joelhos em 1872. Em 1874, a frente e as laterais da peça eram bastante pregueadas e as costas, feitas com *tie-backs*²⁷, tinham babados bastante engomados na cintura (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Dois exemplos de anágua dos anos 1870 podem ser vistos na Figura 95.

Figura 95 – Anáguas de 1870

(a)

²⁷ *Tie-back*: tira decorativa de tecido ou corda usada para amarração de tecido.

(b)

Fonte: Dressmakingresearch (2016) e <http://www.avictorian.com/fashion_1870.html>. Acesso em: 15 de jun. 2016.

Esse novo modelo de anágua, com mais volume na parte de trás do corpo, com babados e cauda, está ilustrado na Figura 96: uma peça feita em algodão datada de 1875-80.

Figura 96 – Anágua com babado e cauda de 1875-80

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/86305>>. Acesso em: 15 de jun. 2016.

Em 1877, mais um modelo de anágua é introduzido: o princesa (*princess petticoat*), que combina a *camisole* à anágua em uma só peça, como um tipo de combinação e que pode ser visto na Figura 97 (VENACAVADESIGN, 2016). A peça,

fechada por botões nas costas até a altura dos joelhos, era feita em branco ou em seda colorida, e seu tamanho podia chegar a quase 2,5 metros sem cauda ou até quatro metros com cauda (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Figura 97 – *Princess petticoat*

Fonte: Venacavadesign, 2016.

Para evitar que as anáguas se sujassem muito, elas passaram a ser levemente mais curtas que os vestidos. Para obter o formato de saia desejado, algumas mulheres usavam, então, um grande rufo de musseline branca, preso à volta da barra da saia por dentro (DRESSMAKINGRESEARCH, 2016).

Alguns modelos de anágua eram presos diretamente aos *corsets* para ocupar menos espaço e reduzir o volume em volta do corpo da mulher (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

As anquinhas reapareceram no final dos anos 1860 como uma estrutura de semiarcos de aço, do tamanho de um melão, presas às *crinolettes* (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Mas logo no início dos anos 1870 tornaram-se peças independentes novamente, de variados formatos e materiais (JOHNSTON, 2016b). Seu uso deu-se como uma evolução da *crinolette*; feitas em tecido pesado, “visavam puxar a parte traseira da saia para baixo e esticá-la” (MODA HISTÓRICA, 2013b). Essa nova anquinha passou a ser chamada de *dress-improver* ou, em francês, *tournure*, pois o termo “bustle” passou a ser considerado vulgar (JOHNSTON, 2016b). Por isso, o período de 1870 a 1875 foi chamado de *the first bustle period* (JARRETT, 2013b).

A *crinoline tournure*, ilustrada na Figura 98, consistia de cinco peças retas, cada uma com quase quinze centímetros de largura e quarenta centímetros de comprimento, com terminação em ponta e unidas lateralmente. Tais peças, recobertas, eram acompanhadas também por um rufo e rolos de enchimento (DRESSMAKINGRESEARCH, 2016).

Figura 98 – *Crinoline tournure*

Fonte: <http://dressmakingresearch.com/1870s_under_dress.htm>. Acesso em: 18 de jun. 2016.

Entre 1875-1883 surge uma nova silhueta, mais ajustada e delgada, que fez com que tal período ficasse conhecido como *natural form*. Durante esse período, a circunferências das saias diminui, mas as anquinhass continuaram em voga (JARRETT, 2013b).

Na Figura 99 é possível observar peças do início dos anos 1880, publicadas na Budapest Bazaar de 1880 e 1881: à esquerda, o modelo abotoável ao *corset*, curto; e ao centro e à direita, o modelo longo feito em tecido de crina de cavalo (PLASTIC AGE, 2014).

Figura 99 – Modelos de anquinha dos anos 1880

Fonte: Plastic Age (2014).

O modelo Tampico, visto na Figura 100, foi descrito na publicação Strawbridge & Clothier's Quarterly de 1882 (apud PURFYLLÉ, 2014) como uma anquinha pregueada com sete fileiras de babados de quase 40 centímetros cada.

Figura 100 – (a) anquinha modelo Tampico e (b) variações do mesmo modelo

(a)

(b)

Fonte: Purfyllé (2014) e Nadine (2016).

Outro exemplar do mesmo modelo, Tampico, consta no acervo do

Metropolitan Museum of Art, como na Figura 101.

Figura 101 – Anquinha Tampico do acervo do Metropolitan Museum of Art

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/85361>>. Acesso em: 18 de jun. 2016.

Diversos outros modelos de anquinha do período podem ser vistos na Figura 102. É possível observar uma grande diversidade de materiais e métodos que passaram a ser usados na construção de anquinhas, como aros e estruturas rígidas, almofadas, babados, pregueados e enchimentos.

Figura 102 – A grande variedade de modelos de anquinha

Fonte: <<http://www.atelier-arachnee.fr/article-appeler-un-chas-un-chas-sic-110403628.html>>. Acesso em: 18 de jun. 2016.

No final dos anos 1860 ter uma cintura de quarenta e três a cinquenta e três centímetros não era apenas uma aspiração de moda, mas sim uma realidade graças aos *corsets* do período (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Essa constatação, entretanto, é questionada por alguns estudiosos como Valerie Steele, diretora e curadora-chefe do museu do Fashion Institute of Technology, que diz que os *corsets* de quarenta centímetros de diâmetro na cintura normalmente eram usados com uma abertura nas costas, assim o corpo da mulher ficava com uma medida real de cinquenta e cinco a sessenta e seis centímetros (HIX, 2012).

Até meados dos anos 1870 a crinolina escondia tudo abaixo da cintura, por isso os *corsets* não se estendiam além desse comprimento. Com a mudança dos modelos dos vestidos, a peça começa a alongar-se, primeiramente apenas na parte da frente, e em 1880 encobrindo inclusive os quadris (MARQUISE, 2016).

O modelo *waist cincher*²⁸ da Figura 103 foi publicado na revista Der Bazar de agosto de 1867. A peça não cobria o busto (chamada, por isso, de *underbust*) e conferia o formato de ampulheta ao corpo da mulher (KAY, 2006).

Figura 103 – *Waist cincher* de 1867

Fonte: Kay (2006).

Além da função estética do *corset* evidente, a peça é cada vez mais recoberta por uma conotação moral: a restrição era evidência de uma “mente bem disciplinada e de sentimentos bem regulados”, segundo Cunningham e Cunningham (1992).

Além disso, essa engenhosa invenção de barbatana de baleia inflamaria as paixões de um sexo enquanto restringiria as do outro, deixando homens em seus joelhos enquanto as mulheres permanecem rigidamente eretas (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992, recurso eletrônico).

O novo modelo de vestido cada vez mais justo na parte da frente do corpo fez

²⁸ O termo *waist cincher* define um tipo de cinto usado para fisicamente diminuir as medidas da cintura ou então criar tal ilusão.

com que o fechamento dos *corsets* retornasse quase que em sua totalidade para a parte de trás. Essas peças podiam ser cobertas por cetim preto e bordeadas por um decote de renda para esconder a *camisole* (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Em 1880, um novo modelo de barbatana, chamado *pear-shaped spoon*, dominava a barriga sem achatá-la. As barbatanas dobravam-se para dentro para comprimir a região estomacal; em seguida, dobravam-se para fora por cima da barriga; e depois dobravam-se novamente para dentro sobre o abdômen inferior. Se bastante apertado, esse modelo forçava as partes macias do corpo feminino – gorduras e órgãos interiores (MARQUISE, 2016). Na Figura 104, é possível observar uma foto de tal modelo, feito em cetim de algodão com barrado de renda feita à máquina, com ilhós para amarração nas costas e ganchos de metal na frente (TASHA TUDOR HISTORIC COSTUME COLLECTION, 2007).

Figura 104 – Modelo de *corset* com barbatana *pear-shaped spoon*, frente (à esquerda) e costas (à direita)

Fonte: Tasha Tudor Historic Costume Collection (2007).

Outra modelo que possuía esse mesmo tipo de barbatana curvada usada para comprimir a parte inferior do abdômen era o *swanbill*, longo, com fechamento em laço nas costas (SWANBILL CORSET, 2016). A Figura 105, publicada em 1879, contém diversas imagens desse modelo.

Figura 105 – Modelos de *swanbill* corset

Fonte: The New York Public Library (2016).

Uma diferente e peculiar invenção do período foi o *corset* com busto expansível, citado por Julie Halls em seu livro "Inventions that didn't change the world" (apud MEIER, 2014). Na Figura 106, é possível observar que a região do busto era inflável.

Figura 106 – Corset com busto expansível

Fonte: Meier (2014).

No final dos anos 1860 e nos anos 1870, a *camisole* era muito vista em revistas de moda, indicando sua crescente importância. Provavelmente seu uso ampliou-se não só por razões de proteção da roupa e de higiene, mas também por recato e por novas convenções no vestir-se (LADIES TREASURY, 2002). A peça tornou-se mais ajustada ao corpo, e podia ser feita de chita ou *nainsook*, tecido fino de algodão originário do sul da Ásia (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Na Figura 107, os dois modelos são feitos em tecido branco (o da esquerda em musseline, o da direita em *nainsook*), com barrados de bordado, inserções de renda

e barrado de renda.

Figura 107 – Modelos de *camisole*

Fonte: <<http://www.patternsoftime.com/proddetail.php?prod=AG1295>>. Acesso em: 22 de jun. 2016.

4.6 1883-1900: o surgimento da nova mulher

O período final do século XIX teve novas influências sobre o vestuário: um grande recesso econômico refreou as extravagâncias, fazendo com que uma áurea mais sóbria se tornasse moda. Além disso, surgem na mesma época “um crescente apreço pela higiene e uma demanda por roupas interiores ‘sensíveis’” (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Sempre que uma civilização alcança certo nível de desenvolvimento, a questão da independência da mulher surge (LAVIER, 2013). Nos anos 1890, a mulher americana começava a participar da sociedade ao invés de apenas observá-la. A Women’s Christian Temperance Union era a maior associação para mulheres, e tinha mais de cento e cinquenta mil membras em 1890. A organização direcionava esforços para questões como direito ao voto, criação de sindicatos e higiene social. Nesse mesmo ano diversos clubes femininos se uniram para formar a General Federation of Women’s Clubs e as duas maiores organizações que lutavam pelo direito ao voto uniram-se para formar a National American Woman Suffrage Association, sob a liderança de Elizabeth Cady Stanton e Susan B. Anthony (TURNER, 2016).

A prática de esportes também é bastante influente do vestuário do período. O surgimento da bicicleta “torna as mulheres bípedes”, como citam Cunningham e Cunningham (1992), e cria um novo sentimento que passa a acompanhar as mulheres a partir do século seguinte. Os esportes, então, fizeram surgir a necessidade de novas roupas interiores para sua prática – ainda assim, modelos restritivos seguiam em uso.

A “bicicletamania” do período atraiu muitas mulheres entusiastas. Acompanhando o momento, centenas de times de baseball femininos surgiram nos Estados Unidos, formados pelas Bloomer Girls; em 1895 a primeira liga amadora de golfe feminino foi formada; em 1896, ocorreu o primeiro jogo feminino de basquete entre universidades; e em 1899 duas equipes femininas de hóquei no gelo se enfrentaram (TURNER, 2016). Ao final do século XIX e início do século XX, cada vez menos mulheres usavam *corsets* e roupas tão restritivas (CUNNINGHAM, 2003).

A *chemise* prosseguiu ajustada na cintura, perdendo gradativamente seu volume (LADIES TREASURY, 2003a). Diversos modelos foram surgindo, todos a fim de tornar a peça o mais confortável possível. Assim, estilos com babados, costura tipo princesa, pregas e outros estavam à disposição das mulheres, que os escolhiam de acordo com o vestido usado como roupa exterior (STAMPER; CONDRA, 2010).

No final de 1880 surge a *empire chemise*, de cintura alta (linha império, como diz o nome), mangas bufantes e com pequeno babado ou renda ao redor da barra (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Cada vez mais simplificada, a *chemise* tornou-se uma peça sem mangas, de ombros estreitos, com decote quadrado, em V, redondo ou em formato de coração. Entretanto, as peças eram cada vez mais decoradas com renda e bordados, feitas de algodão fino, linho e até seda (LADIES TREASURY, 2003a).

Uma crescente ornamentação pode ser vista no modelo da Figura 108, parte do acervo do Metropolitan Museum of Art. Feito em algodão, sua parte superior é bastante decorada com babados e rendas e suas alças são, de fato, fitas amarradas.

Figura 108 – *Chemise* decorada com babados, rendas e fitas

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/108990>>. Acesso em: 25 de jun. 2016.

Diferentes modelos de chemise de 1886-87 podem ser vistos na Figura 109, em que é possível observar essa crescente ornamentação.

Figura 109 – Catálogo de *chemises* de 1886-87

Fonte: <<http://pds.lib.harvard.edu/pds/mobile/index.html?id=2574540&n=95>>. Acesso em: 25 de jun. 2016.

Outro exemplo é o anúncio de 1898 da H. O'Neill & CO, publicação de Nova Iorque, que consta na Figura 110. São diversos modelos, todos sem manga e com muitos elementos decorativos no decote, cavas e barrado.

Figura 110 – Anúncio de *chemises* do final do século XIX

HONEILL & CO.
67 AVE 20th & 21st ST.
NEW YORK.

29

No. 138. Cambric Skirt Chemise, circular yoke, fine embroidery, ruffle at bottom; price, \$1.39.

No. 140. Cambric circular yoke of point de Paris lace, ribbon drawn; price, 79c.

No. 142. Cambric Skirt Chemise, square yoke insertion and Swiss embroidery; price, 89c.

LADIES' CHEMISES

Sizes 36 to 44.

No. 144. Cambric square yoke of fine embroidery, drawn with ribbon; price, 99c.

No. 146. Nainsook, neatly trimmed with fine embroidery, drawn with ribbon; price, 79c.

No. 150. Muslin, circular yoke of insertion and ruffle of embroidery; price, 69c.

No. 152. Muslin, pointed yoke of embroidery, feather stitched beading; price, 69c.

No. 148. Lawn Chemise, long skirt, fancy yoke of insertion and edging of Val. lace, drawn with ribbon, trimmed at the bottom; price, \$3.00.

No. 156. Muslin, corded band Chemise; price, 89c. Also in cambric; price, 49c.

No. 158. Muslin, circular yoke of insertion, edging of embroidery finished with beading; price, 79c.

No. 164. Lawn Skirt Chemise, front of insertion, trimmed at bottom; price, \$1.98.

Fonte: <<https://archive.org/details/spring00hone>>. Acesso em: 25 de jun. 2016.

No final do período a *chemise* tornou-se uma peça fora de moda e foi substituída por combinações (STAMPER; CONDRA, 2010).

Durante toda a era Vitoriana, *drawers* femininos foram possivelmente a mais obscena e não-mencionável peça de vestuário de todas – bastante coisa em uma época em que quase tudo parecia ser obsceno e não-mencionável (LADIES TREASURY, 2003a, recurso eletrônico).

Os *drawers*, usados por cima das combinações, eram agora em sua maioria com babados na barra (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992), como é possível

observar nos modelos da Figura 111, de 1898.

Figura 111 – Drawers anunciados em 1898

28

No. 112. Cambric, umbrella shape, insertion and ruffle of embroidery, cluster of tucks; price, \$1.39.

No. 114. Cambric, lawn umbrella ruffle, two rows of insertion and ruffle of embroidery; price, \$1.48.

No. 116. Muslin, deep ruffle of embroidery and cluster of tucks, price, 69c; less elaborate, open or closed, price 59c.

No. 118. Muslin three clusters of tucks, open or closed; price, 29c.

No. 120. Cambric, hem and double cluster of tucks, open or closed; price, 49c.

No. 122. Cambric, umbrella, with two rows of insertion and ruffle of imitation medici; price, \$1.39.

No. 124. Muslin, extra size, finished with hem and cluster of tucks, price 59c; in cambric, price 69c.

No. 126. Cambric, lawn umbrella ruffle, hemstitched, edged with torchon lace; price, 98c.

No. 128. Muslin, extra size trimmed with embroidery and tucks; price, 79c.

No. 130. Nainsook, umbrella shape, deep ruffle of embroidery and beading; price, \$1.50.

No. 132. Muslin, hem and tucks, open or closed; price, 25c.

No. 134. Muslin insertion and ruffle of fine embroidery, headed with tucks, open or closed; price, 79c.

No. 136. Cambric, umbrella ruffle of Point de Paris lace with tucks above; price, 98c.

H. O'NEILL & CO.
67 AVE 20th to 21st ST.
NEW YORK.

LADIES' DRAWERS

Lengths, 23, 25, 27 and 29 inches. All drawers are open except where stated otherwise.

Fonte: <<http://carolathabsburg.tumblr.com/post/7342530656/ladies-undies-1898>>. Acesso em: 27 de jun. 2016.

Tais peças, publicadas na H. O'Neill & CO, podiam ter de cinquenta e oito a setenta e quatro centímetros de comprimento e eram todas abertas no entrepernas, exceto quando citado o contrário; eram feitas em cambraia, musseline ou outros tecidos de algodão; e possuíam pregas, babado de renda e/ou bordados.

Um modelo bastante diferente consta no acervo do Metropolitan Museum of Art e pode ser visto na Figura 112. Feito em algodão e lã, seu corte termina logo abaixo das nádegas, sem pernas longas, com o acabamento em renda. Ambas as laterais têm fechamento com botões, assim como sua parte inferior, e há um cordão na cintura para ajuste da peça.

Figura 112 – Novo modelo de *drawers*

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/104460>>. Acesso em: 27 de jun. 2016.

No final do período, alguns modelos eram amplos em toda a extensão das pernas ou somente perto da barra, tipo *flare*, que se tornou moda. Tanto os modelos antigos quanto os novos podiam ser fechados por amarração na parte de trás; nas laterais, com uma ou duas aberturas tipo carcela; ou com uma aba sobreposta na parte de trás, abotoada ao cóis. Este último modelo era fechado no entrepernas, e usado preferencialmente com roupas esportivas (LADIES TREASURY, 2003a).

Peças feitas em surah (tecido de seda feito em construção sarja) preto ou feitas em plush com bordas em renda podiam ser consideradas os primeiros sinais de gostos particulares ignorando as convenções (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Assim como os *drawers* do período, as combinações ainda tinham o entrepernas aberto; porém, alguns modelos incorporaram a aba sobreposta na parte de trás, abotoada ao cóis e costuras fechadas (LADIES TREASURY, 2003a).

A popularização do uso de combinações nos anos 1880 tem relação com o surgimento do traje racional, pois a premissa de que as vestimentas femininas eram irracionais, nada saudáveis e não-higiênicas advogava em favor do uso de menos camadas de roupa interior, como o uso de combinações. “Apesar de combinações [...] não serem representativas de uma reforma na roupa interior, é evidência das maneiras como as ideias relacionadas ao traje racional se infiltraram na moda” (FIDM, 2010).

As atividades esportivas reduziam a necessidade de uso de muitas camadas de roupa interior, por isso combinações passaram a ser amplamente usadas como convenientes substitutas das anáguas (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Esportistas usavam modelos de combinação com mangas longas e decote alto quando praticando caminhadas ou andando de bicicleta em tempos frios, feitas de flanela ou de lã tricotada. Quando usada por baixo de saias ou vestidos, tal combinação promovia uma camada para aquecimento, enquanto a elasticidade do tricô permitia maior liberdade de movimentos. Uma curiosidade sobre tal modelo era sua semelhança ao “*union suit*”, roupa interior usada pelos homens no mesmo período – foi um dos raros momentos de homens e mulheres usando uma roupa interior quase idêntica (FIDM, 2010). Na Figura 113 é possível observar a similaridade das peças masculina e feminina. À esquerda, o modelo exibido por um homem em um anúncio publicado em 1897 é citado como “certo para homens, mulheres e jovens” (EIGHMEY, 2016); à direita, o modelo para mulheres foi publicado por Annie Jenness-Miller (líder americana do movimento por um traje racional) em sua *Dress Magazine* de 1888 (BRAMLETT, 2013).

Figura 113 – anúncio de union suit masculino à esquerda e de modelo feminino à direita

Fonte: Eighmey (2016) e Bramlett, (2013).

Diferente modelo de combinação dos anos 1890 pode ser visto na Figura 114 e consta no acervo do Metropolitan Museum of Art: feito em linho e seda, tem cento e quatro centímetros de comprimento no centro costas, é todo decorado em renda no decote e na barra e tem fitas na cintura e na volta das pernas. O volume da barra, com babado, antecede uma tendência que resultará em um novo modelo chamado de “*combination divided skirt*”, que tinha pernas longas e amplas, com a intenção de substituir as anáguas também (LADIES TREASURY, 2003a).

Figura 114 – Combinação em linho e seda com babados e fitas

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/157185>>. Acesso em: 28 de jun. 2016.

Na Figura 115 é possível observar uma peça do final do século XIX, parte do acervo do Fashion Institute of Design & Merchandising. Ela possui inserções de renda feita à máquina no corpete e na barra, assim como delicados ornamentos; seu decote podia ser ajustado por uma fita inserida em pequenas aberturas; seu cós era feito de renda tipo ilhós, com aberturas para inserção de uma fita; e o centro frente era fechado em botões.

Figura 115 – Combinação do final do século XIX

Fonte: FIDM (2010).

Um outro tipo de combinação, chamado *cami-knickers*, surgiu no final do século XIX. A peça era constituída pela união de *camisole* e *drawers* abotoada no entrepernas,

porém mais curta e mais ergonômica que as duas peças usadas separadamente (CUMMING et al., 2010). Outro tipo, o *emancipation suit*, unia em uma peça só *drawers*, *corset* e *camisole*. Tal peça podia ser feita inteiriça ou separada em duas, sendo a parte de cima (*corset* e *camisole* em uma peça só, o *emancipation waist*, detalhado mais à frente neste capítulo) abotoada à parte de baixo na altura do quadril, como ilustrado na Figura 116 (CUNNINGHAM, 2003).

Figura 116 – *Emancipation suit*

Fonte: Cunningham (2003).

As anquinhas ressurgiram com força total em Paris em 1880 e em 1883 no Reino Unido, quando o modelo de vestido ajustado foi substituído (THOMAS, 2016c). As anquinhas usadas no início dos anos 1880 podiam ser bastante diminutas, consistindo por vezes de uma única pequena peça de musseline franzida colocada apenas no centro das costas, logo abaixo da cintura (HARRINGTON, 2016). Em 1883, dá-se início ao chamado *the second bustle period* (JARRETT, 2013b). Se o primeiro *bustle period* pode ser considerado leve, o segundo foi mais denso:

A parte de baixo de damas da moda não eram mais envoltas em babados, mas tornaram-se como prateleiras. Os designs das saias tornaram-se assimétricos, e a linha de cintura e as linhas do torso baixaram para acentuar o comprimento do torso e a largura dos ombros. Por volta de 1880, a forma da anquinha tornou-se uma instituição, e não era mais necessário vesti-la

para justificar sua existência (VIRAG, 2008, recurso eletrônico).

Os novos modelos que foram surgindo no início do período, bastante aumentados, podiam ser feitos de fileiras de almofadas com uma série de semiarcos de metal (THOMAS, 2016c). Feito em musseline com base de barbatanas, o modelo *tournure* ilustrado na Figura 117 possui cinco rufos de babados na parte traseira feitos de crina de cavalo ou mohair, sendo o rufo mais de baixo pregueado e os outros plissados (HARRINGTON, 2016).

Figura 117 – Modelo de anquinha *tournure* de 1881

Fonte: Harrington (2016).

Outras peças do início do período podem ser vistas no anúncio da Strawbridge & Clothier na Figura 118.

Figura 118 – Anúncio de anquinhas

Fonte: <<https://archive.org/details/strawbridgecloth02stra>>. Acesso em: 30 de jun. 2016.

Materiais mais baratos como veludo, *plushette* e cetim passaram a ser vistos na confecção de anquinhos principalmente em decorrência da crise econômica inglesa de 1880-1890 (THOMAS, 2016c). A era de anquinhos de grandes proporções, que se expandiam para trás e até para cima, seguiu até 1889 (WAUGH, 1954). Os modelos dos anos 1880 produziam uma proeminência de formato tão angular que se dizia possível apoiar uma bandeja de chá (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Palmer (2016b) cita que as peças podiam ser feitas com fios, espirais, almofadas em mohair e tecido. A autora ilustra diferentes modelos usados durante o período conforme a Figura 119: (a) os modelos de musseline com aros removíveis e o modelo “Estelle”; (b) o modelo “Pullman”, com três molas em espiral e a anquilha tubular; e (c) o modelo “Lotta” com molas e o modelo dobrável “Langtry”.

Figura 119 – Modelos de anquilha de 1888: (a) com aros removíveis e “Estelle”; (b) “Pullman” e a anquilha tubular; e (c) “Lotta” e “Langtry”

Fonte: Palmer (2016b).

Os anúncios da Figura 120 ilustram três anquinhos de 1887: (a) o modelo XXL, o Lady Washington e o Cinderella, sendo os três feitos em aros trançados cobertos com renda, e (b) outras peças confeccionadas da mesma forma.

Figura 120 – Anúncios de anquinhos feitas com aros

(a)

(b)

DRY GOODS

The No. XXL Lace Covered Braided Wire Bustle Very light, Beautiful in shape and durable Made of Plated Steel Wire. Extra fine trimming. 75 Cts.

The Lady Washington Lace Covered Braided Wire Bustle can be arranged Narrow or Wide by the wearer. Made of the finest plated steel wire into a Tension Spring, which gives it great durability. Trimmed with extra heavy tape. 85 Cts.

The Cinderella Lace Covered Bustle Made of fine blue tempered watch spring steel Very light and durable. Made especially for ladies who want a small bustle, or for misses. Price, 50 Cents.

Sold by all dealers. If you do not find these goods at store price and we will send post paid. Weston & Wells Manufacturing Company, 1017 Chestnut Street, Philadelphia.

N. B. - Lace Covering over any Braided Material in a Bustle is an infringement of our Patent. A Bustle made of any Braided Material is also an infringement. A reward will be paid to any person who will inform us of infringements either by Manufacturers or Dealers.

Costume - Bustle JUN 1 1887

A Braided Wire Bustle FOR 25 Cents.

Patented - Aug. 25, 1885, 344,273, 1886.

No. 2
or
TWO ROW.
35 Cents.

Patented - Aug. 25, 1885, 344,273, 1886.

No. 3
or
THREE ROW.
ONLY 45 Cents.

Fonte: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-029c-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 30 de jun. 2016 e Palmer (2016b).

O uso de anquinhos diminuiu drasticamente no final dos anos 1880, desaparecendo completamente nos anos seguintes (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Com o retorno das anquinhos, as anáguas se ampliaram e podiam ser feitas em cortes retangulares de tecido franzidos ou levemente pregueados (LADIES TREASURY, 2003a). Em 1883, a peça evolui, com a largura de sua frente reta presa ao *corset* por botões, e com a largura da parte das costas presa por fora. Sua largura

variava entre quarenta e oito e quase cem centímetros, com aros inseridos em sua parte inferior (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). O modelo da Figura 121, publicado na Peterson's Magazine de abril de 1884, tem sua parte superior feita em musseline com uma estrutura de crina de cavalo acoplada, que é mantida no lugar por amarrações na parte interior. A parte inferior é quiltada na frente, barrada com renda e presa por botões, o que facilita sua remoção para lavagem (HARRINGTON, 2016a).

Figura 121 – Anágua de 1884

Fonte: Harrington (2016a).

Três diferentes modelos de anágua reta na frente e com volume na parte de trás estão na Figura 122. Nela, é possível observar que o volume da parte de trás podia ser conferido por meio de rufos franzidos, como no exemplo de 1882 (a); por pregas, como no exemplo de 1883 (b); ou por aros, como no exemplo de 1884 (c).

Figura 122 – Anáguas de (a) 1882; (b) 1883; e (c) 1884

Fonte: <http://www.vintagevictorian.com/costume_1880e.html>. Acesso em: 30 de jun. 2016.

Outro modelo foi publicado na edição de agosto de 1887 da revista americana

Delineator e consta na Figura 123. Sua parte traseira é dividida em duas seções. A superior possui uma abertura no centro, ampla o suficiente para permitir o franzido de cada lado. A maior parte de sua amplitude, entretanto, provém de sua parte inferior, que é presa com franzidos à superior. Um rufo de bordado largo aplicado ao barrado finaliza a peça, margeado em sua parte superior por três dobras estreitas (HARRINGTON, 2016a).

Figura 123 – Anágua publicada em 1887

Fonte: Harrington (2016a).

O formato triangular das anáguas em godê, que voltaram a ser usadas em 1890, era enfatizado ainda mais por um babado de renda em sua barra (LADIES TREASURY, 2003a). Seda, algodão e alpaca eram usados (Idem, 2003a), assim como flanela no inverno, normalmente colorida – os modelos com cor seguiram em voga até 1894, quando a anágua branca recuperou sua supremacia (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

No final dos anos 1890, o contorno das saias suavizou-se para criar uma abertura abaixo dos joelhos. As anáguas seguiram esse padrão, e normalmente possuíam babados circulares em sua base (LADIES TREASURY, 2003a). Exemplos desse modelo podem ser vistos na Figura 124 de Harrington (2016b), retirados de edições da revista Delineator de janeiro de 1895 e junho de 1896:

- a) 1895 (a): anágua feita em gorgorão preto de seda com um leve godê na frente e nas laterais, e um godê completo na largura das costas. Um rufo de seda com bordas em rosa decora o barrado. Esse mesmo modelo podia ser feito em seda, musseline, cambraia ou outros tecidos de algodão, e mais rufo ou bordado poderiam ser usados como decoração;
- b) 1896 (b) e (d): anáguas feitas em tafetá de seda, seda, cetim, mohair ou alpaca com grande babado na barra, que permite que as peças tenham

pouco tecido na região da cintura. Feitas em godê simples na frente e laterais e godê completo nas costas, têm pequenas pences na frente e nas laterais para melhor ajuste. Na barra um babado em viés ornamentado e acabamento em revel na cintura. Suas circunferências máximas alcançavam quase três metros; e

- c) 1896 (c): Para fazer tal modelo em tamanho médio eram necessários quase onze metros de tecido com largura de meio metro. Se excluindo o barrado em rufo, eram necessários seis metros e meio de tecido para sua confecção.

Figura 124 – Anáguas de 1895 (a) e 1896 (b) (c) (d)

Fonte: HARRINGTON, 2016b.

Os *corsets* do período seguem com seu formato alongado e são feitos cada vez mais em materiais sofisticados como seda, cetim e brocados em grande variedade de cores (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Na Figura 125, anúncio do catálogo B. Altman & CO de 1886, é possível perceber que o modelo sem alças era o mais utilizado, e os tipos de colocação de barbatanas podiam ser bastante variados.

Figura 125 – Anúncio de *corsets* de 1886

Fonte: <<http://pds.lib.harvard.edu/pds/mobile/index.html?id=2574540&n=95>>. Acesso em: 02 de jul. 2016.

Uma peça de 1883, chamada *electric corset*, chamou muita atenção no período. Criado por Dr. Scott, a peça feita seguindo princípios científicos era carregada com eletromagnetismo, que criava uma “agradável sensação, conferindo alívio instantâneo em muitos casos de dores severas”. O corset supostamente tratava de debilidades nervosas, reumatismo, paralisias, dormências, dispepsia, problemas nos rins e fígado, constipação... (PERIL, 2008).

A publicação de 1886 sobre os quatro modelos de corset mais famosos na

América pode ser vista na Figura 126. Tais modelos são:

- a) *Coraline corset*, o mais vendido (na época, 3000 peças eram vendidas diariamente segundo o anúncio), seu sucesso se dava ao uso de *coraline*²⁹ ao invés de barbatanas de baleia;
- b) *Coraline health corset*, com alças e alfinetes para suporte da saia que eram separáveis, cujo busto era flexível, “sem a inconveniência e os efeitos prejudiciais do enchimento”;
- c) *Flexible hip corset*, feito seguindo a anatomia do corpo, com as barbatanas das laterais passadas como se fossem costelas e com *coraline* na frente e nas costas, com garantia de que a peça não se quebraria na região dos quadris; e
- d) *Coraline abdominal corset*, que estende-se de cinco a sete centímetros abaixo das barbatanas de aço na frente e com inserção de uma nesga godê elástica nas laterais.

Figura 126 – Quatro corsets mais populares da América

Fonte: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-fcba-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 03 de jul. 2016.

A prática de esportes também influenciou o uso de *corsets*, incentivando a criação de novos modelos. O *608 pongee corset* da Figura 127 diz ser o mais leve de todos os *corsets*, feito com barbatanas da melhor qualidade e tão flexíveis que

²⁹ Material feito de fibras rígidas e retas de certa planta mexicana unidas por dois fios entrelaçados em direções opostas (THE TORONTO DAILY MAIL, 1884)

poderiam ser atadas em um nó. “Para remar e qualquer exercício não há igual”, diz o anúncio de 1891. Já o *Ferris’ good sense corset* da Figura 128, usado para cavalgar, caminhar, jogar, trabalhar “ou em qualquer situação da vida de uma mulher, da infância à maternidade”, era usado por mais de um milhão de mães, senhoritas e crianças.

Figura 127 – 608 Pongee Corset

THE NEW
“608” Pongee Corset
 THE LATEST PRODUCTION IN FINE CORSETS.

Made from the natural silk. Firm and durable in texture, with the choicest whalebones, and springs so flexible that they can be tied in a knot. They are the *lightest of all corsets*, giving to the body

PERFECT EASE IN ANY POSITION.

They fit the form so perfectly as to give style to the dress, and greatest comfort to the wearer. For rowing and all athletic exercises they have no equal. They combine the best features of DRESS REFORM with the style and support of the finest French corsets.

Made exclusively by the
Worcester Corset Company,
 WORCESTER, MASS. Manufacturers of the Celebrated

Royal Worcester W.C.C. Corsets.

For sale by all dealers, or should be. If your dealer does not keep them, send us his name and we will send you a Sample Corset at Reduced Price to pay you for your trouble.

Fonte: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-fcbf-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 03 de jul. 2016.

Figura 128 – Ferris’ good sense corset

RIDING, WALKING, PLAYING, WORKING,
 or in any occupation incidental to a woman's life, from
 childhood to motherhood, there is nothing so healthful,
 comfortable, graceful and economical, as

FERRIS'
GOOD SENSE
CORSET WAISTS.

Worn by over a million Mothers, Misses and Children. Buttons
 at front instead of clasps. Clamp Buckle at hip for hose sup-
 porters. Tape-fastened buttons—won't pull off. Cord-edge button
 holes—won't wear out. All sizes; all shapes. Full or slim bust;
 long or short waist. **For sale by all Leading Retailers.**
 MARSHALL FIELD & CO., Chicago, Western Wholesale Depot.
 Send for illustrated circular to
FERRIS BROS. Manufacturers and Patentees, **341 Broadway, N. Y.**

Please mention The Quarterly Illustrated when answering advertisements.
Costumer-Corset.
 N. Y. PUBLIC LIBRARY
 PICTURE COLLECTION

Fonte: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-fcc2-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 03 de jul. 2016.

O *equipoise waist* (também chamado de *emancipation waist*) foi criado pois alguns médicos acreditavam que o suporte das roupas devia ser feito majoritariamente pelos ombros. A peça, que pode ser vista na Figura 129, era feita sem aço e com diversas barbatanas removíveis na parte da frente estendidas sobre uma peça em

godê, e podia ser feita com ilhoses para amarração nas costas (EQUIPOISE WAIST CO, 1881).

Figura 129 – Dois anúncios do *equipoise waist*

(a)

POINTS ABOUT THE Equipoise Waist.

Stylish and Comfortable! a rare combination!
Bones are Removable! without ripping!
Best of Material used! making it durable!
Hygienic Principle of Support from Shoulders embodied!
Recommended by Physicians and Calisthenic Teachers!
Popularly endorsed by its constantly increasing sale!
SOLD EVERYWHERE BY LEADING MERCHANTS, or mailed, postpaid, on receipt of price.
If not satisfactory, will be exchanged or money refunded, if returned in perfect order.

Ladies' Style No.	Cut of Neck.	Material.	Description.	Price.
600	High Neck.	White Twill.	Single Whole Back, Without Bones.	\$1.75
601	High Neck.	White Twill.	Whole Back, Boned Front.	2.00
603	High Neck and Square Neck.	White Twill.	Lined in Body.	2.25
603G	Square Neck.	Dark Twill.	Laced in Back.	2.50
603B	Square Neck.	Fast Black.	Lined in Back.	5.00
603V	Extra Low Neck.	White Ventilated.	Boned Front and Back.	2.50
603XLM	Low Neck.	Fine White Twill.	Boned Front and Back.	3.00
615	High and Square Neck.	Pongee Silk.	Whole Back, Boned.	4.00
Misses' 611	High and Square Neck.	White Twill, Lined.	Whole Back, Boned.	1.75

Address,
GEORGE FROST COMPANY,
551 Tremont St., Boston.

"The durability of these fabrics is so well known as to call for no further remarks."
THE SPRING ASSORTMENT OF PRIESTLEY'S BLACK DRESS GOODS
Includes
CRÉPONS, CRAPE CLOTHS, EUDORAS, CRÉPON EFFECTS, GRENADINES, CRAVENETTES.
Also, a large line of Swivel Effects and plain weaves. Be sure that the name "Priestley" is on the selvage!

Costume - Corset 275 4 Apr 6, 1895 N. Y. PUBLIC LIBRARY PICTURE COLLECTION

(b)

EQUIPOISE WAIST,
FOR LADIES, MISSES, AND CHILDREN.

The Hygienic principle of support from the shoulders is embodied in these waists, and the perfect modeling and careful adjustment of each part with relation to each other so equally distributes the strain and pull of all garments attached, that their weight is hardly perceptible.
The Equipoise Waists combine three garments in one: a

CORSET, WAIST, AND CORSET COVER.

They afford the same bust support as a regular boned corset, and the boned pockets are so arranged as to allow removal or re-insertion of bones at any time without any ripping being necessary. The button-holes are all hand-wrought, buttons strongly sewed on, and all parts of the stock waists are as carefully constructed as if made to order. Ladies who find it uncomfortable to wear the ordinary corset, and still cannot do without some support, will find the Equipoise Waist the

CORSET SUBSTITUTE LONG LOOKED FOR.

They fit perfectly, and no one need fear that the graceful elegance of form which is given by a perfect-fitting corset will be in the least sacrificed by wearing the "Equipoise."

Particular attention to the physical proportions and requirements of the growing little ones has been given in shaping the parts of the Open-Back Soft Waists, as made for Children and Infants. And from the large variety of sizes, all ages can be perfectly fitted from stock.

PRICES.

Style 600, Ladies' Whole Back, without Bones	\$1.75
" 601, " " Boned Front only	2.00
" 603, " " Laced Back, Boned Front and Back	2.25
" 615, Misses' Whole Back, without Bones	1.50
" 611, " " Boned	1.75
" 621, Children's—without Bones, open Back	.75
" 631, Infants'	.75

Directions for Measuring.
For Ladies and Misses, take a snug measure around waist over dress, and give it to us in inches. For Children and Infants, take the chest measure also, and state age of child.
Waists will be sent by mail to any part of the U. S., postage prepaid, on receipt of price, and if not satisfactory we will exchange or refund the money, if returned in good order. Mention THE CENTURY. Send for Circulars.

GEO. FROST & CO. 287 Devonshire Street, Boston, Mass.
One good agent wanted for every city and town in the United States.

Fonte: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-fce8-a3d9-e040-e00a18064a99>> e <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-fce4-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 04 de jul. 2016.

Nos anos 1890, os *corsets* se encurtaram levemente, e era o desejo de qualquer garota se casar com uma medida de cintura, em polegadas, inferior à sua idade – e casar-se antes dos 21 anos (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

No final do período, próximo ao início do século XX, um novo modelo de *corset* foi criado. Sua frente, reta, supostamente removeria a pressão da região estomacal, e o modelo terminava logo abaixo do busto, dando-lhe espaço. A pressão que o corpo

sofria no abdômen e quadris os forçava para trás, criando uma silhueta em S – a chamada *S-line* (MARQUISE, 2016).

A *camisole* usada durante o dia no período tinha decote alto e era ajustada, enquanto o modelo para noite tinha um decote V baixo, sendo os dois lisos ou com acabamento em renda (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Diferentes modelos podem ser vistos na Figura 130, que ilustra não só os modelos citados por Cunningham e Cunningham mas também outros com decote quadrado, sem mangas ou com alças.

Figura 130 – *Camisoles* anunciadas em 1886

Fonte: <<http://pds.lib.harvard.edu/pds/mobile/index.html?id=2574540&n=95>>. Acesso em: 08 de jul. 2016.

Em 1889 surge um novo modelo de *bust bodice*, usado sobre o corset, usualmente feito em couil com barbatanas nas laterais e amarrações na frente e nas

costas (BUST BODICE, 2016). Enquanto os corpetes e os *corsets* eram desenhados para cobrir o busto, não havia necessidade de uma peça especificamente para esse fim. Mas, ao final do século XIX, com os *corsets* ficando abaixo da linha do busto com foco na contração da região abdominal e quadris, os *bust bodices* eram necessários para suporte dos seios (ADLINGTON, 2015).

Na Figura 131, pode-se observar dois modelos distintos de 1890. À esquerda, peça com barbatanas e fitas para dar efeito arredondado ao busto; e à direita, peça com muitas barbatanas (EWING, 1989).

Figura 131 – *Bust bodices* de 1890

Fonte: Ewing (1989).

Outro modelo, de 1895, feito em cambraia fina de algodão com frente pregueada, pode ser visto na Figura 132.

Figura 132 – Modelo de *bust bodice* de 1895

Fonte: <<http://imageleicestershire.org.uk/view-item?i=7304&WINID=1470170968695#.V6EJ0rgrLIU>>. Acesso em: 09 de jul. 2016.

Outra peça bastante usual do período são os “lemon cup” *bust improvers*. Cada copa de algodão era preenchida com uma almofada de crina de cavalo contendo uma mola helicoidal. Tais molas ficavam ancoradas em barbatanas horizontais, assim quando o *bust improver* era vestido, os seios empurravam as almofadas para fora, criando a impressão de um busto mais cheio (JOHNSTON, 2016c). Um exemplo do

modelo “lemon cup” pode ser visto na Figura 133.

Figura 133 – *Bust improver* “lemon cup”

Fonte: Johnston (2016c).

O *bust improver* da Figura 134 podia ser preso ao *corset*, à *chemise* ou à *camisole*, o que aumentava seu efeito: os seios empurravam as barbatanas para fora em uma curva bastante acentuada, forçando a mola no enchimento, para dar a impressão de um busto mais generoso e maior (IMAGE LEICESTERSHIRE, 2016).

Figura 134 – Outro modelo de “lemon cup”

Fonte: Image Leicestershire (2016).

Alguns modelos de *bust improver* dos anos 1890 consistiam em um pedaço de matéria com formato arredondado e com “bolsos” para inserção de enchimentos. O exemplo da Figura 135 possuía enchimentos de diversos tamanhos; “sua dona explicou que em um baile o tamanho selecionado ‘depende de quem meu parceiro será’” (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Figura 135 – *Bust improver* com enchimentos removíveis

Fonte: Cunnington e Cunnington (1992)

5 ANÁLISE E DISCUSSÃO

A roupa interior feminina no século XIX extrapola sua função de proteção do corpo. É possível perceber, logo no início do século, que até mesmo sua outra função mais clara, de erotismo natural, é extrapolada; a roupa interior torna-se construtora da silhueta do período e, assim, do papel da mulher na sociedade. Ela estabelece, então, o papel que toda mulher deve cumprir ou, ao menos, almejar, ambicionar.

A história da indumentária retrata, principalmente no século XIX, o pudor. Ao contrário, a roupa interior, envolta também em imaginário, é usada de forma a destacar partes do corpo consideradas foco de erotismo de cada momento histórico. No início do século XIX, esse foco é o busto, que deixa de ser coberto e achatado por *corsets*, e passa a ser suportado por estes, que o destacam. Esse erotismo é mais uma forma de diferenciação de gêneros, estabelecendo funções específicas para homens e mulheres.

É importante notar que, nas primeiras décadas do século, a parte do corpo feminino mais exibida e focada era a superior. Os braços ficavam cobertos apenas até os cotovelos, quando tanto; as costas podiam ficar à mostra, cobertas apenas por tecidos finos transparentes; e o formato do busto era sempre enfatizado, seja por *corsets* erguendo-o, seja pela pouca quantidade de roupa o cobrindo. As pernas estavam completamente cobertas por vestido e anágua, que jamais era vista. Isso ressalta a importância do busto no período. Ximenes (2011) diz que a parte superior do corpo feminino oferece sua docilidade, o prazer maternal, e uma ilusão de segurança com o que tem de benigno: seu rosto, seus cabelos, seios e braços. A parte inferior do corpo esconde o “sexo adulto”.

O exibicionismo (principalmente francês) das duas primeiras décadas do século XIX representava as evoluções morais e comportamentais do período, mas que não refletiram em alterações das funções sociais da mulher. O momento de conquistas de liberdades pós-Revolução Francesa pouco significou para o sexo feminino, que pouco teve sua vida alterada. A mulher ainda permanecia como mãe, esposa, dona de casa e, muitas vezes, confinada ao espaço doméstico de seus lares.

A roupa interior usada entre 1800-1820 aproximava o corpo feminino de sua forma morfológica natural, algo não mais visto até o século seguinte. O corpo já não era tão confinado e estruturado como fora antes e como seria novamente anos depois. Essa silhueta simples encontrava subsídio para existir nos ideais revolucionários, que

queriam se afastar de tudo que era nobre ou remetia à nobreza.

A ruptura da indumentária feminina do início do século XIX em relação ao final do século anterior era simbólica: a mulher tornava-se um ícone da Revolução Francesa, um signo da vitória de preceitos republicanos da Antiguidade Clássica. Porém, politicamente, a mulher ainda não podia posicionar-se, e socialmente seu papel não se alterou. Seu significado era apenas para o sexo masculino, que vivenciou as mudanças do período e teve sua participação política e social melhorada.

Por ser um período bastante racional na história, a mulher do início do século XIX deixa de lado parte de seu romantismo. Seu corpo aproxima-se da natureza e do naturalismo. Mesmo assim a mulher era associada a um ser frágil e cheio de pudor. Seu corpo era (pouco) vestido de forma a atrair os olhares e aproximar-se da imagem de estátuas clássicas, delicadas e sutis. O afastamento desses conceitos ocorre com o passar dos anos e o ressurgimento do espírito gótico da sociedade já no final da década de 1820. Os vestidos passam a ganhar volume nos quadris e nos ombros e a cintura é comprimida em sua posição habitual. Cunnington e Cunnington (1992) explicam que somente é impossível compreender a importância da roupa interior do período em diante sem nos atentarmos para a atmosfera de segredos que rodeava tais peças e que as conferiam um atrativo “que não sobreviveu nos museus onde ficam penduradas”. A roupa interior feminina cada vez mais é recoberta por uma aura de mistério e charme, o que explica também o aumento de peças usadas pelas mulheres. “Se apenas o vislumbrar de uma única anágua podia causar agitação, qual efeito seria obtido por meia dúzia?” (Idem, 1992).

Foi nos anos 1820 e 1830 que surgiram as primeiras discussões abertas sobre métodos anticonceptivos (CANNON, 2009). Nos Estados Unidos, Charles Knowlton foi a primeira pessoa a ser legalmente processada por ter publicado material de conteúdo contraceptivo, “Fruits of Philosophy”, considerado obsceno. O material, publicado anonimamente em 1832, introduzia ao público conteúdo sobre métodos contraceptivos, assim como também informações sobre o corpo humano e seus desejos sexuais. O autor, preso em dezembro do mesmo ano, dizia em sua publicação que as mulheres deveriam ter controle de sua saúde reprodutiva (MURPHY, 2004). Os primeiros métodos amplamente divulgados incluíam o coito interrompido, chamado de “withdrawal”, e “douching” (ducha vaginal), que além de contraceptivo era também um método abortivo (CANNON, 2009). Nos anos 1840, foi publicado pela primeira vez, por um médico francês, um artigo sobre a relação entre ovulação e menstruação e,

assim, surgiu também o “método da tabelinha” (MURPHY, 2004).

O aborto era considerado um assunto controverso no século XIX. Murphy (2004) explica que, mesmo sem estatísticas exatas, é possível afirmar que as taxas de aborto nos Estados Unidos aumentaram de um a cada vinte e cinco ou trinta nascimentos para um a cada cinco ou seis nascimentos em 1850-1860. O aborto tornou-se uma classe de negócios ao final dos anos 1830 e início dos anos 1840. Pílulas ou extratos chamados “regulators” ou “preventative powders” eram vendidos para que as mulheres usassem em casa. Instrumentos abortivos podiam ser comprados em farmácias ou entregues por correio. “Médicas mulheres” surgiram em áreas urbanas oferecendo serviços para aborto por *mail order* entre 1830 e 1870 (Idem, 2004).

A era romântica do vestuário, de 1825 a 1840, relacionava-se também com o romantismo literário e poético do período. Na indumentária, o excesso de fitas e laços era considerado extremamente feminino. Ainda assim, esse mesmo período é considerado por alguns historiadores como o começo de uma nova era das trevas, pois desde o século anterior não se viam roupas restritivas e prejudiciais à saúde como a partir desse momento. Palmer (2016a) cita como *corsets* restringiam o desenvolvimento e o funcionamento de órgãos internos, assim como impediam as mulheres de respirar profundamente; o peso das numerosas anáguas usadas não encorajava nenhum tipo de exercício; os estilos de vestido e de decote expunham as mulheres ao frio. As mudanças de estilo na indumentária e na roupa interior exigiam uma dedicação de tempo enorme à preparação das roupas. Ainda assim, essas tantas mudanças eram consideradas prazerosas, e referências em diários e cartas indicavam que a maioria das mulheres “desfrutavam do desafio das inovações de cada período. Se nossas ancestrais eram escravas do estilo de seu tempo, pelo menos eram felizes ignorantes de sua servidão” (Idem, 2016a).

O pudor tão pouco visto nos primeiros vinte anos do século XIX retorna também por conta do aumento da importância da classe média (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992). Produtores e comerciantes começam a acumular riquezas e essa nova classe, além de abastada, era bastante puritana, e tinha uma importante influência na sociedade. Os homens eram pouco vistos em público, e suas esposas e mulheres somente saíam de casa acompanhadas por um homem. Representavam o “novo império da classe média” (LAVER, 2013).

A roupa interior expressava uma “retidão consciente das perspectivas” femininas, sendo um assunto sério, quase solene, segundo Cunningham e Cunningham

(1992). O pudor passa a ter, em si, um aspecto erótico, e a roupa interior cada vez mais serve como método para acentuar características físicas foco de desejo ou, quando essas não existiam, criá-las. Esse erotismo também era criado ilusoriamente: o ideal frágil e sofredor da figura feminina dos anos 1840 era acentuado tanto pelo uso de maquiagem como também pelo uso de muitas camadas de roupa interior. A mulher, envolta em tantas camadas de tecido e anáguas, tinha uma aura frágil e delicada. Esse ideal, contudo, não era realidade para todas as mulheres, como enfatiza Lurie (1997).

A mulher frágil romântica tinha um claro papel na sociedade: ser filha até que se tornasse uma esposa. Permanecer solteira era considerado uma desgraça, e a importância social do casamento era enorme. Não havia postos de trabalhos para mulheres, a não ser a posição de governanta – com baixos salários e em desprezíveis condições. Assim, a mulher das mais altas classes sociais dependia de algum homem para mantê-la, fosse seu pai, seu marido, ou um irmão que pudesse recebê-la em sua casa como hóspede (indesejada) caso seus pais falecessem antes que ela pudesse encontrar um marido.

Essa “dama”, que começa a florescer em meados dos anos 1850, permanece estática, demonstrando sua importância social mais que seus atributos sexuais. E sua figura, cada vez mais rígida, começa a ser envolta por camadas e mais camadas de tecidos e roupa interior, principalmente na parte inferior do corpo. Quando suas anáguas já não alcançam mais o tamanho desejado, e seus corpos já não aguentam mais o peso das roupas, surge a crinolina. A crinolina torna-se um símbolo essencial para criar essa “dama”, uma boneca de porcelana inalcançável (inclusive fisicamente), protegida, ornamentada.

A amplitude exagerada das crinolinas foi alvo de muitas críticas e charges ao longo dos anos. Caricaturas de mulheres que não conseguiam cruzar juntas por portas ou então andar em carruagens eram recorrentes no período. A crinolina era uma forma de manter-se distante de classes sociais inferiores, um aparato exclusivamente dos abastados. Ainda assim, a peça era usada por mulheres de todas as classes sociais diferenciando-se apenas por seu tamanho: quanto maior a crinolina, menor a possibilidade de “esforço” da mulher – e mais alta sua classe social. A facilidade em criar e utilizar cópias de crinolinas por mulheres de classes inferiores logo fez com que esse significado de distanciamento social se perdesse, e a peça tornou-se mais e mais um instrumento para atração sexual. Uma peça que deixava à mostra pernas e

drawers enquanto as mulheres caminhavam tinha função erótica muito importante (LAYER, 2013). A mulher passava a aproveitar da suscetibilidade masculina: uma geração que há anos não conseguia ver tornozelos de repente podia agora ter vislumbres de camadas de roupa interior coloridas, ornamentadas, decoradas. O que hoje em dia pode parecer pouco, à época tinha um poder indescritível – era uma forma de desafiar o pudor e as tão firmes amarras sociais.

A crinolina era uma representação dicotômica do papel feminino do período. A mulher se libertava de camadas pesadas de anáguas, com espaço para movimentação das pernas por baixo das armações, com um forte papel sexual, representando sua classe social, seu prestígio e esplendor. A mulher podia mover-se mais livremente e fazer um jogo de aproximação e distanciamento dos homens, movendo suas crinolinas e deixando pequenas partes de sua roupa interior à mostra. Ao mesmo tempo, a crinolina “engaiolava” a sexualidade feminina. Era um ícone literal da repressão intelectual e social da mulher, acessível de fato somente ao seu marido. Além disso, as mulheres precisaram aprender novas maneiras de andar e sentar-se usando as enormes crinolinas da época (BATES, 2010).

Os *corsets*, que já não eram tão apertados com o surgimento das crinolinas (perto de armações feitas com mais de sessenta metros de aço, e que necessitavam mais de dez metros de tecido para sua cobertura, qualquer cintura se tornava suficientemente fina), também eram alvo de críticas mordazes, tanto em publicações informais quanto por médicos. Acreditava-se que as peças apertadas causavam dano aos órgãos internos femininos, sem contar desmaios, falta de ar, dificuldades para respirar e redução da mobilidade do corpo – para a mulher, dobrar-se ou curvar-se era uma missão hercúlea. Tais peças também eram um importante demonstrativo da posição social da mulher. Como uma dama da alta sociedade que era envolta por enormes aros de aço e tinha sua cintura comprimida a cinquenta centímetros de diâmetro poderia executar qualquer tarefa sozinha?

Há, porém, questionamentos sobre essa extrema influência dos *corsets* no corpo feminino. Não se questiona que eram peças que causavam falta de ar, desconforto, constipação e eventualmente até o enfraquecimento de músculos. Mas “a maior parte das doenças que são creditadas aos *corsets*, na verdade, tiveram outras causas. *Corsets* não causavam escoliose, falha no fígado, câncer ou tuberculose” (HIX, 2012).

O corpo feminino passou por diversas reviravoltas durante a primeira metade

do século XIX, da (suposta) liberdade dos primeiros anos do século ao confinamento em *corsets* cada vez mais apertados entre 1820-1840, passando por inúmeras camadas de anáguas e a posterior “libertação” da parte inferior do corpo com o surgimento da crinolina.

Muitas mulheres, inquietas com essas constantes transformações em seus corpos, influenciadas pela roupa interior, começaram a buscar uma reforma em seu modo de vestir-se. Uma das mais famosas mulheres buscando essa nova forma de vestir no período foi Amelia Bloomer, que tentou introduzir, sem sucesso, seus *bloomers* (traje bifurcado tipo calças) em meados dos anos 1850. Além de muito famosa pela peça (que décadas depois, com o aumento nas práticas esportivas, passou a ser amplamente usada), Amelia Bloomer também defendia outras mudanças no vestuário feminino. Em *Lily*, publicação da qual era editora, a ativista advogava por outras reformas, como o fim do uso de *corsets* (BATES, 2010). Bloomer, ao lado de outros nomes importantes do feminismo norte-americano como Elizabeth Smith Miller e Fabrizia Flynn, eram ridicularizadas e insultadas por ousarem usar uma peça bifurcada em 1850. Essas mulheres não apenas lutavam por uma reforma no vestuário feminino, reclamando das restrições das roupas e de saúde, mas ainda por mais direitos às mulheres e estavam envolvidas também em questões como a abolição da escravidão (MODA HISTÓRICA, 2013d).

As mulheres que advogavam em favor de uma reforma no vestuário acreditavam que os *corsets* (especificamente as peças muito apertadas) esgotavam suas energias e as privavam de gozar de boa saúde, inclusive afetando seus órgãos internos; que as longas saias arrastando no chão varriam e acumulavam detritos, piolhos, pequenos animais e sujidades; que o peso das anáguas e saias debilitavam seus movimentos; que irregularidades de temperaturas causavam doenças; e que a imperfeita sustentação das roupas colocava o corpo sob tensão indevida (CUNNINGHAM, 2003).

Reflexos da busca por um traje racional foram vistos na roupa interior do período e adiante. A criação de combinações reduzia o número de camadas de roupa interior, o que podia ser visto como uma forma de libertação do corpo feminino. A crinolina teve o mesmo efeito: uma única peça substituindo até dez ou doze anáguas, permitindo que a mulher se movimentasse mais livremente. O *emancipation waist* e o *emancipation suit*, também: uma única peça cumprindo a função de diversas outras – no primeiro caso, *corset* e *camisole*; e no segundo, *corset*, *camisole* e *drawers*. Essas

duas últimas peças também tinham mais uma função: tirar o peso das anáguas da cintura da mulher e transferi-lo para os ombros, que teriam mais condições de suportá-lo.

As mudanças na roupa interior eram defendidas por diversas classes: médicos, higienistas, feministas e pessoas envolvidas na reforma por um traje racional. O grupo defendia que as mulheres não deveriam usar mais de três quilos de roupa interior em contraste aos quase sete quilos usados comumente, que englobavam *corset*, crinolina, anáguas e outros apetrechos (DAVIDSON, 2009). Porém, assim como cita Helen Gilbert Ecob (apud CUNNINGHAM, 2003, p. 203), “*no great movement springs suddenly into existence*”, e a reforma nos trajes não teve um impacto amplo na sociedade. A moda seguia enfatizando cinturas pequenas e quadris largos, e *corsets*, anáguas e crinolinas seguiram em uso até o final do século XIX (foi apenas no século XX que movimentos feministas tiveram maior impacto na indumentária feminina).

A indumentária feminina também sofreu grande influência com o crescimento da indústria têxtil. Nos anos 1870, teares manuais foram substituídos por teares a vapor, resultando em um maior abastecimento de tecidos a um preço menor; máquinas de corte podiam cortar grandes espessuras de tecido de uma vez só; técnicas como a mercerização do algodão aumentavam a vida útil dos produtos. Essas inovações, em combinação com a introdução e popularização da máquina de costura na metade do século, pavimentaram o caminho para o consumo em massa de artigos têxteis e a explosão da indústria *ready-to-wear* vendida por catálogos e *mail order* (JARRETT, 2013b).

A inovação de técnicas e processos afetou também o mercado de roupas interiores. Peças costuradas à máquina tornaram-se cada vez mais comuns. É importante ressaltar, porém, que essa produção em massa não simplificou os produtos ao longo do século XIX. Ao contrário, anáguas dos anos 1860 eram tão meticulosamente drapeadas e ornamentadas que o trabalho, mesmo feito em máquina, teria sido bastante longo, o que exemplifica a importância e o desejo de ter-se roupas interiores belas. As peças, ao longo do século, tornam-se cada vez mais detalhadas com pregueados, plissados, inserções de rendas e bordados.

Tais técnicas inovadoras podem servir-nos de exemplo na evolução da *chemise*. No início do século XIX, as *chemises* eram enormes, com decotes e punhos muito grandes, franzidos. Na metade do século, as peças passaram a ser feitas em linho extremamente fino, como lenços, e sua costura (ainda manual) é cada vez mais

meticulosa, fina e delicada. Segundo Ewing (2010), há registros de jovens que passavam um mês costurando e bordando apenas uma única peça. A partir de 1860, a *chemise* torna-se mais atraente. As mangas desaparecem e as cavas ficam mais estreitas, com acabamentos detalhados em *broderie anglaise*. O decote, não mais franzido, era fechado em botões, e a peça como um todo era mais ajustada ao corpo na parte da cintura. Tudo isso reflexo das inovações nas técnicas de costura e modelagem para atender às demandas estéticas do corpo feminino no período.

Por volta de 1880, o *corset* se torna uma peça muito elegante e desejada. Muita atenção era colocada em sua execução e design, e havia grande variedade de materiais, cores, tamanho e ajustes. Fabricantes passam a orgulhar-se do ajuste perfeito de suas peças *ready-to-wear*, feitas para servir diferentes tamanhos de busto e quadril e diferentes tipos de corpos (JOHNSTON, 2016d). As empresas que confeccionavam roupa interior transformaram sua manufatura em uma fina arte, fazendo com que atributos de atração sexual fossem “inocentemente” colocados nas peças usadas pelas damas. O crescente fascínio pela roupa interior alcança patamares impensados e, em 1875, vestidos são confeccionados de forma a parecer com *corsets* e anáguas, sugerindo que a mulher que o vestia havia esquecido parte de sua *toilette* (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Dentro desse cenário, a reforma por um traje racional influenciava o lançamento de novas peças no período. Em 1874, o New England Women’s Club promoveu uma exibição de trajes que possuíam seu selo de aprovação, quando o *emancipation suit* foi pela primeira vez apresentado ao público. O grupo oferecia moldes e roupas em sua loja própria com sede em Boston, modelo de negócios que depois se expandiu por todo os Estados Unidos: lojas que vendiam apenas peças consideradas racionais. As roupas interiores aprovadas pelo selo do New England Women’s Club seguiam quatro princípios básicos: sem aprisionamento, temperatura uniforme, pouco peso e suspensão a partir dos ombros (CUNNINGHAM, 2003).

De certa forma, a roupa interior racional influenciou todas as peças a partir dos anos 1880, criando um senso de consciência no público em geral. Anúncios de todo tipo de peça passavam a ressaltar questões de conforto e saúde, mesmo que isso não condissesse com a realidade. Regras de higienecom o “lã próxima da pele” eram amplamente aceitas, e as peças racionais perdiam em charme e design. Cunnington e Cunnington (1992, recurso eletrônico) citam que

[...] o cientista em vez do artista era responsável pelo design das peças

criadas pelo Dr. Jaeger no início dos anos 1880. [...] nenhum cérebro francês poderia conceber roupas interiores tão teutônicas. Mas, afinal, porque a influência de atração sexual deveria poder penetrar nas camadas mais profundas que eram ocluídas da visão?

Essa afirmação indica certa tentativa inconsciente de livrar a roupa interior de associações eróticas, mesmo sentimento que afetava a roupa exterior ao final do século XIX. “Tal armadura protetora, garantida para não ser atraente, era um símbolo da revolta contra a escravidão do instinto sexual” (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

A ampla influência de questões de saúde na roupa interior do final do século XIX pode ser descrita pelo sucesso das peças do Dr. Jaeger's Sanitary Woollen System. O médico alemão expandiu seu sistema por toda a Alemanha e Europa, inclusive tendo expressivo sucesso no Reino Unido. Em suas primeiras publicações, Dr. Gustav Jaeger dizia ter curado suas próprias doenças crônicas, seu excesso de peso, problemas de indigestão e outros incômodos apenas pelo uso de peças de lã. Segundo sua teoria, apenas a fibra de origem animal seria capaz de “reter as emanções salutareis do corpo” (EWING, 2010). Seus catálogos continham todo tipo de peça – *corsets*, *suits*, *drawers*, *chemises*, combinações, anáguas –, feitas todas em lã. Seu grande alcance demonstra o novo interesse na saúde, tanto por homens quanto mulheres, que buscavam peças capazes de oferecer benefícios físicos não só estéticos como também de bem-estar. Anúncios de outras peças envolvendo inovação e tecnologia eram cada vez mais comuns, e exemplos de novos materiais e métodos patenteados que eram usados para promover saúde e bem-estar podiam ser encontrados em lojas e catálogos tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

Aertex, citado por Ewing (2010), era um material feito em algodão com furos que era quente no inverno e fresco no verão, e que foi vendido seguindo a nova tendência de preocupação com a saúde. A Aertex Company estabeleceu, em poucos anos, duas fábricas com diversos operários e uma consolidada posição no mercado de roupa interior feminina, oferecendo ampla gama de produtos feita com sua matéria-prima. Outro material têxtil desenvolvido a partir dos preceitos de foco na saúde do final do século XIX foi Viyella. O tecido, uma mistura de lã e algodão, foi o primeiro a carregar uma marca registrada, em 1894 (EWING, 2010).

As mudanças na roupa interior que trouxeram praticidade e mobilidade ao corpo feminino a partir de 1890 foram causadas, sem dúvida, por grupos como o que defendia o traje racional e por grupos que buscavam saúde e bem-estar; porém, suas

maiores influências para mudança certamente foram a moda e o estilo de vida (EVANS, 2016).

O novo envolvimento feminino nos esportes, principalmente no ciclismo, causou mudanças no traje. Laver (2013) explica que a única diferença da invenção da bicicleta para invenções esportivas anteriores foi que as mulheres adotaram seu uso com o mesmo entusiasmo que os homens. E a mulher ciclista não seria capaz de montar uma bicicleta nos mesmos trajes usados no dia-a-dia. Bloomers, agora chamados *knickerbockers*, eram amplamente usados. E as mudanças não se restringiram ao traje exterior: os *corsets* tornaram-se menos rígidos e modelos específicos para as práticas esportivas foram criados, permitindo o movimento livre de braços, pernas e quadris.

Ewing (2010) ressalta, porém, que as mudanças demoraram a aparecer tanto na roupa interior quanto no traje exterior feminino. As mulheres jogavam hóquei, golfe, tênis e críquete, pescavam, patinavam, atiravam, escalavam montanhas e até esquiavam ou em saias na altura dos tornozelos, em bloomers, saias divididas ou saias dobradas presas ao cós sobre bloomers ou *knickerbockers*.

Nos anos 1860 elas foram escalar usando crinolinas e nos anos 1870 cruzaram geleiras em saias na altura dos tornozelos. A grande concessão que o progresso moderno causou em suas roupas foi o uso de combinações de lã e outras peças de roupa interior de lã de um design menos funcional (EWING, 2010, pp. 76-77).

O final do século XIX marca a passagem da Era Vitoriana para a Era Eduardiana, que teve seu início de fato em 1901 com a ascensão ao trono do rei Eduardo VII, muito influente no Reino Unido e em sua moda mesmo antes da coroação, quando ainda era o Príncipe de Gales (EWING, 2010). Segundo Laver (2013), o fim de um século é sempre decadente, com certo ar “cansado da vida” e certa perversão. O autor diz que esses sentimentos, inclusive, definem o espírito da expressão “*fin de siècle*”, e as pessoas que vivem durante o final de um século se sentem seduzidas por esse espírito. Com o afastamento da Rainha Vitória no final de seu reinado, a sociedade passou a ser diretamente influenciada pelo Príncipe de Gales e seu estilo de vida extravagante, luxuoso, “dado a abraçar todos os prazeres da vida em uma escala suntuosa”, segundo Ewing (2010). Seus modos afetaram a moda; a austeridade do período anterior, em termos de indumentária, começava a esvaecer. A roupa interior acompanhava essa suntuosidade e tecidos como linho e algodão cediam seu espaço cada vez mais à seda fina e peças leves e arejadas, uma novidade na indumentária. A roupa interior evoluía, então, para um nível de erotismo nunca

antes visto (CUNNINGTON; CUNNINGTON, 1992).

Crane (2009) explica que o vestuário do século XIX, principalmente da Era Vitoriana, representava uma resistência não-verbal por parte das mulheres. Seu modo de vestir-se era ambivalente se comparado com a cultura dos manuais de etiqueta e revistas femininas, que enfatizavam a ideologia doméstica. A “literatura de civilidade” tratava sobre assuntos como cuidados com a higiene, correção de modos, boas maneiras à mesa e a adequação e a distinção no vestir-se (RAINHO, 1995). As garotas eram educadas logo cedo para se tornarem damas. A etiqueta exigia que meninas atendessem a um rígido padrão de beleza, equilíbrio e excelência, principalmente as nascidas nas famílias mais ricas e de prestígio. Essa ambição, porém, não era acessível às meninas de classes mais baixas, que não possuíam recursos financeiros ou tempo para dedicar-se a aprender tais padrões (PEARSON, 2016). Além de descrever como uma dama deveria portar-se na rua e à mesa, como deveria cumprimentar e dirigir-se aos outros, as características de uma boa esposa e de uma boa mãe, os manuais de etiqueta ditavam como seus guarda-roupas deveriam ser: quais peças de roupa interior deveriam ser usadas, em quais ocasiões e porque era conteúdo essencial das publicações femininas do século XIX.

Quando [Edward] Sapir – um sábio – salienta a íntima relação entre formas e símbolos, através do que vêm sendo modas, em geral – especialmente no Ocidente – toca no fato de predominâncias, nessas modas, de formas, cores, tecidos, posturas virem sendo condicionadas por símbolos em vigor em conjuntos sociais e culturais. As modas – acentue-se sempre – não vêm sendo criações arbitrárias. Tampouco vêm se restringindo a ser expressões ou monopólios de uma só classe: a socioeconomicamente dominante. Pode-se mesmo sugerir, das modas de mulher, que elas vêm tendendo a desmentir o absoluto da chamada luta entre classes (FREYRE, 2009, pp.51-52).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolvimento desta pesquisa foi possível notar que, logo no princípio do século XIX, a forma da indumentária feminina era resultado de um conjunto de peças interiores que modelavam o corpo para que ele correspondesse às expectativas da época. Nota-se que há um caminho duplo: a indumentária como formadora do corpo e do papel social, e o papel social como “formador” do corpo e da indumentária.

A indumentária surge como um fator de reafirmação de conceitos sociais, como diferenciação de classe e de gênero, e de conceitos políticos, como a ruptura com a monarquia na Revolução Francesa.

As transformações da forma do corpo podem ser melhor explicadas quando se analisa a roupa interior. A construção de silhuetas complexas e tão diferentes da morfologia “natural” do corpo é feita quase que inteiramente pela roupa interior, ou seja, por uma parte da indumentária escondida dos olhos, que não era nem citada muitas vezes por considerarem este um hábito vulgar.

Supõe-se que o corpo evidenciado da mulher e sua racionalidade durante as primeiras décadas do século logo levariam a movimentos de emancipação femininos; porém, qualquer ideal foi sufocado pelo Romantismo de 1820 antes mesmo de aparecer, e o papel feminino foi reafirmado como subordinado ao homem.

A mulher romântica de 1820-1840 era construída por suas maneiras, sua maquiagem pálida e frágil e por sua roupa interior, mais uma vez formando a silhueta do período e, assim, construindo a mulher. Os apertados *corsets* da época eram usados por questões físicas, como deixar a cintura fina, e por questões morais – uma mulher sem *corset* seria uma mulher com liberdades demais, e uma mulher que não seria socialmente aceita.

Quando surge a dama da metade do século, a roupa interior alcança gigantes proporções com dez a doze camadas de anáguas e, posteriormente, com a crinolina. Essa dama, rígida, inalcançável, era apresentada à sociedade como fruto de manuais de etiqueta que as ensinavam a ser boas esposas, boas mães; e como fruto do corpo construído pela roupa interior. A inacessibilidade física a essas mulheres, envoltas por aros com mais de metro de diâmetro, criava um imaginário em torno do seu papel social.

As novas demandas femininas por um traje mais racional nos servem de

evidência de como a mulher aceita socialmente era a mulher que atendia às expectativas de indumentária – e, por consequência e vice-versa, de silhueta e de atitude. As reformistas buscavam mais participação feminina na sociedade, oportunidades de trabalho, direito ao voto, dentre outras demandas. É interessante observar que mudanças no seu vestuário eram mandatórias para que as outras mudanças pudessem ocorrer. Enquanto a mulher não pudesse mover-se livremente sem *corsets* restritivos; não pudesse caminhar sem suas anáguas e saias arrastando no chão; não pudesse sentar-se sem se preocupar com as anquinhas movendo-se ou seus *drawers* aparecendo; ela não poderia ter um papel tão participativo na sociedade. Esse processo levou anos para ocorrer, do surgimento dos bloomers em meados de 1850, passando pelos trajes de ciclismo no final do século XIX até o século XX, mas é algo que nos afeta até os tempos contemporâneos.

O papel feminino pode ser lido por meio de sua roupa interior, restritiva, construtora, formadora. A roupa interior serve-nos, assim, de meio e fim para compreender a construção da mulher no século XIX e suas diferentes silhuetas ao longo de cem anos de transformações.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

4TH US CIVILIANS. *Chemises: Shifts, Smocks, Shirts*. Publicado em: 29 de nov. 2015. Disponível em: <<http://4thusreenactors.blogspot.com.br/2015/11/chemises-shifts-smocks-shirts.html>>. Acesso em: 10 de jun. 2016.

ADLINGTON, Lucy. *Stitches in time: the story of the clothes we wear*. Nova Iorque: Random House Books, 2015.

ALEXANDER, R. *Alexander's East India and Colonial Magazine*: Volume 9. Londres: 1835. Disponível em: <http://play.google.com/books/reader?id=FTVGAAAAcAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR>. Acesso em: 13 de out. 2015.

ANDRADE, Rita. Notas sobre roupa na literatura especializada. In: *Visualidades*: revista do programa de mestrado em Cultura Visual. Goiânia: FAV/UFG, 2009, V.7, n.2, p. 153-186.

ARNOLD, Janet. *Patterns of fashion 1: Englishwomen's dresses and their constructions c. 1660-1860*. Hollywood: Quite Specific Media Group, 1972a.

_____. *Patterns of fashion 2: Englishwomen's dresses and their constructions c. 1860-1940*. Hollywood: Quite Specific Media Group, 1972b.

BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATES, Christopher G. *The early Republic and Antebellum America: an encyclopedia of social, political, cultural, and economic history*. Nova Iorque: Routledge, 2010.

BERNSTEIN, Aline. *Masterpieces of women's costume of the 18th and 19th century*. Nova Iorque: Dover Publications, 2001.

BLAKEMORE, Colin; JENNETT, Shelia. Bustle. In: *The Oxford Companion to the Body*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

BLANCO, José; LEE, Heather Vaughan; HUNT-HURST, Patricia; DOERING, Mary D. *Clothing and fashion: American fashion from head to toe*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2015.

BLOCH, Iwan e WALLIS, Keene. *The sexual history and anthropology of clothing, nakedness and fashion*. [S.I.]: Kessinger Publishing, 2010.

BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRAGA, João. *História da moda: uma narrativa*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

BRAMLETT, Lizzie. *Annie Jenness-Miller and Dress Magazine*. Publicado em: 08 de ago. 2013. Disponível em: <<http://thevintagetraveler.wordpress.com/2013/08/08/annie-jenness-miller-and-dress-magazine/>>. Acesso em: 28 de jun. 2016.

BUST BODICE. Berg Dictionary of Fashion History. [S.l.]: Bloomsbury Publishing Plc, 2016. Disponível em: <<http://www.bergfashionlibrary.com/view/bdfh/bdfh-div10802.xml>>. Acesso em: 05 de jul. 2016.

BUSTLE. Berg Dictionary of Fashion History. [S.l.]: Bloomsbury Publishing Plc, 2015. Disponível em: <<http://www.bergfashionlibrary.com/view/bdfh/bdfh-div10805.xml>>. Acesso em: 10 de mar. 2015.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

CANNON, John. *Dictionary of British history*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

CLARK, Deb. *A short history of corsets continued: Victorian*. Publicado em: 24 de set. 2012. Disponível em: <<http://debyclark.blogspot.com.br/2012/09/a-short-history-of-corsets.html>>. Acesso em: 15 de jun. 2016.

COLLINS Dictionary. *Drawers*. Disponível em: <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/drawers>>. Acesso em: 20 de mai. 2016 (2016a).

_____. *Draw*. Disponível em: <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/draw>>. Acesso em: 20 de mai. 2016 (2016b).

CORNELL UNIVERSITY. Romantic. In.: *Art, Design and Visual Thinking*. Publicado em: 1995. Disponível em: <<http://char.txa.cornell.edu/art/dress/historic/romantic/romantic.htm>>. Acesso em: 13 de mai. 2016.

CORSETS AND CRINOLINES. *1840's linen crinolines*. Publicado em: 2007a. Disponível em:

<<http://www.corsetsandcrinolines.com/timelineitem.php?index=185034>>. Acesso em: 16 de fev. 2016.

_____. *Corded linen crinoline*. Publicado em: 2007b. Disponível em: <<http://www.corsetsandcrinolines.com/timelineitem.php?index=185035>>. Acesso em: 16 de fev. 2016.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

CUMMING, Valerie; CUNNINGTON, C. Willett; CUNNINGTON, Phillis E. *The dictionary of fashion history*. Nova Iorque: Berg, 2010.

CUNNINGHAM, Patricia A. *Reforming women's fashion 1850-1920: politics, health, and art*. Kent (Ohio): Kent State University Press, 2003.

CUNNINGTON, C. Willett. *Fashion and women's attitudes in the Nineteenth Century*. Nova Iorque: Dover Publications, 2003.

CUNNINGTON, C. Willett; CUNNINGTON, Phillis. *The history of underclothes*. Nova Iorque: Dover Publications, 1992.

DAVID, Alison Matthew. *Fashion victims*. Nova Iorque: Bloomsbury Visual Arts, 2015.

DAVIDSON, Ashley E. *Fashion history: the 19th century dress reform movements*. Publicado em: 11 de jan. 2009. Disponível em: <<http://www.ashleyedavidson.com/blog/fashion-history-the-19th-century-dress-reform-movements>>. Acesso em: 11 de jul. 2016.

DORIGO, Gianpaolo; MARONE, Gilberto Tibério. *História Geral I*. São Paulo: Anglo, 2007.

EIGHMEY, John. *Print advertising 1890s*. Disponível em: <<http://br.pinterest.com/AdmirableAds/print-advertising-1890s/>>. Acesso em: 28 de jun. 2016.

ENSS, Chris. *How the West was worn: bustles and buckskins on the wild frontier*. Lanham: TwoDot Books, 2005.

EQUIPOISE WAIST CO. *Equipoise waists for ladies, misses, children, and infants*. Publicado em: 1881. Disponível em: <<https://archive.org/details/equipoisewaistsf00equi>>. Acesso em: 04 de jul. 2016.

EVANS, Grace. *Underwear*. Disponível em: <<http://www.bergfashionlibrary.com/staticfiles/Encyclopedia/Underwear-Fashion-History-Western-Europe.pdf>>. Acesso em: 27 de jun. 2016.

EWING, Elizabeth. *Fashion in Underwear: from Babylon to Bikini Briefs*. Nova Iorque: Dover Publications, 2010.

_____. *Dress and undress: a history of women's underwear*. [S.l.]: Drama Pub, 1989.

FIDM. *Combination undergarments*. Publicado em 01 de out. 2010. Disponível em: <<http://blog.fidmmuseum.org/museum/2010/10/combination-undergarments.html>>. Acesso em: 13 de jun. 2016.

FIDM. *From the archives: quilted petticoat, c. 1840-45*. Publicado em 06 de nov. 2012. Disponível em: <<http://blog.fidmmuseum.org/museum/2012/11/from-the-archives-quilted-petticoat-c-1840-45.html>>. Acesso em: 03 de mar. 2016.

FLEMING, R.S. *Early Victorian undergarments part 2: chemises, camisoles, and a little on stays and corsets*. Publicado em 20 de mai. 2012 (2012b). Disponível em: <<http://www.katetattersall.com/early-victorian-undergarments-part-3-chemises-and-camisoles/>>. Acesso em: 15 de mar. 2016.

_____. *Early Victorian undergarments part 3: pantalletes, pantalets, drawers & bloomers*. Publicado em 31 de mai. 2012 (2012a). Disponível em: <<http://www.katetattersall.com/early-victorian-undergarments-part-4-pantelettes-pantalettes/>>. Acesso em: 13 de out. 2015.

FOSTER, Mandy; PERRY, Danielle. *American Civil War Era Fashion Plates: Peterson's Magazine – 1860-1865*. [S.l.]: CreateSpace, 2008.

FRANKEL, Emily. *Somebody: woman of the century*. [S.l., s.n.]: 2012.

FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. São Paulo: Global, 2009.

GLOSSÁRIO DE TECIDOS. *Coutil*. Publicado em 06 de mar. 2012. Disponível em: <<http://glossario.estilopiti.com/2012/03/coutil.html>>. Acesso em: 28 de out. 2015.

GODEY, Louis A.; HALE, Sarah Hosepha. *Godey's Lady's Book*. Volume LXVIII. Publicado em: mai. 1864. Disponível em: <<https://archive.org/details/GodeysLadysBookMay1864>>. Acesso em: 23 de mai. 2016.

HARRINGTON, James. *1880s under dress*. Disponível em: <http://www.dressmakingresearch.com/1880s_under_dress.htm>. Acesso em: 30 de jun. 2016 (2016a).

_____. *1890s under dress*. Disponível em: <http://www.dressmakingresearch.com/1890s_under_dress.htm>. Acesso em: 30 de jun. 2016 (2016b).

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009a.

_____. *A era do capital: 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009b.

HIX, Lisa. *Everything you know about corset is false*. Publicado em: 17 de jan. 2012. Disponível em: <<http://www.collectorsweekly.com/articles/everything-you-know-about-corsets-is-false/>>. Acesso em: 19 de jun. 2016.

IMAGE LEICESTERSHIRE. *"Lemon Cup" bust improver*. 1890. Disponível em: <<http://imageleicestershire.org.uk/view-item?i=7309&WINID=1470171691485#.V6EKLrgrLIV>>. Acesso em: 08 de jul. 2016.

ITALIANO, Isabel Cristina. *O vestuário no Brasil no século XIX e sua modelagem*. Relatório de pós-doutorado, Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

JARRETT, Susan. *1850s-1860s Era Corsets*. Publicado em: jan. 2013 (2013a). Disponível em: <<http://www.maggiemayfashions.com/corsets.html>>. Acesso em: 14 de jun. 2016.

_____. *The Victorian Era: the first bustle period and natural form – 1870-1883*. Publicado em: jan. 2013 (2013b). Disponível em: <<http://www.maggiemayfashions.com/firstbustle.html>>. Acesso em: 30 de jun. 2016.

JOHNSTON, Lucy. *Corsets & crinolines in Victorian Fashion*. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/corsets-and-crinolines-in-victorian-fashion/>>. Acesso em: 20 de mai. 2016 (2016a).

_____. *Crinolines, crinolettes, bustles and corsets from 1860-80*. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/crinolines-crinolettes-bustles-corsets-1860-1880/>>. Acesso em: 14 de jun. 2016 (2016b).

_____. *Corsets and bustles from 1880-90: the move from over-structured opulence to the 'healthy corset'*. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/corsets-and-bustles-1880-1890-from-over-structured-opulence-to-the-healthy-corset/>>. Acesso em: 12 de jul. 2016 (2016d).

_____. *Corsets in the early 20th century*. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/corsets-early-20th-century/>>. Acesso em: 08 de jul. 2016 (2016c).

JOHNSTONE, Dorothy. *Dorset buttons*. [S.l.]: British Button Society, 2012. Disponível em: <<http://www.britishbuttonociety.org//20070401DorsetButtons.htm>>. Acesso em: 30 de mar. 2015.

KAY. Corsets for the Civil War Era. In.: *Originals by Kay*. Publicado em: 2006. Disponível em: <http://www.originals-by-kay.com/corsetry/corset_styles.html>. Acesso em: 23 de jun. 2016.

KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

LADIES TREASURY. *An overview of underwear*. Publicado em: 2003a. Disponível em: <<http://www.tudorlinks.com/treasury/articles/viewvictunder1.html>>. Acesso em: 13 de jun. 2016.

_____. *An overview of underwear part II*. Publicado em: 2003b. Disponível em: <<http://www.tudorlinks.com/treasury/articles/viewvictunder2.html>>. Acesso em: 13 de jun. 2016.

_____. *Corset covers, protectors and camisoles*. Publicado em: 2002. Disponível em: <<http://www.tudorlinks.com/treasury/articles/corsetcovers.html>>. Acesso em: 22 de jun. 2016.

LAMBERT, Tim. *A brief history of ladies underwear*. Disponível em: <<http://www.localhistories.org/womenund.html>>. Acesso em: 13 de out. 2015.

LAYER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Taste and fashion: from the French Revolution to the present day*. [S.l.]: Naismith Press, 2013.

LEWANDOWSKI, Elizabeth J. *The complete costume dictionary*. Washington: Scarecrow Press, 2011.

LOPES, Ana Patrícia Quaresma. *Exposições Universais parisienses oitocentistas*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitetura, 2007. Disponível em:

<<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/3737/1/Exposi%C3%A7%C3%B5es%20Universais%20Parisienses%20Oitocentistas.pdf>>. Acesso em: 15 de mar. 2015.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MACLOCHLAINN, J. *The Victorian Tailor: an introduction to period tailoring*. Nova Iorque: St. Martin's Griffin, 2011.

MARQUISE. *A short history of the corset*. Disponível em: <<http://www.marquise.de/en/themes/korsett/korsett.shtml>>. Acesso em: 22 de jun. 2016.

MAY, Maggie. *Historical notes: mid 19th century undersleeves*. Disponível em: <<http://www.maggiemayfashions.com/undersleeves.html>>. Acesso em: 23 de mai. 2016.

MEIER, Allison. Inflatable corsets, ventilated top hats, and other failed victorian inventions. Publicado em: 8 de dez. 2014. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/166618/inflatable-corsets-ventilated-top-hats-and-other-failed-victorian-inventions/>>. Acesso em: 25 de jun. 2016.

MERRIAM-WEBSTER. *Drawers*. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/drawer>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

MICHAELIS. *Morim*. São Paulo: Editora Melhoramentos, [SD]. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/morim%20_1004635.html>. Acesso em: 13 de out. 2015.

MODA HISTÓRICA. *Lingerie histórica: parte 1 – farthingale e guardainfante*. Publicado em: mai. 2013 (2013a). Disponível em: <<http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/lingerie-historica-parte-1-farthingale.html>>. Acesso em: 20 de out. 2015.

_____. *Lingerie histórica: parte 5 – crinolette/bustle*. Publicado em: mai. 2013 (2013b). Disponível em: <<http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/lingerie-historica-parte-1-farthingale.html>>. Acesso em: 15 de jun. 2016.

_____. *Lingerie histórica: parte 6 – bloomers/pantalettes*. Publicado em: mai. 2013 (2013d). Disponível em: <<http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/lingerie>>.

historica-parte-6.html>. Acesso em: 10 de jul. 2016.

____. *Século XIX: parte 1 – a moda na Era Romântica*. Publicado em: mai. 2013 (2013c). Disponível em: <<http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/seculo-xix-moda-na-era-romantica.html>>. Acesso em: 03 de mai. 2016.

MURPHY, Kim. *Contraception: Civil War style*. Publicado em: 2004. Disponível em: <<http://www.coachlightpress.com/bygone/contraception.shtml#6>>. Acesso em: 10 de jul. 2016.

NADINE, Denise. *Time line of Victorian skirt understructure*. Disponível em: <<http://www.denisenadinedesign.com/Understructure.htm>>. Acesso em: 15 de fev. 2016.

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

NUNN, Joan. *Fashion in Costume: 1200-2000*. Chicago: New Amsterdam Books, 2000.

OAKES, Leimomi. *Swiss waist, waist cincher, corset, and corselet: what's the difference?* Publicado em: 19 de jul. 2012. Disponível em: <<http://thedreamstress.com/2012/07/swiss-waist-waist-cincher-corset-and-corselet-whats-the-difference/>>. Acesso em: 31 de mar. 2015.

____. *Terminology: what's the difference between stays, jumps & a corset*. Publicado em: 29 de ago. 2013. Disponível em: <<http://thedreamstress.com/2013/08/terminology-whats-the-difference-between-stays-jumps-a-corsets/>>. Acesso em: 31 de mar. 2015.

PALMER, Heather. *Women's fashions 1825 – 1840*. Disponível em: <<http://www.victoriana.com/Fashion/fashionhistory1825-1840.html>>. Acesso em: 09 de jun. 2016 (2016a).

____. *Victorian bustle: hidden secret behind the 1880s silhouette*. Disponível em: <<http://www.victoriana.com/Victorian-Fashion/victorianbustles.html>>. Acesso em: 30 de jun. 2016 (2016b).

PEACOCK, John. *The cronicles of western costume: from the ancient world to the late twentieth century*. Londres: Thames & Hudson, 2003.

PEARSON, Amy. *Social etiquette for girls in the 19th century*. Disponível em: <<http://classroom.synonym.com/social-etiquette-girls-19th-century-18980.html>>. Acesso em: 15 de jul. 2016.

PERIL, Lynn. *Zap yourself healthy with the electric corset, 1883*. Publicado em: 28 de abr. 2008. Disponível em: <<http://io9.gizmodo.com/384787/zap-yourself-healthy-with-the-electric-corset-1883>>. Acesso em: 03 de jul. 2016.

PETERSON'S MAGAZINE. Publicado em: jan. 1863. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=mY5FAQAAMAAJ&hl>>. Acesso em: 23 de mai. 2016.

PITCHER, Izabela. *Fastenings across the ages*. Publicado em: 12 de mar. 2012. Disponível em: <<https://adamselindisdress.wordpress.com/tag/press-studs/>>. Acesso em: 15 de abr. 2016.

PLASTIC AGE. Supportings and petticoats 1876-1881. Publicado em: 20 de out. 2014. Disponível em: <<http://welcome-to-the-plastic-age-iii.webnode.hu/news/termeszetes-forma-de-nem-annyira-abroncsok-es-alsoszoknyak-1876-1881-natural-form-but-not-that-much-supportings-and-petticoats-1876-1881/>>. Acesso em: 30 de jun. 2016.

PURFYLL. Publicado em: 19 de mai. 2014. Disponível em: <<http://www.purfylle.com/2014/05/tampico-bustle.html>>. Acesso em: 14 de jun. 2016.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A distinção e suas normas: leituras e leitores dos manuais de etiqueta e civilidade – Rio de Janeiro, século XIX. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: v. 8, nº 1-2, pp. 139-152, jan./dez. 2015. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/244/244>>. Acesso em: 15 de jul. 2016.

RAMOS, Júlia Baruque. *Fibras animais e minerais*. Material apresentado como parte da disciplina Fibras, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades – EACH/USP. São Paulo: USP, 2010. Slides.

RICHARDSON, Jane; KROEBER, A. L. Three centuries of women's dress fashion: a quantitative analysis. In: *Anthropological Records Vol. 5, nº. 2*. Los Angeles: University of California Press, Berkeley, 1940. Disponível em: <<http://digitalassets.lib.berkeley.edu/anthpubs/ucb/text/ucar005-003.pdf>>. Acesso em: 20 de jan. 2015.

RIGUEIRAL, Carlota; RIGUEIRAL, Flávio. *Design & moda: como agregar valor e diferenciar sua confecção*. São Paulo: Instituto de Pesquisas Tecnológicas, Brasília: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2002.

SALEN, Jill. *Corsets: historic patterns and techniques*. Hollywood: Costume and Fashion Press, Quite Specific Media Group, 2008.

SANSFLECTUM CRINOLINE. Berg Dictionary of Fashion History. [S.l.]: Bloomsbury Publishing Plc, 2016. Disponível em: <<http://www.bergfashionlibrary.com/view/bdfh/bdfh-div12618.xml>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

SCHNEIDER, Sven Raphael. *The Norfolk Jacket Guide: History, Style & How to Buy*. Publicado em 5 de abr. 2013. Disponível em: <<https://www.gentlemansgazette.com/norfolk-jacket-guide/>>. Acesso em: 20 de out. 2015.

_____. *The Peacoat Guide: History, Sizing & Where To Buy*. Publicado em 11 de nov. 2015. Disponível em: <<https://www.gentlemansgazette.com/peacoat-guide-history-sizing-buy/>>. Acesso em: 20 de nov. 2015.

SOARES, Lins; LÚCIA, Vera. Evolução da modelagem no design do vestuário: do simples "ritual ancestral" às técnicas informatizadas. In: *Actas de Diseño Vol. 7. IV Encuentro Latinoamericano de Diseño "Diseño en Palermo"*, Universidad de Palermo, Buenos Aires, 2009. Disponível em: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/16_libro.pdf>. Acesso em: 23 de out. 2014.

SOMMA, Ann Marie. *Charles Goodyear and the Vulcanization of Rubber*. Disponível em: <<http://connecticuthistory.org/charles-goodyear-and-the-vulcanization-of-rubber/>>. Acesso em: 13 de out. 2015.

SOUZA, Gilda de Mello e. A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética. In.: *Revista do Museu Paulista*, N.S., Vol. V, São Paulo, 1951.

_____. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STAMPER, Anita; CONDRA, Jill. *Clothing through American History: The Civil War through the Gilded Age, 1861-1899*. Santa Barbara: Greenwood (ABC-CLIO), 2010.

SWANBILL CORSET. Berg Dictionary of Fashion History. [S.l.]: Bloomsbury Publishing Plc, 2016. Disponível em: <<http://www.bergfashionlibrary.com/view/bdfh/bdfh-div12886.xml>>. Acesso em: 22 de jun. 2016.

TASHA TUDOR HISTORIC COSTUME COLLECTION. *Two-tone brown spoon busk corset: 1875-1900*. Publicado em: nov. 2007. Disponível em: <http://www.augusta-auction.com/list-of-past-auctions-by-date?view=lot&id=4787&auction_file_id=8>. Acesso em: 25 de jun. 2016.

TECENDO SONHOS. *Quilt à mão... ou quilt à máquina? O que é o quê?*. Publicado em: 03 de out. 2011. Disponível em: <<http://tecendosonhoscomvoce.blogspot.com.br/2011/10/quilt-mao-ou-quilt-maquina-o-que-e-o.html>>. Acesso em: 13 de out. 2015.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. Swanbill Corsets. In.: *Art and picture collection*. Disponível em: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-fcbb-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 22 de jun. 2016.

THE KYOTO COSTUME INSTITUTE. *Sleeve-pads*. Disponível em: <http://www.kci.or.jp/archives/digital_archives/detail_64_e.html>. Acesso em: 28 de out. 2016.

THE TORONTO DAILY MAIL. Publicado em: 15 de nov. 1884. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=34&dat=18841115&id=M2xNAAAAIBAJ&sjid=9zQDAAAAIBAJ&pg=2215,2873389&hl=pt-BR>>. Acesso em: 03 de jul. 2016.

THE WORKWOMAN'S GUIDE. Londres: Simpkin, Marshall & CO, 1840. Disponível em: <http://play.google.com/books/reader?id=JCsBAAAAQAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR>. Acesso em: 13 de out. 2015.

THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fabio de souza. *Olhares do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

THOMAS, Pauline Weston. *Undergarments history: pants, drawers, briefs and knickers*. Disponível em: <<http://www.fashion-era.com/drawers-pants-combinations-knickers-fashion.htm>>. Acesso em: 11 de jun. 2016 (2016a).

_____. *Crinolines fashion history*. Disponível em: <<http://www.fashion-era.com/crinolines.htm>>. Acesso em: 15 de jun. 2016 (2016b)

_____. *Bustles Fashion History*. Disponível em: <<http://www.fashion-era.com/bustles.htm>>. Acesso em: 28 de jun. 2016 (2016c).

TOILE GOTHIQUE. *Histoire du corset 1*. Publicado em: 20 de mar. 2008. Disponível em: <<http://www.toile-gothique.com/topic3634-histoire-du-corset-1.html>>. Acesso em: 20 de abr. 2016.

TRINITY ANTIQUES. *Antique 19th Century Girls Bodice Chemise Vest Drawn Thread Work Circa 1830 Pretty*. Disponível em: <<https://www.rubylane.com/item/454213-TA10737A/Antique-19th-Century-Girls-Bodice-Chemise>>. Acesso em: 28 de out. 2015.

TURNER, Laura Leddy. *American women in the 1890s*. Disponível em: <<http://classroom.synonym.com/american-women-1890s-13099.html>>. Acesso em: 03 de jul. 2016.

UNIVERSITY OF VERMONT. *Women's clothing*. Publicado em: 2011. Disponível em: <https://www.uvm.edu/landscape/dating/clothing_and_hair/1860s_clothing_women.php>. Acesso em: 15 de jun. 2016.

VINTAGE VICTORIAN. *Dressmaking hints library: a Civil War era ensemble (the 1850s & 1860s)*. Publicado em: 2014. Disponível em: <http://www.vintagevictorian.com/sewing_1860.html#top>. Acesso em: 23 de mai. 2016.

VIRAG, Melissa. *The birth and death of the Victorian bustle: an apologia*. Publicado em: 10 de out. 2008. Disponível em: <<https://sucheternaldelight.wordpress.com/2008/10/10/the-birth-and-death-of-the-victorian-bustle-an-apologia/>>. Acesso em: 30 de jun. 2016.

WAUGH, Norah. *Corsets and crinolines*. Nova Iorque: Routledge, 1954.

WELLINGTON, Kathryn. *Lingerie exhibition: Undressed – 350 years of underwear in fashion*. Publicado em 17 de abr. 2015. Disponível em: <<http://www.thelingerieaddict.com/2015/04/lingerie-exhibition-undressed-350-years-of-underwear-in-fashion.html>>. Acesso em: 25 de nov. 2015.

WHITE, Sarah E. *Stockinette Stitch*. Disponível em: <<http://knitting.about.com/od/stitchglossary/g/stockinettetest.htm>>. Acesso em: 30 de mar. 2015.

XIMENES, Maria Alice. *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino no século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.