UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Guilherme Domingues Gonçales

MULHERES ENGRAVATADAS: MODA E COMPORTAMENTO FEMININO NO BRASIL, 1851-1911.

(Versão corrigida)

São Paulo

Guilherme Domingues Gonçales

MULHERES ENGRAVATADAS: MODA E COMPORTAMENTO FEMININO NO BRASIL, 1851-1911.

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Profa. Dra. Vânia Carneiro de

Carvalho

São Paulo

2019

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

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

```
Gonçales, Guilherme Domingues

Mulheres engravatadas: moda e comportamento
feminino no Brasil, 1851-1911. / Guilherme Domingues
Gonçales; orientador Vânia Carneiro de Carvalho. -
São Paulo, 2019.

190 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Moda. 2. gênero. 3. cultura material. 4.
imprensa . I. Carvalho, Vânia Carneiro de, orient.
II. Título.
```



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Juilher me Domingues Goncales	-
Data da defesa: 11 / 07 / 2019	
Nome do Prof. (a) orientador (a): Vânia Cameira de Carrelho	_

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/09 /2019

(Assinatura do (a) orientador (a)

GONÇALES, Guilherme Domingues. *Mulheres engravatadas: moda e comportamento feminino no Brasil, 1851-1911*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Aprovado em: 11/07/2019

Banca Examinadora

Prof. Dr.	
nstituição:	_
ulgamento:	
Prof. Dr	
nstituição:	_
ulgamento:	
Prof. Dr	
nstituição:	_
ulgamento:	

Agradecimentos

Este trabalho é resultado de múltiplos esforços e apoios que recebi ao longo destes últimos anos e que devem ser reconhecidos. Primeiramente agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – que, ao me conceder seu apoio financeiro, proporcionou-me as condições ideais para a viabilização da presente dissertação.

A professora Vânia Carneiro de Carvalho, pesquisadora que tanto admiro, por ter dado um voto de confiança ao aceitar me orientar sem me conhecer e com um projeto de pesquisa mal definido. Suas aulas foram inspiradoras, suas orientações sempre precisas.

Agradeço também às professoras Ana Paula Simioni e Stella Maris Scatena Franco pelas contribuições feitas no momento da qualificação. A Stella também agradeço o carinho com que me acolheu no Grupo de Pesquisa de Gênero e História, antes mesmo de ter ingressado no mestrado.

Aos meus amigos e minhas amigas, espalhados entre as cidades que já morei e que estão sempre comigo em pensamento e a quem recorro nos momentos alegres e tristes. Em especial a Gustavo e Lucas Roças por terem me acolhido e me feito sentir em família. Às minhas colegas de orientação que conseguem compreender os percalços que a pesquisa produz e me ajudaram a me manter firme nos meus objetivos.

Por fim, agradeço minha mãe Rosa e meu pai Frederico por sempre me apoiarem, mesmo que meus caminhos fossem longe demais deles. A vocês todo meu amor e gratidão. Estendo esse amor à minha irmã Camila, meu irmão Rafael e ao mais novo integrante da família, que nasceu junto com esta pesquisa, meu sobrinho Francisco Antônio.

Resumo

GONÇALES, Guilherme Domingues. Mulheres engravatadas: moda e comportamento

feminino no Brasil, 1851-1911. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras

e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Esta pesquisa trata da divulgação e uso de peças comumente relacionadas ao vestuário

masculino por mulheres no Brasil entre 1851 a 1911. A partir de pesquisa em jornais, que

divulgavam tal moda, e de retratos fotográficos, que permitiram reconhecer o uso desta

moda no país, foram feitas reflexões sobre que mulheres poderiam usar tal moda e em

que contextos. Paletós, coletes, gravatas e calças foram os artefatos privilegiados nas

análises para compreender os sentidos construídos em torno deles e os impactos

provocados nas dinâmicas corporais e sociais que tais peças produziram.

Palavras-chave: moda; gênero; cultura-material; imprensa

Abstract

GONÇALES, Guilherme Domingues. Women in ties: fashion and female behavior in

Brazil, 1851-1911. Dissertation (masters) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

This research focuses on both the advertisement and actual wearing of pieces commonly

related to men's clothing by women in Brazil ranging from 1851 to 1911. Starting from

publications of the period focused on new fashion trends and photographs the research

was able to find evidence of such fashion trends in the country. Reflections were made

on limiting which women were able to wear such fashion trends and in which contexts

they were allowed to. Coat, vests, ties and trousers constitute privileged artifacts for a

deeper comprehension on the significances surrounding them and the impacts they have

caused on bodily and social dynamics that resulted from them.

Keywords: fashion, gender, material culture, press

Índice de figura

Figura 1 – Homem sentando em estudio fotográfico	24
Figura 2 – Homem em pé em estúdio fotográfico	24
Figura 3 – Mulher em estúdio fotográfico 1880	25
Figura 4 – mulher em pé com relógio	. 45
Figura 5 – mulher com relógio, 1883	. 45
Figura 6 – "Estampa de grande tom"	. 48
Figura 7 – Estampa com seis diferentes modelos de paletós e coletes	53
Figura 8 – Estampa composta de diferentes tipos de roupa branca	. 56
Figura 9 – Desenho do traje amazona	. 58
Figura 10 – Traje de montaria Imperatriz Eugénie	. 61
Figura 11 – figurino de passeio	. 64
Figura 12 – Colete de três botões	. 65
Figura 13 – Figurino Masculino	. 66
Figura 14 – Modelo de traje 1864	. 68
Figura 15 – Modelo de traje 1866	. 68
Figura 16 – Modelo de traje 1867	. 68
Figura 17 – Modelo de traje 1868	. 68
Figura 18 – Modelo de traje 1869	. 69
Figura 19 – Modelo de traje 1872	. 69
Figura 20 – Modelo de traje 1875	. 69
Figura 21 – Modelo de traje 1877	. 69
Figura 22 – Paletós	. 71
Figura 23 – Paletó para menina de 14 a 15 anos	. 72
Figura 24 – Paletó	. 73
Figura 25- Retrato de D. Anna da Silva Prates	. 74
Figura 26 – "Toilette com puff"	. 77
Figura 27 – "Toilletes para saraus"	. 77
Figura 28- Colarinhos enfeitados	. 77
Figura 29 – "Gravata de filó enfeitada"	. 82
Figura 30 – "Guarnição de colarinho com laço de gravata"	82

Figura 31 – "Costume com camisinha de homem"	
Figura 32 – "Costume com jaqueta rebuços postiços"	
Figura 33 – Mulher de gravata, São Paulo, 1883	
Figura 34 – Retrato de mulher (busto)	
Figura 35 – "Estudos sobre a gravata"	
Figura 36 – Eugen Keller e sua Babá	
Figura 37 – Mulher de vestido branco e gravata escura	
Figura 38 – "Traje de Amazona para grandes caças"	
Figura 39 – Trajes para a prática de esporte	
Figura 40 – "Traje para cyclista"	
Figura 41 – Traje de esporte 1883, São Paulo	
Figura 42 – Modelos de costume reforma	
Figura 43 – "Paletó justo com aba dupla	
Figura 44 – Paletó justo	
Figura 45 – "Costume de <i>sport</i> com sacco"	
Figura 46 – Paletó-saco parte de trás	
Figura 47 – "Paletó-sacco guarnecido"	
Figura 48 – "Paleto-sacco liso"	
Figura 49 – Mulher com traje branco	0
Figura 50 – Mulher com traje listrado	0
Figura 51 – Piquenique nas cercanias de Teresina, Piauí	
Figura 52 – Amelia Bloomer retratada no Water-Cure Journal em 1851 111	
Figura 53 – Calça Turca)
Figura 54 – mulher sentada 1880)
Figura 55 – mulher de pé 1880	ı
Figura 56 – "Calça para senhoras"	2
Figura 57 – Calça de amazona	_
Figura 58 – traje de amazona	
Figura 59 – Mulheres na praia	
Figura 60 – Traje de banho	
Figura 61 - Traje de banho	į
Figura 62 – "Scena a beira mar no Adria"	,

Figura 63 - "Scena de banhos no Lido"	. 129
Figura 64 – "Costume com calça larga para cyclistas"	131
Figura 65 – Retrato de uma ciclista	132
Figura 66 – Ciclista de saia	.135
Figura 67 – Ciclistas em Friburgo	136
Figura 68 – Traje de ginastica para meninas	137
Figura 69 – traje de ginastica para senhoras	. 137
Figura 70 – Alunas do colégio Nossa Senhora das Dores	. 138
Figura 71 – Fancy Dress, Paul Poiret – 1911	139
Figura 72 – "Croquis da primeira jupe-culotte"	143
Figura 73 – "Uma vantagem"	145
Figura 74 – Madame Durocher	153
Figura 75 – "Costume de praia"	155
Figura 76 – "Tailleur feminino"	156
Figura 77 – D. Isabel em Bayswater	163
Figura 78 – Princesa Isabel menina	165
Figura 79 – Princesa Isabel	166
Figura 80 – Princesa Isabel e D. Pedro de Alcântara	167
Figura 81 – Guerra do Paraguai – Conde d'Eu e Princesa Isabel	.68
Figura 82 – Princesa Isabel em traje de montaria	.71
Figura 83 – Princesa Isabel e D. Pedro II	72
Figura 84 – Vitrine da casa Raunier	74
Figura 85 – Mme. Lespinasse no automóvel	75
Figura 86- A vitória da <i>jupe-culotte</i>	76

Sumário

Introdução	
1. O corpinho: a indumentária masculina no guarda-roupa feminino	37
1.1 O colete, o paletó e a gravata no terceiro quartel do século XIX	38
1.2 "Guerra à moda"? Traje de esporte, costume-reforma, <i>tea-gown</i> e paletó páginas d' <i>A Estação</i>	
1.3 Os temores da masculinização feminina	101
2. A mulher e suas pernas, uma questão social?	106
2.1 – O uso das calças nos Estados Unidos, Inglaterra e França	108
2.2 – O <i>Bloomer</i> e as calças-turcas no Brasil	116
2.3 – As calças e seus usos esportivos	122
2.4 – O "furação" <i>Jupe-culotte</i> no Brasil	139
3. As mulheres e suas roupas	150
3.1 Mme. Durocher e Myrthes de Campos	152
3.2 Princesa Isabel	162
3.3 Mme. Lespinasse	173
Considerações finais	180
Referências	184

Introdução

O objetivo desta pesquisa é investigar, no contexto da sociedade brasileira oitocentista e as primeiras décadas do século XX, a relação entre as rígidas dicotomias de gênero e a adaptação de itens masculinos à indumentária feminina. Busca-se compreender se, em uma sociedade em que homens e mulheres se organizavam de maneira hierárquica e complementar, a citação de artefatos originalmente masculinos na indumentária feminina teria agido como uma estratégia simbólica e performática de resistência, ou seja, como meio de potencializar forças divergentes da identidade feminina hegemônica. Para desenvolver tal problemática se faz necessário compreender as opções de ação social que as mulheres brasileiras no século XIX vislumbraram e identificar quais mulheres puderam construir suas identidades femininas com artefatos inspirados nas roupas masculinas e se, com isso, puderam transformar sua indumentária em uma forma dissonante do comportamento feminino socialmente esperado.

Na edição de 30 de novembro de 1851, a coluna de moda d'*O Album Semanal* trazia para as suas assinantes os últimos lançamentos parisienses vendidos na casa dos Srs. Wallerstein e Masset. Na loja, a colunista, que assinava apenas com suas inicias M. de B., teve acesso aos tecidos vendidos, dos quais alguns padrões já puderam ser vistos no jantar do "Conde de Iguassú" no Jardim Botânico. M. de B. teve também a chance de ver os colarinhos bordados, as "camisinhas" e os lenços de cambraia, os vestidos de "molle-molle" branco com bordados e os ricos vestidos de seda. Na ocasião, a colunista entrou em contato com uma indumentária muito especial: eram os paletós e coletes modernos que tanto causavam furor na Europa e que iriam deixar o "corpinho" daquela que o vestisse "elegantíssimo".

Um jornal destinado ao público feminino trazia quase sempre uma coluna com a intenção de apresentar, discutir e orientar a compra dos últimos lançamentos em tecidos, vestidos e acessórios da moda para suas leitoras. Mesmo publicando figurinos masculinos e infantis, tais colunas jornalísticas tinham como alvo as mulheres, pois a elas caberiam a manutenção da imagem familiar e a de seus maridos como homens públicos. Para as mulheres das elites brasileiras, desde as primeiras décadas do século XIX, o lar era o local onde poderiam exercitar algum tipo de protagonismo — organizando e supervisionando o bom funcionamento da casa por meio da adoção e transmissão à família de normas de

¹ O Álbum Semanal. Domingo, 30 de novembro de 1851, n.5, p.7.

sociabilidade e moralidade. As oposições entre o ambiente interno da casa e o espaço urbano, entre as relações marcadas pela pessoalidade e aquelas regidas por contratos e leis, entre o privado e o público criaram concepções generificadas, em que mulheres ficariam restritas ao âmbito privado e o homem ao público. Mas entre os discursos e as práticas existiram contradições (CARVALHO, 2006; CUNHA, 2007).

O *Jornal das Senhoras*, um periódico editorado por mulheres e direcionado ao público feminino no Brasil², ajuda-nos a pensar nas transformações que as mulheres das elites e das camadas médias urbanas vinham vivenciando no país. O domínio da escrita e da leitura tornou possível a estas mulheres tomar consciência de seu local na sociedade brasileira, e com isso do seu lugar de exceção em um contexto de mulheres e homens analfabetos e de sua subordinação ao homem. De acordo com Constância Duarte (2016), a literatura, a imprensa e a consciência feminista surgiram praticamente ao mesmo tempo no Brasil, sendo os jornais o principal veículo de divulgação de escritos sobre a condição das mulheres, tornando-se, desde o seu início, um meio de divulgação e resistência. A necessidade de defesa dos direitos femininos foi uma das razões para a criação de periódicos de mulheres no Brasil oitocentista, em que se reivindicou primeiramente o direito à educação, depois o direito à profissão e mais tarde o direito ao voto (MUZART, 2003).

Ao longo de sua existência, *O Jornal das Senhoras* (1852-1855) teve três mulheres como editoras – Joanna Paula Manso Noronha, Violante Atalipa Ximenes de Bival e Velasco e Gervásia Nunes. Sob o comando de Joanna Paula Manso Noronha³, uma argentina considerada a primeira feminista de seu país de origem e que, enquanto residiu no Rio de Janeiro, fundou uma escola para moças (LOBO, 2009), o Semanário desenvolveu aquela que se tornou a sua principal bandeira: a emancipação moral da mulher. Emancipar uma senhora seria, segundo o discurso do Jornal, instruí-la para que pudesse desempenhar da melhor maneira possível o seu papel primordial de mãe e esposa. Educada, ela poderia ensinar a seus filhos os conhecimentos básicos e o refinamento

٠

² Por muito tempo *O Jornal das Senhoras* foi considerado um marco na história da imprensa brasileira por ter sido o primeiro editado no país por uma mulher. As primeiras iniciativas femininas no comando da imprensa surgiram em Porto Alegre em 1833, *Belona Irada contra os Sectários de Momo* (1833-1834) e *Idade d'Ouro* (1833), ambos sob o comando da escritora Maria Josefa Barreto. Cf. DUARTE, 2016.

³ Mais conhecida na historiografia pelo nome argentino de Juana Manso de Noronha, manteve-se a forma grafada na primeira edição do *Jornal das Senhoras*.

social. A valorização da mulher como mãe e de suas funções correlatas justificaria seu direito à educação sem, necessariamente, virilizá-la (OLIVEIRA, 2009: 30).

Em 1827, com a legislação referente às escolas de primeiras letras, meninas puderam começar a frequentar o ensino formal. A educação para meninas ricas e das camadas médias consistia em aprender a ler; escrever; contar; o ensino de outra língua, preferencialmente o francês ou o inglês; além das artes consideradas femininas como costura, bordado, desenho, canto, música instrumental e dança; conteúdos jamais ensinados aos meninos. Com um currículo escolar limitado, o ensino particular era uma opção para as meninas que queriam avançar nos estudos, o que dependia sempre do consentimento da família. Em cursos ministrados por professores de ambos os sexos e não apenas por professoras ou governantas, as meninas que seguissem por esse caminho aprendiam história, geografia, filosofia entre outras disciplinas (MOTT, 1998).

A educação feminina passou a ser defendida no século XIX por razões diversas, para uns seria uma maneira de acabar com o analfabetismo, possibilitando o progresso da nação, para outros a instrução das meninas seria mais um atrativo para a conquista de um bom matrimônio, além de melhor instrumentalizá-las para o papel de mãe-educadora, segundo defendia o *Jornal das Senhoras*. Para as mulheres das camadas médias, o ensino era um dos poucos meios dignos de se sustentar. Por isso, uma opção frequente era fazer a escola normal para se educar e, depois, se houvesse necessidade, poder dar aulas em escolas primárias públicas ou particulares. Mesmo com certa resistência à inserção da mulher no mercado de trabalho, o magistério era aceito por ser considerado uma extensão do papel feminino da maternidade (HANER, 2003: 80).

Apesar de já usufruírem da possibilidade de adquirir diplomas nas décadas iniciais do século XIX, seja pelo curso do ensino normal, que começara a aparecer em maior número na década de 1860, seja pelo curso de parteira, criado em 1832 pela Faculdade de Medicina do Rio Janeiro (MOTT, 1998), a discussão sobre o acesso feminino ao ensino superior recrudesceu no Brasil a partir da década de 1870. Os debates em torno da ampliação das leis que regulamentavam a educação no país, tanto na imprensa quanto no parlamento, eram majoritariamente de vozes masculinas. Desse modo, a concepção de um ensino para as mulheres pautado em uma educação que fosse suficiente para adequálas às responsabilidades familiares pressupunha barreiras para o desenvolvimento da educação feminina para além de seu aprimoramento doméstico. A posse de um título superior era um meio de ingresso na elite política brasileira, além disso, significava um

rito, exclusivamente masculino, de passagem da puberdade para a vida adulta. A reivindicação feminina por esse direito era compreendida por certos grupos como uma afronta às leis regulatórias da sociedade (HANER, 2003: 134-136).

Endossando os mesmos argumentos dos "homens de mente progressiva do país", movidos pelo patriotismo e anseio pelo desenvolvimento econômico, as mulheres que reivindicavam o acesso à educação superior manifestavam-se em jornais, muitos deles produzidos por elas próprias. Jornais como O Domingo⁴ (1873-1875), o Echo das Damas (1879-1882), O Sexo Feminino (1873-1889) e outros apresentavam em suas páginas exemplos de melhorias conquistadas pelos países que permitiram um amplo acesso educacional às mulheres. Teria sido por meio da leitura de periódicos que a jovem Maria Augusta Generosa Estrela tomara a decisão de estudar medicina, viajando para os Estados Unidos em 1875, com 14 anos, para obter no ano seguinte a licença, por ser menor de idade, de entrar no New York Medical College and Hospital for Women. O caminho aberto por Maria Estrela foi percorrido também Josefa de Oliveira, que no ano de 1878 encaminhou, por meio de seu pai, uma petição ao legislativo da província de Recife a fim de obter o financiamento pelo Estado de seu estudo de medicina no exterior, também em Nova Iorque. O fato gerou uma intensa discussão na época e, apesar de ter obtido a autorização do legislativo, o pedido do pai de Josefa teve o veto do presidente provincial. No entanto, Josefa foi estudar nos Estados Unidos com a ajuda de homens ricos e influentes e, no ano de 1882, conseguiu, finalmente, o auxílio do governo (HANER, 2003: 136, 139-143).

Durante seus estudos em Nova Iorque, as duas estudantes se conheceram e, comungando as mesmas preocupações com os diretos das mulheres no Brasil, fundaram o periódico *A Mulher* (1881-1883), de início impresso nos Estados Unidos, mas vendido no Brasil. A partir de 1883, o Jornal passou a ser editado em Pernambuco. *A Mulher* tinha um cunho político-social muito forte, reivindicando a emancipação feminina com argumentos embasados na ciência e na História, demonstrando a capacidade intelectual da mulher e a necessidade de seu acesso ao ensino superior (DUARTE, 2016: 256-258).

Apesar da permissão do ingresso feminino no ensino superior pelo governo brasileiro, que permitiu às mulheres o alcance a profissões antes reservadas aos homens,

16

⁴ Sob o comando de Violante Ximenes de Bivar e Velasco, a mesma que foi editora *do Jornal das Senhoras* décadas antes.

ter ocorrido em 1879, apenas um pequeno grupo conseguiu de fato realizar tal percurso. Além de uma forte desaprovação social, a instrução adquirida na educação secundária, que era indispensável para o ingresso no ensino superior, era muito custosa. As escolas particulares destinadas a educar um público masculino e as públicas de educação mista, que recebiam meninas em condições econômicas adversas, eram vistas com desconfiança pelas elites brasileiras. Segundo o censo de 1872, 11,5% das mulheres no Brasil eram alfabetizadas, uma taxa um pouco menor daquela dos homens, que era de 19,8%. Na província do Rio de Janeiro, o número era de 29,3% de mulheres alfabetizadas e 41,2% de homens e, em São Paulo, 17,1% de mulheres e 32,1% de homens alfabetizados (FRACCARO, 2016: 21). O número de analfabetos no país era enorme e mostrava que as possibilidades reais de ingresso de pessoas no ensino superior brasileiro eram mínimas, atuando como mais um filtro social que privilegiava determinada classe, raça e gênero.

A primeira brasileira a receber um diploma de medicina no Brasil foi Rita Lobato que, em 1887, graduou-se na Escola de Medicina da Bahia. A cada novo diploma conquistado por uma brasileira, jornais como A Família e Echos das Damas publicavam matérias para reforçar a sua luta contra opiniões contrárias ao ingresso de mulheres em instituições de ensino superior (HANER, 2003:134-154). O preconceito contra a educação superior das mulheres foi apontado por Barman, que cita um trecho do debate promovido por estudantes homens sobre a entrada de mulheres nas faculdades de medicina. Um dos estudantes alegou que nenhum homem se casaria com uma médica, pois esta estaria "corrompida pelo hábito arraigado de andar pelas ruas"⁵. Essa colocação não dizia respeito às mulheres brancas empobrecidas ou das camadas populares, nem às pardas e negras, escravas, forras ou livres que, solteiras ou chefes de famílias, dificilmente teriam acesso à educação superior e já ocupavam o espaço público por necessidade, trabalhando como lavadeiras, cozinheiras, amas-de-leite, costureiras, quitandeiras ou artesãs, enfrentando, inclusive, a repressão policial, não se servindo da dicotomia entre público e privado, casa e rua (DIAS, 1984; MARINS, 1997). Porém, as mulheres das classes mais altas, ao abrir mão do ideal de domesticidade, sofriam por desafiar essa convenção, perdendo a honra pessoal e ameaçando a posição social de suas famílias (BARMAN, 2005: 223).

_

⁵ Gazeta acadêmica, 2 de agosto de 1886, Bahia, p. 166-7, citado em BARMAN (2005, p.222-223).

A escrita jornalística era para as mulheres um meio de adentrar os debates no espaço público sem necessariamente se expor. Mesmo assim, o preconceito enfrentado pelas mulheres em suas atuações no campo da imprensa pode ser percebido pelo número de participações anônimas nos periódicos. Como a colunista de moda d'*O Album Semanal*, que assinava apenas com as suas iniciais, ou a colunista de moda do *Jornal das Senhoras*, que em seus primeiros seis meses assinou a coluna como colaboradora anônima, utilizando um pseudônimo que devia ser o nome da freguesia onde, provavelmente, morava – "Catette". Outras já assinavam com seus nomes, como foi o caso de Nísia Floresta, considerada por muitos a primeira feminista brasileira, que refletia sobre seu tempo e a condição feminina em textos de sua autoria e que fez a tradução livre da obra feminista *A Vindication of the Rights of Women* de Mary Wollstonecraft.

A literatura foi também um lugar para as mulheres se posicionarem de forma combativa contra a existência da escravidão no Brasil. Na obra *Úrsula* (1859), escrita por Maria Firmina dos Reis, as figuras do escravo e da mulher são justapostas na análise, em oposição à figura masculina, detentora do poder. Retratar escravo e mulher "na posição de vítimas oprimidas e, ao mesmo tempo, exaltar suas qualidades foi a estratégia encontrada pela autora para angariar simpatias e sensibilizar os leitores a favor delas" (FRANCO; PRADO, 2013: 204).

Além de se empenharem na escrita para atacar o sistema escravista, na década de 1880 as mulheres organizaram associações abolicionistas. A partir de sua criação em 1882, no Ceará, a Sociedade das Senhoras Libertadoras, sob o comando de Maria Tomazia Figueira, provocou uma grande agitação social ao promover atos em prol da abolição, que colaboraram, no ano de 1884, para a aprovação do fim da escravidão na Província pela Assembleia Legislativa local. Tal luta reverberou pelo país, influenciando a criação da Amazonas Libertadoras, uma associação de mulheres de elite no Amazonas, que colaborou para a libertação dos escravos nessa Província em 1887. Organizações de mulheres pela abolição também surgiram em cidades como Santos, São Paulo e Rio de Janeiro, possibilitando a suas integrantes a defesa de seus ideais em mais um local de participação ativa na esfera pública (BANDEIRA; MELO, 2010: 10-12).

As melhorias da condição intelectual feminina, os exemplos da participação feminina nos movimentos abolicionistas, bem como a agitação política que antecedeu a proclamação da república no Brasil, promoveram um estímulo à luta das mulheres por seus direitos políticos. A Princesa Imperial e Regente Isabel era a única mulher que

ocupava uma posição política formal no país, extinta com a queda do império em 1889. A luta pelo sufrágio feminino ganhou força com nomes como o de Josefina Álvares de Azevedo. Autora da peça intitulada *O voto feminino*, encenada no Rio de Janeiro, Josefina defendia em seu jornal A Família diversos assuntos relacionados à melhoria e à ampliação dos direitos femininos, entre eles o direito de votar e ser votada (OLIVEIRA, 2009).

Com a promulgação da constituição de 1891, a identificação daqueles que poderiam votar e ser elegíveis foi feita de forma a deixar uma brecha para interpretações que favoreciam as ambições femininas⁶. Reconhecendo o direito dos cidadãos alfabetizados e maiores de 21 anos, o código não deixava explícita a proibição feminina, trunfo usado pelas sufragistas: a permissão dada aos alfabetizados permitia que mulheres instruídas pleiteassem o direito de votar e serem votadas. Mulheres como a dentista gaúcha Isabel de Sousa Matos, a pernambucana formada em direito Maria Augusta Meira de Vasconcelos e a baiana Isabel Dilon tentaram requerer seus direitos políticos. Mesmo não os conquistando, suas tentativas eram uma forma de pressionar o legislativo e chamar a atenção da sociedade para a causa (FRANCO; PRADO, 2013: 210).

Nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, a expansão das cidades e com elas do comércio, dos serviços e da indústria, acompanhada pela ampliação da burocracia governamental proporcionaram o crescimento de setores sociais médios, possibilitando uma maior inserção feminina no mercado formal de trabalho. O desejo dos estratos médios de se assemelhar às elites incentivou o aprimoramento educacional das mulheres, principalmente por meio do ingresso nas escolas normais e do treinamento para o uso de regras de etiqueta e dos protocolos sociais. Com esses aprendizados, as mulheres conseguiam empregos que não eram próprios à classe operária ou às mulheres de status social mais baixo. Trabalhos que não exigiam um curso superior, como no iniciante setor de telefonia, nas casas bancárias e em estabelecimentos comercias, possibilitaram a ampliação de trabalho para além da área de ensino escolar.

As novas chances de emprego melhoraram em longo prazo não só a situação financeira dessas mulheres, como também proporcionaram uma base social para o fomento de movimentos em prol de mudanças políticas. Argumentos contrários a essas mulheres profissionais afirmavam que tais trabalhos eram realizados por aquelas que não

⁶ De acordo com Celi Pinto (apud OLIVEIRA, 2009, p.42), tal ausência não foi um esquecimento ou uma falha dos políticos, mas sim consequência de uma concepção de cidadania da qual as mulheres não fariam parte, por isso, não teria sido nem cogitado a outorga a elas do direito de votar e ser votada.

foram bem-sucedidas na busca por um casamento. Entretanto, era muito difícil que os salários dessas mulheres fossem suficientes para viver com autonomia e não era incomum que, ao se casarem, mantivessem seus empregos para complementar a renda familiar (HAHNER, 2003: 205).

As mulheres foram também importantes na construção de um sistema fabril brasileiro. No ano de 1872, elas compunham 72% da mão de obra assalariada nas fábricas (PENA *apud* FRACCARO, 2016: 19). A indústria têxtil e de processamento de alimentos foram as que mais empregaram mulheres, já que eram áreas tradicionalmente ligadas à produção doméstica desses manufaturados. Trabalhando em situações precárias, em jornadas de trabalho que muitas vezes chegavam a 16 horas por dia e recebendo menos que os homens, as mulheres sofriam ainda com os constantes assédios de seus chefes e patrões. Além disso, os líderes e representantes trabalhistas lamentavam a necessidade da contribuição salarial feminina para a manutenção da casa, ajudando a reforçar o estereótipo da mulher dona de casa (HAHNER, 2003: 238-239).

A profunda estratificação da sociedade brasileira impactou de maneira desigual o processo de "modernização do sistema de gênero" no país, atingindo as mulheres brasileiras de forma diferente e, por vezes, contraditória. As necessidades econômicas e novas normas sociais davam às mulheres das camadas alta e média oportunidades de ter uma educação formal completa, o ingresso na universidade e novos empregos remunerados. Enquanto as mulheres das classes inferiores sofriam com a falta de proteção legal, remunerações muitos baixas, condições de trabalho precárias e exerciam funções que fortaleciam a desvalorização feminina, entre elas as de empregada doméstica, que as mantinham na esfera doméstica sob a tutela de suas patroas ricas (BESSE, 1999).

As mulheres do século XIX e as do início do século XX sentiam muito o peso do ideal de mulher submissa, ligada à esfera doméstica e sob a proteção de uma figura masculina. Mesmo atenuado em determinados segmentos sociais, tais expectativas de vida, restrita à família, impediam-nas de avançar na luta por igualdade. A tradição patriarcal era ainda estruturante. Estava presente nas leis, nos costumes, nas instituições sociais, na desigualdade salarial e na quase inexistente liberdade de escolha de parceiros de casamento, no caso das mulheres das elites. Subordinadas legalmente aos homens, as mulheres continuavam excluídas da arena política (COSTA, 2010: 493-523).

O rápido crescimento de alguns centros urbanos brasileiros, ao longo do século XIX, as novas formas do capitalismo industrial, desenvolvendo uma economia mais diversificada e uma ordem social mais complexa, e os intercâmbios políticos e econômicos do Brasil com o exterior possibilitaram não só melhorias materiais na vida das mulheres dos segmentos médios e elites como proporcionaram contatos com novos símbolos e modelos de comportamento. A vida na cidade oferecia alternativas de sociabilidade para além do meio familiar, incluindo a vivência nas ruas, nas igrejas e também em espaços como confeitarias, teatros e bailes. As casas das elites brasileiras passaram a ser abertas para além do círculo restrito de parentes e amigos, abrigando saraus noturnos e jantares. A inédita dinâmica da vida social, mais cosmopolita, beneficiou as mulheres, para as quais o dia já não bastava para todas as atividades mundanas. O surgimento dos lampiões a gás e as luminárias trouxeram novas oportunidades de sociabilidade, a exemplo dos passeios noturnos e dos saraus. Para se sentirem integradas àquela modernidade, novos hábitos e novos artefatos foram incorporados por estas mulheres (BICALHO, 1989; SEVCENKO, 1998).

Nesse contexto de modernização, o fenômeno da moda, caracterizada como um ritmo cíclico e acelerado de mudança da indumentária, teve um papel importante na criação de novas atividades urbanas, que passariam a contar com roupas especializadas: roupas para as práticas esportivas, roupas para sair à rua, roupas para sociabilizar com as amigas – a exemplo dos *tea gowns*, vestidos feitos para as mulheres tomarem chá com maior liberdade (LIMA, 1997) – e roupas para trabalhar, estas últimas ganhando destaque no final do século XIX. Acompanhar a moda europeia passou a ser um hábito das brasileiras dos estratos mais abastados, ou mesmo daquelas que podiam encomendar com costureiras locais ou costurar em casa a cópia de modelos divulgados nos jornais e revistas, atitudes que concorreram para a modificação de sua aparência e seus comportamentos.

A moda continuava a ser, no século XIX, um dos únicos meios de expressão social para as mulheres das elites e segmentos médios. As mulheres refaziam seus próprios corpos, comprimiam suas cinturas, aumentavam seus quadris, prendiam seus cabelos, usavam chapéus de diversas proporções e, assim, descobriam sua individualidade e também o seu grupo de pertencimento (SOUZA, 1987: 100). A moda, característica de uma sociabilidade moderna, representava para o sexo feminino uma forma de afirmação social, "aparecia [a moda] para a mulher como algo indispensável, um elemento que, além

de reforçar atributos naturais, distinguiria aquela da 'boa sociedade' pela elegância e pelo bom-tom" (RAINHO, 2002: 138). A moda seria um meio de representação especialmente feminino, um veículo de expressão social. Modelar o corpo para tornar-se uma mulher elegante evidenciava prosperidade e refinamento social, favorecendo, assim, o status social do marido e da família. Desse modo, estar em sintonia com a moda não era algo de menor importância.

Flügel tentou explicar o vestuário menos ornamentado e mais prático dos homens, a partir de século XIX, como uma "grande renúncia" masculina. O traje composto por três peças tornou-se uma espécie de uniforme do homem racional, que não estaria mais submetido às regras da moda (RIELLO, 2013:56-58). A ausência de ornamentos e cores na indumentária masculina impactou visualmente às distinções entre os sexos. Como aponta Anna Higonnet ao estudar as representações de mulheres nas imagens do século XIX na Europa e Estados Unidos:

Nada transmite a ideia da diferença entre os sexos de forma mais superficial mas também mais tenaz do que o vestuário. Em nenhum outro século foram tão diferenciadas as roupas masculinas e femininas, tão cuidadosamente controladas as transgressões em matéria de vestuário e tão prontamente usadas em imagens de conformidade e subversão (HIGONNET, 1991: 328).

No entanto, tal teoria, que tenta excluir o homem do circuito da moda, desconsidera que, mesmo possuindo um vestuário mais sóbrio e com poucas variações, a moda era também uma questão masculina. Ao comparar as ilustrações de moda, percebese que as femininas são muito mais numerosas que as masculinas, mas essas últimas não estão ausentes. O uso de cores também se faz presente na vestimenta masculina para além do preto. Tons de azuis, de cinzas e tecidos às riscas ou quadriculados ainda eram comuns no vestuário masculino (RIELLO, 2013: 62-63). Mesmo tendo possibilidades de escolhas reduzidas, havia escolhas e mudanças no vestuário masculino no século XIX.

Associado ao trabalho urbano intelectual, o corte de alfaiate constituiu o traje civil padrão dos homens das camadas médias e das elites. Ternos, paletós, calças, coletes, sobretudos, camisas e gravatas compunham a veste masculina do oitocentos. Apesar de aparentar ser menos ornamentada que a indumentária feminina, a vestimenta masculina

também possuía regras que estabeleciam qual traje era mais adequado para determinada ocasião. Casacos do tipo casaca, sobrecasaca, fraque, *paletot*, *lounge jacket* e sobretudo possuíam regras e momentos determinados para seu uso. Dessa forma, existia uma ampla variedade de peças de roupas e acessórios (chapéus, bengalas e joias) que deveriam estar presentes no guarda-roupa do homem moderno e elegante do século XIX e início do XX (ITALIANO, 2015).

As matrizes da vestimenta masculina oitocentista são várias e podem retroagir às armaduras metálicas desenvolvidas no final do século XII, que foram projetadas realçando as partes separadas do corpo masculino, possibilitando visualizar a forma completa dos braços, das pernas, do torso e seu esquema de confecção. Deste momento em diante, homens e mulheres começam a se diferenciar radicalmente no vestir, sendo que a maior parte do vestuário masculino iria imitar o esquema de confecção das armaduras ao construir formas mais próximas e estruturadas em torno da silhueta do corpo. Dos gibões justos combinados com os calções acolchoados, passando aos casacos e calções curtos, que eram arrematados com meias até o joelho, chegou-se, por volta de 1820, à imagem masculina moderna constituída por calça, paletó e colete, que sofreu pouca variação na sua forma ao longo do século.

A roupa masculina do século XIX tornou-se mais padronizada, como um uniforme, facilitando a movimentação do homem durante seus afazeres fora e dentro de casa. A alfaiataria moderna, feita em partes separadas, ordenadas em camadas e destacáveis, possibilitava uma grande mobilidade física sem que fossem criados inconvenientes estéticos em sua composição final. Estando em uma posição descontraída, de relaxamento, o traje masculino se ajustaria a tal condição corporal sem causar constrangimentos, proporcionando um conjunto fluido e gracioso, como acontecia se o homem que o vestisse estivesse em uma posição ereta. Seria uma roupa, ao mesmo tempo, socialmente formal e informal, portanto, flexível, obediente às variações de contexto (HOLLANDER, 1996).



Figura 1 – Homem sentando em estudio fotográfico.

Retrato realizado por Militão Augusto de Azevedo - 1879. Acervo do Museu Paulista da USP.

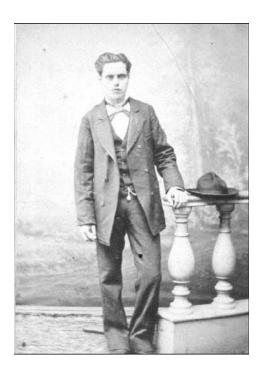


Figura 2 – Homem em pé em estúdio fotográfico

Retrato realizado por Militão Augusto de Azevedo - 1879. Acervo do Museu Paulista da USP.

O traje de alfaiataria tem sua origem no século XVII, pelas mãos dos alfaiates franceses, mas foi na Inglaterra do final do XVIII e início do XIX que o traje ganhou rigidez e austeridade na forma, no tecido e na cor. Nas figuras 1 e 2 veem-se os retratos de dois homens em posturas diferentes, um sentado e outro em pé. Estão vestidos de forma semelhante: calça, casaco, colete, camisa e gravata. Além disso, os dois ainda portam um relógio de bolso. Percebe-se que, mesmo em posturas distintas, a composição final da roupa é harmônica em ambos os retratos, como destaca Hollander (1996).

As mudanças das roupas femininas sempre foram mais conservadoras, atreladas a questões relativas ao pudor e às concepções fantasiosas sobre o que seria a mulher. A parte de cima da indumentária feminina sofreu maiores transformações, com decotes que expunham o seio e mangas que mostravam os braços, enquanto a parte inferior ganhava ou perdia amplitude sempre com grande quantidade de tecido. Em meados do século XIX, o corpo feminino teria idealmente uma cintura muito estreita e os seios projetados para frente, devido ao uso dos espartilhos, e quadris muito largos, em virtude do uso de

anáguas, crinolinas e anquinhas, que também escondiam as pernas como se elas não existissem, formando uma imagem muito distante do corpo real feminino. A roupa faz parte de uma cenografia. As mulheres, ao refazerem seus próprios corpos, produziam uma modulação diferente na voz, provocavam um vagar maior dos movimentos e um jeito de cabeça lânguido sobre os ombros (SOUZA, 1987: 55).



Figura 3 – Mulher em estúdio fotográfico 1880.

Retrato fotográfico realizado por Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista da USP.

O retrato produzido por Militão mostra o impacto visual da vestimenta feminina. A mulher retratada na figura 3 encontra-se de perfil levemente virado para a câmera, perspectiva que permite ver com clareza o uso de uma anquinha, artefato que produzia

um volume visível na região glútea. A anquinha era feita inicialmente com crina de cavalo, passando posteriormente a ser estruturada com arcos flexíveis de aço. O vestido foi feito com tecido estampado de bolinhas, cobrindo todo o corpo, do pescoço à bainha. Para além da estrutura e estampa, o vestido conta com babados e passamanarias, que contribuem para a criação de volume abaixo da cintura. Ademais, a mulher está com um vestido que poderia ser construído de duas formas: em uma só peça – o estilo princesa – ou com corpinho e saia separados.

O vestuário feminino atendia às funções relacionadas à identidade, que deveria se orientar segundo valores de modéstia e beleza, não excluindo a sensualidade promovida pelas partes cobertas, que aguçavam a imaginação. Em uma sociedade que cultivava a submissão feminina, a sedução era um processo afásico para as mulheres que se mostravam tímidas, porém usando roupas compostas de elaborados e complicados ornamentos, com forte apelo visual, contrapeso central para a construção de um papel social que não permitia a explicitação dos sentimentos e desejos. Como salienta Souza, devido à expectativa do casamento desenvolveu-se nas mulheres a *coquetterie*, uma estratégia de sedução em que, por meio das roupas e de posturas do corpo, as mulheres ao mesmo tempo em que se mostravam disponíveis para o homem, também mantinham uma distância, criando um jogo de avanços e recuos, de "entregas parciais" (SOUZA, 1987: 92).

O espartilho usado desde a puberdade até a velhice é um bom exemplo da ambiguidade que cercava a sedução desse período. Vestidos macios como a seda, que convidavam ao toque, eram duros como pedra por causa da estrutura em barbatanas do *corset*. No entanto, ele fazia brotar os seios que, a qualquer esforço feminino, arfavam de maneira "encantadora". A fragilidade causada pelo uso do espartilho, que literalmente tirava o fôlego das mulheres, incentivava os préstimos masculinos como auxiliar a subir um degrau ou apanhar algum objeto caído ao chão (MILLER, 2000). Os vestidos chegavam facilmente a ter mais de 11 kg. Não é de se espantar que as mulheres que usavam tal vestuário pudessem ter dores nas costas, nos joelhos e pés. Mas a saúde não era a única questão a respeito das roupas femininas, o uso de roupas restritivas ajudou a conceber os papéis limitados que muitas mulheres possuíam na sociedade (CUNNINGHAM, 2003: 22).

Estudos sobre o corpo, o gênero e a sexualidade apontam para o caráter nãoessencialista dos registros históricos. Comportamentos que parecem constantes têm, na verdade, suas produções condicionadas às práticas de determinada sociedade, localizada no tempo e no espaço. O gênero é um fenômeno que deve ser compreendido nas relações entre sujeitos socialmente constituídos em contextos específicos (BUTLER, 2003). Teresa de Lauretis propõe pensar o gênero como produto de diferentes tecnologias sociais e de discursos, muitas vezes institucionalizados, bem como das práticas da vida cotidiana. Assim, por meio de instituições e técnicas que vão desde o cinema até o direito, passando pelo vestuário e a moda, são produzidas as verdades sobre a masculinidade e a feminilidade (DE LAURETIS, 1994). "Verdades" que são naturalizadas a partir de uma perspectiva heteronormativa que institui uma assimetria entre esses polos até no próprio corpo, "ou seja, nossos entendimentos quanto ao corpo/sexo seriam também efeitos de discursos e práticas reguladoras e não determinados por uma suposta natureza essencial" (SANTOS, 2018: 3).⁷

As concepções de uma mulher feminina, frágil, sob cuidados masculinos, ligada à esfera doméstica configuraram-se no Brasil do século XIX na interseccionalidade de classe e raça. Esse ideal feminino construído afetou e regulou de alguma forma as vidas de todas as mulheres. Para as mulheres que, em sua maioria, eram brancas e que tinham uma condição econômica estável, esse estereótipo norteou quase todo seu campo de ação: sua profissão (se pudesse ter), os locais em que poderia passear, as horas de suas atividades, suas companhias, os assuntos sobre os quais poderia falar e ler. De um comportamento adequado dependia a sua respeitabilidade. O modelo feminino certamente circulava, transcendendo o meio em que ele era hegemônico, aspirado por mulheres de outros segmentos sociais, ao mesmo tempo em que negado por mulheres que supostamente deveriam segui-lo à risca.

A construção de identidades não dispensa, ao contrário, só é possível por meio da mobilização da materialidade. Os artefatos são ao mesmo tempo resultados de formas especificas e historicamente determináveis da organização das pessoas em sociedade e funcionam como canalizadores, dando condições para que se produza e efetive, em certas direções, as relações sociais. Funcionam como produtos e vetores da vida social (MENESES, 1983: 112-113). Para além da produção e comunicação de sentidos, os artefatos imprimem a sua dinâmica de funcionamento aos corpos que os utilizam,

⁷ Ainda que estas considerações sejam muito mais relevantes para os debates da atualidade, não é ocioso lembrar que a naturalização do sexo também é parte do fenômeno cultural que dividia homens e mulheres no século XIX.

permitindo que por meio deles sujeitos disputem lugares e poderes. Por isso, deve-se compreender os artefatos como tendo agência, não apenas codificando as atitudes e práticas sociais, mas agindo sobre elas, produzindo efeitos sociais.

Como mostra Mimi Hellman (2006) em seu estudo sobre os jogos de sedução realizados entre pessoas da aristocracia francesa no século XVIII, a utilização perfeita do corpo, sua indumentária associada a objetos complexos por causa de sua portabilidade e multifuncionalidade, como as mesas de *toilette* ou de jogos, construíam as identidades da nobreza. A materialidade participava ativamente da produção dos comportamentos, que deveriam ser vividos como harmônicos e prazerosos. Móveis e objetos decorativos e de uso pessoal operavam como dispositivos capazes de induzir condutas tidas como apropriadas. Os encontros aristocráticos exigiam um tipo de comportamento que se adaptava de acordo com o gênero, a posição social e o estado civil. Esses códigos de conduta eram acionados nos encontros em interiores densamente decorados, onde conseguir, por exemplo, sentar-se em uma cadeira baixa de forma graciosa poderia realçar os atributos físicos da pessoa e promover interações desejosas, coisas que não aconteceriam se tal movimento fosse realizado de forma menos habilidosa.

Pesquisando a formação do espaço doméstico no período entre 1870 e 1920, na cidade de São Paulo, Vânia Carvalho demostra a existência de uma associação ativa entre os objetos domésticos e a formação de identidades sociais e de gênero. A composição da masculinidade se daria pelos repertórios que enfatizariam a individualização do homem, agindo como uma força centrípeta, atributos adjetivadores de sua personalidade. A constituição dos atributos femininos, ao contrário, definir-se-ia por uma ação centrífuga, em que o ser mulher se faria por meio de uma intercambialidade entre o corpo e os objetos domésticos. De alguma forma, o corpo feminino fundia-se com o espaço e os artefatos da casa, o que teria como resultado uma personalidade do tipo difusa, marcada pela capacidade de promover a mediação social (CARVALHO, 2008: 43-114).

Tais estudos mostram como a materialidade impacta as dinâmicas corporais e sociais. É nessa perspectiva que se almeja compreender a roupa e a moda, ou seja, como partes ativas de um fenômeno social denso, podendo, por isso mesmo, tornarem-se fontes de investigação sobre a experiência histórica (SIMIONI, 2011). Uma mulher feminina, de meados do século XIX até o início do século XX, era reconhecida pela sua aparência e, tanto em textos quanto em imagens, as roupas sinalizavam desvio ou adesão ao ideal feminino. Se a feminilidade era em parte uma questão de aparência, a cultura visual do

período produziu diversas imagens de mulheres, entre as quais os desenhos de moda, que foram os meios mais populares para se propagar tais ideais. "Figurinos de moda, bem como seus veículos de divulgação, existiam desde o final do século XVII, mas só na década de 1840 se transformaram numa verdadeira força cultural" (HIGONNET, 1991: 319). As ilustrações de moda e, mais tarde, a publicidade representavam a mulher como um manequim inexpressivo e estático, vestindo roupas suntuosamente ornamentadas e em locais compreendidos como femininos – sala de estar, salão de baile, jardins e outros. A identidade da mulher se daria por meio do espaço em que estava inserida e a roupa que vestia.

Como demonstra Griselda Pollock, a condição social, sexual e psíquica da feminilidade é constantemente produzida, regulada e renegociada. Para as mulheres burguesas da França do dezenove, ir para a cidade e confundir-se com a multidão era algo assustador não apenas por ser algo novo, mas também por ser algo moralmente perigoso. O ideal de feminilidade era construído a partir de duas oposições: da virgem em oposição à prostituta e da dama burguesa em oposição à imagem da mulher trabalhadora. As mulheres poderiam frequentar espaços ligados ao lazer sem causar problemas à sua honra, mas essa aparente liberdade de adentrar o espaço público era restrita, pois elas só poderiam acessar os espaços que não feriam sua feminilidade (POLLOCK, 1988).

O corpo espartilhado e as inúmeras camadas de roupas, que as ilustrações de moda prescreviam como elegantes, agiam como dispositivos produtores da feminilidade burguesa: a imagem de uma mulher como frágil e serva dos caprichos de um sistema de moda. Certamente, essa ideia de feminilidade influenciou a vida de grande parte das mulheres. Encaixar-se nesse padrão traria distinção e honra, porém não impediria as mulheres de desafiarem tais convenções. Como visto, as mulheres no Brasil participaram ativamente, ao longo de todo o século XIX, da vida pública nacional, seja escrevendo nos jornais ou produzindo literatura, seja advogando pela abolição da escravatura ou pelo sufrágio feminino, seja assumindo funções consideradas masculinas — como no caso das viúvas que dirigiam os negócios no lugar de seus falecidos maridos — e também como consumidoras no novo modo de vida urbano que se implantava na sociedade brasileira. É nessa tensão entre um ideal de feminilidade restritivo e uma ampliação da participação da mulher na esfera pública que se nota a divulgação de peças de roupas associadas ao vestuário masculino para o uso por mulheres nos periódicos brasileiros.

Podemos retornar agora aos comentários de abertura do presente texto sobre a coluna de moda d'*O* Álbum Semanal. Nele vê-se a divulgação de duas peças que estariam causando furor na Europa: paletós e coletes deixariam aquela que os vestissem muito elegante e já estavam à venda na capital da corte⁸. As duas peças foram comumente relacionadas ao vestuário masculino e junto com as calças compridas formavam o seu traje civil, ainda presente no imaginário ocidental relacionado à figura do homem.

Por meio de análises fotográficas, Diana Crane estudou o uso dessas roupas no vestuário feminino europeu e norte-americano. Com recorte temporal amplo que contempla a década de 1850 até 1990, Crane compreende essas peças como uma forma de resistência não verbal feminina. Sarah Gibbings (1990) mostra em seu livro a trajetória da gravata, do seu surgimento no século XVII até o século XX, mostrando os tipos de gravatas, seus usos e possíveis significados, ao longo do texto, exemplos de gravatas para mulheres são comentados, bem como os trajes que as usuárias vestiam. Dentre os estudos sobre o uso de calças por mulheres nos Estados Unidos e na Europa destacam-se o livro de Patricia Cunnigham (2003) sobre a reforma do vestuário feminino entre 1850 a 1920, que possui um capítulo sobre calças, e os artigos de Patricia Campbell Warner (1993), Kate Luck (1996), Gayle Fischer (1997).

A difusão e os usos de peças tradicionalmente ligadas à figura masculina ainda são pouco estudados no contexto brasileiro. O trabalho de Gilda Chataignier (2010), dedicado à história da moda no Brasil do século XVI aos primeiros anos do XXI, aponta, ainda que rapidamente, o uso de gravatas por mulheres, no final do XIX, junto a roupas mais práticas como o *tailleur*, associando-o a uma mudança de vida das mulheres dos segmentos médios, que agora entravam no mercado de trabalho. Sobre os usos de calças por mulheres, a tese de doutorado de Joana Monteleone (2013)⁹ trata do consumo de roupas no Rio de Janeiro no período do Império e aponta para o possível uso das calças compridas sob vestidos em meados do dezenove. O uso dos *jupe-cullote* na década de 1910, no Rio de Janeiro e em São Paulo, foi objeto da pesquisa de Natália Epaminondas (2014), que analisou as discussões na imprensa de grande circulação em torno das saiascalções e os impactos desse novo *design* no corpo feminino. A mesma peça foi analisada por Fabiana Macena (2010) em estudo que tenta compreender como a revista *Fon-fon* construiu as noções de modernidade e feminino entre os anos de 1907 e 1914. As

_

⁸ O Álbum Semanal. Domingo, 30 de novembro de 1851, n.5, p.7.

⁹ Tese defendida no ano de 2013 no Programa de História Econômica da Universidade de São Paulo.

pesquisas existentes foram de grande auxílio para o desenvolvimento da presente pesquisa e serão mobilizadas ao longo dos capítulos.

Retomando os objetivos apresentados no início desta introdução, é justo perguntar se a apropriação de quesitos da moda masculina subverteria a posição subalterna ocupada por mulheres das elites e das camadas médias. Teria sido esta uma maneira de suas usuárias demonstrarem de modo sutil a concordância com os discursos feministas da época? A capacidade polissêmica de tais artefatos teria servido para marcar uma posição questionadora que poderia conviver com visões mais frívolas, resultantes da simples adesão à última moda parisiense? Ao vestir peças e acessórios masculinos, a mulher se apropriaria de qualidades quase sempre atribuídas ao homem, como autoridade e intelectualidade? Criar-se-ia, assim, uma imagem de maior imponência e respeitabilidade, que ampararia sua entrada nos espaços públicos de maneira prática e segura?

Como defende Anne Hollander, mulheres emancipadas com intenção de modernizar suas roupas copiavam as inovações da vestimenta masculina, aplicando as ideias de uma roupa que se ajustaria folgadamente ao corpo, revelando uma forma mais próxima à realidade do corpo e que permitiria movimentos em conjunto de forma mais prática (HOLLANDER, 1996). Faz-se necessário pensar em outras intenções que essas mudanças ampararam para além da modernização das vestimentas femininas.

Mudanças que adentraram o século XX, a combinação de peças vinculadas a uma identidade masculina é feita, até hoje, desafiando as convenções restritas de gênero, como os smokings e uniformes militares usados por Marlene Dietrich, nos anos de 1930, que compuseram sua figura como *femme fatale* ou o uso de gravata por uma mulher na campanha da marca *Ralph Lauren*, em 1995. Segundo Crane, a modelo, que posa usando roupas muito semelhantes aos outros dois modelos masculinos na mesma cena, com a diferença de sua gravata estar torta, afirma a independência feminina ao promover uma paródia do vestuário masculino (CRANE, 2006: 263-264).

Como aponta Katrina Rolley (1990), em artigo sobre as militantes do *Women's* Social and Political Union (WSPU¹⁰), as líderes do movimento orientavam as

ataques às vitrines, museus e outros locais. Cf. ROLLEY, 1990.

-

¹⁰ Criado em 1903 por Emmeline Pankhurst, ou como mais conhecida, Mrs. Pankhurst, a sociedade constituiu-se, primeiramente, por mulheres da classe trabalhadoras de Manchester. Ao transferir a sede da organização para Londres, o número de mulheres das camadas médias associadas aumentou. O que tornou a WSPU notória foi a sua tática violenta de militância que não ficava restrita à produção de jornais e propagandas, mas também incentivava a violação de leis, a greve de fome, a organização de passeatas e

participantes a enfatizarem ao máximo sua feminilidade nos vestidos e nas aparências para não atrair a atenção desnecessária em encontros ou antes de ataques e passeatas. Tal orientação funcionou como uma estratégia em resposta às ações violentas que as sufragistas sofriam na imprensa por meio de charges em que, muitas vezes, apareciam masculinizadas, vestindo paletós, gravatas, cartolas e, algumas vezes, calças. Além de serem caricaturadas fumando e portando bengalas.

Na França, nas últimas décadas do século XIX, a figura da *femme nouvelle* aterrorizava as concepções tradicionais da família burguesa. Representadas, pelos jornais da época, como figuras que rejeitavam a sua posição no sistema burguês, abandonando a casa e a família, a *femme nouvelle* invertia os papéis sociais e ameaçava as divisões da ordem burguesa, como aquelas entre o público e o privado, o trabalho e a família e as técnicas de reprodução familiar e social. Associadas ao feminismo francês, mesmo que fosse um grupo pequeno de mulheres, produziram um símbolo poderoso de contestação. Tais mulheres eram vistas como criaturas terríveis, uma amazona gigantesca ou como uma mulher emancipada e masculinizada, usando uma sobrecasaca. E eram constantemente associadas a artefatos modernos e masculinos como cigarros, *Bloomer*, chapéus de palha e bicicletas (SILVERMAN, 1992).

Os marcos cronológicos propostos nesta pesquisa são os anos de 1851 e 1911. É nesse intervalo de 60 anos que se tem uma grande divulgação do "estilo alternativo" na imprensa brasileira. No ano de 1851, como já mencionado, o colete e o paletó apareceram no jornal *O Álbum Semanal* e, desde então, foram ganhando espaço nas colunas de moda até figurarem em maior quantidade nas décadas de 1880, 1890 e 1900, nas páginas da revista *A Estação* (1879-1904). No ano de 1911, uma grande confusão no centro do Rio de Janeiro ocorreu por causa do uso de uma saia-calça por Madame Lespinasse. Tal acontecimento ganhou destaque em jornais de grande circulação como o *Correio da Manhã* e as revistas *Fon-fon!* e *A Careta*, gerando discussões sobre o seu uso. Após esse "furação", a divulgação de calças femininas perde o fôlego na imprensa, por isso escolheu-se o ano de 1911 como marco final da pesquisa, o que não significa que o uso de tais indumentárias tenha desaparecido.

Os periódicos são fontes essenciais para se ter acesso às modas divulgadas no Brasil no período em estudo. Jornais destinados ao público feminino existem no Brasil desde 1827 e quase sempre trazem uma seção dedicada à moda, onde se reserva um espaço considerável às descrições de figurinos, às discussões sobre o sentido da moda e

as adaptações necessárias dos modelos estrangeiros à realidade local. Segundo Buitoni, a imprensa feminina e feminista não são a mesma coisa, "a imprensa feminina é aquela dirigida e pensada para mulheres. A feminista, embora se dirija ao mesmo público, se distingue pelo fato de defender causas" (BUITONI, 1990:16). Nossa estratégia será comparar os dois tipos de imprensa destinados ao público feminino, além de jornais de grande circulação do início do século XX, para que seja possível perceber se os posicionamentos dos jornais teriam afetado a divulgação ou não das roupas "alternativas" pelas senhoras.

Constituem o corpo documental desta pesquisa periódicos que dedicavam integralmente ou parte de suas folhas à moda, bem como as ilustrações. Foram usados os seguintes jornais voltados preferencialmente para o público feminino: *O Álbum Semanal* (1851-1853), *Novo Correio das Modas* (1852-1855), *A Marmota na Corte* (1849-1852), que em 1857 passa a se chamar *A Marmota* (1857-1861), *Jornal das Senhoras* (1852-1855), *Jornal das Famílias* (1863-1864), *A Estação* (1879-1904) e *A Família* (1888-1894). Periódicos que mostram a leitura como também uma prática feminina recorrente, interessada – circunscrita a um grupo social que era alfabetizado e tinha acesso à compra dos impressos – e que tinham a intenção de produzir consumidoras (MARTINS, 2008).

Todos os jornais tinham publicações vinculadas à capital da corte e, depois, capital da república, com vendagem em outras províncias. Exceto *A Família*, que lança seus primeiros fascículos na província de São Paulo, mas no ano seguinte transfere-se para o Rio de Janeiro. Cabe salientar que existiam outros jornais dedicados ao público feminino tanto de cunho feminino, quanto feminista no Brasil. Foram selecionados para a pesquisa os que trazem as peças de interesse ou indicam a leitura de jornais que divulgavam essas peças. Outros três jornais de grande circulação, de publicação diária ou semanal, e que não se direcionavam preferencialmente ao público feminino integram o corpo documental, são eles: *Fon-fon!* (1907-1911), *Correio da Manhã* (1911) e *A Careta* (1911).

O uso da imprensa, como qualquer outra fonte histórica, deve ser feito de maneira crítica, reconhecendo-se sua historicidade e a sua força ativa na construção das práticas sociais. Com sua linguagem e seu posicionamento, a imprensa ajuda a constituir formas de pensar e agir, estabelece papéis sociais, além de demarcar temas e mobilizar opiniões. A imprensa foi aqui compreendida como um campo de luta, em que se consideram as

tensões existentes dentro dos jornais e as que pudessem surgir na interação com outros, seus eventuais esforços pedagógicos, normativos e os sentidos conferidos por quem os lia (GARZONI, 2012). Como ressalta Tania De Luca, o esforço de categorização dos materiais impressos como "jornais", "revistas" ou qualquer outra nomeação abstrata e generalizante que a eles se possa dar, por mais útil que seja, não dispensa o historiador de fazer a caracterização específica construída a partir das próprias análises da fonte (DE LUCA, 2011: 131-132).

A moda tem seu próprio tempo e seu próprio circuito de ascensão, estabelecimento e declínio, um jogo de apropriação e distinção que a faz se renovar ciclicamente. Sendo assim, os jornais que produziam conteúdo sobre moda tinham como função antecipar ou sugerir modelos para serem usados por suas leitoras. Por isso, algumas vezes, os figurinos descritos por esses veículos não correspondiam à moda efetivamente adotada. Para tornar o diálogo com os periódicos mais substancial, a análise de fontes visuais, tais como as fotografias (originais ou impressas), integram a pesquisa e são fundamentais para se compreender as práticas do vestir-se no período, pois por meio delas se poderá compreender quais artefatos descritos nos jornais chegaram a ter uso no país.

As fotografias no século XIX eram um símbolo de modernidade e uma prática que atendia ao desejo de distinção de segmentos sociais antes alijados de meios de obter uma representação visual de si (BENJAMIN, 1985). A busca por uma identidade individual e social por meio da fotografia disseminou padrões de representação. Ao mesmo tempo em que possibilitaram que mais famílias tivessem acesso a esse tipo de retrato, gênero de representação agora não mais exclusivo das elites, fotografar-se foi também uma maneira de produzir diferenças de gênero. Como mostra Carvalho, "fotografar-se era um gesto socialmente significativo e, portanto, sexualmente ativo" (CARVALHO, 2008, p. 225).

Nos retratos do tipo *carte-de-visite* e *cabinet-portrait* encontram-se mulheres em poses de perfil (figura 3), em que se destacam as linhas dos seus corpos e seus vestidos amplos, entrando em harmonia estética com os outros elementos de cena e com as poses graciosas. Poses bem distintas são observadas em fotografias nas quais homens são retratados. Nelas eles aparecem quase sempre sozinhos e seus rostos, bem como cavanhaque, barba, bigode ganham mais destaque¹¹. Percebe-se nas fotografias de ambos

¹¹ Vânia Carvalho em seu trabalho aponta que a porcentagem de retratos femininos individuais na coleção de retratos fotográficos produzidos por Militão não chega a 20%, enquanto as de homens adultos são de 60%. Nesses retratos e nas imagens de busto percebe-se o forte apreço masculino por essa estética do

os sexos uma dose de teatralidade, para isso, a utilização do corpo e de artefatos foi fundamental para a construção da pose.

Na busca pela criação de identidades por meio dos retratos fotográficos, o uso de objetos e vestimentas para a produção de características individuais e sociais foi de extrema importância. Como afirma Carlos Lemos, "ninguém iria mesmo se fotografar mal ajambrado, documentando mau gosto ou relaxamento de hábitos, ou mesmo pobreza e incapacidade de vestir-se bem" (1983: 58), por isso os ateliês de fotografia da época possuíam acervo de roupas¹². Percebe-se, assim, a centralidade da vestimenta para a construção dessas identidades. Pois mesmo não possuindo o traje usado no retrato, o cliente do estúdio se utilizava dele para projetar a sua imagem, fixando características que seriam eternizadas.

A coleção de retratos do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo integra o conjunto de fontes. Localizado no acervo do Museu Paulista da USP, a maior parte dos 12.178 retratos produzidos entre os anos de 1862 a 1885 pelos ateliês Carneiro & Gaspar e Photographia Americana não está íntegra. O fotógrafo recortava os retratos, preservando somente o rosto, que era colado em um álbum ou catálogo de controle com o número do negativo. Além dos formatos *carte-de-visite* e *cabinet*, que usualmente apresentam o retratado de corpo inteiro, a coleção conta com milhares de retratos de bustos, que não são de nosso interesse. No entanto, cerca de 1.080 retratos estão íntegros e apresentam os fotografados em corpo inteiro, sendo 759 masculinos e 391 femininos (CARVALHO; LIMA, 2005: 384), podendo ser estes exemplares utilizados para a presente pesquisa. Nestes retratos, encontra-se um rico material para analisar a indumentária feminina e masculina, como também para comparar as peças análogas. Completam as fontes fotográficas retratos encontrados na coleção Dom João de Orleans e Bragança, pertencentes ao acervo do Instituto Moreira Salles e que possibilitam identificar o uso de vestimentas de inspiração masculina no Brasil.

Buscando ir além dos aspectos simbólicos presentes nos textos e nas imagens, foram feitas análises morfológicas das fontes visuais, com o objetivo de reconhecer aspectos formais (postura e cenários) que poderão ajudar a compreender o engajamento

¹² Tal afirmação levanta suspeita sobre o figurino da figura 3 ser do acervo do fotografo Militão, visto que existe um outro retrato com uma mulher diferente portando o mesmo vestido.

rosto. Ter barba, cavanhaque, costeletas e bigodes bem cuidados indicavam prestígio social e elegância. Cf. CARVALHO, 2008: 225.

corporal que tais artefatos demandavam das mulheres que os usavam. Foram realizadas comparações entre as vestimentas, os acessórios e as posturas dos personagens presentes nas ilustrações dos jornais com os mesmos conjuntos de elementos que aparecem nas fotografias para que se pudesse aproximar a moda que era descrita nos periódicos com as vestimentas que eram usadas e os efeitos que elas produziam nos corpos.

Para compreender melhor o desenvolvimento da pesquisa, este trabalho foi dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo foram analisadas as vestimentas e os acessórios que compunham a parte de cima da indumentária feminina ou, como a imprensa da época se referia a essa parte, o corpinho. Serão tratados os paletós, coletes, gravatas, colarinhos, chapéus e relógios usados em diversos contextos: em casa, na rua, passeios no campo ou na prática esportiva.

O segundo capítulo tratou dos discursos e usos das calças e saias-calças. Foi feita uma discussão bibliográfica sobre o uso de calças por mulheres no contexto norte-americano e europeu, principalmente através do uso do *Bloomer*, para se compreender melhor como foram apropriados os discursos sobre a peça e a peça em si no Brasil. Foram tratadas também as calças como roupa de baixo, roupa para o banho de mar, práticas esportivas e as *jupe-culottes*.

O terceiro capítulo tratou de figuras femininas que usaram tais trajes. Como a parteira Madame Durocher e a primeira advogada a atuar no Brasil, Myrthes Gomes de Campos. É o caso, também, da Princesa Isabel em seus retratos fotográficos vestida de amazona ou portando gravata e a confusão causada por Madame Lespinasse no centro do Rio por estar vestindo uma saia-calça. Para além destas mulheres, que foram centrais, outras como Antonia Alves Feitosa, a Jovita, foram também abordadas no capítulo.

Por fim, foram apresentadas as considerações finais referentes à pesquisa, seus limites e alcances, buscando articular a discussão sobre indumentária com a construção de gênero, tema que perpassa todo o trabalho.

1. O corpinho: a indumentária masculina no guarda-roupa feminino

Por meio da observação de fotografias, Diana Crane analisou a inserção de elementos masculinos no vestuário feminino na Europa e nos Estados Unidos. Dando ênfase ao século XIX, Crane denomina este tipo de apropriação como "estilo alternativo". O estilo alternativo "pode ser compreendido como um conjunto de sinais, extraídos do vestuário masculino, composto por itens usados separadamente ou em conjunto, que modificam sutilmente o efeito do traje feminino." (CRANE, 2006: 202). Tal estilo, defende a autora, foi largamente adotado e funcionava como uma comunicação não verbal das mulheres, cujos papéis sociais eram conflitantes ou restritos, como os exemplos das meninas que frequentavam as universidades e as mulheres que se inseriam no mercado de trabalho. O estilo alternativo, embora tivesse sido adotado em larga escala, não teria substituído o estilo dominante.

No Brasil, a primeira referência encontrada por esta pesquisa a algum item deste "estilo alternativo" foi em um pequeno anúncio de 18 de maio de 1850 no *Jornal do Commercio* em que aparece a venda de "gravatinhas de seda muito modernas para senhoras"¹³. No ano seguinte surgem as primeiras referências ao paletó feminino, em uma nota em que se procurava um paletó de senhora perdido em um baile ¹⁴ e em um anúncio de venda desta mesma peça no dia 9 de dezembro de 1851.

Por mais que já houvesse anúncios de venda de gravatinhas e paletós para mulheres, a divulgação e a discussão destas peças e de outras como o colete e o colarinho ganham destaque nas colunas de moda de jornais femininos no ano de 1852. Discutir a divulgação destas peças, percebendo as relações que se estabeleciam entre as roupas masculinas, as femininas e a possível masculinização da mulher que portasse tais artefatos e como a inserção de tais peças poderia facilitar o vestir-se das mulheres do dezenove são uns dos intuitos deste capítulo. Da mesma maneira, pretende-se observar como se deu o uso dessas peças, para o que as fotografias se fazem imprescindíveis. É por meio delas

 $^{^{13}}$ Jornal do Commercio, 18 de maio de 1850 – ed. 135, p.4 $\,$

que se pode notar como se deu a apropriação pelas mulheres brasileiras dos desenhos de matriz europeia publicados nos jornais¹⁵.

1.1 O colete, o paletó e a gravata no terceiro quartel do século XIX

No dia 18 de janeiro de 1852, a colunista de moda d'*O* Álbum Semanal apresentou um inventário do que estava à venda na casa Wallerstein & Masset, assim suas leitoras saberiam o que usar em qualquer ocasião, não ficando limitadas a conhecer somente o que se usava nos bailes. Diferente de duas publicações lançadas na primeira semana do mesmo ano – *O Jornal das Senhoras* e o *Novo Correio das Modas* –, *O* Álbum Semanal não trazia desenhos de figurinos, por isso a coluna de moda descrevia o que as lojas tinham para vender. Dentre os diversos sortimentos apresentados – divididos entre vestuários de baile, para casamento, de missa, luto e de passeio – os paletós continuavam a ser oferecidos na loja como no ano anterior. Para uso em passeio, os paletós eram vendidos em diversos tecidos – cetim, chamalote¹⁶, "poult de seda"¹⁷, "grosdenaples"¹⁸, veludo, ottoman¹⁹ pretos e de várias cores²⁰.

Os desenhos de figurinos eram centrais para os jornais que tratavam de moda. Por meio deles, as leitoras se informavam sobre como seria o visual final das roupas descritas nos textos, podiam entender de forma mais clara a construção da peça e melhor imaginar a composição e harmonia das cores sugeridas. Por serem peças visuais, os desenhos de figurinos tinham um efeito social mais amplo do que facilitar a vida de suas leitoras. Eles funcionavam como um meio de disseminação de padrões de corpo e de comportamento. Por isso mesmo, tais desenhos são também uma fonte documental interessante para o historiador. Como mostra Meneses (2003), as imagens devem ser compreendidas como artefatos que participam das relações sociais, não são um reflexo dos fenômenos da moda e, por isso mesmo, não devem ser utilizadas apenas como ilustração. Uma interpretação atenta das imagens reproduzidas nos periódicos ajuda a entender o ideal de feminilidade da sociedade brasileira do século XIX, bem como as tensões que o permeavam.

¹⁵ Sobre o uso das peças aqui analisadas, o capítulo 3 irá também se ater a esta questão ao buscar traçar pequenas biografias de mulheres célebres que usaram tais peças, vendo a relação entre suas funções sociais e suas vestimentas.

¹⁶ Também conhecido como *moiré antique*, "tecido feito com lã ou pelo mesclado com seda, que apresenta como ondulações em sua superfície, possuindo um brilho especial." Cf. PUELLES, 2014, p.92. ¹⁷ Uma variação da seda.

¹⁸ Tecido de seda encorpado.

¹⁹ Também conhecido como gorgorão, um tecido com nervuras, pesado, feito de seda e algodão ou lã, geralmente usado para casacos.

²⁰ O Álbum Semanal. Domingo, 18 de janeiro de 1852.

O Jornal das Senhoras era um periódico de tiragem semanal que trazia ao menos um figurino de moda por mês. Sua publicação teve início em uma quinta-feira, no primeiro dia do ano de 1852, mas as edições seguintes foram lançadas aos domingos. Seu subtítulo indicava os assuntos de "modas, literatura, belas-artes, teatro e crítica". Na primeira página, seguindo a praxe da imprensa da época, Joanna Paula Manso Noronha assina o artigo programa do semanário, questionando o que seria uma senhora à "testa de redação", visto que "no círculo ilustrado o Redactor é sempre recebido com certo prestígio do homem que em letra de imprensa pode dizer muita coisa, propícia ou fatal a alguém"²¹. Munindo-se de argumentos, Noronha escreve que senhoras trabalhando em jornais seriam muitas em países como França, Inglaterra, Itália, Espanha e Estados Unidos e que o Rio de Janeiro iria acolher com satisfação e simpatia O Jornal das Senhoras, cuja missão era cooperar para o "melhoramento social" e a "emancipação moral" da mulher.

Para propagar suas ideias, Joanna Manso contava com a colaboração de outras escritoras. Entre elas estava a colunista de moda que, desde a primeira edição até a do dia 4 de abril de 1852, assinava de maneira enigmática como "Catette". Além dessa alcunha de natureza espacial, a editora referia-se à colunista no feminino, fazendo supor que se trataria de uma mulher. Segundo Joanna, "Catette" seria uma amiga das leitoras, alguém jovem, inteligente e espirituosa. A colunista apresentou-se com o artigo "O vosso convite" afirmando ter sido surpreendida com o "horroroso" convite da redatora. Sendo "estouvada" e "leviana", buscou no pseudônimo a segurança que precisava para publicar seus artigos. Protegendo-se por meio do anonimato e de uma retórica marcada pela modéstia, tão recorrente nas mulheres escritoras do dezenove, a colunista publicou ao longo de quatro meses colunas sobre moda que estavam sintonizadas com o programa emancipador do *Jornal*.

Segundo a escritora, os artigos de modas não significavam uma restrição²³, a seção seria mais do que simplesmente descrever *toilletes* de bom gosto para suas leitoras²⁴, seria um espaço de propagação dos ideais defendidos pelo Semanário. Como aponta Regina Root (2004), mesmo que as colunas de moda submetessem suas leitoras a um determinado padrão de beleza, constituíram também um importante local de debate para uma variedade

²¹ O Jornal das Senhoras. Tomo I, quinta-feira, 1 de janeiro de 1852, p. 1.

²² *Ibid.*, p.2.

²³ O Jornal das Senhoras. Tomo I, Domingo, 22 de fevereiro de 1852.

²⁴ O Jornal das Senhoras. Tomo I, Domingo, 25 de janeiro de 1852.

de questões femininas. O assunto moda era um "lugar" socialmente aceito como feminino, tornando-se, por isso, um espaço que permitiria o controle da mulher sobre sua própria imagem e identidade. As colunas de moda apresentavam às suas leitoras os próximos estilos, introduzindo novas maneiras de se vestir e, simultaneamente, novas maneiras de pensar.

A moda seria algo tão presente na vida das suas leitoras que a colunista dispensaria explicação. "Qual é a senhora que não sabe hoje o que é a moda?"²⁵. Apesar de se tratar de uma pergunta, o sentido era o de uma afirmação, uma vez que estava "certíssima" de que escrevia para um círculo de "bom-tom". Após explicitar já ter feito ela própria a sua seleção, prossegue afirmando que suas leitoras deveriam escolher aqueles modelos que mais as agradassem, e que, de agora em diante, não teriam mais motivo para se vestirem mal:

Por consequência só darei explicação d'aquelles Figurinos que em minha alma e consciência os julgar dignos de serem apresentados as vossas dignas assignantes pelo Jornal das Senhoras, que deve ser, como penso, jornal de muito bom gosto. E que outros apresentam aquelles que bem lhes parecer; para que fica o direito salvo de todas ellas de escolherem o que mais lhe convier e agradar; não vejo que isso seja pecado²⁶

O texto estimula a leitora a usar seu poder de escolha. No entanto, subentende-se que a escolha estaria respaldada pela noção de bom gosto. O assunto seria retomado na edição de 25 de janeiro de 1852, em que "Catette" explica pela "última vez" qual seria a função da coluna:

Porque minhas queridas, leitoras não esta só em dizer-se: — a moda é assim, em Paris usa-se assado; as cores são estas; as fazendas são aquellas; não, taes artigos de modas só servem para trazer as senhoras em continua confusão, e acabão por ninguem os acreditar com tal, mas assim como artigos espirituosos e bem feitos unicamente. É necessário indicar a moda, inculcar as fazendas, designar a modista, e em fim preparar o *prato* para ser trinchado ao gosto de cada um. Dest'arte

-

²⁵ O Jornal das Senhoras. Tomo I, Quinta-feira, 1 de janeiro de 1852, p.4.

²⁶ *Ibid.*, p.4.

persuado-me poder alcançar-se ao menos, que andemos a par das modas, e não aconteça usarmos dois e três annos depois aquillo em Paris já enjoa de tão usado.²⁷

O objetivo da coluna de moda do *Jornal* seria o de esclarecer as leitoras, de mantêlas atualizadas, fazendo-as capazes de escolher, para que cada figurino apropriado por
elas pudesse se tornar algo pessoal e único. Para isso, seria preciso conhecer todo o
sistema – tipos de tecidos, modelos, adequações às diversas ocasiões, adaptações
possíveis – que as possibilitariam vestir-se elegantemente. Além dos tecidos, cores e
padrões usados em Paris, elas deveriam conhecer os armarinhos, onde se vendiam os
tecidos, e as modistas. Tais conhecimentos dariam às mulheres a segurança de se sentirem
vestidas de acordo com a última moda e, ao mesmo tempo, de acordo com as suas próprias
escolhas. As leitoras poderiam experimentar ter autonomia na construção da sua imagem,
mesmo que essa imagem estivesse constrangida por várias limitações impostas pelas
regras da moda.

O primeiro molde de figurino oferecido pelo *Jornal das Senhoras* data da edição de 11 de janeiro de 1852. A primeira peça a ser descrita e acompanhada de seus moldes seria uma curiosa novidade, o "colete de emancipação". Nome de resto um tanto incomum, foi lançado sem uma explicação ou indicação de filiação. No entanto, como o nome sugere, seria uma peça de roupa que proporcionaria liberdade para aquela que a usasse. Seria, de certa forma, a materialização dos objetivos do periódico, cabendo, portanto, especular se esse nome não fora criado pela própria colaboradora²⁸. Questionase ainda se essa novidade era realmente desconhecida de suas leitoras, visto que a venda de coletes para mulheres já havia sido anunciada na coluna de moda d'*O Albúm Semanal* do dia 30 de novembro de 1851, associados a paletós.

Uma peça para uso cotidiano que a própria colunista afirmava já estar usando em seus passeios no campo, em suas visitas e que cogitava usá-lo na cor canário em um baile.

2

²⁷ O Jornal das Senhoras. Tomo I, Domingo, 25 de janeiro de 1852, p. 25.

²⁸ Sobre a adjetivação "de emancipação", na bibliografia lida não há referência a esse termo. Alguns meses depois, no *Marmota Fluminense* do dia 17 de agosto de 1852, aparece o termo "moda à emancipação" para se referir a essa moda dos coletes e paletós. Em periódicos como *O Álbum Semanal*, *Novo Correio de Modas*, *A Estação* o termo "de emancipação" não acompanha tais peças. Depois de uns meses, próximo à saída de Joanna da editoria do Jornal das Senhoras, a adjetivação deixa de ser usada e o *Jornal* se refere à peça apenas como colete.

O colete foi caracterizado desde a sua apresentação pelo Periódico como algo revolucionário:

> O colete de emancipação é uma destas modas distinctas e especiaes, que de tempos em tempos Paris offerece as suas elegantes para n'ellas produzir uma revolução e um furor que como a eletricidade, vae tocar todos os pontos da França, todos os círculos da sociedade e por fim percorrer victoriosa a Europa toda, e chega a America para ahi fazer outro tanto, sempre bem acolhida em toda parte. ²⁹

Segundo a colunista, o colete era o furor e o delírio de toda parisiense e seria o de toda mulher que tivesse contato com essa peça, pois as outras modas não tinham nada de novo, só se diferenciavam pela quantidade de babados, tornando o vestuário repetitivo. Além do mais, seria uma moda útil e econômica, visto que "as senhoras em geral podem fazer, mesmo em casa, os seus coletes, bordal-os de marca ou ponto real, e fantasial-os conforme seu bom gosto."³⁰. Feito, preferencialmente, de seda, lã, fustão³¹ ou metim³², o "colete de emancipação" deveria ser usado com uma saia, um paletó muito curto, arredondado nas mangas, que não poderia ser fechado, pois devia mostrar toda a beleza da nova peça do guarda-roupa feminino de bom-tom. No entanto, o traje de inspiração masculina deveria estar associado a algo extremamente feminino e, por isso, a colunista recomendava que tudo deveria ser usado sobre uma finíssima camisa de peito de renda, cambraia de linho ou tiras bordadas. Para arrematar o traje, uma "gravatinha" de fita de veludo.

A colunista orienta suas leitoras sobre como os tecidos deveriam ser coordenados para manter a harmonia da veste: seda com seda, lã com lã – não seria elegante misturar esses dois tecidos - o mesmo não aconteceria com os de metim ou fustão, que combinariam com qualquer tipo de saia, contanto que ela fosse da mesma "fazenda" do paletó. O uso do mesmo tecido para o conjunto principal do vestuário é também uma característica da roupa masculina consagrada no século XIX, responsável pela impressão

²⁹ O Jornal das Senhoras. Tomo I, quinta-feira, 11 de janeiro de 1852, p.9

³⁰ *Ibid.*, p.10

³¹ "Tecido de algodão fino e opaco com listras, riscas ou figuras extravagantes. De fácil tingimento." Cf. MONTELEONE, 2013, p.342.

³² "Espécie de algodão cardado usado para forros de vestidos." Cf. MONTELEONE, 2013, p. 56.

de sobriedade, e por estar em oposição ao que foi a moda masculina da aristocracia do século XVIII, em que não havia economia de misturas de cores, brilhos e bordados.

A prova do colete feminino era extremamente importante para adequar o molde ao corpo, sendo a costura feita do mesmo jeito que a de um colete masculino. O colete era uma peça que ficaria bem em uma menina ou até mesmo em uma senhora da cidade ou do campo.

Mas um colete, um colete de homem (ora vejão que differença!) bem talhado, com sua gollinha em pé, ou de rebuço, ou de traspasse, empregado sobre o corpo esbelto e piramidal de uma menina de quinze a vinte annos, ou mesmo de uma senhora até aos seus trinta e cinco, é por certo mai bonito. Não se me dá de apostar, à vista do que em mim se passa, que o colete de emancipação vae ser uma das peças mais queridas, o talisman e o encanto, do guarda-roupa das elegantes. É a moda que faz ficar engraçado até o corpo das moças da roça!³³

Pelo relato na coluna de moda do dia 18 de janeiro de 1852, mesmo com a edição dos figurinos esgotada, deixando um considerável número de assinantes esperando até o início de abril, já se observava a utilização da peça nos espaços públicos. Percebe-se mais um indício de que os coletes já eram uma peça usada pelas senhoras do Rio de Janeiro, pois, em menos de uma semana de publicação, já havia mulheres circulando com eles. Segundo Crane, os coletes de conotação masculina para mulheres surgiram em 1846 e permaneceram em voga por cerca de uma década, voltando a ser usados na década de 1880 (2006: 212). Segundo Callan, coletes são peças masculinas sem mangas que vão até a cintura e são usados sob o paletó e sobre a camisa. De acordo com a autora, "as mulheres adotaram coletes no final do século XIX, usando-os com saias e blusas até o início do século XX" (2007: 92).

De acordo com a colunista do *Jornal das Senhoras*, muitas leitoras já estavam fazendo seus próprios coletes ou confiando seu preparo às modistas. Outras mulheres estavam reimprimindo os moldes, fato que a escritora via com bons olhos, pois ela acreditava em sua disseminação, "o que é bom deve tocar a todos". Sobre os encontros com usuárias do colete, ela relata que havia encontrado uma senhora usando-o no teatro

³³ O Jornal das Senhoras. Tomo I, quinta-feira, 11 de janeiro de 1852, p.10

S. Januário³⁴, outras três lindas meninas em uma soirée na noite de quinta e na sexta à tarde, e duas jovens durante um de seus passeios. Dessas, a escritora fez questão de descrever a veste completa, atentando primeiro à descrição da mais alta que usava saia, "paletot" e um colete branco bordado com a gola em pé, quase fechado até em cima, com oito lindíssimos botões de pedras azuis e com cabecinhas de ouro. Uma larga fita de chamalote azul ferrete prendia em forma de laço de pontas fluentes um colarinho de uma camisa rendada, que se deixava perceber apenas pela pequena abertura do colete. Chama a atenção o modo como a colunista descreve o comportamento da jovem ao se vestir daquela forma:

> O que porém rematava este lindo toilette de campo com inexplicável graça era a feliz e bem combinada mistura expliquemo-nos assim, que a elegante fazia, da sua gentileza com um bocadinho de garbo masculino: ella passeava com uma das mãos apoiada ao seu colete e com outra graciosamente brincava com os sinetes de seu relogeo. Era um semi-homem cheio de feitiço e encantos.³⁵

A outra moça, mais baixa, vestia-se com "saia e paletot de cassa com largos desenhos verdes", por baixo do paletó vestia "o collete [que] era todo branco e liso, mas de rebuços³⁶, fechado até meio por cinco botões da mesma fazenda; camisinha de filó bordado e uma fita ao pescoço de chamalote preto com laço e pontas de gravata"37. A colunista prossegue o texto, fazendo um galanteio às duas moças:

> Gostei tanto de todas as duas, que se fosse homem teria pedido nessa ocasião uma delas em casamento; ora qual seria das duas, isso não sei. Uma é bela, alva e romantica, a outra é morena, viva e ardente, e de todos esses atributos eu sou fanatica e apaixonada. Como seria difícil a escolha!38

É curiosa a forma como a primeira jovem é descrita, era quase um homem, mas não perdia seu charme e atrativo feminino. Vale notar que o uso do colete vem acompanhado do relógio, outro atributo socialmente reconhecido como da seara masculina. O uso de relógios por mulheres encontra-se registrado também em fotografias

 38 Ibid.

³⁴ Inaugurado no Rio de Janeiro, em 1836 sob o nome de Teatro da Praia de D. Manuel, passou a se chamar São Januário em 1848, em homenagem a uma das filhas do imperador. Localizava-se no centro, na rua do cotovelo, próximo à praia de D. Manuel. Cf. SOUZA (2007).

³⁵ O Jornal das Senhoras. Tomo I, quinta-feira, 18 de janeiro de 1852, p.18.

³⁶ O mesmo que lapela.

³⁷ *Ibid.*

do século XIX (figuras 4 e 5). O modo de andar também chama a atenção da colunista, que sugere novamente sua conexão com o colete. A moça desafiava as convenções sociais sobre o que era ser homem e mulher ao utilizar uma vestimenta que mesclava elementos típicos do vestuário masculino. Parecia brincar com as rígidas noções do que era ser homem e mulher, mas, mesmo assim, não perdia sua feminilidade. Seria essa a estratégia para a aceitação dessas vestimentas por mulheres? Como visto, a garantia da manutenção da feminilidade era o pré-requisito necessário para a movimentação da mulher nos espaços públicos do século XIX — os locais públicos permitidos para mulheres das elites e das camadas médias eram aqueles que não iriam comprometer sua honra. Um passeio no período da tarde, com a amiga, mesmo que trajando roupas e tendo atitudes masculinas, parece não ferir a respeitabilidade dessas mulheres.



Figura 4 – mulher em pé com relógio Retrato fotográfico realizado por Mercurin Rio de Janeiro - 1877. Instituto Moreira Sales.



Figura 5 – mulher com relógio, 1883 Retrato fotográfico realizado por Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista da USP.

O uso do paletó, colete e gravata, junto ao correto manuseio do relógio, poderia ser compreendido como uma masculinização das moças, comprometendo-lhes qualquer possibilidade matrimonial. Tal viés interpretativo é afastado pela colunista que, ao referirse à beleza das duas moças, coloca-se na posição de um homem, fazendo galanteios a ambas. Numa retórica sexual ambivalente, defende que as qualidades femininas das duas não estavam arruinadas, ao contrário, foram exacerbadas pelas roupas e acessórios. Como

mostra Hollander, o uso de vestimenta do universo masculino por mulheres também poderia ser interpretado como algo erótico. Vê-se que tanto as mulheres descritas, quanto a própria colunista parecem afetadas pelo colete. Tais artefatos funcionariam como dispositivos de sedução, fazendo com que suas qualidades femininas fossem alcançadas.

Uma moda que tenciona as restritas identidades do masculino e do feminino parece fazer parte dos debates para a ampliação dos direitos da mulher e a incorporação de novos hábitos e costumes, Ela agiria sobre o corpo feminino possibilitando novos comportamentos, novas posturas. Ao analisar o nome "de emancipação" sugerido pelo *Jornal das Senhoras* ao colete, percebe-se que tal peça poderia proporcionar a autonomia daquelas que o vestisse. Utilizando o esquema de análise de Warnier (REDE, 2001), ao provocar uma nova síntese dinâmica entre objeto, corpo e espaço, tal peça de roupa permitiria a produção de novas identidades sociais, nesse caso a de uma mulher com maior grau de liberdade, "emancipada". O uso do termo emancipação carrega duplo sentido, emancipar o corpo feminino é propiciar-lhe novos movimentos e com isso emancipá-lo da tutela masculina.

Voltando à colunista "Catette", ela prossegue indicando para suas leitoras "o armazem de modas do Wallerstein e C.", onde se poderia comprar xales, manteletes, paletós, "camisinhas", colarinhos e mais produtos, e despede-se avisando que iria visitar sua querida "viscondessa de... e saber como lhe ficou o seu collete de emancipação"³⁹.

A associação do colete a uma peça de roupa que poderia masculinizar a mulher consta também no *Marmota na Corte*. Um "jornal de modas e variedades" publicado duas vezes na semana: terças e quintas-feiras. Sua primeira edição circulou no ano de 1849 e sua última no ano de 1864. Ao longo desse período, o *Jornal* mudou mais duas vezes de nome: em 1852, chamou-se *A Marmota Fluminense* e, em 1857, *A Marmota*. O período após a primeira mudança de nome coincide com o aumento considerável de colaborações femininas no Periódico, ainda que usassem pseudônimos ou assinassem com suas iniciais (DUARTE, 2016: 97-102).

Na edição de 10 de fevereiro de 1852, o *Marmota* anuncia aquela que seria a última moda parisiense trazida pelos paquetes. O colete seria o que de mais moderno e diferente as parisienses estariam vestindo naquele momento. Com um discurso muito

³⁹ O Jornal das Senhoras. Tomo I, quinta-feira, 18 de janeiro de 1852, p.19.

semelhante ao do *Jornal das Senhoras*, argumentava-se que as modas até então pouco se diferiam umas das outras, mudando apenas os tipos dos bordados. A moda do colete, além de se diferenciar das últimas tendências, possibilitaria às solteiras realizar sua vontade de mudar de sexo: "Toda moça solteira, como se sabe, tem vontade de mudar de sexo – *Si eu pudesse ser homem!*... não há uma só que isto não diga "⁴⁰. É de se supor que esse desejo das mulheres solteiras em se tornar homem fosse pela vontade de se livrar das imposições que muitas tinham que lidar, como a busca pelo casamento, os constrangimentos sofridos por tentar se educar, trabalhar; seguir uma vida diferente daquela imposta pela estrutura patriarcal. Situação não vivenciada por homens.

O colete seria usado junto com uma saia e uma jaqueta que não poderia ser fechada para mostrar a beleza do colete. O Jornal descreve o colete da seguinte forma:

Raro é o figurino em que não se vê uma elegante moça com *collete* bicudo ou redondo, de golla em pé ou voltada, bordado ou liso, de lã ou de seda, de algodão ou de linho, de caça ou de renda, todo abotoado na frente como fardeta de militar ou preso só por três lindos botõesinhos em baixo, tornando assim a mais imperfeita menina tão engraçadinha e dengosa, que é um gosto vel-a, ainda mesmo pintada no papel, em quanto o permittem Rosas.⁴¹

Uma semana depois o Jornal traria "uma estampa com duas bellas moças vestidas no *grande tom* da moda em furor na capital de Luiz Napoleão"⁴² e indagava: "Há nada mais elegante do que uma moça vestida de collete e jaquetinha de homem?"⁴³. O figurino havia sido publicado pela primeira vez no dia 22 de novembro de 1851, em um jornal francês, conforme reforça a coluna.

⁴⁰ Marmota na Corte. Terça-feira, 10 de fevereiro de 1852, n. 234.

⁴¹ Marmota na Corte. Terça-feira, 10 de fevereiro de 1852, n. 234.

⁴² Marmota na Corte. Terça-feira, 17 de fevereiro de 1852, n. 236.

⁴³ *Ibid*.



Figura 6 – "Estampa de *grande tom*" *Marmota na Corte*. Terça-feira, 17 de fevereiro de 1852, n. 236

A moça da esquerda estaria usando um colete de cetim branco, bordado "de ouro" ou de retrós⁴⁴ tanto na frente como na gola. Nas mangas da jaquetinha há uma rendinha ou enfeite de fitas. A da direita vestiria um colete de chamalote branco com botões "de ouro ou de pedras", "segundo o gosto e posses de cada um"⁴⁵. Jaquetinha a Luís XIII com listras de veludo iguais às da saia do vestido e mangas guarnecidas também com veludo, deixando aparecer os detalhes da camisa. Nota-se que as jaquetinhas de homem presente no figurino se assemelham muito aos modelos de paletó apresentados no *Jornal das Senhoras* (figura 7).

O colete, uma peça que poderia proporcionar uma maior liberdade àquelas que o usassem, estaria por cima de um espartilho e compondo a vestimenta que tinha sua saia

⁴⁵ Marmota na Corte. Terça-feira, 17 de fevereiro de 1852, n. 236.

⁴⁴ Fio de seda ou algodão usado para costura ou bordado.

sustentada pela crinolina. É de se questionar a liberdade e a praticidade conquistada pelo seu uso ao perceber toda a composição do traje final, que ainda mantinha a cintura estrangulada e o quadril volumoso.

Mas a ideia de praticidade destas peças "masculinas" é discutida em outro periódico. O *Novo Correio das Modas* foi um jornal dedicado ao lazer feminino e à família, que conforme indica seu subtítulo se destinaria a trazer "novelas, poesias, viagens, recordações históricas, anedotas e charadas". Além disso, parte do Jornal era tomada por textos e figurinos de moda vindos de Paris. Sua publicação foi feita entre 1852 e 1854, impresso pela tipografia dos irmãos Laemmert⁴⁶.

Segundo Constância Duarte, o Jornal reforçaria "a doutrinação moral voltada para a manutenção do *status quo* patriarcal, que submetia a mulher à vontade do homem enquanto limita[va] o horizonte feminino ao casamento e à maternidade" (2016: 128). Em uma primeira leitura, não se consegue perceber claramente se o Jornal é editorado por um homem e se tem colaboradoras mulheres. O fato mais interessante é que, ao longo do ano de 1852, o Jornal veicula, paradoxalmente, discussões que aconteciam nos Estados Unidos sobre a reforma do vestuário feminino.

No texto intitulado "Negócios de emancipação feminil", comenta-se uma exibição em Nova York do "fato à bloomer", vestuário que não é descrito no texto – parece tratarse das saias-calças, popularizadas por Amelia Bloomer⁴⁷ nos Estados Unidos a partir de 1851. Defendendo o uso do novo item de vestuário, a senhora que apresentava a exposição recorre a argumentos racionais, que venceriam a estranheza inicial. Para isso utiliza o paletó como exemplo:

Qualquer inovação provoca sempre murmúrios. Quando as senhoras começarão a usar paletós, dizia-se que a moda não pegaria; parecia que andavão vestidas com os paletós de seus maridos (riso). Lembre-me

⁴⁷ Amelia Bloomer (1818-1894) foi uma feminista norte-americana e editora do jornal *Lily*, periódico que reivindicava os direitos femininos. Embora não tenha sido a primeira mulher a usar saias-calças no espaço público dos Estados Unidos, é a ela creditada a popularização de tal vestimenta.

49

-

⁴⁶ A forma como se encontra encadernado hoje na Biblioteca Nacional sugere que o periódico era editado duas vezes por ano. Porém, a partir de uma consulta mais prolongada, pode-se considerar que essas duas edições poderiam ser um compilado semestral das publicações do jornal semanal. A cada, aproximadamente, oito páginas, o cabeçalho de título do jornal se repete, indicando que ali poderia se iniciar uma nova edição. No ano de 1852, a cada oito páginas, uma coluna de moda aparece, com exceção da primeira do ano, que abriu o periódico na primeira página 1 (8, 16, 24,32, ... 208), contabilizando 26 colunas de moda por semestre, 52 por ano. No entanto, no cabeçalho não aparece data e nenhuma outra indicação de tempo, fato que pode colocar em xeque tal suposição.

agora que, no dia em que uma gravura de modas inglezas chegou a America, uma de minhas amigas exclamou vendo o paletó: "Oh! que deliciosa invenção! quando eu tiver pressa de sahir, vestirei o paletó de William!",48

Se, em um primeiro momento, como relata o texto publicado, o "fato à Bloomer" ⁴⁹ provocou risos nas mulheres que estavam presentes, em seguida foi apresentado como um meio de luta feminina contra a ditadura da moda. O bloomer parecia integrar o mesmo movimento de mudança do vestuário feminino que permitiu o uso de paletós masculinos pelas mulheres, possibilitando facilidades na hora de se vestir. O trecho acima demonstra que o paletó feminino já era aceito e usado, mesmo que em seu início tenha encontrado uma resistência por se assemelhar ao vestuário dos maridos. A praticidade de uma veste masculina traria graciosidade de forma rápida. A exigência de estar elegante seria alcançada com mais facilidade e conforto, como era para os homens, com a incorporação do paletó como uma peça feminina. O uso de paletós por mulheres parece indicar que uma peça de vestuário masculino daria àquela que o usasse atributos capazes de transformar o papel feminino da época.

No Brasil, conforme apresenta a colunista de moda do Jornal das Senhoras, "as senhoras de educação sabem perfeitamente vestir-se, todas ellas distinguem a sua roupa de andar em casa, espartilhão-se e preparão-se á hora destinada de receber visitas"50. Como descreve a colunista, as mulheres ficavam em casa vestidas de maneira relaxada, em um completo desalinho, comportamento conhecido como "estar a gosto", mas que tal maneira não poderia ser vista em público, mesmo que fosse uma visita em sua própria casa. Vestes como o paletó e o colete parecem possibilitar uma maneira de estar arrumada de maneira mais prática, não quebrando o decoro feminino.

No Jornal das Senhoras, na edição de 25 de janeiro de 1852, na seção de "theatros", Joanna Manso comenta sobre uma peça. Ao se referir a uma das participantes, opta por descrever as vestimentas que usou no segundo ato. O traje propício para o

⁴⁸ Novo Correio de Modas, 1852, p. 37

⁴⁹ As questões que envolvem o uso de calças por mulheres no Brasil e os possíveis diálogos com contextos internacionais serão apresentadas no capítulo seguinte

⁵⁰ O Jornal das Senhoras, Tomo I, Domingo, 25 de abril de 1852, p.210.

momento em que uma mulher recebe a atenção pública e realiza sua função com êxito e glória seria concebido com o uso de colete e paletó.

A Snra. D. Rozina apresentou-se no segundo acto; de saia branca de mole mole, collete de Emancipação, de chamalote azul, e paletot branco da mesma fazenda – estava na realidade muito linda, e este trajar foilhe propicio porque cantou muito bem e o público deu-lhe repetidos aplausos⁵¹.

A coluna de modas desse mesmo dia sugere que o uso de paletós por homens era um fato recente:

Haja visto os paletots de senhores homens: ha cinco annos os primeiros que aqui apparecerão forão até redicularisadas as pessoas que trajavão, e hoje!... não ha velhos por mais hypocrita, mais honrado, honesto, serio, ou o inverso de tudo isso, que não tenha e use diariamente seu paletot de alpaca; do que resulta parecer-me que todos elles andão *desengonsados* e com roupas emprestadas, por favor e graça de quanto biclo [?] careta há por ahi arvorado em fabricantes de paletots. Mas isso não é da minha conta.⁵²

Tal trecho integra a mesma coluna em que a escritora afirma que o *Jornal das Senhoras* teria como uma de suas missões ser "o interprete fiel das modas que deve determinar o bom gosto de todas as suas assignantes."⁵³

Buscando a descrição do que era o paletó na *Enciclopédia da moda* escrita por Georgina Callan, tem-se o seguinte verbete:

Paletó: a palavra tem sido usada para designar diversas vestimentas. No início do século XIX, era uma sobrecasaca masculina, de abotoamento simples, com recorte na altura da cintura na qual se costurava a parte inferior; em versões anteriores, era semelhante a um casaco de montaria. Em meados do século XIX, transformou-se num sobretudo pesado, de comprimento três-quartos, ligeiramente acinturado. Na

.

⁵¹ O Jornal das Senhoras. Tomo I, quinta-feira, 25 de janeiro de 1852, p. 32.

⁵² O Jornal das Senhoras. Tomo I, quinta-feira, 25 de janeiro de 1852, p. 27.

⁵³ *Ibid*..

segunda metade do século XIX, era um casaquinho feminino, parcial ou completamente ajustado, de comprimento três-quartos ou até a cintura, geralmente feito de tecido de caxemira ou lã, adornado com bordados. No início do século XX, a palavra passou a designar um casaco masculino, com bolsos externos e comprimento até a altura dos quadris, próprio para ocasiões formais (CALLAN, 2007: 237).

É só na edição do dia 21 de março de 1852, na segunda parte do artigo de modas, que o *Jornal* traria desenhos dos paletós e coletes, pois após oferecer os moldes às suas leitoras, far-se-ia necessário mostrar uma "estampa" para que pudessem avaliar melhor a moda, o talho e a graça de tais peças. Como descrito na seção de modas, "nesta estampa vereis pois os differentes feitios dos paletots de melhor tom e os mais procurados em Paris"⁵⁴. Os modelos apresentavam, segundo a colunista, todas as partes principais que caracterizavam as peças, funcionando como um guia para quem quisesse prepará-los em casa. Sem descrever os tecidos, o corte, a costura e sem dizer se iriam junto da edição os moldes, a leitora que quisesse reproduzir uma dessas peças teria que contar apenas com a "estampa" publicada no Jornal.

Nela os dois primeiros modelos de paletós apresentam aplicações, possivelmente de renda, nos punhos e nos fechos das peças. O primeiro desenho de paletó do canto esquerdo parece ser feito em um tecido estampado. Os outros três modelos de paletós são mais sóbrios, de corte mais reto e possuem lapela e punho bem definidos. Todos mostram uma peça usada por baixo, podendo ser coletes, visto que o texto indicava, nessa edição, a presença de modelos de paletós e coletes, mas não se pode excluir a possibilidade de serem camisas ou os dois juntos. O último desenho de paletó tem aplicações de flores pequenas no torso e no final das mangas. O quarto desenho (o do canto direito, na segunda fileira) indica ser o modelo de um colete, pois não possui mangas. As peças de roupas que estão na segunda e terceira fileira parecem ter bolso na parte inferior dos dois lados, pois possuem detalhes que se assemelham aos que encobrem a abertura do bolso.

⁵⁴ O Jornal das Senhoras. Tomo I, Domingo, 21 de Março de 1852, p.94

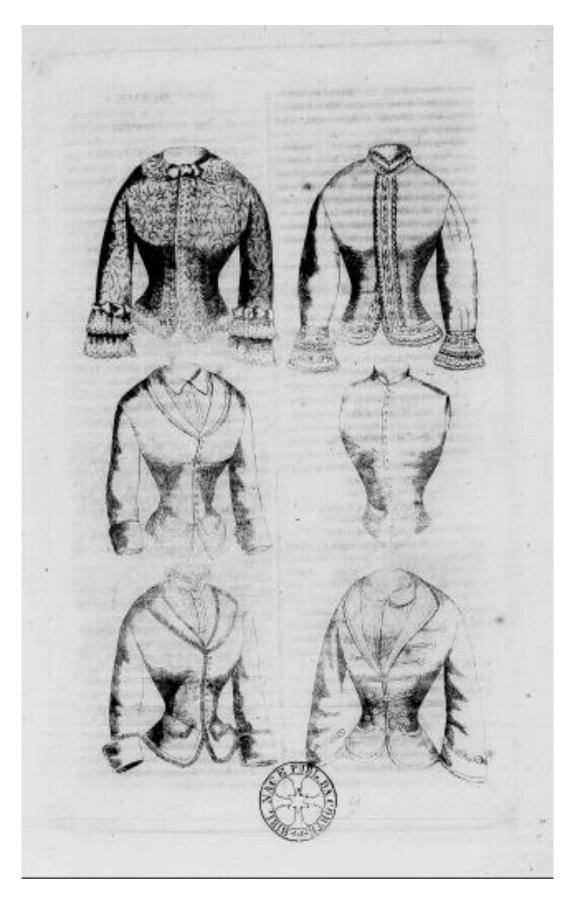


Figura 7 – Estampa com seis diferentes modelos de paletós e coletes O Jornal das Senhoras. Tomo I, Domingo, 21 de Março de 1852.

Uma semana após a publicação desses desenhos, na edição do dia 27 de março de 1852, a colunista afirmava estar rodeada de jornais de moda francesa e dizia que não encontrava nenhuma novidade, com exceção das fantasias de Carnaval. Tudo o que a escritora via eram "toilettes de paletó e collete, cuja moda ferve em Paris no requinte do seu furor, e por em quanto é o mais notável no mundo elegante" E prossegue contando as novidades que as lojas receberam, dizendo que existem algumas preciosidades e que deverão custar caro e, se custassem caro, seria culpa das próprias senhoras que ainda faziam suas compras através de "comissários" que iriam especular os preços, retomando um assunto tratado em edições anteriores da coluna.

Duas semanas antes, na publicação de 7 de março de 1852, na coluna que apresentou o figurino propício para o mês da quaresma, a escritora advogava pela ida das mulheres às casas de sortimentos, ao invés de delegarem suas compras a terceiros. Sugeria que elas mesmas deveriam ir aos armazéns de moda, para conversarem e se familiarizarem com as modistas brasileiras, como diz: "não mandem, vão me-mo em pessoa, que assim melhor comprarão e alcançarão com mais facilidade as explicações de que carecem." Defendia o fim do costume de mandar o pai, o marido, o irmão ou o primo comprar encomendas pelo simples fato de que primeiro iriam reclamar e, por fim, as compras dificilmente sairiam do agrado das senhoras. E ao final do artigo diz: "homens, comprem calças, casacas, rapés e charutos, que nós compraremos os nossos enfeites e nossas fazendas." ⁵⁷.

A coluna sugeria uma emancipação feminina através do consumo, proclamando a ida de suas leitoras às ruas, lojas e armarinhos. Isso na mesma seção que propagava como última e revolucionária moda um colete de corte masculino, usado junto com um paletó. Compreendida como um elemento constitutivo do universo feminino no século XIX, a moda possibilitou uma maior inserção das mulheres das elites e das camadas médias no espaço público. Seria através de assuntos frívolos, leves, suplementares, entendidos à época como neutros, que a imprensa feminina iria, muitas vezes, divulgar assuntos de cunho ideológico. Uma estratégia para atingir seu público-alvo, sem se tornar uma ameaça (BUITONI, 1990).

-

⁵⁵ O Jornal das Senhoras, Tomo I, Domingo, 27 de março de 1852, p. 96.

⁵⁶ O Jornal das Senhoras, Tomo I, Domingo, 7 de março de 1852, p.73.

⁵⁷ *Ibid*.

Na publicação de 25 de abril de 1852, a coluna de moda ficou sob a responsabilidade de uma nova escritora, Christina, que assina *do Infante*. A coluna ofereceu às suas leitoras uma "estampa" composta de diferentes modelos de roupas brancas, "que os francezes chamão *modeles de lingerie*"58. Seriam roupas de ficar em casa e de grande conveniência, pois quando as mulheres estivessem em sua casa sem receber visitas, dispensariam o espartilho e todas as camadas de roupas necessárias nos ambientes públicos. As peças descritas (figura 8) foram duas toucas, uma "camisinha afogada", um camisote com uma saia separada, que de impressão final formava um vestido, e o colete. Sobre ele, a colunista diz:

N.1.- É um modelo de collete fechado com uma pequena e engraçada gola voltada. Estes coletes usão-se de fustão, ou fino metim branco, para os vestidos de chita em casa; de seda ou chamalote, liso e bordados, enfeitados de lindissima abotoaduras, para vestidos de seda ou de lã. A casa de Mme. Barat recebeu pelo último paquete alguns de renda, applicações de Inglaterra, sobre forro de nobreza de côr, para os vestidos de maior *toillete* de visitas de ceremonia e grandes jantares. Oh! é tudo que ha de mais delicado e perfeito neste gênero⁵⁹.

Nesse trecho, o *Jornal* mostra os mesmos tecidos para a fabricação do colete que na coluna de 11 de janeiro, mas se lá os tecidos são apresentados de forma a coordenar melhor com a harmonia da veste completa, aqui os tecidos são separados pelo seu local de uso. Se forem para casa, usam-se os de fustão e metim branco; se forem usados com tecidos mais nobres (seda ou lã), geralmente em ocasiões mais cerimoniosas, recomendam-se os coletes de seda ou chamalote. Se antes o colete parecia ser uma peça que transitaria por qualquer lugar, agora o *Jornal* marca que os seus diferentes tecidos indicam os lugares em que deve ser usado. Haveria o colete para ficar em casa e o colete para ir a público. Cabe ressaltar que, para uma mulher que iria costurar o seu colete em casa, tal confecção seria mais prática, pois com um molde da mesma peça ela poderia fazer peças para uso em casa e outra para uso fora de casa, mudando apenas o tecido.

_

⁵⁸ O Jornal das Senhoras, Tomo I, Domingo, 25 de abril de 1852, p.128.

⁵⁹ *Ibid.*, p.129.



Figura 8 – Estampa composta de diferentes tipos de roupa branca O Jornal das Senhoras. Tomo I, Domingo, 25 de abril de 1852

Ao longo de suas edições, *O Jornal das Senhoras* seguia dando instruções às suas leitoras sobre o seu direito à educação, oferecendo partituras de piano, folhetins e discutindo moda, tanto a que deveria ser adotada pelas mulheres, quanto as que deveriam ser usadas por seus filhos e maridos. Com a mudança da editora chefe, algumas alterações ocorreram, como a diminuição dos textos defendendo a emancipação feminina, o aumento do espaço destinado aos folhetins e a matérias relacionadas à saúde (DUARTE, 2016: 120). É de se cogitar se tais mudanças foram artifícios para o *Jornal* ser mais bem aceito pelas suas leitoras⁶⁰.

Christina, em sua coluna de moda, festejou o aumento no número de folhas na publicação e a prosperidade da Gazeta, estando tão contente com essa notícia quanto com o figurino que iria apresentar às suas leitoras. Pela primeira vez seria publicado e comentando o desenho de um traje de amazona. Tais trajes são de aparição frequente nos jornais que abordam o tema da moda. Como aponta Diana Crane, andar a cavalo foi um dos primeiros esportes que as mulheres praticaram, já em meados do século XVII. O traje de montaria usado por mulheres era derivado dos trajes masculinos, sendo utilizado não só para cavalgar, mas também para caminhar no campo e viajar. No século XIX, o traje mantém a matriz masculina que, da cintura para cima, tinha cada vez mais semelhança com o modelo masculino. A produção desse traje sempre foi incumbência de alfaiates, que desenhavam e confeccionavam de acordo com moldes masculinos, com saias no lugar das calças (CRANE, 2006). De acordo com Haner, nos lugares do Brasil onde se fazia fortuna com posse de gado e terras, a exemplo do sertão, "as mulheres mais ricas apreciavam caros equipamentos de montaria, como os estribos de prata que usavam em suas cavalgadas ocasionais" (2013: 54). Seria coerente supor que, além de gastar muito dinheiro com os equipamentos, essas mulheres gastassem muito dinheiro com as roupas apropriadas para andar a cavalo.

O desenho (figura 9) oferecido pelo *Jornal* era descrito da seguinte forma:

⁶⁰ Outro artifício para atrair mais leitoras para o *Jornal das Senhoras* parece ter sido o aumento do número de páginas do fascículo. Na edição de 17 de outubro de 1852, a editora chefe, Violante Ximenes, celebra o fato do periódico agora ter mais quatro páginas de publicação, que iriam tratar das "conveniências particulares das famílias", sem precisar aumentar o preço das assinaturas que continuavam a ser de "6\$000 para a corte e 7\$000 para as províncias, cada um semestre contados em janeiro e julho". Porém, ao folhearem-se as edições seguintes, percebe-se que o número de páginas não aumentou. Em sua primeira fase, o periódico tinha entre oito e nove páginas, o mesmo número apresentado pela nova editora. No entanto, não se pode desconsiderar que talvez essas quatro páginas extras viessem como um suplemento, podendo ter se perdido do restante do Jornal.

A amazona trajaria saia de cachemira preta muito comprida, enfeitada ao lado esquerdo com um galão verde achamalotado em todo comprimento da costura, sobre este galão desenvolve-se uma ordem sucessiva de pequenos botões até a altura do colete-casaquinho de peito arredondado, guarnecida todo do mesmo galão — mangas à *Mousquetaire* igualmente agaloadas, e submangas brancas — colette de cachemira côr de canna abotoado até acima — colarinho de cambraia mui degolado, e gravata em largo laço de setim preto. O chapéo é de finíssimo castor, cor de pó, ornado com duas plumas ondeantes da mesma côr. ⁶¹



Figura 9 – Desenho do traje amazona *O Jornal das Senhoras*. Tomo II, Domingo, 17 de outubro de 1852

Na figura 9, vê-se uma mulher sobre um cavalo que está em uma posição que indica movimento. A senhora, que se dirige a um camponês no canto inferior esquerdo da imagem, está retratada em postura que transmite imponência, com tronco ereto e firme, tomando as rédeas do cavalo e portando, em sua mão esquerda, um chicote. A imagem

 $^{^{61}}$ O Jornal das Senhoras, Tomo II, Domingo, 17 de outubro de 1852, p.125.

constrói a ideia de ação, como se vê na conversa entre a senhora e o camponês e na doma do cavalo. No entanto, a expressão da mulher é de serenidade, suas mãos permanecem delicadas e todo o seu corpo permanece de forma harmônica, passando uma ideia de tranquilidade, mesmo sabendo-se que em tal situação uma senhora estaria agitada e em alerta para conseguir operar com todas as variantes ao mesmo tempo. As duas peças que mais sobressaem visualmente são o colete, de cor mais clara que o restante da veste, e a gravata.

Trajes de montaria apareceram, no mínimo, uma vez ao ano n'*O Jornal das Senhoras*: no ano de 1853, nas edições 2 e 27; no ano de 1854, na edição 38 e, em 1855, na edição 38. Por ser um traje específico e com variações mínimas ao longo desses anos, percebe-se a importância da vestimenta para a vida das mulheres, em especial as das elites, afeitas à vida no campo e à prática da montaria. A senhora que portasse tais artefatos poderia se distinguir socialmente das demais, tendo, decerto, que renovar anualmente seu traje, mudando o chapéu, o tecido e a cor da gravata.

Na edição de 5 de julho de 1853, a colunista apresentava ao final da coluna a descrição do desenho que, como dito em edições anteriores, vinha diretamente de Paris pelo jornal *Le Moniteur de la Mode*. No desenho, vê-se a figura de duas senhoras, uma andando a cavalo, que segundo a colunista seria a Imperatriz dos franceses, Eugénie, e a outra portando uma *toillete* de meio luto. A escritora diz que o modelo da Imperatriz foi produzido enquanto ela passeava a cavalo "quando *Jules David*, hábil desenhador de figurinos do *Moniteur de la Mode*, teve a honrosa autorização de copiar do original a Estampa." 62

Sobre o trajar da soberana, Christina comenta de forma breve, apenas descrevendo as peças, indicando os tecidos e as cores, sem detalhar a forma ou o modo de costurar. Também não revelou se os moldes viriam como um suplemento do *Jornal*. A descrição do traje é a seguinte:

[...] traja simplesmente um vestido de casemira preta, composto de saia comprida e casaqueta de *basquine* redondo, abotoado, com uma só ordem de botões, gollas de rebuço de moire antigue, mangas meias largas, de punhos voltados, deixando apparecer os punhos da camisa também voltados e prêsos com dous pequenos botões de brilhantes.

-

⁶² O Jornal das Senhoras, Tomo IV, Domingo, 05 de julho de 1853, p.210.

Collete de cambraia de linho bordada, assente de chamalote cor de ouro, fechado até acima, de golla em pé, talhado à Napoleão. Gravatinha azul, mui baixa, voltando-se sobre ellas os pequenos colarinhos de cambraia, que deixão apparecer somente o laço. Chapéo de castor com pluma ondeante. Luvas de pellica côr canario.⁶³

Menos de dois meses antes, na edição de 25 de março de 1853, o Le Moniteur de la Mode trazia a mesma estampa para suas leitoras. Na descrição da gravura número 358 são apresentadas a veste e a forma de produzir a vestimenta. Segundo o texto, o Jornal se dizia honrado de poder reproduzir o traje de amazona de sua majestade, a Imperatriz Eugénie. O traje teria sido confeccionado por M. Schrader, o alfaiate da Imperatriz, e seria de uma simplicidade requintada. A primeira explicação era sobre o colarinho, que, segundo a descrição, seria de aba de cambraia com uma gravata de moiré, como o colarinho de um homem, "un col de batiste rabat sur une cravate de moire comme un col d'homme"64. As mangas também seriam construídas à semelhança de uma manga da veste masculina. Os casacos femininos tinham, usualmente, uma manga ¾ que se tornava larga no final, conhecida como manga-pagode. As mangas do modelo de traje de montaria da Imperatriz Eugénie iriam abaixo do pulso e seriam mais ajustadas, como as mangas de uma vestimenta masculina, "le manches descendent au poignet et sont à demi large comme les manches d'un habit d'homme"65. A explicação sobre o traje é um pouco mais elaborada pelo jornal francês, apresentando de maneira detalhada os pormenores da construção das peças, algumas vezes colocando os centímetros de algumas de suas partes, como os desvios das mangas que seriam entre oito e dez centímetros; apresentando igualmente esclarecimentos que facilitariam a produção das peças pelas mulheres em casa ou até pelas modistas ou alfaiates que fossem reproduzi-las para suas clientes.

⁻

⁶³ O Jornal das Senhoras, Tomo IV, Domingo, 05 de julho de 1853, p.210.

⁶⁴ Le Moniteur de la Mode, 25 de março de 1853, p.150.

⁶⁵ Ibid



Figura 10 – Traje de montaria Imperatriz Eugénie Le Moniteur de la Mode, 25 de março de 1853

No desenho produzido por Jules David, como se pode ler no canto inferior esquerdo da imagem, em uma assinatura impressa, percebe-se a Imperatriz em posição lateral montada no cavalo. As pernas estão todas de um lado, pois as saias (e a etiqueta da época) impediam o encaixe das pernas nas duas laterais do torso do cavalo. Eugénie

está representada com as feições leves, traços delicados. Na mão direita segura o estribo e na esquerda o chicote. Sua vestimenta é basicamente preta, com pontos de luz nos punhos e no colarinho, em que se observam pequenas partes da camisa coberta pelo colete amarelo. Arrematando o traje, uma gravata azul e uma cartola.

O uso de uma veste branca sob uma veste preta remete aos hábitos dos frades dominicanos no século XVI. Além de se beneficiar do uso de um uniforme, esse uniforme duplo manifesta os dois aspectos da alma humana: o lado pecador possivelmente condenado ao inferno e o lado redimido. "Para os fiéis, as vestimentas do padre são parte do sermão, aproximando-os através deste retrato da alma, que será negra mas que pode se tornar branca" (HARVEY, 2001: 64). Para Harvey, algo dessa retórica do vestir persiste quando se torna importante mostrar algo branco sob o preto, mesmo que, nesse caso, o branco não mais represente a alma, mas a honradez (ou a higiene) de quem o porta.

Os elementos descritos e vistos na figura davam à cabeça feminina o que Hollander identificou no homem do oitocentos, um ar de imponência que a indumentária permitia ao fazer sobressair a cabeça que, amparada no pedestal do colarinho, mostravase dominadora, heroica e honrada, como observa Harvey. A Imperatriz, mesmo apresentando modos delicados, está em uma posição de destaque, com peito ereto e mãos firmes, uma posição de comando. Na figura 10 percebe-se que seu casaco se assemelha muito aos paletós apresentados na figura 7 (em especial o da segunda fileira), mesmo não recebendo essa denominação. O paletó faz parte da vestimenta e é mais um elemento responsável pela construção de uma pose altiva, já que não possui babados nem rendas. É uma peça neutra, na cor preta, com cortes bem delimitados e que destacam as partes do corpo da amazona.

O uso de roupas na cor preta era mais comum na vestimenta masculina, como mostra Marcelo de Araujo (2012: 57-62). As roupas femininas continuavam primando pela abundância de cores, enquanto o preto foi se tornando gradualmente a cor predominante na vestimenta masculina de todas as classes. Além disso, no século XIX, sob forte influência vitoriana, as regras de etiqueta do luto tornaram-se mais estritas sobre a vestimenta e mais longo o tempo de uso. Não era incomum que famílias ficassem anos de luto, o que significava usar preto durante todo esse período. Dessa forma, optava-se, por economia, tingir as roupas de preto, recurso utilizado igualmente quando ocorria uma morte inesperada. É recuperando a trajetória do uso da cor preta na sociedade ocidental

que John Harvey (2004) mostra a contribuição da cor, juntamente com a alfaiataria, como constitutiva do poder masculino.

No desenho, ainda se vê, no canto esquerdo, uma moça que também usa a cor preta⁶⁶. Segundo o *Le Moniteur*, o traje seria uma *toilette de ville* que, se usada sem o xale, tornar-se-ia um encantador traje de meio luto. Neste traje, em comparação ao de amazona, percebe-se uma maior riqueza de babados, rendas e, como diz a colunista do *Jornal das Senhoras*, pequenos bordados. Percebe-se ainda que o cavalo leva um laço vermelho amarrado na cabeça e uma fita da mesma cor na cauda, deixando a composição da cena mais feminina.

Na descrição do modelo de montaria pelo *Jornal das Senhoras*, as duas comparações no modo de se produzir partes das peças com aquelas masculinas, que são ressaltadas no *Moniteur*, foram omitidas. Tais comparações suprimidas podem indicar que no ano de 1853, no Brasil, por mais que tais peças ainda pudessem ser usadas, sua filiação ao guarda-roupa masculino não era bem vista. O *Jornal* também não informa que tal veste teria sido produzida por um alfaiate. A omissão pode ser devido ao costume das roupas de montaria serem produzidas por eles, no entanto, pode-se supor ser este mais um indício da tentativa de dissociar tais vestimentas das masculinas.

Cabe salientar que, desde a saída da colunista que assinava "Catette" e da primeira editora chefe Joanna Manso, o *Jornal* não mais denominava o colete como 'de emancipação" e passou a divulgar cada vez menos coletes e paletós. Tais fatos poderiam indicar uma nova abordagem, uma concessão para ser melhor aceito, mesmo que em suas folhas ainda se continuasse advogando pela emancipação feminina.

De forma semelhante ao *Jornal das Senhoras*, a divulgação de coletes para mulheres cairia muito nos dois próximos anos do *Novo Correio de Modas*. Em 1853 e 1854, o colete aparece somente duas vezes em cada ano. Das quatro aparições, duas são coletes que compõem o traje de amazona. A diminuição do número de aparições pode significar que tal vestimenta simplesmente saiu de moda.

No ano de 1852, o jornal publica 11 textos e/ou imagens sobre coletes para uso feminino. A primeira aparição é na página 64 do primeiro livro do ano, o que sugere ser a 8ª edição. A figura 11 reproduz modelos de roupas para passeio, em que a mulher da

⁶⁶ O Jornal das Senhoras, Tomo IV, Domingo, 05 de julho de 1853, p.210.

direita usa um "collete á mousquetaire". Segundo a coluna, esse costume teria muita originalidade e deixaria os corpos de certas mulheres mais bonito⁶⁷.



Figura 11 – figurino de passeio Novo Correio das Modas, 1852

Os coletes são apresentados de várias formas, alguns mais sóbrios, lisos e outros com aplicação de babados e rendas. No compilado de edições do segundo semestre de 1852, consta uma imagem com quatro mulheres, uma delas com colete. No desenho, a terceira mulher da esquerda para a direita veste um colete fechado por três botões, deixando à mostra uma camisa usada por baixo do colete e por cima dele um casaco que se assemelha aos paletós apresentados pelo *Jornal das Senhoras*, principalmente o último do canto direito (figura 7).

⁶⁷ Novo Correio de Modas, 1852, p. 64.



Figura 12 – Colete de três botões Novo Correio das Modas, 1852

A composição final do figurino indica para as leitoras que a mulher estaria vestindo paletó, colete, camisa e colarinho. Nota-se que a modelo que porta tal figurino encontra-se no meio de duas outras, com trajes bem diferentes e carregados de babados e rendas, sugerindo ser a sua roupa sóbria o tema da conversa.

Ao analisar um figurino masculino descrito pelo Jornal, percebem-se semelhanças entre o modelo de colete masculino e feminino. Na figura 13, veem-se três homens vestindo colete, sendo o do meio quase imperceptível. Os outros dois, nas extremidades, estão com as sobrecasacas abertas, deixando ver o colete e a camisa. Para arrematar o traje, observa-se o colarinho alto, com uma gravata. Ao comparar as duas imagens, percebe-se que a construção dos coletes masculinos se assemelha muito àquele usado pela mulher na figura 12, com exceção da lapela fina e pequenos bolsos tipo *flap* dos coletes masculinos.

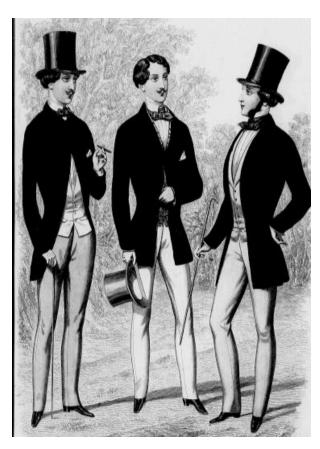


Figura 13 – Figurino Masculino Novo Correio das Modas, 1852

Coletes e paletós figuram como itens de elegância feminina nas décadas seguintes. Periódicos como o *Jornal da Família* e *A Estação* divulgam as peças, algumas vezes fazendo associação direta com o vestuário masculino.

Lançado no ano 1863, o *Jornal das Famílias* era vendido no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Pará e até em países do exterior, como França e Portugal (DUARTE, 2016: 164). Com a edição feita por "cavalheiros", o Jornal seria uma continuação da *Revista Popular* – publicada quinzenalmente entre os anos de 1859 a 1862 – mas agora com ênfase "nos interesses domésticos da família brasileira" De circulação mensal, a publicação era conservadora e trazia receitas de culinária, dicas de salubridade como métodos para eliminar insetos de dentro de casa, "medicina doméstica" poesias e ensinamentos religiosos. "A publicação pretendia ser útil na vida das famílias com a difusão de valores socialmente aceitos e o entretenimento das mulheres" (SILVA, 2017: 64). O Jornal apresentava também um suplemento com desenhos de bordado, pontos de crochê e de renda, além dos figurinos

-

⁶⁸ Jornal das Famílias, 1863, 1 edição

⁶⁹ Jornal das Famílias, 1863, 2 edição, p. 29.

que seguiam as últimas modas francesas, com trajes e combinações para cada ocasião (ficar em casa, passeio, festa), que representavam o ideal de elegância para a época.

Nos primeiros anos do *Jornal das Famílias* os vestidos tinham como característica principal as saias enormes e rodadas, repletas de guarnições como rendas e passamanarias, muito semelhantes aos da década de 1850. Estas saias estavam em seu auge, impulsionadas pelo lançamento, em 1856, da crinolina de aço flexível. A crinolina permitiu dar volume à saia sem que fosse preciso sobrepor várias anáguas, o que tornava a roupa pesada e quente. A crinolina de aço era mais leve que a estrutura trançada de crinas de cavalo, podendo ser acoplada na cintura ou costurada em uma única anágua (figuras 14 e 15). Já na segunda metade da década de 1860, as saias diminuem de tamanho e, nos anos finais da década, o volume da saia se desloca para a parte posterior, formando uma calda (figuras 16 e 17) e indicando a próxima grande tendência da moda, que dominaria por quase toda a década 1870, as anquinhas ou, como o Jornal das Famílias muitas vezes se referia, o "pouf" (figuras 18, 19 e 20). Esta década conhece oscilações próprias do sistema da moda, em que termina com as anquinhas diminuindo, as saias tornando-se mais retas e o traje em geral ficando mais sóbrio (figura 21), estilo que muda novamente na década de 1880 com a volta das anquinhas, ainda maiores, como se verá n'A Estação.



Figura 14 – Modelo de traje 1864 *Jornal das Famílias* - Janeiro de 1864



Figura 15 – Modelo de traje 1866 *Jornal das Famílias* – Maio de 1866



Figura 16 – Modelo de traje 1867 *Jornal das Famílias* – Junho de 1867



Figura 17 – Modelo de traje 1868 *Jornal das Famílias* – Novembro de 1868



Figura 18 – Modelo de traje 1869 *Jornal das Famílias* – Outubro de 1869



Figura 19 – Modelo de traje 1872 *Jornal das Famílias* – Outubro de 1872



Figura 20 – Modelo de traje 1875 *Jornal das Famílias* – Julho de 1875



Figura 21 – Modelo de traje 1877 *Jornal das Famílias* – Novembro de 1877

O corpinho ora era decotado (mais usados em vestidos de festa – figura 17), ora coberto (mais usado em vestido de passeio ou para ficar em casa), com aplicações de babados, fitas, rendas e bordados. Juntamente com as joias, mais usadas com vestidos para festa, as mulheres ainda podiam contar com gravatas e colarinhos para enfeitar o pescoço, mesmo que fosse de forma discreta, como na figura 12. Um dos grandes aliados da mulher elegante na hora de se cobrir para passeios era o paletó. O jornal apresentava diversos modelos para as suas leitoras.

Sem ser associado à vestimenta masculina, o paletó parece ter se tornado elemento habitual da veste feminina na década de 1860 e 1870. Com exceção dos anos de 1873 e 1874, a peça é divulgada em todos os outros anos da publicação pelo menos duas vezes ao ano, e nos anos de 1868 e 1877 aparece em sete das doze edições. Mesmo que na seção de moda a peça não seja associada diretamente com a indumentária masculina, em outras partes da Jornal e, principalmente, nos folhetins, o paletó era um dos principais meios de caracterização de personagens masculinos.

Presentes tanto nas edições em que a estações eram primavera/verão quanto outono/inverno, existiam tipos de paletós para cada idade: menina, senhoras e senhoras idosas, mas, em sua grande maioria, ao publicar os modelos, o periódico não fazia distinção. O Jornal tinha o cuidado de reproduzir os moldes para suas leitoras fazerem a peça em casa, tornando-a mais acessível, já que o paletó de "falha preto bordado" era o modelo escolhido pelas melhores casas de moda de Paris e seria "uma das novidades mais apreciadas n'este momento", mas sairia por um preço bem elevado. No entanto, a leitora interessada poderia produzir a peça da "maneira mais vantajosa" que conseguisse, ficando em dia com a moda e gastando pouco⁷⁰. Os paletós poderiam ser feitos de diversos tecidos, mas os que mais se repetem ao longo das publicações são os de veludo, tafetá e os de tecidos leves. Como acabamento, muitos recebiam bordados, rendas, fitas e até aplicação de pele como a de chinchila⁷¹.

O formato do paletó acompanhava as mudanças da moda feminina, sempre buscando harmonizar com o conjunto da roupa, principalmente com a largura da saia. Nos primeiros anos da publicação do Jornal das Famílias, os modelos de paletós

⁷⁰ Jornal das Famílias, Julho de 1870, p. 32.

⁷¹ Jornal das Famílias, Fevereiro de 1868, p. 25

alargavam-se na parte posterior, acompanhando a largura das saias. Na medida em que as saias foram se estreitando, os paletós também as acompanharam.



Figura 22 – Paletós *Jornal das Famílias*, Janeiro de 1864.

A figura 22 foi publicada na primeira edição do ano de 1864, sob o título "descripção dos figurinos de capas e vestuário". Nela há dois tipos de paletó: o Odette, vestido pela segunda senhora da imagem, seria feito de veludo preto com mangas e cotovelos estreitos, guarnecido com passamanarias e vidrilhos. O molde desta peça vinha com a edição do Jornal. Já o paletó Luiz XV, o último do canto direito, seria de veloutine 72 azul imperial, forrado de tafetá branco e ornado com grandes arabescos de veludo preto. Diferente das duas outras peças, uma capa e um *bornous*, os paletós são ligeiramente mais curtos e mais ajustados ao corpo.

-

⁷² Tipo de tecido de lã aveludado.



Figura 23 – Paletó para menina de 14 a 15 anos Jornal das Famílias, Maio de 1865

Na figura 23, no canto esquerdo, vê-se um paletó que, segundo a coluna de moda, seria indicado para uma menina de 14 ou 15 anos. Vestido e paletó foram feitos do mesmo tecido, popelina⁷³ de Irlanda azul, e com os mesmos detalhes, "um estreito folho encanucado de tafetá azul, e um grosso cordão de seda adornado de pérolas formando trevo sobre cada dente", constituindo, desse modo, um conjunto. O "toilette" para meninas vem ao lado de um vestido de noiva branco, de seda, com grinalda bordada, véu de filó de seda e colarinho e mangas de rendas "valenciennes". Se o conjunto seria ou não o traje adequado para se comparecer a um casamento o Jornal não deixa claro, mas pode-se supor que sim. Uma menina portando um paletó ricamente adornado estaria bem vestida para frequentar ambientes sagrados como a igreja, sem causar incômodo ou espanto por sua veste.

⁷³ Tecido "feito com um fio de algodão de menor qualidade que o algodão penteado" Cf.MONTELEONE, 2013: 348.

⁷⁴ *Jornal das Famílias*, Maio de 1865, p.26.



Figura 24 – Paletó *Jornal das Famílias*, setembro de 1877

A senhora da direita porta um traje de estilo bretão, com paletó ajustado à silhueta da mulher, ornado com bordados em amarelo e pequenos botões. O paletó combina com o corpinho e a saia seria de uma cor mais escura (apesar de não parecer na imagem) e franzida. Por fim, o conjunto é arrematado por um chapéu de palha com plumas. Vê-se que a senhora que porta o paletó encontra-se próxima a uma estátua, que pode ser de uma figura religiosa. O traje da menina (ao centro) é branco e próprio para a comunhão. A cena indica, mais uma vez, a possibilidade de uso do paletó em eventos religiosos. A igreja sempre foi um local de sociabilidade feminina, que exigia o máximo de decoro. O uso do paletó nesses casos parece garantir a elegância e seriedade solicitada para tal ocasião.

De acordo com Patricia Cunningham, enquanto as norte-americanas que seguiam a moda adotaram novos estilos de roupa para parecerem ser modernas, outro grupo de mulheres ligada a valores mais conservadores buscavam ostentar uma aparência simples e "natural". Tais mulheres mantinham, talvez, ligações com as ideias protestantes e mesmo que buscassem não seguir uma "adoração a moda", também não queriam aderir a uma reforma radical na roupa, como usar calças ou abdicar dos espartilhos. Elas queriam manter uma aparência apropriada que poderia ser lida como pureza moral, um conceito religioso, particularmente protestante. Procuram, então, um meio termo entre preocuparse demais com suas vestimentas ou parecerem desleixadas, o que daria a impressão de não serem dignas (2003: 24).

Por mais que o Brasil fosse um país católico, a retórica da modéstia e da pureza moral combinaria muito bem com as mulheres daqui. Dessa forma, o uso do paletó e do colete pareciam garantir um traje que não afrontaria a religião. Ao contrário, pelo fato de não deixarem seus seios à mostra, tais peças funcionariam muito bem para as idas à missa e a eventos religiosos.



Figura 25- Retrato de D. Anna da Silva Prates
Retrato realizado por Justiniano José de Barros. Rio de Janeiro - 1865.
Instituto Moreira Sales

Na figura 25, a mulher retratada encontra-se sentada e apoiando seu braço esquerdo em um aparador ou mesa. Observa-se o uso de um paletó semelhante aos divulgados no *Jornal das Famílias*, como aquele da figura 22. Com um abotoamento duplo, lapela e rendas no final da manga, o paletó parece ser do mesmo tecido da saia. Por baixo dele usa-se uma camisa branca, que se deixa ver nos punhos e no colarinho branco. Tal paletó,

além de ser semelhante aos modelos saco, é parecido a um casaco largo próximo do modelo masculino analisado por Diana Crane (2006).

Na edição de janeiro de 1867, a descrição dos figurinos de moda trouxe um paletó com a adjetivação de "sacco". Feito de um pano azul aveludado, não se traz maiores descrições da confecção da peça. Não se notam, pela observação da figura, grandes diferenças entre este paletó e aqueles apresentados em outras edições, como os da figura 22. Paletós-sacos voltam a ter sua divulgação nos anos finais do século XIX, associados diretamente ao vestuário masculino no periódico *A Estação*.

1.2 "Guerra à moda"? Traje de esporte, costume-reforma, *tea-gown* e paletó-saco nas páginas d'A Estação

A Estação foi um periódico de publicação quinzenal editado pela tipografia Lombaerts, no Rio de Janeiro, que circulou regularmente no período de 15 de fevereiro de 1879 a 15 de fevereiro de 1904. Inicialmente, apresentava-se como o "Jornal Ilustrado para a Família" e, em 15 de abril de 1896, passou a se identificar como "Jornal de Modas Parisienses dedicado às Senhoras Brasileiras", deixando claro em seu subtítulo o público ao qual era preferencialmente destinado, as mulheres. O Jornal era "uma continuação brasileira da publicação francesa La Saison, que circulou no Brasil entre 1972 e 1978" (MEYER, 1993: 76), por isso o primeiro número d'A Estação começa no ano VIII. Com sede na Alemanha, o periódico era um jornal multinacional publicado em 24 países em com cerca de 740.000 assinantes, resultado de uma tentativa de padronização e de elaboração de um gosto internacional comum.

Divide-se em duas partes: moda e literatura. A primeira era uma reprodução traduzida da revista matriz alemã *Die Monenwelt*, da editora Lipperhide de Berlim (CRESTANI, 2008). O jornal, a partir de sua segunda publicação, iniciava sempre com a seção "Correio de Modas" que descrevia as *toilletes*, as joias, os adereços e as regras de etiqueta. A seção é seguida por páginas com uma quantidade abundante de figurinos, gravuras, moldes, trabalhos manuais, dicas e conselhos de economia doméstica e variados assuntos. *A Estação* é um periódico diferente de todos os outros até então apresentados aqui, a quantidade enorme de imagens existente nele produz um contraste gritante com as imagens solitárias que os outros periódicos traziam para suas leitoras brasileiras.

No editorial intitulado "Aos nossos leitores", publicado na edição de 15 de janeiro de 1879, percebe-se de forma clara para quem o quinzenário escrevia desde sua época francesa no Brasil:

> As nossas amáveis leitoras, aquellas principalmente que nos acompanham desde 1872 perguntaremos: cumprimos nós fielmente o nosso programma, auxiliando e aconselhando as senhoras mais econômicas, fornecendo-lhes os meios de reduzirem a sua despeza, sem diminuição alguma do grão de elegância a que as obrigava a respectiva posição na boa sociedade, incutindo ou fortificando lhes o gosto para o trabalho e moralizando a família a que, por seu turno, saberão incutir sentimentos iguaes?⁷⁵

O uso de termos que remetem à necessidade de reduzir despesa ao mesmo tempo em que se mantém a exigência de certa elegância indica que, embora essas leitoras não fossem das elites brasileiras, estariam muito próximas destas, possivelmente, participando dos mesmos círculos sociais. Neste trecho fica clara a função da mãe de família como a gerenciadora do lar, aquela que iria saber escolher e fazer as melhores roupas para sua família, não só mantendo-a na moda, como ensinando os valores burgueses, tais como o gosto pelo trabalho. Percebe-se mais uma vez a importância da categoria moda como entrada para se pensar os papéis da mulher-mãe na sociedade.

Na continuação do editorial é registrado o descompasso entre a moda parisiense e as estações do ano, "ainda encontrarão as nossas leitoras nas nossas páginas pesados mantos no verão e toilettes leves no inverno"76. No entanto, não é vislumbrada qualquer tentativa de se afastar de uma moda francesa para se adequar aos padrões climáticos locais, a solução encontrada pela direção do Jornal para minimizar essas diferenças seria instruir as leitoras a fazer as adaptações necessárias para "tirar alguma vantagem desses objetos",77.

A moda parisiense que A Estação divulgava era, em sua maioria, a moda dos suntuosos e longos vestidos com a cintura marcada e o uso de diversos adereços para enfeitar a roupa e a mulher. O quinzenário atravessou duas décadas e destacou-se por

77 Ibid.

⁷⁵ A Estação, 15 de Janeiro de 1870, p.1

⁷⁶ Ibid.

atuar no lançamento de roupas que aprisionaram o corpo feminino. Trouxe a suas leitoras a volta das anquinhas na década de 1880, a moda das mangas estufadas, que no decorrer década de 1890 tornaram-se cada vez maiores, ficando conhecida na história da moda como mangas bufantes, e dos colarinhos altíssimos ricamente adornados com babados e gravatas. Divulgou a moda que criava proporções irreais nos corpos das mulheres: grandes traseiros, ombros e pescoços enormes e as faziam parecer com grandes bibelôs, objetos de decoração em tamanho humano como deixam visíveis as figuras 26, 27 e 28.



Figura 26 – "Toilette com puff" A Estação – 15 de Agosto de 1885



Figura 27 – "Toilletes para saraus" *A Estação* – 31 de Dezembro de 1895



Figura 28- Colarinhos enfeitados *A estação* – 31 de maio de 1899

Tal moda não era apenas propagada por todos os periódicos da época, alguns se opunham, como foi o caso d'*A Família*. Dirigido por uma mulher, o jornal teve sua primeira publicação em novembro 1888. Com sede em São Paulo, em maio de 1889 é transferido para o Rio de Janeiro. Segundo Constância, o Jornal destacou-se "pelo tom combativo em prol da emancipação [feminina], por questionar a tutela masculina e ainda por testemunhar momentos decisivos da luta das mulheres brasileiras por seus direitos" (2016: 313).

A responsável pela publicação era Josephina Álvares de Azevedo, figura histórica do movimento em prol do voto feminino, mas de biografia pouco conhecida. Segundo Karine Rocha, a omissão que a própria Josephina fez de partes de sua vida talvez tenha sido intencional, para que seus discursos e defesas da causa feminista não fossem sombreados pela sua vida pessoal. Nascida em 1851, em Pernambuco, seu sobrenome desperta a atenção pelo parentesco com o poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo, que ora é tido como seu meio-irmão, ora como primo. Sabe-se que conheceu a maternidade, mas não se sabe quantos filhos teria tido e nem se foi casada. Josephina é conhecida pelo seu posicionamento político combativo, que pode ser visto no Jornal e em seus outros escritos como na peça "o voto feminino" de 1890. (OLIVERIA, 2009).

Para Josephina, a instrução feminina era de muito importante, mas a conquista pelos direitos femininos não deveria se limitar a isso. Para além das críticas àqueles que não aceitavam o direito e a ampliação da educação feminina, o jornal manifestava-se sobre a importância da participação da mulher no mercado de trabalho e sua contribuição financeira para a manutenção do lar; fazia críticas aos homens que ainda acreditavam na inferioridade feminina e reivindicava o direito ao sufrágio feminino. A autora deixou clara a sua luta em diversos textos ao longo das publicações, como no de 30 de Janeiro de 1892, intitulado "A questão das mulheres", em que ela explicita as suas reivindicações: "É necessário instruir as mulheres, mas isso ainda não é tudo. O que nós exigimos é o direito commum, é a completa igualdade civil e política" 78.

A Família contava com inúmeras colaboradoras do Brasil e do exterior, unidas em torno da causa da emancipação feminina. Abrindo espaço para diversos pontos de vista, mesmo os que iam contra a opinião da proprietária, Josephina conseguiu formar uma ampla rede de contatos, que permitiu mobilizar "a produção literária de mulheres do Rio

-

⁷⁸ *A Família*. 30 de Janeiro de 1892. p. 1.

Grande do Sul a Pernambuco, por exemplo, concluindo que os lentos avanços feministas não atingiam apenas a cidade do Rio de Janeiro" (OLIVERIA, 2009: 69-70).

Na edição de 29 de Dezembro de 1888, Josephina abre o Jornal agradecendo a receptividade do "ilustrado público" e apresentando algumas das pretensões do periódico. Uma delas seria a aquisição de desenhos e gravuras para a abertura de uma coluna de moda. Tal desejo não vingou por causa da falta de dinheiro para a aquisição dessas gravuras e também por causa do posicionamento do próprio periódico contra a associação da mulher ao tema da moda. Além de ser um dos poucos jornais dedicados ao público feminino que não tinha seção de moda, vez e outra apresentava textos que faziam duras críticas à moda "fantasiosa" e à submissão feminina aos seus imperativos.

A essência da moda seria a "nulidade, extravagancias e ridículos dos que lhe sacrificam seu tempo e faculdades", diz a colunista, e esse seria o destino das mulheres ao não terem seu devido valor reconhecido na sociedade, ao não receber a educação adequada, ao serem constantemente inferiorizadas em relação ao homem. A moda aqui adquire um tom negativo, seria um desvio daqueles que a ela se submetem, e as mulheres, por viverem nessa sociedade patriarcal que lhes retiram direitos, teriam como destino seguir por este caminho. Josephina critica a preocupação feminina com a aparência: "as mulheres tem, na generalidade, um costume deplorável! Só se vestem e se enfeitam e querem ser amáveis para o público". O público seria o grande juiz da mulher, seria até o rival do marido, prossegue o texto. É para exibir-se ao olhar do outro que a mulher se veste, harmoniza suas *toilette*, fica em frente ao espelho prendendo flores no cabelo.

O desvio da moda seria tão grande que poderia causar a ruina de uma família e, em um jornal defensor da emancipação da mulher, "porque não ha de ella emancipar-se da tutela em que vive até no seu próprio trajo?" indaga-se a colaboradora Adelia Palhares. E ainda propõe, mesmo que depois reconheça estar pregando no deserto, "Guerra à moda, guerra à essa instituição que nos desvia a atenção e nos rouba o tempo que pode ser tão utilmente empregado." Seria momento da mulher se livrar dos constrangimentos causados pelas roupas por simplesmente ser a moda, como apontava Josephina ⁸².

⁷⁹ *A Família*, 8 de Agosto de 1891, p. 2.

⁸⁰ A Família, 19 de Janeiro de 1889, p. 5.

⁸¹ A Família, 24 de Outubro de 1891, p. 2.

⁸² *A Família*, 30 de Janeiro de 1891, p. 1.

É assim que, a luta de Josephina e de suas colaboradoras para um acesso amplo e irrestrito da mulher a sua educação e a conquista de igualde de direitos civis e políticos, levaram-nas a repensar as diversas questões que envolviam o ser mulher, entre elas a roupa e a moda. Como já dito: a frivolidade, a delicadeza e a fantasia que a moda produzia eram vinculadas à identidade da mulher como ser feminino. O ato de se vestir era uma maneira de reafirmar as distinções de gênero. A roupa, em sua configuração material, extrapolava sua vinculação com a funcionalidade e nos mostrava concepções de mundo, hierarquias e visões acerca das identidades. Funcionavam como uma prótese de gênero, produzindo distinções significativas entre o que era ser homem e ser mulher, ao mesmo tempo em que estes mecanismos sociais de construção se faziam passar por naturais. Preciado (2017) enfatiza a importância da tecnologia na constituição de corpos sexuados. Para o filósofo a tecnologia se configura como um sistema complexo de estruturas reguladoras que constroem sujeitos, corpos e artefatos. Por isso o caráter prostético de gênero.

A silhueta feminina e seu corpo eram completamente diferentes do masculino e muito dessas diferenças se devia ao vestuário. Enquanto a mulher vivia com a cintura apertada pelo espartilho e quadris alargados pelas saias, braços delgados pelo estreitamento das mangas, além dos acréscimos dos adornos, que mudavam de tamanho a cada nova moda, mudando o volume, a forma, a mobilidade e as cores de seu corpo, o homem viu sua vestimenta se tornar cada vez mais prática ao longo do século XIX.

A base tradicional da alfaiataria foi de inspiração neoclássica. Com o auxílio de enchimentos quase imperceptíveis, costuras em curvas, alinhavos discretos, ajustaram-se calça, paletó e colete de forma quase perfeita, sem pregas ou rugas, sendo abotoados sem esforços, "vestindo o que parecia o torso de um atleta grego" (HOLLANDER, 1996: 117). A modelagem da roupa masculina sugeria traços mais próximos ao desenho natural do corpo, permitindo uma movimentação de forma mais livre. Todo esse conjunto insinuava a nudez masculina, da mesma forma que as estátuas gregas propunham corpos atléticos e viris, "como o herói grego, parte da superioridade pessoal do herói vestido sob medida era sua desejabilidade física" (HOLLANDER, 1996: 128). Calças e paletós bem ajustados realçavam tais características. Para arrematar a imagem, uma gravata sobre um colarinho alto em torno do pescoço produzia uma cabeça dominadora, acomodada sob o ombro heroico. Desse modo, percebe-se a centralidade das vestimentas para a criação da ideia de um homem viril e dominador.

A roupa masculina se adaptava às diversas situações que o corpo do homem iria encontrar no trajeto casa-trabalho. Situações que muitas mulheres burguesas passaram também a vivenciar, sejam as que conseguiam ingressar no mercado de trabalho, sejam as que passaram a frequentar espaços públicos da cidade. Essas novas experiências (urbanas, físicas e de pensamento) pediam novas formas de se vestir, que as livrassem de inconveniências como aquelas apontadas nos textos d'*A Família*.

Algumas edições do periódico *A Família* indicavam a leitura d'*A Estação*. Tal indicação (que aparece na seção "Livros e Jornaes") poderia ser um simples anúncio pago pela tipografia Lombaerts ou poderia indicar que o conteúdo produzido pelo quinzenário estivesse endossando os argumentos presentes n'*A Família*. Vestidos armados, bordados e esvoaçantes apareciam em números equivalentes aos paletós, coletes, gravatas e até fraques⁸³ e *smokings*⁸⁴ para mulheres. Tais vestes eram indicadas para passeios, viagens, práticas esportivas, saraus, ficar em casa e diversas outras atividades.

Nas primeiras décadas do século XIX, sob a influência dos dândis, a gravata⁸⁵ finamente arrumada tornou-se indispensável para a definição de um homem bem vestido. O traje masculino, composto em sua menor estrutura por três peças — calça, paletó, e colete —, torna-se, ao longo do dezenove, cada vez mais simplificado a fim de atender a todas as novas dinâmicas sociais. Não se restringindo aos homens mais abastados, a gravata se populariza entre todas as classes sociais. Se os homens das classes mais baixas poderiam experimentar pela primeira vez o uso de roupas iguais aos das elites, estes investiam nos melhores alfaiates e nos melhores tecidos para se distinguirem. Mas a busca do tipo e do nó perfeito da gravata tornou-se desejo de todos. O artefato proclamava sua posição social e as aspirações de quem o portava e, como regra geral, quanto mais o homem subia na escala social, mais convencional e discreta sua gravata deveria ser (GIBBINGS, 1990: 38-43; 64).

⁸³ São citados nas edições: 14 do ano de 1883, 13 do ano de 1884 e 20 do ano de 1898.

⁸⁴ São citados nas edições: 17 de 1891, 8 do ano de 1896 e 10 do ano de 1903.

⁸⁵ A gravata é o nome dado a um adorno no pescoço, possivelmente criado na década de 1660 por um regimento militar de croatas, originando daí o nome em francês: *cravate* Cf. BOUCHER, 2010: 465.



Figura 29 – "Gravata de filó enfeitada"

A Estação – 31 de Janeiro de 1879



Figura 30 – "Guarnição de colarinho com laço de gravata" A Estação – 15 de maio de 1897

Na figura 29 observa-se uma gravata feita de filó de "125 cents. Por 24 cents. de dimensão" tendo as pontas enfeitadas com renda irlandesa branca e com cordão de ouro. Esta gravata lembra o modelo *Lavalliére*, uma gravata flexível, que consiste em um pedaço de pano retangular amarrado em volta do pescoço, formando um laço largo. Devido ao longo comprimento, essa gravata podia não ficar tão próxima ao pescoço. Na figura 30, vê-se a divulgação de um modelo de colarinho com gravata que tinha a descrição bem detalhada de sua manufatura, com os tamanhos das fitas e suas cores formando um colarinho alto, bem justo, arrematado por um laço simétrico de gravata cor de rosa.

Como consta na descrição de modelos de gravata na edição de 30 de setembro de 1890⁸⁷, as blusas que se usavam na época tornaria indispensável o uso da gravata pelas senhoras.

⁸⁶ *A Estação*, 31 de janeiro de 1879, p. 3.

⁸⁷ A Estação, 30 de setembro de 1890, p. 3.



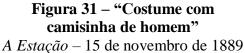




Figura 32 – "Costume com jaqueta rebuços postiços"

A Estação – 15 de Julho de 1898

Nas figuras 31 e 32, veem-se duas composições de costume muito semelhantes. Nos dois desenhos de figuras femininas, o foco está na parte superior do corpo, deixando em destaque as peças tradicionalmente relacionadas à figura masculina: jaqueta, que muito se assemelha aos paletós do *Jornal das Senhoras* (figura 7), camisa, colarinho e gravata. Quase não há ornamentos, os tecidos dos paletós e das saias são lisos e as mangas possuem um enchimento discreto. A figura 31, como a própria legenda indica, apresenta uma mulher vestindo uma "camisinha de homem". Na descrição da veste, o periódico se limita a informar que o modelo da camisa já havia sido divulgado na edição 18 do mesmo ano. Se na figura 31, a gravata estreita e de cor clara quase desaparece na composição final, na figura 32, a gravata se sobressai por causa da cor escura contrastante.

A gravata é o elemento de mais fácil reconhecimento nas fotografias. Se os paletós podem ser confundidos com outros casacos e os coletes podem, muitas vezes, ficar encobertos pelas peças que a eles se sobrepunham, as gravatas, por sua forma e posição no corpo, tornavam-se elementos de destaque e de fácil reconhecimento.



Figura 33 – Mulher de gravata, São Paulo, 1883. Retrato fotográfico realizado por Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista da USP.

Na figura 33, a mulher retratada por Militão apoia o braço em uma pedra cenográfica, muito comum nos estúdios desse período e que fazia referência aos elementos paisagísticos dos jardins públicos, um dos lugares de passeio na cidade. A mulher está vestindo um conjunto de duas peças de cor clara, uma saia e um casaco, que pode ser um modelo de paletó, completamente abotoado. O grande destaque da fotografia fica por conta da gravata, o elemento mais escuro e que atrai a atenção do observador para o rosto da fotografada.



Figura 34 – Retrato de mulher (busto), Rio de Janeiro, c. 1880 Retrato fotográfico realizado por Guimarães José Ferreira. Acervo Instituto Moreira Salles

Como se pode ver também no retrato fotográfico de Guimarães José Ferreira (figura 34), em que aparece só o busto da retratada com destaque para o seu rosto, que não sofre concorrência nem mesmo com o penteado. A valorização do rosto é uma característica fortemente masculina. Colarinhos e gravatas serviam de pedestal para o busto masculino, ao contrário da figura feminina, em que outras formas e partes do corpo e indumentária disputavam o olhar do outro, deixando o rosto em fraca evidência, ao menos se comparado com o modo de exposição do corpo masculino (CARVALHO, 2008).

Por isso mesmo, a presença da gravata, de modo geral, significava uma expressão de independência feminina (CRANE, 2006: 202-206). O seu uso por mulheres como a filha da reformadora Amelia Bloomer, as sufragistas inglesas, estudantes pousando em fotos oficiais de suas universidades europeias ou norte-americanas ou o seu uso em trajes para a prática de esporte, mostram que a gravata era estratégica para mulheres que ousavam entrar em espaços tradicionalmente masculinos.



Figura 35 – "Estudos sobre a gravata" Archivo contemporâneo [190-?]

Com o título "Estudos sobre a gravata", o Jornal *Archivo Contemporâneo* publicou no início do século XX, o desenho do bustos de cinco homens e de uma mulher, parte deles usando gravatas (figura 35)⁸⁸. Mas é curioso que a figura feminina na imagem está com o mesmo tamanho que as outras imagens, o rosto e a gravata feminina estão em igualdade (mesmo estando em número menor) com as imagens masculinas, mostrando que o uso de gravatas por mulheres já era comum. O desenho apresenta a figura feminina com gravata semelhante às das figuras 31, 32 e 34.

Nas figuras 36 e 37 são retratadas duas mulheres negras usando roupas muito similares, vestido de cor clara com faixa na cintura e gravata de laço largo, ambas

86

⁸⁸ As duas figuras da parte inferior da imagem parecem usar uniformes, provavelmente militares, e não usam gravatas. É de se questionar o porquê deles estarem nessa imagem. Seria pelo colarinho da vestimenta? Seria pelo fato de estarem uniformizados? Não se sabe.

guarnições de cor preta. A mulher da figura 36 posa ao lado da criança a qual é encarregada de cuidar, a babá que não tem nome e que possivelmente seria uma escrava usa uma roupa burguesa. O uso da gravata por ambas tem intenção de dar dignidade e respeito as suas pessoas. Mulheres e negras, figuras duplamente marginalizadas na sociedade escravocrata e patriarcal brasileira. O uso de tal artefato representa um desafio simbólico ainda maior do que o uso feito por uma branca.



Figura 36 – Eugen Keller e sua Babá Retrato fotográfico realizado por Alberto Henschel, 1874 – Recife,Pernambuco - acervo G. Ermakoff. (KOSSOY, 2012: 86)



Figura 37 – Mulher de vestido branco e gravata escura Retrato fotográfico realizado por Militão Augusto de Azevedo, 1881. Acervo do Museu Paulista da USP.

Para as norte-americanas e europeias, o traje feito sob medida por alfaiates de clara inspiração no vestuário masculino era exatamente o que a maioria das mulheres procurava. O uso de um paletó e uma saia mais solta, usados com uma camisa e uma gravata era a veste preferencial para a prática esportiva ou qualquer outra ocupação (GIBBINGS, 1990: 88). Se o uso dessas peças por homens já era recorrente há séculos, foi somente nas últimas décadas do século XIX que estas peças ganharam força junto às mulheres, juntamente com as mudanças significativas dos papéis sociais femininos na sociedade ocidental. As mulheres de elites e de segmentos médios passaram a ter acesso

a novos meios de lazer e também a integrar o mercado de trabalho. De forma semelhante ao ocorrido com o vestuário masculino, as mulheres estavam determinadas a adotar formas menos restritivas de se vestir.

Apesar da presença das mulheres no esporte ser tolerada, pois o exercício físico era visto como algo moderno, civilizado, de alto status social e ligado a aspirações burguesas, tal convívio podia ser percebido como uma ameaça. Colocava-se em perigo um território de domínio masculino ao mesmo tempo em que tais práticas esportivas poderiam afetar as características tidas como constitutivas da feminilidade⁸⁹ (GOELLNER, 2005). As roupas esportivas usadas por mulheres ganham forte divulgação nas páginas d'*A Estação*, além do tradicional hábito de andar a cavalo, a mulher moderna passava a andar de bicicleta, jogar tênis, pescar, nadar e, para tanto, exigia-se um melhor desempenho das roupas.

Além da liberação dos movimentos proporcionada por peças como as saias calças e os paletós sacos, os trajes esportivos para mulheres tomavam de empréstimo outros elementos do guarda-roupa masculino, como gravatas e colarinhos. James Laver chama a atenção para essa "estranha" forma de se vestir: as mulheres "insistiam em usar os chapéus e os colarinhos masculinos brancos e altos" (2014: 209) quando iam realizar atividades ao ar livre.

⁸⁹ Por isso, muitas vezes, a prática esportiva feminina ganha conotações diferente da masculina, como no andar de bicicleta. Tais diferenças serão tratadas no capítulo 2.

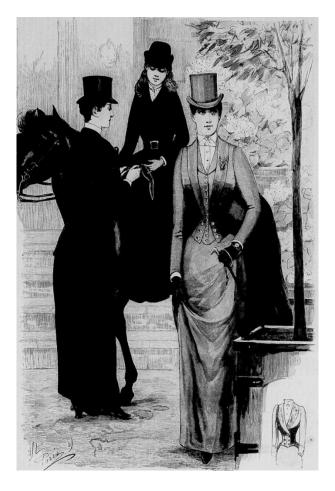


Figura 38 – "Traje de Amazona para grandes caças" A Estação – 15 de Outubro de 1889.

Como visto anteriormente, o traje de amazona tinha um espaço garantido nas colunas e nos jornais de moda feminina. Composto por peças de alfaiataria, o traje de amazona só se diferenciava do costume masculino pelas saias no lugar das calças. A equitação era vista como um excelente exercício, conforme explica a seção "chronica da moda" de 31 de julho de 1889. E como mostra Hollander, os padrões da alfaiataria masculina foram bastante aplicados no vestuário das mulheres elegantes, principalmente no final do século XIX, "partindo da tradicional roupa de montaria para desenvolver outros tipos de conjunto 'no estilo alfaiataria' para a vida feminina urbana" (1996: 103), produzindo formas corporais mais próximas do real, assim como era o invólucro masculino. A figura 38 apresenta três modelos de traje de amazona. Os três são sóbrios, sem aplicação de nenhum tipo de detalhe como babados, rendas ou mangas volumosas. Nota-se o uso de colarinhos e na figura em primeiro plano, de veste mais clara, é possível melhor observar os elementos que compunham o traje: paletó, colete, camisa, colarinho,

gravata, saia e uma cartola. Mantendo um padrão de veste muito semelhante aos modelos apresentados no *Jornal das Senhoras* (figuras 9 e 10).



Figura 39 – Trajes para a prática de esporte A Estação – 30 de Julho de 1897

Na figura 39, veem-se diversos tipos de vestimentas, mas duas chamam a atenção, tanto pelas peças usadas, quanto pelos objetos portados por suas usuárias. Uma das mulheres está em pé dentro de um barco, segurando um remo, enquanto suas companheiras se encontram sentadas. Seu vestido é de linho com lapelas largas contornadas por pregaria, mangas tipo presunto⁹⁰, saia lisa, camisa por baixo do vestido com colarinho alto e gravata, tudo de cor clara. A mulher logo atrás do barco está com uma raquete de tênis na mão direita, usa um "costume para jogos e sports, com blusa e véstia aberta". A saia e a jaqueta são feitas de um tecido listrado branco e azul, específico para a prática de "lawn-tennis", as mangas são também do tipo presunto, o colarinho é

90

⁹⁰ "Justa desde o pulso até o cotovelo, a manga presunto avoluma-se do cotovelo ao ombro, onde é franzida ou pregueada e presa ao corpete de um vestido ou blusa. Foi muito usada no final do século XIX […]" CALLAN, 2010, p. 209.

deitado e a gravata de cor escura. Para finalizar, um chapéu *boater* que na descrição do costume não está citado.



Figura 40 – "Traje para cyclista" A Estação – 31 de Agosto 1898

Na figura 40 são apresentados dois trajes para ciclistas. Este tipo de traje bem como o de banhistas serão melhor analisadas no capítulo 2, o que interessa notar aqui é o uso de jaquetas (que podem ser paletós curtos e justos), camisa, colarinho e gravata. O traje da esquerda está com uma gravata do tipo borboleta e o da direita com uma gravata de tira. Segundo a coluna "Correio da Moda" de 31 de agosto de 1896, os costumes de ciclistas eram muitos caros na França, variavam "de quinhentos a seiscentos francos", mas apesar destes preços elevados os costureiros só conseguiam deixar as senhoras feias. Para torna-las bonitas seria necessário que as ciclistas se vestissem como meninos, mas para isso elas precisariam ser "muito jovens e muito delgadas". Segundo a opinião da colunista Paula Candido, o melhor traje para esse esporte seria "calção-sino, semelhante a uma saia, a camisa de seda e a vestia direita, gênero paletó de homem [...] já que este

exercício nada tem de feminino, trata-se de imitar o homem o mais possível pelo seu costume"⁹¹.

Passear de bicicleta, montar a cavalo, jogar tênis, pescar e outras atividades colocavam essas mulheres, que tinham a possibilidade de realizar essas práticas esportivas, fora do espaço doméstico. E adentrar o espaço público para as mulheres das camadas médias e elites era adentrar o espaço da prostituta, da mulher trabalhadora, algo moralmente perigoso.

Aline Carneiro do Nascimento (2017) estudou, através de jornais, um curioso fenômeno que ocorreu no Brasil na década de 1910, no qual mulheres foram presas por estarem vestidas de homem. Ao justificarem o uso das roupas masculinas, estas mulheres alegaram que estavam sendo traídas pelos seus maridos e queriam espioná-los sem ser notadas, outras afirmaram estar fugindo de casa devido a maus tratos. Em todos os casos, disfarçar-se de homem seria o jeito de não serem descobertas e poderem andar livremente na rua à noite. O que busca salientar Nascimento é a liberdade de locomoção e uso do espaço público que a figura masculina possuía e como tal liberdade dependia do recurso à vestimenta. Pode-se supor que, antes de serem descobertas, estas mulheres puderam andar livremente pelo espaço público sem terem sua honra posta em dúvida. Juntamente com uma performance do que era ser homem na década 1910, a roupa possibilitou para aquelas mulheres, mesmo que momentaneamente, vivenciarem novas experiências.

⁹¹ A Estação, 31 de agosto de 1896, p. 3.



Figura 41 – Traje de esporte 1883, São Paulo. Retrato fotográfico realizado por Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista da USP.

As saias mais curtas, mostrando os sapatos, e os paletós possibilitaram à mulher uma maior amplitude de movimento, condição necessária para a prática da atividade física, e criaram silhuetas mais próximas do corpo masculino. Como se vê na fotografia (figura 41), o modelo de roupa que a retratada apresenta é similar ao dos traje de ciclista (figura 40) e de tenista (figura 39). A mulher retratada por Militão usa uma saia mais curta e plissada, deixando ver o uso de botas, de um chapéu de copa curta de cor escura, sem aplicação de nenhum detalhe, muito semelhante ao modelo *boater* da figura 34, e de um paletó longo e um pouco mais largo no corpo. A tentativa de racionalização do traje feminino, evidenciada nos costumes reforma e nos *tea-gowns* apresentados por *A Estação*, reduziu as vestes femininas em escala, de modo que os corpos vestidos dos homens e das mulheres pareciam mais próximos. A mesma redução observa-se nos costumes para a prática esportiva feminina.

Foi nas últimas duas décadas do oitocentos que movimentos pela racionalização do vestuário feminino ganharam fôlego em países como Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha. Estes movimentos buscavam livrar as mulheres dos incômodos artefatos que constrangiam seus corpos e as impediam de realizar diversas atividades com rapidez, como o espartilho e a crinolina. Questões relacionadas à saúde, praticidade e estética

começaram a ser tratadas em conjunto, sendo diversas as discussões na imprensa sobre como seria o vestuário ideal para a mulher burguesa: um vestuário funcional, que respeitasse o decoro feminino e que, acima de tudo, não perdesse a beleza.

Destes debates iniciados já na metade do século XIX, através de figuras como Amelia Bloomer e que ganharam fôlego com o passar das décadas, vieram as mudanças no vestuário feminino e as diversas transformações da silhueta feminina que se consolidaram na década de 1920. A nova imagem da mulher tubular, liberta da marcação acentuada da cintura e do quadril e que usava a saia curta foram resultado de um amplo movimento de difusão de novos comportamentos e possibilidades de vestimentas, ao qual associaram-se criações de estilistas, entre eles Paul Poiret e Mariano Fortuny (CUNNINGHAM, 2003).

Tais mudanças foram divulgadas n'A Estação, entre elas o uso dos Tea-Gown e do costume reforma. Os tea-gowns fazem parte do que se convencionou chamar de estilo Mother Hubbard. Trata-se de vestidos leves e soltos, usados sem espartilho ou qualquer outra estrutura de sustentação. Deveriam ser usados dentro de casa para a realização de tarefas domésticas, socialização entre as mulheres e também para o descanso. Estes tipos de vestido, socialmente aceitos, ganharam destaque quando mulheres norte-americanas começaram a usá-los no espaço público, causando alvoroço e críticas, especialmente pelo fato das mulheres não estarem espartilhadas. Os tea-gowns são os mais sofisticados vestidos dessa linha de vestidos confortáveis para ficar em casa. Feitos de tecidos nobres, eles se tornaram item indispensável no guarda-roupa feminino a partir da década de 1870^{92} .

O hábito de tomar chá vem do oriente e encontra adeptos na Europa ao longo dos séculos. Tal costume ganha tom cerimonioso no oitocentos e repercussão em outros continentes, chegando ao Brasil. Nesta cerimônia, a mulher passa a conduzir o serviço e o consumo do chá no ambiente interno da casa, possibilitando àquela que conduzisse tal rito "transcender – ao menos aí – a obscura condição de coadjuvante à qual estava relegada até então, a mesma que tinha no ritual do jantar, uma prerrogativa masculina" (LIMA, 1997: 103). Esse lazer feminino, descrito por Lima em residências cariocas, era construído através do uso acurado das louças específicas para a ocasião e da roupa solta,

⁹² Foram encontradas duas referências a este vestuário no quinzenário brasileiro, uma no ano de 1888 na edição 4 e outra no ano de 1889 na edição 18.

que dava uma maior liberdade a quem a usava. O uso de vestidos sem espartilho ou "collete" é mencionado em 1897, na 13ª edição, na coluna *Correio das Modas*. Nela comenta-se a respeito dessa nova moda que iria se opor às "extravagantes" de até então. Segundo a colunista, a moda viria da "Inglaterra onde se procura muito seriamente a dar ao costume das senhoras uma forma muito pratica" de onde viriam igualmente os modelos de peças já publicadas, como a saias-calças e os vestidos sem espartilhos. Nesta edição é indicado um costume para uma senhora doente, que seria usado com saia-calça e sem espartilho, recebendo o nome de "Costume Reforme".

O objetivo da nova moda, como aponta a colunista, era muito simples: "trata-se simplesmente de supprimir tudo quanto é emcommodo. Logo, nada de collete, nada de saias podendo manchar-se com a lama" Uma moda que iria reformar principalmente as roupas de baixo, tirando até os babados, fitas e rendas das roupas brancas. Fato que seria esquisito, segundo a autora, pois uma senhora jamais renunciaria às sedas e às rendas nas roupas de baixo, exceto em trajes de amazonas e de andar de bicicleta. E arremata afirmando: "Devemos falar dessa tentativa de Reforma, como um jornal bem informado de modo que nossa cliente possa escolher entre o costume pratico e hygienico e o vestido, muitas vezes emcommodo, como compreendemos até agora." Por mais que sejam apontadas as muitas qualidades do novo vestuário, notadamente quando compara com as roupas tradicionais, parece que a colunista não fica empolgada com as novas mudanças, ou a extensão delas, afetando uma esfera da vida em que a sedução parece depender ainda de rendas e sedas.

Mesmo assim, o costume reforma aparece algumas vezes ao longo dos últimos anos do quinzenário. Uma busca no site da Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional com o descritor "costume reforma" localizou 15 ocorrências entre os anos de 1897 e 1902, um número pequeno considerando as dezenas de imagens publicadas por edição, e um número menor do que as 48 ocorrências encontradas de "paletó-sacco". Na edição de 30 de junho de 1902 são apresentados dois modelos da moda.

_

 $^{^{93}}$ Outra denominação para espartilho e que não deve ser confundida com os coletes de inspiração masculina que são aqui tratados.

⁹⁴ A Estação, 15 de Julho de 1897, p.1

⁹⁵ *A Estação*, 15 de Julho de 1897, p.1



Figura 42 – Modelos de costume reforma *A Estação*, 30 de Junho de 1902.

Na Figura 42, duas senhoras em cena de passeio apresentam ao público leitor seus costumes reforma. A senhora da esquerda usa um vestido com corpinho curto e saia pregueada. O texto de apresentação do modelo sugere que a roupa era apropriada para o ambiente da casa, contradizendo a própria imagem, que a apresenta em espaço externo. Ambos os vestidos têm estrutura parecida, são retos e tubulares, sugerindo a ideia de fluidez e marcando de forma discreta a região abaixo do busto feminino, sem contudo apertar o corpo. Trata-se de uma imagem que difere radicalmente daquelas apresentadas até agora. O corpo da mulher aparece solto, despido dos artefatos que o moldavam e o comprimiam. Tal imagem se assemelha àquelas que divulgavam o paletó-saco.

Os paletós corriqueiramente retratados no quinzenário, assim como os dos demais periódicos aqui mencionados, acompanhavam a silhueta de um corpo espartilhado, mesmo quando o corpo feminino não se fazia presente (figuras 7, 43 e 44). Peça versátil, usada no espaço doméstico, para passeio ou viagens, o paletó apresentado por *A Estação* podia ser confeccionado em diversos tecidos, fazendo par ou não com os vestidos. Podia também ter diversos comprimentos e, geralmente, sua descrição vinha acompanhada do adjetivo "justo", reforçando a ideia de que a veste seguia o formato do corpo feminino,

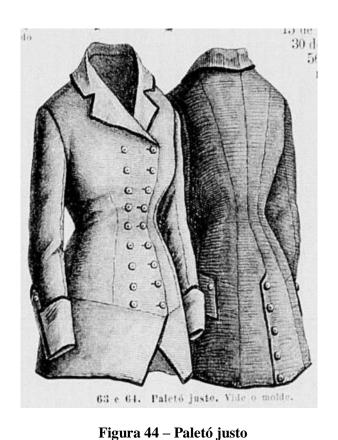
como se vê na figura 43 ou nos modelos da figura 44 – um paletó com mangas bufantes, feito de tecido estampado e bem acinturado, indicando o seu uso com o espartilho.



Figura 43 – "Paletó justo com aba dupla"

A Estação – 31 de Outubro de 1894

Na década de 1890, o periódico trouxe pela primeira vez a figura de um paletó largo, que depois passaria também a ser chamado "paletó-sacco" (sendo grafado também com apenas um "c"), denominação utilizada igualmente nas peças masculinas que o Jornal apresentava. Como o próprio nome já diz, o paletó teria uma modelagem larga no corpo, contrapondo-se aos modelos que eram até então apresentados, impedindo perceber de forma clara as linhas do corpo feminino. Indicado para ser usado nas mesmas situações que o de modelagem justa, o paletó largo também era adequado para a prática de esporte. Os dois modelos foram publicados, muitas vezes, na mesma edição, sendo o modelo largo bem menos recorrente.



A Estação, 15 de setembro de 1879



Figura 45 – "Costume de *sport* com sacco"

A Estação, 15 de outubro de 1901

O costume de *sport*, publicado n'*A Estação* de 15 de outubro de 1901, apresenta-se como um traje juvenil feito de tecido "diagonal inglês", imitando o "paletó-sacco" dos homens (Figura 45). O paletó-saco do modelo tem bolsos e um colarinho alto, que permite o uso de gravata, um chapéu sóbrio e de abas curtas e um guarda-chuva como acessório. Salienta-se que a peça faz conjunto com uma saia, possivelmente do mesmo tecido, sendo quase improvável seu uso com uma calça ou uma saia-calça. Comparando tal traje ao paletó justo (figura 44) sugere-se a ausência do espartilho no paletó largo, talvez para garantir um maior conforto e melhor desempenho no esporte.

Assim como no modelo justo do paletó, a denominação paletó-saco abarcaria diferentes modelos: dos mais sóbrios aos cheios de aplicações. Como pode ser visto nas figuras 46, 47 e 48.



Figura 46 – Paletó-saco parte de trás *A Estação*, 31 de Outubro de 1894



Figura 47 – "Paletó-sacco guarnecido" A Estação, 15 de Novembro de 1895



Figura 48 – "Paleto-sacco liso" *A Estação*, 31 de Maio de 1903.



Figura 49 – Mulher com traje branco 1879, São Paulo. Retrato fotográfico realizado por Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista da USP.



Figura 50 – Mulher com traje listrado 1870 Retrato fotográfico realizado por Robin & Favreu. Guaratinguetá – SP. Instituto Moreira Sales.

Nas fotografías 49 e 50 observam-se dois corpinhos muito semelhantes aos modelos de paletó saco apresentados em *A Estação* (figuras 45 e 48), com a diferença de que os retratos são duas décadas anteriores aos modelos divulgados no periódico. Vale lembrar, no entanto, que o modelo de paletó-saco já havia sido apresentado na edição de janeiro de 1867 no *Jornal das Famílias*.

Na figura 49, a mulher porta um traje todo branco e usa uma peça muito semelhante ao paletó-saco, com uma faixa que marca a cintura e a saia, que parece ser feita do mesmo tecido do paletó. A retratada ainda segura uma sombrinha na mão direita, portando-a como se fosse uma bengala (igual ao desenho da figura 45), usa um chapéu branco com enfeite de flores, muito semelhante a uma cartola e uma fita preta em volta do pescoço. O traje transmite uma sobriedade leve, pois quase não há detalhes que desviem a atenção do observador ou que possam disputar com a imagem da mulher retratada, deixando a composição da cena limpa.

A figura 50 traz uma mulher retratada de forma muito semelhante à imagem anterior. Vestindo duas peças de mesmo tecido, a parte de cima é similar ao paletó saco da figura 46, com o mesmo abotoamento duplo. A peça possui construção igual à de um paletó-saco e às peças dos costumes reforma, em que não é possível ver o uso do espartilho. De cabelo preso em um penteado e usando uma gravata semelhante ao modelo da figura 26, a mulher apoia-se sobre dois livros à mesa.

1.3 Os temores da masculinização feminina

Até agora, as peças aqui estudadas, e principalmente o paletó e o colete, eram apresentadas como práticas e elegantes; itens que ficariam bem em qualquer mulher que os vestissem, além de econômicos, visto que podiam ser feitos em casa. Fariam a mulher que os usassem estar bem vestida para reuniões em casa de familiares ou amigos, para a igreja, bailes, passeios a cavalo ou a prática de esporte. Porém, a divulgação e o uso dessas peças não transcorreram sem críticas.

No *Novo Correio das Modas*, em algumas edições posteriores ao texto "Negócio da emancipação feminil" já comentado anteriormente, a "dictadora Bloomer" e o movimento de reforma retornam às páginas do periódico por meio da transcrição de artigo publicado em jornal português sobre moda. Segundo este jornal, a rainha da Inglaterra ainda não havia deferido a petição enviada pela "revoltosa miss Bloomer" que propunha uma reforma completa no traje feminino. A reforma consistiria em "a mulher adoptar todos aqueles trajes de homem que lhe ficarem bem, que sejão mais econômicos, e que concorrão para disfarçar a *odiosa* distincção dos sexos!" Segundo o texto, o programa da "dictadora Bloomer ha de vingar", pois as senhoras já trajavam coletes à Joinville, e os homens umas capinhas — "verdadeiros cabeções de capotes de mulher, a que por escarneo chamão à Carlos V!" Entretanto, o texto prossegue na afirmação de que a moda decididamente emancipava-se e democratizava-se, mas que algumas mulheres exageravam nessa nova liberdade que o vestuário parecia promover, como as mais ousadas que já usavam coletes com "pompa da volta e do bordado" ou outras damas que, segundo relato, estariam ferindo o decoro.

04

⁹⁶ Novo Correio de Modas, 1852, 1º edição p. 104.

⁹⁷ *Ibid*.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ *Ibid*.

Sabemos de algumas que, por amor da liberdade da arte, serião capazes de se libertar já das próprias saias e roupões, se os maridos de acordo com a polícia, não estivessem de olho alerta sobre as excentricidades que elles julgão ofender as regras do decoro publico¹⁰⁰.

O texto deixa entrever a ansiedade social que as mudanças causavam, já que não eram claros os limites das transformações do vestuário, que acompanhavam e incentivavam, evidentemente, mudanças tácitas de comportamento. Em um período em que a roupa era uma maneira de controlar o corpo e a feminilidade da mulher, aparecer em lugares públicos com trajes masculinos ou roupas largas, como os vestidos do tipo *Mother Hubbard*, era considerado atentado à moral e aos bons costumes.

O *Novo Correio das Modas* sugere uma postura ambígua em relação ao uso por mulheres de roupas associadas comumente aos homens. Ao mesmo tempo em que apresenta um texto que criticava o uso dessas peças, divulgava a novidade proposta por Bloomer e, nas colunas de moda, apresentava o uso de coletes e paletós por mulheres.

Já a coluna de moda do dia 10 de agosto de 1852 do *Marmota Fluminense* sugeria que a moda advinda do guarda roupa masculino não teve muita adesão das mulheres, justamente por se apropriar de características do sexo oposto:

As modas à emancipação não foram adoptadas com o enthusiasmo que fazia esperar o espirito de novidade: poucas jaquetinhas e coletes se encontram pelos passeios e theatros. As nossas bellas não quizeram se parecer com nosco. Fizeram muito bem: pela minha parte, espiritualisame mais divisar as raias de um nevado collo, do que admirar a perfeição de um collete. São tantas as decepções, tantos os desenganos funestos que acommettem o homem neste mundo, que, para ser-se menos desgraçado é necessario alimentar escrupulosamente o que os poetas chamam – flores do coração. A principal dessas flores é a mulher, tal qual nol-a deu o Creador, de um caracter diverso do nosso, tímida, fraca, vergonhosa, etc. Portanto, no momento em que ella aberrar das qualidades que as distinguem de nós, quebrar-se-ha o encanto, e a realidade núa se nos apresentará: a prosa substitui a poesia!

_

¹⁰⁰ *Ibid*.

Ao contrario, bellas leitoras, inventai modas vossas, envolvei-vos nas sedas e cambraias, fazei de vossos cabellos phantasticos enfeites, porém não vos assemelheis aos homens, nem aos seus trages, nem aos seus modos e costumes, e ficai certas que continuareis a governar o mundo¹⁰¹.

No trecho, o autor da coluna de moda quer que o leitor acredite que a moda "à emancipação" não vingou entre as mulheres brasileiras (ou talvez entre as fluminenses). A constatação pode ser interessada e, por isso, tendenciosa, pois o autor parece estar contente com tal fato. Para o cronista, as mulheres delicadas e frágeis, tal como uma flor, não deveriam e nem queriam se parecer com homens. Se a mulher tentasse apoderar-se das qualidades masculinas elas perderiam seus encantos. Para a mulher ficariam melhor os trajes divulgados nos jornais para ir aos bailes, com vestidos de tecidos finos, ricamente adornados, com decotes que faziam do colo um recurso erótico juntamente com a nuca à mostra graças aos cabelos presos. A função feminina estaria ligada à exposição de seu corpo. A mulher deveria ser observada, admirada e desejada. Portar-se passivamente, atraindo a atenção para si por conta de sua beleza e modos elegantes. O uso dos trajes masculinos tornar-se-ia, assim, quase que um impeditivo para o exercício desta feminilidade.

No entanto, como visto, tais peças continuaram a ter sua divulgação feita nos periódicos das décadas seguintes. O uso de paletós para mulheres não tinha, em sua grande maioria, uma associação direta ao vestuário masculino nas colunas de moda do *Jornal das Famílias* e nas páginas d'*A Estação*. A elegância conquistada de forma prática por uma peça de roupa que se adequava tanto ao corpo feminino quanto aos ambientes no qual ela poderia circular parece ter prevalecido às questões ligadas à masculinização da mulher, levantadas pelo colunista do *Marmota Fluminense*.

Ao discutir as características específicas dos artefatos em oposição aos discursos textuais e orais, Daniel Miller aponta para o que ele denominou como "humildade" dos objetos. Segundo o autor, seria próprio do artefato ter a ele atribuídos diferentes sentidos que não precisam ser convergentes, nem estar em harmonia. Graças à ação afásica da materialidade, que age sem que tenhamos plena consciência de sua atuação e funções,

_

¹⁰¹ Marmota na Corte. Terça-feira, 17 de agosto de 1852, n. 288.

nela convivem múltiplos sentidos (2004). As peças de roupas aqui discutidas fazem parte desse fenômeno. A elas puderam associar-se sentidos não necessariamente pacíficos. As tensões proporcionadas pelo uso de paletós, coletes e gravatas por mulheres puderam sobreviver e agir sobre as relações sociais, induzindo novas condutas, graças exatamente à capacidade silenciosa e polissêmica destes artefatos. O que não quer dizer que valores e sentidos não estejam em disputa. A imagem abaixo, de 1910, mostra como o medo da masculinização da mulher foi pouco a pouco sendo atenuado e adaptado aos lugares possíveis em que puderam se acomodar as demandas femininas.



Figura 51 – Piquenique nas cercanias de Teresina, Piauí – Brasil Cartão-postal, Piauí, 1910, acervo AJS. (KOSSOY, 2012: 150)

A figura 51, mostra seis mulheres retratadas ao lado dois homens. Percebe-se a utilização de gravatas em três das mulheres, as mesmas que usam chapéu *boater*. Elementos masculinos mantiveram-se em uso na primeira década do século XX no Brasil e não só restrito à capital da república. Chama a atenção a mulher fotografada que se encontra na extremidade do canto esquerdo (e foi destacada) por estar com veste muito semelhante à descrita pelas senhoras em passeio por Botafogo pelo *Jornal das Senhoras* no ano de 1852. Vestida de paletó, gravata e saia, a retratada porta peças que assegurariam a ela o conforto necessário para usufruir de um piquenique nos recantos de Teresina quase

60 anos depois. As mudanças advindas das incorporações de peças masculinas por mulheres possibilitaram praticidade, mobilidade, sem as tirarem da moda, conciliando bem o papel tradicional esperado das mulheres das camadas médias e das elites com as novas demandas da modernidade burguesa.

2. A mulher e suas pernas, uma questão social?

Em um texto após a coluna "Chronica de moda", que tradicionalmente abria o jornal, na edição de 15 de fevereiro de 1881, *A Estação* comenta um *meeting* na cidade da Filadélfia, em que se discutiram as reformas do vestuário feminino. As mulheres presentes ao encontro estariam "cansadas de obedecer às ordens de Paris, no que diz respeito à moda, as livres Americanas, ou pelo menos algumas entre ellas, acaba de proclamar a sua independência." Essas mulheres, recrutadas entre as militantes pelo direito ao voto feminino, viam nas mudanças do vestuário feminino mais uma possibilidade de conquistar independência. Queriam o "costume americano", trajes que fossem adequados à funcionalidade do corpo e à sua higiene, que não fossem, portanto, um obstáculo à locomoção e à respiração, um gracioso traje que seria constituído por calças largas, paletó saco e sapatos grossos, que algumas delegadas participantes do evento já utilizavam.

Entre as resoluções tomadas no encontro e publicadas no Jornal estavam as seguintes:

"Resolvemos, como amigas da humanidade:

Repudiar as toilettes chamadas elegantes;

Adoptar a calça, porque o uso das pernas é necessário como o dos braços;

Adoptar livremente, emfim, o traje lógico e prático, do qual apresentamos aqui o modelo." ¹⁰³

O traje lógico e prático, o "costume americano", no segundo dia de sessão já havia ganhado novas adeptas, passando de 25 para 50 delegadas vestidas com o modelo. Mas a adesão a tal veste não veio sem constrangimento, como mostra a fala de uma das participantes, que recuou no uso do costume:

Mas, a Sra. Alwater, que, no dia antecedente, tinha dado solene adesão a Reforma, tomou a palavra, dizendo que admirava a coragem de suas concidadãs, mas sentia não poder accompanhal-as nesta inteligente e moralizadora cruzada, porque seu marido acabava de declarar-lhe que, d'ora em diante, não a consideraria senão como um irmão e camarada.

_

¹⁰² *A Estação*, 15 de Fevereiro de 1881, p. 1.

¹⁰³ *Ibid*.

Vê-se mais uma vez a transmutação da mulher em homem através do uso de artefatos da seara masculina. A mulher, ao usar roupas que lhe possibilitam a liberdade de movimentos independente das concepções de elegância à época, perderia a sensualidade e passa a ser vista como um homem pelo próprio marido. Talvez esse trecho possa ser considerado exagerado, em uma leitura rápida, mas ele parece integrar a mesma lógica que décadas antes *O Jornal das Senhoras* e *A Marmota Fluminense* usaram para masculinizar as mulheres que usavam os paletós e os coletes. Percebe-se que o gênero não está só nos corpos e nos sentidos atribuídos a eles, o gênero está nesta interação entre sujeito, corpo e suas próteses materiais.

De fato, nas culturas ocidentais as calças eram consideradas vestimentas exclusivas dos homens e seu uso por mulheres foi um dos mais potentes símbolos de sua emancipação. Segundo Mary Schoeser (1996), a partir do século XII, com o uso de calções e meias, o homem começou a incorporar no seu traje, com sentido de elegância, a perna exposta através de uma roupa justa, próxima ao corpo, que remetia aos corpos atléticos dos gregos antigos. A exposição da perna masculina se consolida no período do renascimento, conforme argumenta Schoeser. É possível também que os calções e as meias fossem roupas usadas por de baixo das armaduras e que posteriormente passaram a ser valorizadas.

No século XVIII, a silhueta dos nobres composta por calções e meias coladas ao corpo representavam prestígio, riqueza e poder, em outras palavras, virilidade. Não é à toa que a burguesia excluída desse sistema de privilégios nobres fica conhecida no período da revolução francesa como *sans-culotte*. A calça – uma peça bifurcada de forma solta que desde a renascença caracterizava classes mais baixas ou era associada a ocupações tais como as dos marinheiros – passa a integrar a vestimenta do homem elegante das camadas médias e altas do século XIX (SCHOESER, 1996).

Como observado, no capítulo anterior, a roupa feminina sofreu diversas mudanças na parte de cima, ora com o colo de fora, ora com roupas que iam até o pescoço. No entanto, uma peça permaneceu constante: a saia. E a mulher, desta maneira, ficou dividida em parte superior e inferior. Segundo Anne Hollander, essa divisão do corpo feminino, que já vinha de séculos anteriores, condiz "a um mito muito tenaz sobre as mulheres, o mesmo que deu origem à imagem da sereia, o monstro feminino perniciosamente dividido, a criatura herdada pelos deuses somente até a cintura" (1996: 81 e 84). A parte superior de uma mulher oferece o prazer intenso, a sensualidade do colo ligado à

segurança do seio materno, mas na parte inferior, por debaixo da saia, esconde-se o perigo feminino.

Não seria de se admirar que ao procurar uma veste que as libertassem dessa mitologia, as mulheres escolhessem a calça, complementa Hollander. Seria uma forma de recuperar a humanidade completa da mulher, demonstrando que elas tinham pernas que funcionariam exatamente como as dos homens e também tinham músculos, tendões e órgãos, isto é, um organismo único e integrado igual ao masculino. A partir dessa leitura, entende-se porque as colunas de moda referiam-se à parte superior do corpo feminino como "corpinho". O corpinho seria o corpo da mulher e, por comparação ao corpo masculino, seria muito menor, por isso o diminutivo. As pernas não faziam parte do corpo feminino da mesma forma que do corpo masculino.

2.1 – O uso das calças nos Estados Unidos, Inglaterra e França

Os jornais brasileiros traziam até as suas leitoras as discussões sobre o uso de calças por mulheres nos Estados Unidos. Ao discutir o traje de ginástica das mulheres norte-americanas ao longo do século XIX e início do século XX, Patricia Campbell Warner (1993) destaca o longo processo de incorporação das calças ao vestuário feminino. São diversos os fatores que influenciaram a constituição de modelos de roupas, no caso da roupa de ginástica, Warner ressalta quatro fatores ou movimentos históricos.

O primeiro teria ocorrido por volta de 1770, quando os aristocratas europeus adotaram calças de pernas retas para o vestuário de seus filhos pequenos. O traje, que ficou conhecido como *skeleton suits*, foi o primeiro da história a ser criado especificamente para crianças. Por volta de 1803, mães preocupadas com a comodidade da sua prole, adaptaram a ideia das calças dos meninos para as meninas, que as usaram por baixo de um vestido simples e mais curto. Mesmo sendo uma veste para crianças, a exibição das pernas femininas foi considerada inaceitável pela sociedade.

Por essa época, mulheres francesas passaram a usar calças denominadas *pantalets* ou *pantaloons* em baixo de simples e longas *chemises*, um traje semelhante ao que as atrizes do início do oitocentos usavam. É possível que a reputação dúbia que as mulheres do teatro tinham tenha afetado a adoção de calças como roupa de baixo para as mulheres. A partir da década de 1830, a moda volta a se tornar mais elaborada e restritiva e, com

isso, o vestuário feminino abandona a liberdade da geração anterior, como no caso dos *pantaloons*. No entanto, as calças tornar-se-iam um artigo de roupa feminina para crianças mais ou menos permanente.

O segundo fator apontado por Warner seria a influência oriental, que englobaria todas as regiões a partir do leste europeu, incluindo o Oriente Médio. O interesse pelo "exótico" aumentou na Europa com a expansão do comércio e, nele, a presença dos impérios britânico e francês que incluíam a Índia, a Pérsia e a Turquia. Os hábitos culturais neles estabelecidos adentraram a cultura popular europeia em meados de 1770 nas belas artes, nas decorações dos interiores e até na ópera.

O fascínio pelo Oriente, principalmente a imaginação das mulheres isoladas nos Haréns, que tanto cativou a aristocracia europeia no século XVIII, teve impacto também no vestuário. Tais roupas, que eram soltas e mais funcionais que o vestuário europeu da época, foram usadas diretamente ou adaptadas à moda europeia, principalmente na condição de roupas de lazer privativas ou para bailes a fantasia. Um exemplo do uso das calças turcas por mulheres no espaço privado pode ser encontrado no quadro de Mme. De Pompadour, pintado por Carle van Loos, em que a marquesa veste uma calça turca vermelha sob um vestido curto de cor clara e está sendo servida por uma mulher negra que veste roupa semelhante.

As calças turcas, nome pelo qual ficaram conhecidas, foram retratadas por pintores como Ingres e Delacroix no início do século XIX, pinturas que ajudaram a popularizar o conhecimento dessas roupas. De acordo com Warner, o modelo de calças para mulheres já estava bem estabelecido antes da metade do século XIX, antes do traje Bloomer, mesmo que na condição de roupa de baixo ou como parte de exóticos vestidos de fantasia (p.143).

O terceiro movimento histórico que influenciou o uso de calças na roupa de ginástica feminina foi o *health movement* na Europa e nos Estados Unidos, para o qual o treino físico era fundamental. Alguns tipos de calças já eram uma roupa aceitável para as mulheres usarem em *sanitariums*¹⁰⁴, bem como para as aulas de calistenia e atividades ao ar livre, como montanhismo. No entanto, essas calças não eram, geralmente, usadas em público (CUNNINGHAM, 2003: 31-32). Nesse contexto, o último e mais importante fator foram os avanços das faculdades para mulheres, em que as atividades físicas faziam

¹⁰⁴ Local para tratamento médico de pessoas doentes, algo semelhante a uma casa de repouso.

parte dos currículos. As criações de faculdades para mulheres ocorreram juntamente com o auge do movimento de luta pela saúde feminina.

Esses quatros fatores que gestaram a criação de um vestuário de ginástica feminino para as norte-americanas, podem também ser entendidos como fatores que ajudaram a popularizar o uso de calças por mulheres, o que demonstraria que as ideias de reforma do vestuário feminino não foram simplesmente uma cópia do guarda-roupa masculino. As mulheres que advogavam pela reforma do vestuário enfrentaram o desafio de reinterpretar as roupas de contextos culturais externos aos seus, como as calças turcas e as roupas infantis, criando um vestuário possível para as mulheres das camadas médias norte-americana e europeia.

Um dos equívocos interpretativos sobre o movimento pela reforma das roupas femininas baseia-se na ideia de que o movimento teria como única referência a roupa masculina, criando para as mulheres o que seria uma paródia do traje masculino. Mesmo que a maioria achasse que o vestuário masculino fosse superior ao feminino, as mulheres engajadas na reforma das roupas femininas não tinham a intenção de embaralhar as distinções de gênero. A reforma do vestuário feminino queria promover um ajuste confortável do vestido ao corpo, queria um bem estar físico por motivos religiosos, pelos direitos femininos ou por oportunidades de emprego. As calças não só representavam, mas permitiam essa liberdade física e, para uma parcela dessas mulheres, a liberdade no vestir poderia significar também uma maior liberdade das restrições sociais (FISCHER, 1997).

Essas mulheres não viam nas calças nada intrinsicamente masculino que impedisse a sua adoção por mulheres. Entretanto, como aponta Gayle Fischer, grande parte dos homens e das mulheres não eram capazes de imaginar roupas que não fossem especificas de cada gênero. Desse modo, o uso de calça por mulheres em espaços públicos não foi desejado pela maior parte da sociedade. No entanto, Fischer completa, é difícil determinar se essa resistência do público foi pelo medo de que mulheres de calças pudessem se apoderar do poder masculino ou por que com calças elas se tornassem extremamente provocantes.

Pesquisadores apontam a feminista Elizabeth Smith Miller como a primeira norteamericana a usar calças sob uma saia curta em público. Após esse evento, Miller visitou, em Seneca Falls (Nova Iorque), Elizabeth Cady Stanton, sua prima e uma amiga, Amelia Bloomer. Bloomer era feminista e editora do *Lily*, um jornal devoto à luta pela ampliação dos direitos das mulheres. Logo que adotou o modelo usado por Miller, a editora descreveu as vantagens de se usar uma saia curta sobre uma calça em artigo publicado no *Lily* em 1851.

Elizabeth Cady Stanton foi uma figura de destaque do movimento sufragista norte-americano. Filha de um juiz conservador, Stanton desafiou o *status quo* desde muito jovem. Estudou grego, matemática e, aos dezesseis anos, formara-se no Ensino Médio. Antes de se casar, começou a estudar direito com afinco sob a orientação de seu pai. Já casada, envolveu-se no movimento abolicionista por intermédio de seu marido. A vida de Stanton apresentava as contradições presentes na vida de muitas mulheres brancas de classe média em meados do século XIX nos Estados Unidos. Sua dedicação e perseverança em cultivar suas habilidades intelectuais teriam sido em vão, postas de lado para a realização do casamento e da maternidade (DAVIS, 2016: 59-60).



Figura 52 – Amelia Bloomer retratada no *Water-Cure Journal* em 1851. (FISCHER, 1997: 110).

A figura 52 foi divulgada no *Water-Cure Journal* em 12 de outubro de 1851, está presente no texto de Gayle Fischer e de Patricia Cunningham e é um dos primeiros retratos publicados de Amelia Jenks Bloomer usando o traje que ficou mundialmente conhecido pelo seu sobrenome. Na imagem, vê-se Amelia usando um vestido curto de cor escura, com manga ¾, desabotoado, deixando ver partes da roupa de baixo branca e o colarinho. A calça é escura, possivelmente da mesma cor do vestido, e está presa no tornozelo, criando um volume. Anne Higonnet (1991), ao interpretar uma imagem muito semelhante a essa, o traje de uma jovem saint-simoniana, atenta que, para um leitor do século XX (ou do XXI), os padrões retratados parecem ser delicados, mas aos olhos do séc. XIX tal indumentária – saia curta sobre uma calça volumosa e presa aos tornozelos – ajustava-se à doutrina revolucionária, quer fosse o socialismo utópico defendido por Saint-Simon, quer fosse o feminismo norte-americano da década de 1850.

No século XIX, época em que mulheres usavam saias e homens usavam calças, a roupa inevitavelmente simbolizava as funções e performances mutuamente exclusivas que se esperavam de homens e mulheres. Miller, Stanton e Bloomer desafiaram o pressuposto de que apenas homens poderiam usar calças, norma tão profundamente arraigada que adquirira o estatuto de "lei natural". De acordo com esta visão, era necessário manter uma distinção entre o "sexo" das vestimentas a fim de salvaguardar as relações "naturais" de gênero e manter a sociedade em um estado de equilíbrio moral. Qualquer mulher que ousasse usar calças no século XIX e início do XX representaria uma ameaça a esta ordem simbólica (LUCK, 1996).

Embora a tríade norte-americana afirmasse que teriam vestido as calças em razão do conforto e da saúde, elas também se associaram ao movimento dos diretos femininos. O uso do traje Bloomer ocorreu alguns anos após a "Declaration of Sentiments", declaração que inaugurou a convenção dos "Women's rights" (também conhecida como Convenção de Seneca Falls), ocorrida em 1848, e que colocou em pauta a agenda subversiva feminista. Stanton e Bloomer, enquanto feministas, defendiam, segundo Kate Luck, tal agenda. A ousadia do uso de calças e o engajamento destas mulheres tornaram indissociáveis as defesas do uso de vestidos com calças do desejo de desmantelar o patriarcado e usurpar os privilégios masculinos, como acreditavam os homens da época.

Na Convenção de Seneca Falls, Stanton propôs uma resolução sobre o sufrágio feminino, questão polêmica até mesmo entre suas companheiras, não conseguindo apoio unânime. O foco da Convenção e da Declaração foi no casamento, que roubava das

mulheres diversos direitos e as tornavam dependentes de seus maridos. Entretanto, por mais que a Declaração resumisse de forma objetiva os dilemas da mulher branca das camadas médias, foram ignoradas as difíceis condições das mulheres brancas da classe trabalhadora, assim como as das mulheres negras tanto do Sul quanto do Norte dos Estados Unidos (DAVIS, 2016, p. 61-64).

Stanton e Bloomer argumentavam que o novo traje tinha poucas semelhanças com o masculino e afirmavam isso com medo da associação do traje àquele proposto pela alemã Helen Marie Weber em 1850. Weber defendia o uso de um traje masculino por mulheres composto de um casaco preto, calças e colete *cashmere*. Amelia Bloomer, em seu jornal *Lily*, fez um grande esforço para mostrar que o traje Bloomer poderia ser uma vestimenta feminina, que não iria masculinizar quem a usasse (LUCK, 1996: 142-143).

Segundo Gayle Fischer, de início, Miller, Stanton e Bloomer não consideravam as mudanças no vestuário feminino como parte de um movimento político, mas sim uma oportunidade de ter maior liberdade de movimentos. Movimentos que seriam conquistados com as calças, pois era o recurso que elas tinham na época, visto que a sociedade oitocentista considerava as calças mais higiênicas e confortáveis que as longas saias, que varriam as ruas e levavam sujeira para dentro da casa. Desse ponto de vista, tão valorizado à época, não deveria ter sido uma surpresa que tais mulheres tivessem incorporado as calças em suas reformas (1997: 124).

Após o editorial e as imagens do traje Bloomer circularem, vieram elogios de apoiadores, ressaltando a praticidade e a conveniência do costume, bem como os benefícios à saúde. Outros viram qualidades morais e patrióticas na simplicidade e modéstia do traje. No entanto, aqueles contrários ao traje tinham argumentos fortes. Diziam que a nova roupa era feia e que não era patriótica, por inspirar-se nas calças turcas. Mas o argumento mais pesado era o de que o traje Bloomer não se adequava ao papel da mulher na sociedade. Tais ideais conservadores levaram à perseguição das mulheres que usassem o traje Bloomer em público. Não era incomum o traje causar agitação. Inúmeras charges foram publicadas satirizando o seu uso por mulheres. As mulheres eram retratadas fumando cigarros, usando bengalas, cartolas e gravatas. Tais desenhos sugeriam que se a mulher decidisse usar calça era por que ela queria competir com os homens nos espaços públicos. Algumas charges insinuavam a troca de papéis - as mulheres, ao frequentarem a esfera pública com o traje Bloomer, faziam seus maridos ficar em casa, cuidando das crianças (CUNNINGHAM, 2003: 42-43).

As numerosas críticas ao traje atingiu diretamente o movimento pela reforma do vestuário feminino. O movimento, que tinha como objetivo tornar as vestimentas femininas mais práticas e saudáveis ao mesmo tempo em que não perdesse a elegância, continuou suas reivindicações sem estabelecer relação com o bloomerismo e o feminismo. Alguns jornais ligados ao movimento pela melhoria da saúde feminina negavam categoricamente tais associações (LUCK, 1996, p. 144), que deixaram inúmeras mulheres temerosas de usar calças e serem ridicularizadas por seus familiares e mesmo por desconhecidos, ainda que o seu uso não fosse necessariamente uma forma de apoio ao movimento feminista. Segundo Cunningham, mesmo com a forte campanha para o uso do traje Bloomer, muitas feministas deixaram de usar a vestimenta para focar nas lutas pelos direitos femininos e se desviarem dos ataques devido ao estigma da masculinização que o traje acarretava.

A pesquisadora Patricia Campbell indaga se o uso de calça por mulheres nos Estados Unidos teria parado após o "furação Bloomer", mesmo sendo um traje já usado 30 anos antes na prática esportiva e como roupa de baixo. A resposta é não. Segundo os reformadores da época, a roupa mais adequada para a prática esportiva feminina, por exemplo, era a calça turca usada por baixo de uma saia. Os defensores das mudanças dos trajes femininos estrategicamente não usaram o termo Bloomer para se referir à roupa, por causa das conotações que o termo sugeria. Calças femininas mantiveram-se em uso por mulheres no âmbito privado, seja em casa ou em lugares restritos ao público feminino, como as escolas. Por volta da década de 1890, as discussões sobre o uso de calça por mulheres ganham um novo fôlego devido à popularização das bicicletas e ao aumento do número de mulheres praticando esportes, como montanhismo, tênis ou natação.

Como mostra Diana Crane, as mulheres pobres e as das classes operárias já usavam calças, bem como chapéus e casacos masculinos. O uso destas roupas tidas como masculinas por essas mulheres, as quais não havia uma exigência no nível de decoro no mesmo nível que as das camadas médias e abastadas, já era recorrente de séculos anteriores. Tais mulheres no século XIX são retratadas nos jornais como a antítese do ideal vitoriano. O uso do *bloomer* é recorrente em áreas afastadas e em fazendas nos Estados Unidos (2006: 246-253).

Na Europa, as maiores discussões sobre o uso de calças por mulheres deram-se na Inglaterra. Se a princípio o novo estilo de calça americana foi recebido favoravelmente, não tardou que surgissem críticas muito semelhantes às norte-americanas. Várias

caricaturas foram publicadas em revistas e jornais ingleses, ridicularizando o novo traje e quem o vestisse. No entanto, as discussões sobre a reforma do vestuário e o uso de calça por mulheres só foram ganhar uma maior dimensão na sociedade inglesa na década de 1880, quando em 1881 criou-se o *Rational Dress Society*, um grupo formado em Londres, bem organizado, que defendia as mudanças no vestuário feminino com objetivo de liberálas das ideias e peças restritivas que compunham o traje elegante feminino. Foi dentro das discussões deste grupo que se lançou a novidade da saia dividida. Uma peça que seria uma calça, mas por ter sua boca larga deixaria no observador a impressão de um tipo de saia (CUNNINGHAM, 2003: 65-71).

Na França, desde o início do século XIX, para se usar uma calça feminina era necessária a obtenção de uma autorização policial. Tal restrição foi uma resposta às francesas que, durante a Revolução Francesa, usaram calças. Seus vestuários e suas visões políticas eram considerados inaceitáveis e perigosos. Ao mesmo tempo, as calças na França estavam associadas ao seu uso pelas atrizes, o que comprometia o decoro esperado das mulheres "de família". Porém algumas concessões foram feitas ao longo do século XIX pelo governo. As poucas mulheres que conseguiram a autorização policial para usar calças o faziam por preferência pessoal e não para promover a causa da reforma do vestuário (CRANE, 2000: 233). Segundo Patricia Cunnigham, essas autorizações eram concedidas as mulheres que estivessem com problemas de saúde. Figuras notórias como a escritora George Sand e a atriz Sarah Bernhardt¹⁰⁵, que usavam calças em aparições públicas, não tinham autorização para tal ato (p. 74).

Calças usadas sob uma saia parece ter sido uma solução prática para muitos dos que advogavam pela reforma do vestuário feminino (não se podem desconsiderar as variadas discussões em torno do uso do espartilho, mas que não cabem ser discutidas aqui). A vestimenta bifurcada fornecia conforto, liberdade de movimento e não "varria" o chão, como as saias compridas. No entanto, não havia consenso, muitos homens encararam as calças femininas como um ameaça ao seu direito exclusivo de vestir a peça. Mais do que isso, vestir calças era um símbolo de masculinidade. Perder esse direito era ter todos os privilégios de homem ameaçados — mulheres portando seus trajes Bloomers e exigindo seus direitos eram um perigo. O uso da calça por mulheres, seja no espaço privado ou público, manteve-se em discussão ao longo de todo o oitocentos e adentrou o

¹⁰⁵ Sarah Bernhardt (1844-1923), era uma famosa atriz e diretora de teatro francês, que nas horas vagas também era pintora e escultura. Cf. BARD, 2012: 146.

século seguinte. Como se deu a sua apropriação no Brasil é o que se pretende tratar a seguir.

2.2 – O Bloomer e as calças-turcas no Brasil

No ano seguinte às primeiras polêmicas estadunidense sobre o traje Bloomer, os relatos chegaram ao Brasil através de periódicos como o *Novo Correio de Modas*. No primeiro semestre de 1852, à página 13 (o que indicaria ser sua segunda edição), um texto com o título "Assembléa Revolucionaria Americana-Feminil" apresentava uma reunião "singularíssima" composta apenas por indivíduos do sexo feminino, realizada em Nova Iorque. O Jornal indicava que se trataria de uma assembleia, que contava com uma presidente, Gove Nichols, e uma secretaria, Sara Townsend. Em tal encontro, chegou-se ao entendimento de que a maneira de se vestir das mulheres era contrária à conveniência, à comodidade, ao asseio e à elegância. Afirmavam ainda que aquela forma de se vestir era de origem estrangeira e ofereceria graves inconvenientes às compatriotas, "com obrigações indignas de uma sociedade livre" 106. A assembleia chegou à seguinte resolução:

Que se recommende e adopte traje que nos ponha a coberto do incommodo e opressão do que actualmente vestimos; que não coarcte a nossa liberdade d'acção tão necessaria como util para nossa saude e commodidade, que nos emancipe de modas e caprichos estrangeiros, e que nos releve da obrigação que até agora nos tem imposto de varrer as ruas da cidade com saias dos vestidos.

- Que a assembléa se declare com direito de escolher o traje que esteja mais em harmonia com a decencia e elegancia; sem desprezar a saude e a commodidade.
- Que invoque em favor do novo traje que reune a elegancia á conveniencia, o apoio da moda, desse idolo que até agora nos tem feito de escravas de suas extravagancias.
- Que se exhortem as nossas irmãs a declarar de facto e pela palavra a sua emancipação da moda actual, odiosa e degradante, e a que adoptem

¹⁰⁶ Novo Correio de Modas, 1852, p. 19.

o trajar que mais convenha á saude e á commodidade, e que melhor faça realçar a verdadeira formosura.

 Que se declare que o trajar recommendamos não é nem turco nem persa senão americano; resultado do nosso engenho, e uma prova da nossa soberania independencia! 107

O texto ainda informava que "algumas das senhoras que fazião parte da assembléa trajavão já segundo os novos princípios revolucionários; isto é, calças largas, jaquetinhas e chapéos de abas grandes" e termina indagando se as belas mulheres fluminenses estariam dispostas a seguir o exemplo das norte-americanas.

No texto, publicado 29 anos antes que o d'A Estação percebe-se uma grande semelhança nos discursos sobre o vestuário feminino e o empenho em transformá-lo. Buscando equilibrar comodidade, saúde e elegância, a assembleia norte-americana almejava produzir um traje americano independente e não usar o turco ou persa já existente. Algumas de suas participantes já vestiam trajes seguindo os "princípios revolucionários", usando chapéu de aba grande, jaquetinha e calça. Um traje quase idêntico aos reportados n'A Estação, quase trinta anos depois.

Em textos como "Assembleia Revolucionaria Americana-feminil" e "Negócios de emancipação feminil", o Semanário trazia às suas leitoras as discussões sobre o traje feminino e as mudanças propostas. O uso do "fato à Bloomer" – supostamente um costume semelhante ao da figura 52, composto de uma calça sob uma saia curta e que, segundo o *Correio*, seria um meio de luta contra ditadura da moda – e o uso de paletó, ambas as peças discutidas no mesmo texto, eram questões norte-americanas difundidas aqui e que poderiam ser apropriadas pelos jornais e suas leitoras.

No segundo semestre de 1854, *O Novo Correio de Modas* trazia um texto de título "o marido de uma mulher livre". Nele relatava-se a trajetória mr. Baker, um vivo e garboso caixeiro das lojas da Broadway em Nova Iorque, que conheceu uma jovem literata, figura frequente da alta sociedade. Mistress Baker, defensora dos direitos das mulheres, era presente nos *meetings* e fazia discursos. Quando Bloomer "tratou de regenerar o mundo prescrevendo o uso das calças, do chapéo de abas largas, etc., [...]

¹⁰⁷ Novo Correio de Modas, 1852, p. 19 -20.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.20.

mistress Baker foi das primeiras que em Broadway se apresentara com o uniforme revolucionário"¹⁰⁹. A mulher livre teria dominando seu marido, desgraçando-o, pois estaria em casa cuidando do seu filho e remendando a calças de sua mulher, enquanto ela estaria na rua propagando suas ideias.

De alguma forma, as mulheres letradas que moravam no Brasil e tinham acesso a tais jornais tiveram contato com a *Bloomer*, seu traje e as discussões norte-americanas sobre os direitos femininos. Nos textos dos periódicos foi recorrente a tentativa de associar as mulheres que não se conformam com seu papel "tradicional" na sociedade do século XIX com o uso das calças e outros elementos de associação direta ao masculino – paletós ou casacos largos, bengalas, cigarros, charutos e outros. Essa associação foi sempre feita de forma pejorativa, uma forma de desencorajar aquelas que no país tentassem lutar pelo seus direitos.

Outra forma de contato com as calças femininas foi o conhecimento das calças turcas. No *Jornal das Senhoras*, através da busca pelo descritor "calça", foram encontradas duas referências a calças femininas. A primeira foi feita na edição do dia 25 de Setembro de 1853, em um texto intitulado "Contraste entre os costumes europeus e turcos". Um texto traduzido do *Petit Courrier des Dames*, que brinca com as diferenças de costumes entre Europeus e Turcos. Dentre os diversos hábitos assinalados estaria o do vestuário turco. No texto dizia: "Na Turquia as senhoras usão sempre pantalonas, e os homens em muitos casos usão saia." Tal costume põe em evidência a artificialidade do uso "natural" de calças por homens e saia por mulheres, em contextos não ocidentais a troca poderia ocorrer. Como visto, as calças turcas para uso feminino, que eram largas e, por isso, assemelhavam-se às pantalonas, usadas pela aristocracia europeia do século XVIII.

O fascínio pelas calças turcas adentra o século XIX e chega ao século XX. Na charge na *Revista Fon-fon* de 1911, período em que há discussões sobre o uso das *jupe-cullotes* (saias calção) por mulheres no Brasil, vê-se uma mulher usando uma calça larga, presa aos tornozelos, e um caixeiro viajante a admirando com os dizeres "Coisa bonita!...". No entanto, tal caixeiro parece ser turco também, logo a admiração não deixa de ser ambígua.

¹⁰⁹ *Novo Correio de Modas*, 1854 2, p. 78.

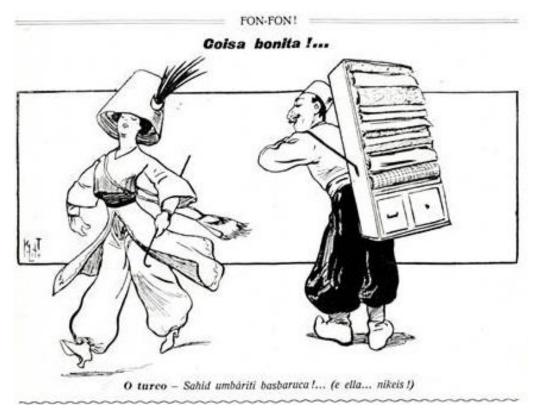


Figura 53 – Calça Turca *Revista Fon-fon.* 25 de março de 1911, edição 12, p. 28.

A outra referência ao contexto oriental apareceu no *Jornal das Senhoras*. Em um momento do folhetim *Jarilla*, de autoria da Sra. D. Carolina Coronado; o personagem Roman está dentro de uma mata e avista uma mulher vestindo o traje. A moça é descrita da seguinte forma: "No corte de seu traje revelava-se a origem mourisca de quem o delineára; e contudo não era senão um vestido de andaluza muito curto, por baixo do qual se via a calça larga e borzeguins de couro fino" 110. Mais adiante o leitor descobrirá que tal moça seria Jarilla, a personagem que dá nome à obra. Mais uma vez nota-se que o uso das calças – e, nesse caso, as turcas – faziam de alguma forma também parte do imaginário da mulher letrada brasileira.

A referência reaparece na edição de março de 1869 do *Jornal das Famílias* em que, na sessão de moda, aparece o figurino de uma jovem grega. O seu vestuário era composto por uma "calça larguíssima e comprida, de estofo de seda cor de lilás"¹¹¹. Compunha o traje uma casaquinha curta e uma saia flutuante de escumilha – um tecido fino e transparente, de lã ou seda. Infelizmente a figura não estava presente na edição

¹¹⁰ Jornal das Senhoras, Tomo VII – Domingo, 21 de Janeiro de 1855, p. 19.

¹¹¹ Jornal das Famílias, edição de março de 1869, p. 25.

digitalizada pela Biblioteca Nacional, mas pela descrição pode-se crer que o vestuário da jovem grega fosse muito semelhante ao traje Bloomer, com um casaco, uma calça larga e comprida sob uma saia.

Calças femininas apareceram em outras duas edições de anos diferentes no *Jornal das Famílias*. No ano de 1865, na edição de Abril, em que se cita na "explicação de estampa de bordados", no número 25, "tira recorta para saia e calça de menina" e, no ano de 1870, na edição de Maio, em que teria sido entregue às leitoras moldes de roupas brancas, tendo um molde de calça para meninas e outro para senhora. O uso de calça como roupa de baixo já era comum no século XIX no Brasil. Segundo Gilda Chataignier, tais peças eram também conhecidas como ceroulas ou *caleçons* (nomenclatura francesa referente a cuecas), sendo esse modelo o preferido pelas prostitutas, "que se sentavam com pernas abertas em locais públicos ou em *boudoirs*" (2010, p. 87). Como se pode observar em fotografias feitas por Militão Augusto de Azevedo em seu estúdio na cidade de São Paulo.



Figura 54 – mulher sentada 1880 Retrato fotográfico realizado por Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista da USP.



Figura 55 – mulher de pé 1880 Retrato fotográfico realizado por Militão Augusto de Azevedo. Acervo do Museu Paulista da USP.

-

¹¹² Jornal das Famílias, edição de abril de 1865, p. 32

Nas duas figuras veem-se mulheres usando roupas que deixam em evidência partes antes ocultas do corpo feminino: braços, pernas, torsos. Imagens extremamente provocantes e sensuais para a época. A posição corporal também difere daquelas prescritas às mulheres em estúdios fotográficos. Uma das retratadas encontra-se sentada, corpo ligeiramente reclinado e pernas semi-cruzadas, posição semelhante à masculina. A outra retratada encontra-se em pé, com o corpo reclinado sobre uma coluna cenográfica e os tornozelos cruzados. Os corpos femininos em retratos fotográficos estão quase sempre em prontidão, ereto e em pose rígida. Os homens nas fotográfias têm acesso privilegiado a cadeiras e, além disso, as imagens dos retratos masculinos mostram uma maior riqueza de posturas corporais que variam desde as mais rígidas até as mais informais – com pernas relaxadamente abertas e corpo recostado (CARVALHO; LIMA, 2005: 386).

As poses mais relaxadas, observadas nas mulheres posando com as roupas de baixo, não são evidentemente as convencionais. Trata-se de figuras femininas marginais. Militão tinha ligação com artistas, tendo sido ele mesmo um ator antes de se estabelecer como fotógrafo. Certamente, sua ligação com o teatro ofereceu a estas mulheres um espaço cenográfico para fixarem suas imagens em roupas que deixavam ver os contornos reais do corpo feminino. No entanto, estas imagens são também fortemente sensuais, observa-se, principalmente da figura 55, a valorização dos braços, das pernas e do colo feminino, convidando o observador masculino a usufruir das condições extraordinárias de acesso ao corpo feminino. A valorização do corpo (semi) nú agrega um valor libidinoso à roupa, reforçando a ideia de que em cada época uma parte do corpo feminino deve ser posta em evidência (XIMENES, 2011: 88), mas a mulher sempre se mantém como "objeto" de observação masculina. Curioso pensar se a posição dos pés com os tornozelos cruzados, como na Figura 55, seria uma posição convencional para mulheres, mas não perceptível por conta das longas e volumosas saias.

As calças usadas como roupa branca são comumente divulgadas n'*A Estação*, para meninas ou para senhoras, muitas delas cheias de guarnições na barra. Com a proposta da reforma da roupa feminina, os ornamentos presentes nas roupas de baixo seriam descartados¹¹³. Em geral, as calças usadas como roupa de baixo eram divulgadas junto com outras roupas brancas, tais como camisas, e espartilhos. Vinham sempre dobradas,

 $^{^{113}}$ A Estação, 15 de Julho de 1897, p.1

deixando-se à mostra somente as guarnições nas barras. Diferente da forma como se apresenta uma calça de crochet para senhora na edição 23 de 1879, onde se vê a calça em sua forma completa. Por ser feita de crochet, o jornal recomenda o tipo de agulha e de linha a ser utilizado, permitindo que sua leitora faça a produção em casa. Trata-se de uma calça para dias chuvosos que deveria ser usada por de baixo de outra calça de morim. Vêse assim que, mesmo sendo uma peça supostamente mais prática, ela não teria livrado as mulheres, pelo menos teoricamente, das inúmeras camadas para se vestir. A calça de crochet conta ainda na sua barra com rendas.

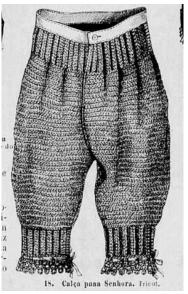


Figura 56 – "Calça para senhoras" *A Estação*, 15 de dezembro de 1879.

2.3 – As calças e seus usos esportivos

O uso de calças femininas para a prática esportiva como lazer ganhou destaque gradualmente n'A Estação ao longo dos 25 anos de existência do periódico. O esporte foi visto como mais um dos símbolos de uma modernidade do *fin de siècle*, marcada por novas experiências espaciais e temporais proporcionada pelo uso de máquinas, entre elas os trens e as bicicletas, e uso da energia elétrica. O exercício físico passou a ser enaltecido para a saúde do corpo e da alma, adaptando os corpos e as mentes à demandas acelerada das novas tecnologias (SEVCENKO, 1998). Na coluna Correio da Moda de 31 de Julho de 1895, vê-se a importância do esporte para as senhoras e, por isso, a necessidade do Periódico mostrar as roupas mais adequadas para cada prática:

Como pode-se ver pelos nossos modelos, o costume "sport" tem uma certa importância no vestuário das jovens senhoras. O "sport" o mais nobre e direi mesmo o mais sábio é incontestavelmente a equitação, mais ou menos abandonada pela aparição da "bicyclette", e que por esta mesma razão tornou a ser o "sport" verdadeiramente ultra elegante. 114

Mesmo perdendo espaço para a bicicleta, a equitação parece ser ainda o esporte feminino do século XIX, vista a grande divulgação de trajes de amazonas nesse período. Se, no espaço urbano, montar a cavalo poderia ser uma prática desprovida do charme da modernidade, para as mulheres das classes mais abastadas das zonas rurais andar a cavalo significava um momento de descanso feminino. Marina Maluf mostra que as mulheres dos cafeeiros paulistas foram de grande importância para a implementação e manutenção das fazendas. Para além de cuidarem da manutenção da casa, da educação dos seus filhos, cabia a elas a administração da propriedade na ausência do marido. Sendo assim, a fronteira entre o trabalho e o descanso feminino dentro da casa era muito tênue, por isso era incentivado que elas fossem cavalgar e pescar, como rememora Floriza Barbosa Ferraz (MALUF, 1995, p. 238).

No traje de amazonas, o uso de calça por baixo da saia já era costume, mas não havia sido retratado até então nos jornais aqui pesquisados. As partes que compõem o traje completo foram divulgadas em páginas separadas e a calça segue o padrão normal de apresentação — dobrada, deixando aparentes as guarnições. Tal calça (figura 57) era justa e de perna comprida, feita de flanela fina ou grosseira, ou tecido elástico, muito semelhante a uma calça de roupa branca. Seria o modelo indicado para usar com o traje da figura 58.

¹¹⁴ *A Estação*, 31 de Julho de 1895, p. 1.

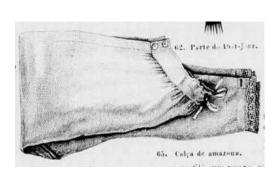


Figura 57 – Calça de amazona *A Estação*, 15 de setembro de 1880



Figura 58 – traje de amazona *A Estação*, 15 de setembro de 1880

A partir de meados do século XIX, como já se viu, as reivindicações femininas de outros países ganharam as páginas dos periódicos brasileiros. Um novo tipo de comportamento feminino, que previa mais presença nas dinâmicas sociais públicas, passa a se não abertamente incentivado, ao menos discutido. As mudanças urbanísticas que grandes cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo sofreram nas últimas duas décadas do oitocentos também auxiliam nestas mudanças, convidando as mulheres a sair de casa. O lazer significou para a mulher a conquista de novos territórios, em que ela vai às ruas para despender seu tempo livre nas lojas, nos parques, nos teatros, nos campos de esportes e nos clubes recreativos (MELO, 2007).

As novas roupas vieram juntamente com as mudanças socioculturais de algumas das cidades brasileiras, em que se destacaram a crescente preocupação com a higiene e a saúde, bem como com a produção de uma nova estética corporal. Para isso foi primordial a nova percepção das praias como um lugar de vivência social:

[...] incialmente compreendidas como estratégia de saúde, depois encaradas como forma de lazer. Difunde-se o costume dos banhos de mar. Estes tiveram um importante significado para as mulheres, por lhes

permitir uma nova oportunidade de convívio social (MELO, 2007, p. 134)

Os trajes de banhos eram divulgados nas páginas d'A *Estação*, sendo uma das primeiras publicações a edição de 15 de julho de 1879.



Figura 59 – Mulheres na praia *A Estação*, 15 de julho de 1879

Na figura 59 estão representadas quatro mulheres e duas meninas na orla da praia. Três destas mulheres estão vestidas com roupas de passeio, trajes comuns para passear na praia, conforme se observa em outras edições da Gazeta. Usando vestidos e casacos ricamente adornados, chapéus e sombrinhas ou leques nas mãos, passear pela orla da praia era um programa que exigia das mulheres uma veste adequada. A mulher do canto direito da imagem, abraçada a uma menina, veste um traje de banho que fica escondido sob uma manta ou toalha, que envolve parcialmente o corpo da retratada. Seu traje é composto por uma espécie de vestido curto, decotado e calça um pouco abaixo dos joelhos, veste semelhante da menina abraçada a ela. A mulher que fosse tomar banho de praia deveria usar um traje semelhante a este, mas, muito provavelmente, teria se deslocado até lá vestindo uma roupa semelhante àquelas das três retratadas com traje de passeio, para

então se trocarem em cabanas de madeiras que ficavam à beira da água (EPAMINONDAS, 2014).



Figura 60 – Traje de banhoA Estação – 15 de julho de 1880



Figura 61 - Traje de banho *Brazil Elegante* – 1 de abril de 1899

Os modelos de roupa para banho de mar pouco mudaram nos últimos anos do século XIX. Consistiam em um vestido um pouco acima de joelho, com mangas curtas e em calças curtas por baixo, tudo muito bem ornamentado com fitas, rendas ou babados e com a cintura marcada.

Tal traje e as regras para o seu uso foram descritas por Mario Rodrigues Filho:

Todas as moças – é verdade que as moças não trabalhavam no palco, iam à missa das dez, eram de família – vestiam roupas largas (para tomar banho de mar). Não se podia ter a mínima ideia do corpo das moças de famílias, nem no banho do mar, nem no Largo do Machado. O cinto, que lhes dava cintura, só podia ser colocado na hora de entrar n'água. E era colocar o cinto e entrar no mar. Antes de sair d'água, as moças tinham que tirar o cinto depressa (RODRIGUES FILHO, 2014, p. 53).

Os trajes femininos de banho usados por mulheres no Brasil no final do final do século XIX eram muito semelhantes àqueles utilizados nos anos de 1860 a 1880, período em que os banhos de mar para as mulheres "de respeito" deveriam ser tomados de madrugada, ainda sem sol, separados dos homens e por recomendação médica. O medo de mostrar as formas do corpo feminino determinava a feitura da roupa e o comportamento daquelas que fossem se banhar.

Calças muito largas de baeta tão áspera que mesmo molhada não lhe pode cingir o corpo. Do mesmo tecido, um blusão com gola larguíssima, à marinheira, obrigada a laço, um laço amplo que serve de enfeite e, ao mesmo tempo, de tapume a uma possível manifestação de qualquer linha capaz de sugerir o feitio vago de um seio. As calças vão até tocar o tornozelo quando não caem num babado largo, cobrindo o peito do pé. Toda roupa é sempre azul-marinho e encadarçada de branco. Sapatos de lona e corda, amarrado no pé e na perna, à romana [...] (EDMUNDO, 1957, p. 838 *apud* MELO, 2007, p. 135).

No Rio de Janeiro, no final do século XIX, os banhos de mar já são mais comum para as mulheres. Ainda com certas restrições, algumas mulheres, consideradas mais ousadas, já não se banhavam tão cedo e iam às praias chiques e centrais como a do Boqueirão do Passeio, Glória, Russel e Flamengo tomar banho junto com os homens, adotando comportamentos que chocavam a sociedade carioca, como foi o caso de Herminia Adelaide (MELO, 2007, p.135).

Herminia Adelaide era uma artista, trabalhava no palco e em um domingo decidiu ir à praia com o corpo desenhado pela roupa de banho justa. Foi um escândalo, uma moça na praia do Flamengo com um traje de banho colante, que chegou a parar a diversão dos banhistas, fazendo as mães de família virarem o rosto. A roupa da artista não precisava de cinto, desenhava o corpo todo. Tal acontecimento, relatado por Mario Filho, não fica claro se era um comportamento que se repetiu por Herminia e outras mulheres ou foi um fato isolado que causou tanto espanto e censura na sociedade carioca (RODRIGUES FILHO, 2014).

Na edição de 15 de novembro de 1900, *A Estação* trouxe uma matéria, na seção "As Nossas Gravuras", com o título "Dos banhos de mar na Itália". No texto, que deve ser um escrito traduzido e impresso nas diversas línguas nas quais o quinzenário

publicava, comentava-se sobre as praias italianas, refúgio das condessas e fidalgas europeias. Interessam duas gravuras que reproduziam a ida à praia desses banhistas, ambas na praia do Lido, do mar Adriático, em Veneza. Nelas se vê a manutenção na virada do século desse traje feminino composto de saia e blusa largas. Outra contribuição da imagem registrar as possibilidades de trajes masculinos, tanto os mais conservadores, vestidos por senhores (figura 63), quanto os mais liberais, usados por meninos e que consiste de um simples calção, sem camisa (figura 62). Desde essa época os homens já usufruíam do privilégio de terem seus corpos livres, enquanto as mulheres deviam estar o máximo possível vestidas.

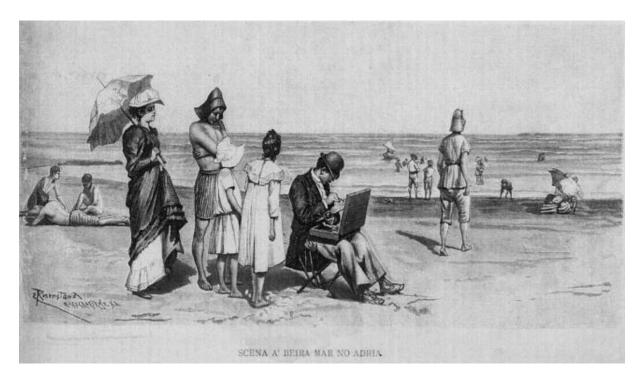


Figura 62 – "Scena a beira mar no Adria"

A Estação, 15 de novembro de 1900.



Figura 63 - "Scena de banhos no Lido" A Estação, 15 de novembro de 1900.

Ir à praia e banhar-se estava de acordo com uma nova sociabilidade que se configurara no final do século XIX e início do século XX. Nesse momento, nas principais cidades brasileiras como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre, houve uma busca do espaço público como local privilegiado das vivências sociais das camadas médias e das elites urbanas e, nesse sentindo, as atividades de lazer tornaram-se centrais. Abandonavam-se as varandas e os salões dos grandes casarões coloniais pelas novas avenidas, praças, jardins, cafés, grandes magazines, palacetes e práticas esportivas (SEVCENKO, 2003). O trem, o bonde, a luz elétrica, a fotografia e outras inovações "contribuem para o surgimento de novas sensibilidades, relacionadas inclusive às ideias de velocidade e fugacidade que marcam o período" (MELO & SCHETINO, 2009: 112).

Desse modo, os artefatos produziram e reestruturaram novas formas de viver, simbólica e concretamente, ocupando papel ativo na construção de um ideário de modernidade. Um dos artefatos símbolo desse período foi a bicicleta. Invenção moderna, ainda que, em certa medida, seja um aperfeiçoamento de experimentos anteriores, o artefato ocupou um lugar ímpar nos processos modernos de sociabilidade urbana. Podia ser usado para o trabalho ou o lazer, para passeios leves e contemplativos ou competições. Um novo meio de locomoção que permitia potencializar encontros sociais por meio de deslocamentos maiores e mais rápidos.

Como aponta Nicholas Oddy (1996), andar de bicicleta não era uma atividade destinada a um gênero específico, mas a bicicleta em si era um objeto generificado. As

bicicletas eram artefatos do sexo masculino e muito dessa atribuição deve-se as suas características materiais. Desde a criação da bicicleta Draisienne, em 1817, considerada a primeira bicicleta, o uso restrito ao gênero masculino estava inscrito no artefato devido ao modo de construção da estrutura de sustentação do usuário e sua articulação com as rodas. Como a barra que compunha o quadro central era elevada e muito próxima ao selim, andar de bicicleta era uma tarefa quase impossível para uma mulher vestida de forma respeitosa, que não podia encaixar a barra no meio das pernas (a mesma razão que levou as mulheres a cavalgarem com selas que permitiam que as pernas ficassem unidas em um dos lados do dorso do cavalo).

Na década de 1890 consolidou-se o modelo de bicicleta com quadro em forma de diamante, como ficou conhecido o modelo, mantendo-se, portanto, a barra alta e proclamando-se involuntariamente a masculinidade do artefato. Os fabricantes que perceberam o potencial dessas novas bicicletas para o uso feminino, projetaram máquinas para lidar com as convenções das roupas femininas, divulgando tais bicicletas como sendo de uso feminino. Tais bicicletas tinham o mesmo *design*, porém a barra superior fora removida ou, mais comumente, rebaixada, permitindo uma folga para acomodar a saia no quadro (ODDY, 1996: 63-64).

A criação de uma bicicleta para mulheres veio atender a uma demanda crescente de mulheres que queriam usufruir desse nesse novo artefato da modernidade, mas tinham que lidar com as rígidas convenções sociais de gênero da época e as críticas de se masculinizarem ao usarem o veículo. Como mostra Nicholas Oddy, em Paris na década de 1890, saias "divididas" e pantalonas estavam na moda entre as ciclistas, muitas das quais guiavam bicicletas do modelo masculino, mas isto não levou a nenhuma real tentativa de reclassificar o gênero do artefato entre os franceses (p. 64).

No Brasil, foi na década de 1890 que se começou a importar bicicletas da França em escala comercial. As mais famosas eram *Bicyclettes Clement* e *Bicyclettes Lambert*. Os seus preços eram bastante elevados, fazendo o seu uso ser restrito às elites brasileiras (MELO & SCHETINO,2009: 125). A primeira referência sobre bicicletas n'*A Estação* foi no ano de 1895, na coluna citada anteriormente em que se escrevia ser o ciclismo um esporte "ultra elegante" e que havia uma nova calça, mais graciosa, para sua prática, diferente daquela usada para se tomar banho de mar. Segundo a descrição, a nova calça

seria parecida com as saias divididas, usadas pelas inglesas. Aqui no Brasil elas ganharam o nome de calças largas, como mostra a figura 13.



Figura 64 – "Costume com calça larga para cyclistas" A Estação, 15 de agosto de 1897.

Na figura vê-se um traje para o ciclismo feminino. A calça de mohair¹¹⁵ azul escuro é feita em duas partes que são depois unidas. Seria um modelo mais cômodo do que as saias-calças usadas paras as excursões no campo. Por ser muito justa na barra, a calça criava o volume excessivo que observamos na figura, o que gerava a ilusão de uma saia, quando a mulher com ela se apresentava em pé. Tal configuração, como já dito, parecia enganar o espectador desavisado ou distraído, auxiliando na sua aceitação. Para finalizar o traje, a ciclista elegante usaria uma jaqueta curta, uma camisa com colarinho deitado, gravata preta, cinto, botas e um chapéu redondo, pequeno e de palha, ornado com

-

¹¹⁵ Tecido semelhante à seda.

fita. Tal traje é de grande semelhança ao fotografado por Virgílio Calegari na virada do século XIX para o século XX.



Figura 65 – Retrato de uma ciclista Retrato fotográfico realizado por Virgílio Calegaria, década de 1890. Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.

Na fotografia, tirada em estúdio, vê-se uma mulher usando traje muito semelhante ao da figura 64. Um chapéu redondo e com fita, jaqueta, blusa, gravata, cinto, bota e calça larga. A pose também é muito semelhante, em ambas, as mulheres estão levemente reclinadas e encostadas no guidão da bicicleta. A fotografia por si só já era um artefato moderno na época e, aqui, a construção da imagem, foi feita por meio de outro artefato moderno. Pensar na circulação de retratos fotográficos juntamente com a imagem da bicicleta e da roupa esportiva, que poderiam ser lidas como uma masculinização da retratada, era de certo modo uma ousadia, uma afirmação de conquista e liberdade. Porém, observa-se pela figura 64 e outras que foram reproduzidas n'A Estação, que tal mulher

fotografada poderia estar apenas seguindo a moda. Uma moda que não ficara restrita à capital carioca e se disseminava em outras partes da nova república, como Porto Alegre. A moda tem essa característica, ao mesmo tempo em que expressa a individualidade e contesta padrões, produz uma homogeneidade, dificultando em um primeiro momento perceber os desvios provocados ao ser adotada.

Fato é que, segundo *A Estação*, a moda de usar calças largas para andar de bicicleta não durou muito. Na coluna "A moda entre nós", assinada por Marguerite de Saint-Genès¹¹⁶ em 15 de abril de 1898, a escritora contava sobre a bicicleta e de como a prática esportiva havia entrado decididamente no costume das brasileiras elegantes da última década do século. A questão do vestuário para a prática do ciclismo seria capital e sobre as numerosas mudanças por que o traje passava, Saint-Genès discorre:

A saia desthronou as calças que davam a silhueta feminina um feitio deplorável. Todas as senhoras que adoptaram a saia não consentiram mais hoje em se mostrar vestidas de outro modo. A saia permitte usar toda espécie de camisetas, boleros ou vestes em relação com a temperatura; ao passo que as calças implicam imperiosamente uma jaqueta ampla e alongada. E em saia que se vestem as inglezas muito mais preocupadas que nós, embora não o digam, em apparecer sempre com vantagem. E são encantadoras essas jovens *miss* em traje correcto de amazona caminhando direitas e atiradas sobre seu cavalo de ferro. ¹¹⁷

As calças para o ciclismo produziam imagens femininas deploráveis, segundo a colunista. As calças só combinavam com jaquetas amplas e alongadas, descrição que remete aos paletós-sacos, peça também divulgada no periódico e que, muitas vezes, fazia parte dos trajes esportivos. A saia combinaria com mais peças de roupas, peças que já eram de uso costumeiro das mulheres da época como o bolero, e a própria saia já era de uso feminino. Pode-se questionar a facilidade de se mandar fazer ou costurar em casa uma calça para prática esportiva quando uma saia já existia no guarda-roupa que combinaria com outras roupas que as mulheres já usavam.

¹¹⁶ Escritora com o nome francês, mas que escrevia do Rio de Janeiro. Afirma-se isso pelo fato de comentar os trajes que as elegantes usavam na Rua do Ouvidor e em outros espaços cariocas.

¹¹⁷ A Estação, 15 de Abril de 1898, p. 16.

Nas edições e anos que se seguiram, o costume para ciclista foi divulgado preferencialmente com saia. As calças não desaparecem, mas foram citadas rapidamente e em sua maioria eram saias-calças ou saias divididas. Valorizava-se o fato do costume ser simples e de uma só cor, sendo um traje bem mais sóbrio do que o era usualmente um costume de passeio feminino. No ano de 1901, na seção "Chronicas da moda" do dia 15 de outubro, o costume para ciclismo foi divulgado com saia, já que as calças não se usavam mais, "ficou desacreditada" Seria apenas uma mudança cíclica da moda, que precisava substituir modelos e padrões para se tornar sempre atraente? Ou seria uma forma de barrar a mudança no vestuário feminino que afetava as convenções entre os gêneros masculino e feminino?

Em pesquisas sobre o contexto carioca, Victor de Melo e André Schetino (2009) observaram que, enquanto para os homens andar de bicicleta era descrito como algo prático, em que o ciclista deveria estar sempre atento, veloz, forte e sem perder tempo com distrações; para as mulheres essa prática estava associada a estados contemplativos: "as vestimentas elegantes, direcionadas ás mulheres da elite, [exteriorizavam] a ideia que o andar de bicicleta deveria ser encarado como um passeio, momento que se expressaria a beleza, elegância e delicadeza" (p. 129). O mesmo artefato pedia posturas diferentes para cada gênero. A ideia de que a mulher não precisaria ser veloz na bicicleta pode ter interferido diretamente na sua roupa, que não precisaria ser uma calça e sim uma saia que, mesmo solta e mais curta, dificultaria a intenção de ganhar velocidade. O traje de uma ciclista brasileira seria algo muito semelhante ao fotografado por Virgílio Calegari em estúdio fotográfico.

¹¹⁸ *A Estação*, 15 de Outubro de 1901, p. 4.



Figura 66 – Ciclista de saia
Retrato fotográfico realizado por Virgílio Calegaria, década de 1890. Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.

A ciclista da figura 66 usa uma saia e posa montada em uma bicicleta de barra rebaixada, o que indica se tratar de um modelo feminino. Mesmo que tal mulher transgredisse alguns padrões de feminilidade desejável a uma moça e senhora da época (como estar sentada de perna aberta), ela atenuava sua transgressão ao optar pelo uso da saia e utilizar uma bicicleta "adequada" ao seu gênero. Como diz Marguerite de Saint-Genès, as ciclistas se vestiriam igual às amazonas e montariam em cavalos de ferro. No entanto, diferente da postura esperada de uma amazona – as pernas do mesmo lado – andar de bicicleta exigia que as mulheres andassem com as pernas separadas. Posição que deveria ser escandalosa para as mulheres da época, visto que até nos dias de hoje as mulheres, em grande maioria, são cobradas para manterem as pernas fechadas ao sentarse ou ao montar da garupa de uma bicicleta. O traje é sóbrio, sem aplicação de babados, rendas ou bordados; de cor escura e assemelha-se muito aos *tailleurs*.

O uso de saia para andar de bicicleta mantem-se como o traje elegante nos primeiros anos do século XX, como mostra a fotografia publicada em 1 de Abril de 1911

na *Revista Fon-Fon*. Um retrato em que as três mulheres estão vestindo uma camisa de gola alta, saia na altura do tornozelo e botas, além do chapéu de abas largas para proteger o rosto do sol. A pela escurecida pelo sol não era um sinal de elegância para as mulheres brancas, das elites e dos segmentos médios mais abastados.

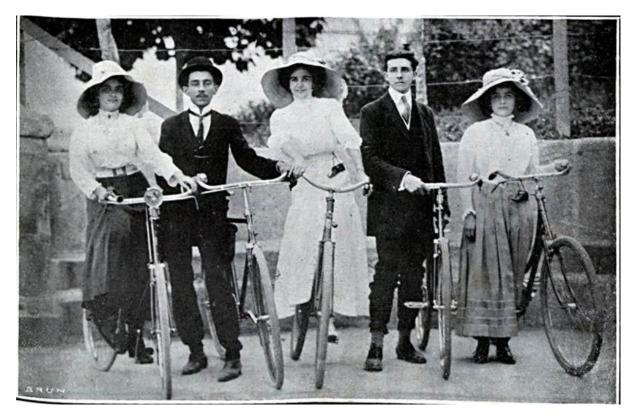


Figura 67 – Ciclistas em Friburgo

Revista Fon-Fon, 1 de abril de 1911 p. 23.

O uso de calça por meninas e mulheres na prática esportiva era admitido na ginástica. Desde 1830, a ginástica era objeto de reflexões, principalmente médicas, e no Brasil das últimas décadas era uma prática obrigatória nas escolas. O ensino da ginástica em instituições educacionais do século XIX era valorizado por acreditar-se que ela fomentava a disciplina, garantia saúde e a higiene do corpo (MELO & PERES, 2016). Foram poucas as referências diretas ao traje de ginastica feminina encontradas n'A Estação. Foram encontradas referências à prática como algo desejável para as senhoras e moças brasileiras. Da mesma forma que o periódico apresentou a ida à praia dos italianos, em 30 de setembro de 1898, foi apresentada às suas leitoras, com fotografias, a ginástica sueca. Anos antes, na edição de 15 de agosto de 1893, foram apresentados dois modelos de traje para ginástica: um para meninas e outro para senhoras.



Figura 68 – Traje de ginastica para meninas

A Estação, 15 de Agosto de 1893



Figura 69 – traje de ginastica para senhoras

A Estação, 15 de Agosto de 1893

O traje para meninas é muito semelhante ao traje de banho, composto por uma blusa mais larga e comprida, um calção e meias que cobrem o restante da perna. O traje para senhoras é mais sóbrio, com um vestido de mangas compridas em que quase não se vê a calça. Os dois trajes são representados com objetos típicos da prática de ginástica, como a barra pendurada, uma escada, parte de uma barra de alongamento e os pesos livres no chão. Tais roupas seriam os uniformes para praticar a ginástica em colégios ou em clubes.

A fotografia de Chichico Alkimim, provavelmente do início do século XX, mostra as alunas do colégio Nossa Senhora das Dores, em Diamantina (Minas Gerais), em pose de exercício de alongamento do tronco, usando seus uniformes de ginástica. Uniforme muito semelhante ao divulgado no quinzenário. Os uniformes são de cores escuras e lisos, com vestido de manga comprida e calção. Algumas alunas estão de meias e todas estão descalças.



Figura 70 – Alunas do colégio Nossa Senhora das Dores.

Fotografia de Chichico Alkmin, s.d./Acervo Instituto Moreira Salles.

É inegável as possibilidades que as novas peças de roupa trariam para as mulheres – as calças associadas à sociabilidade advinda da prática esportiva, permitiriam à mulher uma nova movimentação corporal e diferentes deslocamentos na cidade. Mas, conforme mostra Diana Crane, as calças usadas por mulheres constituíam um desafio simbólico muito mais forte do que o uso de paletós, coletes e gravatas. Não se deve negar a apropriação dessas peças por mulheres no Brasil, conforme se vê até em fotografias como a do Virgílio Calegari, porém, pelo discurso defendido em *A Estação*, percebe-se que as calças não eram mais moda e, talvez, sem esse incentivo, elas não fossem aceitas pelas mulheres das elites brasileiras.

2.4 – O "furação" Jupe-culotte no Brasil

Se para prática esportiva o uso de calças encontrava resistência, o seu uso no diaa-dia eram ainda mais restrito. Os escândalos ocorridos em 1911 no Rio de Janeiro nos dão a força da oposição contra o uso de calças por mulheres.

As saias calção, saias-calças ou *jupe-culottes* eram os termos usados pela imprensa da época para se referir a uma calça comprida feminina, usada sob um vestido ou saia que iam até a altura do joelho ou do tornozelo. Segundo Natalia Epaminondas (2014), sua matriz seria de origem francesa, das casas de alta costura como a Drécoll e Béchoff-David, e serviram de referência para as costureiras e casas de moda do Brasil. Na década de 1910, o estilista Paul Poiret lançou um modelo de saia-calça para ser usada pelas mulheres que pudessem comprar roupas de alto custo. Por mais que não se queira associar as mudanças da moda à figura genial do estilista que cria tendências e muda radicalmente as forma do vestir, não se pode negar o poder legitimador que tais agentes e suas lojas têm no sistema da moda no final do século XIX e XX.





Figura 71 – Fancy Dress, Paul Poiret - 1911The Metropolitan Museum of Art – Nova Iorque

O vestido chique lançado por Paul Poiret era de gaze de seda verde, lamê prata, papel metálico azul, fio trançado de celofone com enfeites de contas de celulose. A peça

é o que hoje se denominaria macacão, mas a tira dourada juntamente com os enfeites nas laterais fizeram com que a peça parecesse, em um primeiro momento, a uma versão do traje *Bloome*r. O modelo foi lançado em 1911, um ano após a companhia de dança Sergei Diaghilev apresentar *Scheherazade* em Paris. O grande impacto do espetáculo fez ressurgir o gosto pelo orientalismo entre os europeus e, por mais que Poiret tentasse negar, deixou sua marca na moda francesa e mundial.

No ano de 1911, as mulheres usando jupe-culottes tornaram-se um acontecimento recorrente em cidades pelo mundo: Nova Iorque, Lisboa, Roma, Montevideo e Paris teriam sido algumas em que mulheres usando esse modelo de calça teriam causado um alvoroço, sendo perseguidas e criticadas (EPAMINONDAS, 2014: 59-61). No Brasil, o uso das *jupe-culottes* acompanha essa tendência mundial e é muito discutido na imprensa. Uma das primeiras mulheres a usá-las foi Madame Lespinasse, modista da casa Raunier, que vendia a vestimenta. A trajetória da modista será discutida no capítulo 3, mas aqui cabe mostrar o impacto que sua aparição no centro do Rio de Janeiro teve para a discussão e adoção das *jupe-culotte*.

O medo do uso das calças por mulheres já era relatado na imprensa anos antes. Em 24 de setembro de 1910, em texto intitulado "Entre o pudor e a verdade (mirada retrospectiva)", publicado na *Fon-fon*, o autor rememora em tom saudosista um velho Rio de Janeiro, do tempo da "Côrte da monarchia". Agora, o Rio virara o lugar do bota a baixo – referência à modernização urbanística da capital proposta por Pereira Passos – onde "os homens de uma civilização moderna" que viviam em "época de liberdades exageradas" estavam ruborizados diante do uso de calção por mulheres ¹¹⁹.

A revista *Fon-Fon* foi um periódico semanal carioca que começou a circular em abril de 1907, aos sábados. Nome advindo da onomatopeia do barulho da buzina, a *Fon-Fon* buscava ser um semanário que iria educar seu leitor e sua leitora para os "novos tempos" em que o Rio de Janeiro e o Brasil se encontravam, principalmente no que dizia respeito às inovações tecnológicas e aos novos sentidos produzidos por esses artefatos da modernidade.

Segundo Fabiana Macena, já em seu subtítulo "alegre, político, crítico e esfuziante" o semanário "reproduzia a relação assimétrica entre os gêneros, ao informar

¹¹⁹ *Fon-fon*, 24 de setembro de 1910, p.22.

aos leitores brasileiros tudo que era 'político e crítico' e às leitoras o que era 'alegre e esfuziante" (2010: 40). O periódico dedicava às suas leitoras matérias sobre a última moda em Paris, receitas e dicas de economia doméstica. A divulgação das *jupe-culottes* tinha como objetivo apresentar a última moda ao mesmo tempo em que a criticava. A estratégia fora realizar um concurso somente para homens opinarem a respeito do uso de calças para mulheres e comentar seus resultados.

Com o primeiro texto publicado todo em francês na edição de 4 de março de 1911 na Fon-Fon, a peça ganha atenção da imprensa brasileira nos meses de março e abril. Periódicos como a revista e o jornal de circulação diária Correio da Manhã documentavam uso da peça no espaço público, bem como as discussões em torno das saias calção. Em matéria intitulada "As martyres da moda" e com subtítulos tais como "A polícia do Sr. Távora põe em estado de guerra a Avenida Central", O Correio da Manhã relata o fato ocorrido no sábado de 11 de março de 1911, em que duas senhoritas Pilar passeavam nas ruas do centro da capital usando "toilettes exageradas" que exacerbariam sua beleza e sensualidade, desenhando o corpo e deixando aparecer "um lindo colo". Segunda a reportagem, as senhoritas estariam possivelmente indo tomar um sorvete. Tal veste, que não se saberia ser uma jupe-culotte ou uma saia entravée, fizera com que populares se sentissem no direito de fazer piadas e gracinhas, passando a seguilas enquanto faziam comentários jocosos e impertinentes. Fato que chamou a atenção da guarda civil, que logo chamou o reforço policial. Em pouco tempo estavam lá o delegado Flores da Cunha, quatro automóveis, dois comissários e policias "com armas embaladas".

"Era uma avenida em estado de guerra", disse o Jornal. Para as moças, que se encontravam abrigadas na loja Camisaria Franceza, enviaram uma viatura que pudesse escoltá-las com segurança, mas eram tantos populares na frente da loja que a saída foi tumultuada, criando mais confusão. Ao final:

O delegado Flores ordenou várias prisões. Os automóveis partiram e o povo continuava. As praças de polícia foram saudadas, já se vê que pelos que não lograram um lugar na galera vermelha, e tudo terminou.

Populares, porém, quizeram commentar o acontecido e para isso collocaram pelas imediações da Camisaria Franceza [...]¹²¹

¹²⁰ Correio da Manhã, 12 de março de 1911 – ed. 3524, p. 4.

¹²¹ Correio da Manhã, 12 de março de 1911 – ed. 3524, p. 4.

A veste, que o Jornal não saberia dizer ao certo qual era, poderia ser a saias calção ou a saia entravada. Modelo, que segundo Georgina Callan, foi criado por Paul Poiret, no qual "o tecido era cortado e drapejado para estreitar-se muito entre os joelhos e os tornozelos" (CALLAN, 2007, p. 276). Esta saia só permitiria passos muito curtos, sendo motivo de denúncias, sátiras e debates públicos, da mesma forma que as saias-calças. Talvez por causa da proporção que o evento tomou tenha sido difícil para o jornalista identificar o tipo de veste que as senhoritas Pilar usavam, pois se tivesse visto as duas andando possivelmente teria identificado o tipo de saia: a calção, que possuía uma fenda lateral na saia deixando à mostra a calça, ou a entravada.

Em nova reportagem do dia 16 de março de 1911, quatro dias depois da publicação do escândalo com as senhoritas Pilar, o *Correio da Manhã* afirmava que as *jupe-culottes* chegaram oficialmente ao Rio de Janeiro. Com a publicação de um desenho da roupa, o Jornal afirmava que a novidade tinha agradado às "jovens patrícias". O modelo seria composto por uma espécie de túnica que tinha aberturas nas laterais, deixando ver uma "bombacha feitio odalisca", como se observa na figura 72. Porém, havia o temor das mudanças na saia das mulheres, elas poderiam usar roupas muito mais provocativas no espaço público, como os calções de banhos:

Uma coisa há, porém, a temer: é a evolução de tal traje. Quem assistia a evolução da saia, desde a *polonaise* e da saia balão, até os rigores da *entravée*, pode bem imaginar a que perigosos excessos podemos chegar com a saia-*pantalon*, Talvez não fique muito distante do calçon de banho...E é nesse receio que se afunda a oposição dos paes e dos maridos a saia moderna.¹²²

A saia moderna, a qual poderia indicar um perigo, seria a da figura 72:

 $^{^{122}}$ Correio da $Manh\tilde{a},~16$ de março de 1911 – ed. 3528, p. 3.



Figura 72 – "Croquis da primeira jupe-culotte"

Correio da Manhã, 16 de março de 1911 – ed.3528.

A reportagem continuou o relato de mais um episódio de confusão causado pelo o uso da peça no centro da capital da república. O uso da saia-calça teria atraído os olhares dos curiosos, alguns "fidalgos mocinhos entenderam que a jupe-culotte lhes ofendia a pudicícia e vaiaram-na". As duas moças que estavam vestindo tal traje, sem saber como se portar, foram se refugiar na confeitaria Colombo. Com a tentativa de controle pelos guardas civis, formaram-se dois grupos: um favorável às moças e suas vestes e outro contra. Mais uma vez o delegado Flores de Cunha foi acionado e as duas moças tiveram que ir embora dentro de um automóvel.

A comoção causada pelas *jupe-culottes* continua com a adoção da peça por Madame Lespinasse, no centro da capital. Para Bruno Latour (1991), a cultura material de uma sociedade é a dimensão que permite manter as relações sociais. Em sua rede, seriam os artefatos os responsáveis por estabilizar as ligações estabelecidas no social, funcionando como agentes tal como os seres humanos na produção de sentidos e normas

sociais. As peças de roupa, enquanto artefatos, serviram como uma tecnologia de produção e estabilização das noções de masculino e feminino. E foi este mesmo artefato – a calça – que produzia agora uma desestabilização das noções de gênero ao ser utilizado por agentes a ela interditos – as mulheres –, no Rio de Janeiro e em outros países do mundo no ano de 1911.

Diferente do Correio da Manhã, que reportava os acontecimentos do uso da saiacalça no dia seguinte ao acontecido, a revista Fon-Fon apresentou comentários mais amplos sobre o uso da peça. Os textos e charges ocuparam as páginas do Periódico de forma espalhada, textos contra e a favor ficavam distante algumas folhas entre si.

A maior parte dos comentários a favor do uso da calça por mulheres estava atrelada à praticidade da peça. Em texto intitulado "Notas de bom humor", o autor considerava a saia-calça não só de grande utilidade como também de "excellente moral prática", afirmando que "a mulher precisava como nós, da liberdade de acção e movimento. Então inventou a jupe-culotte" 123. O artefato seria útil, permitiria o movimento livre dessa mulher moderna que se aproximava cada vez mais das liberdades do homem e a jupe-culotte começava a igualá-las "ao menos, pelas pernas" 124. Essa nova mulher já teria trocado, segundo o autor, seus vestidos leves e com rendas caras por paletós caseiros "fofo e largo e à saia familiar e sem feitio" 125 e agora não mais gritaria com a "mucama servil" 126, mas instruiria a sua criada estrangeira.

A mesma mulher que usaria um paletó largo com saia, ou seja, algo muito semelhante ao tailleur das primeiras décadas do século XX, usaria também uma jupeculotte e teria uma empregada estrangeira, participando desse novo projeto moderno de país civilizado e embranquecido.

A modernidade da peça vinha ao encontro das outras modernidades às quais as brasileiras e brasileiros das camadas médias e das elites vinham experimentando. As jupeculottes aparecem na propaganda da Société Anonyme du Gaz¹²⁷, em que se mostra a imagem de um fogão a gás e uma mulher que estaria usando o novo equipamento com a vestimenta da moda, uma tentativa de associar o fogão à moda e à modernidade. Como

¹²³ Fon-fon, 15 de abril de 1911 – ed.15, p.33.

¹²⁴ *Ibid*.

¹²⁵ *Ibid*. ¹²⁶ *Ibid*.

¹²⁷ Fon-fon, 22 de abril de 1911 – ed. 16, p.9

salienta João Luiz da Silva, sobre a propaganda, "a figura da empregada doméstica está ausente, em uma imagem idealizada do trabalho doméstico em torno da figura da dona de casa associada à moda" (2007:215). Uma retórica semelhante à presente no texto "Notas de bom humor", em que a mulher vestida de *jupe-culotte* sonha com a substituição das serviçais negras pela empregada estrangeira e branca.

Outras propagandas faziam a associação das calças femininas com a modernidade. Como a da água mineral Salu, em que uma mulher usando uma *jupe-culotte* segura a garrafa d'água e chama a atenção para os dizeres "A rainha das águas mineraes" ¹²⁸.

Já a praticidade da peça viria encoberta pela "satisfação intima" ¹²⁹, segundo D. Ilda em texto intitulado "Penso que...". Tal satisfação se daria quando a mulher pulasse no colo do marido ao chegar em casa de maneira mais fácil, da menina pular a janela para encontrar com o namorado ou nos flertes nas "chaise-longues", onde a moça se encontraria "docemente inclinada".

No entanto, a nova vestimenta poderia ajudar aquela que a vestisse a escapar de flertes e interações indesejadas de maneira mais rápida e fácil. Ou pelo menos esse seria o temor que tal peça causava, como se pode perceber pela charge "Uma vantagem" publicada em 1 de abril de 1911.

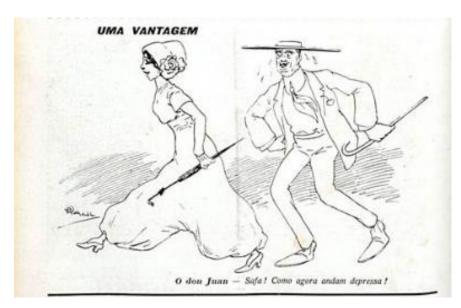


Figura 73 – "Uma vantagem" *Fon-fon*, 1 de abril de 1911 – ed.13.

¹²⁸ Fon-fon, 6 demaio de 1911 – ed.18, p.47

¹²⁹ Fon-fon, 15 de abril de 1911 – ed.15, p.30.

Com uma calça extremamente larga e presa no tornozelo, a charge associa a vitalidade feminina à amplitude de movimentos agora possíveis com o uso das *jupe-culottes*. Apesar o homem estar com os seus movimentos livres, já que utiliza calças, ele precisa se esforçar muito para tentar alcançar a mulher. Com isso, acaba suando, incapaz de acompanhar os passos da mulher, que foge de seus galanteios sem mostrar qualquer sinal de esforço excessivo. Apesar de favorável à mulher, a charge guarda certo grau de ambiguidade. Não se pode esquecer que a sátira produz seus efeitos por meio do exagero, mas ela não deixa de retratar os medos e ansiedades sociais. A vitalidade, autonomia e firmeza retratadas na mulher podem facilmente ser interpretadas como inquietações, como a possibilidade das mulheres tomarem a iniciativa no flerte¹³⁰, pilotarem carro, avião¹³¹, entre outras possibilidades.

A *jupe-culotte* operava "verdadeira revolução entre os nossos hábitos"¹³². E essas mudanças de comportamentos não vieram sem inúmeras críticas divulgadas pela Revista. A principal crítica às calças femininas seriam que elas masculinizariam suas usuárias. Em texto sobre o uso da saia calção e as vaias que receberam as mulheres que as portaram na Europa, o articulista atenta para essa "espécie de masculinização da roupa feminina"¹³³. Masculinização que não iria ficar restrita apenas às vestimentas, mas que iriam criar novos comportamentos como a mulher que passaria a afrontar seu marido, a usar suas roupas¹³⁴, adquirir seus hábitos como fumar e beber¹³⁵, uma retórica muito parecida com as que surgiram nos Estados Unidos na época do *Bloomer*, demonstrando o medo masculino de perder seu espaço, suas distinções e privilégios.

Esse medo da mulher se assemelhar ao homem associava-se à imagem negativa que a Revista construía do feminismo. A ideia da roupa estar ligada ao feminismo e, por isso, constituir mais um perigo era recorrente nos textos publicados no Semanário. No dia 11 de março de 1911, dois textos publicados falavam da imposição do uso da calça para o feminismo:

O lindo sexo a que quase essa imposição é feita está indeciso em aceitar essa reforma que será, talvez, o primeiro passo para a entrada do

¹³⁰ Fon-fon, 22 de abril de 1911 – ed. 16, p.15

¹³¹ Fon-fon, 29 de abril de 1911 – ed. 17, p.1

¹³² Fon-fon, 25 de março de 1911 – ed. 12, p.14.

¹³³ Fon-fon, 11 de março de 1911 – ed. 10, p.18.

¹³⁴ Fon-fon, 6 de maio de 1911 – ed. 18, p.44.

¹³⁵ Fon-fon, 13 de maior de 1911 – ed. 19, p.40.

feminismo na *toilette*, assemelhando, assim, a mulher ao homem, também pelo aspecto. 136

Talvez por conta deste medo, a revista publicasse textos que afirmavam que as *jupe-culottes* estariam no declínio de seu "efêmero reinado". Abril foi o mês que concentrou a maior produção de textos e charges sobre o uso da peça, mas, segundo o articulista, seria o mês que iria firmar "a manutenção constitucional da graciosa saia feminina contra o advento revolucionário do calção feminista"¹³⁷. Em um texto intitulado "Parece que a '*jupe-culotte*' não pegou" levantam-se algumas perguntas para se saber por que a peça não havia conquistado as brasileiras, buscando na questão do feminismo um dos motivos contra a adesão a essa moda: "Então porque não pegou a *jupe-culotte*? Temores do feminismo? Destes suppostos avanços das idéas feministas?"¹³⁸

O movimento feminista brasileiro no início do século XX é difuso, marcado por diversas correntes de pensamento e atuação. No entanto, podem-se traçar duas vertentes deste movimento, duas tradições distintas: a individualista, que lutava pelos direitos iguais e autonomia feminina; e a relacional, que ressaltava os direitos "das mulheres como mulheres", destacando a maternidade como esse elemento constitutivo e de função incontornável para a mulher. Esta segunda vertente é a que ganharia mais adeptas entre as brasileiras (BESSE, 1999). Segundo Fabiana Macena (2010), o ataque realizado pela revista *Fon-fon* às feministas estava direcionado àquelas que defendiam direitos iguais e maior liberdade para as mulheres. Esta vertente do feminismo ligava-se à figura da mulher que já possuía uma profissão e já estava no mercado de trabalho, como médicas, advogadas, farmacêuticas e outras às quais as calças iriam ser um traje imposto a sua nova função social, como associava a *Fon-fon*¹³⁹.

A peça que não só "revolucionou a moda feminina", mas colocou "em polvorosa a Avenida Central e adjacências"¹⁴⁰ produziu intenso debate na imprensa da época, e parecia já estar ganhando repercussão nacional conforme deixa transparecer as considerações do Dr. Rivadavia Corrêa, ministro do interior, "pelo que vemos o movimento revolucionário provocado pela..... jupe-culotte preocupa também as calmas

¹³⁶ Fon-fon, 11 de março de 1911 – ed. 10, p. 36.

¹³⁷ *Fon-fon*, 8 de abril de 1911 – ed.14, p.13. ¹³⁸ *Fon-fon*, 29 de abril de 1911 – ed.17, p. 25.

¹³⁹ *Fon-fon*, 11 de março de 1911 – ed.10, p. 36.

¹⁴⁰ Fon-fon, 25 de março de 1911 – ed. 12, p.33.

regiões governamentais."¹⁴¹ Estas calmas regiões governamentais deveriam ser as cidades de interior. Fato é que a peça movimentou as conversas, tanto que a *Fon-fon* abriu um concurso para saber a opinião dos seus leitores sobre o uso das saias-calças. Já o *Correio da Manhã* fez um plebiscito para que as suas leitoras pudessem opinar sobre a nova peça.

O destinatário do concurso realizado pela *Fon-fon* deixava claro que seriam os homens os mais interessados em saber se as mulheres poderiam ou não usar calças, principalmente porque seu uso deixava em alvoroço o espaço público. Segundo Dr. Atulfo de Paia, a Revista acertaria ao pedir a opinião apenas de seus leitores masculinos, pois só eles teriam isenção no assunto, diferente das mulheres, que estariam interessadas por essa moda¹⁴². O concurso foi lançado na edição de 25 de março de 1911 e publicou as respostas nas edições das três semanas seguintes, mostrando as ideias favoráveis e contrarias às *jupe-culotte*.

A principal crítica ao uso das saias calção foi expressa na resposta de Alfredinho, no dia 15 de abril. Segundo ele, a *jupe-culotte* não seria imoral, mas teria algo de carnavalesco, o que não ficaria bem em uma "senhorita criteriosa", e termina afirmando que a peça masculinizaria a mulher e mataria moralmente e fisicamente seus encantos. A aproximação com o Carnaval se daria pela publicação de fantasias de odaliscas e outras figuras orientais pelos jornais desde o século XIX, onde calças compunham tais trajes em um momento de suspensão das rígidas regras morais. A retórica do perigo da masculinização feminina já era recorrente na revista.

O plebiscito proposto pelo *Correio da Manhã* tinha como destinatário seu público feminino leitor e queria saber se as *jupe-culottes* eram ou não um traje digno de ser usado. Os votos que deveriam ser justificados tinham que estar assinados com o nome próprio da votante e um pseudônimo, o qual seria publicado. O plebiscito foi lançado no dia 17 de março de 1911 e receberia os votos até o dia 31 do mesmo mês. Antes do resultado final, o Jornal apresentou nas edições de 20 e 25 de março algumas justificativas que vieram junto dos votos. No dia 1 de abril de 1911, o resultado da apuração foi divulgado, sendo que 175 leitoras foram a favor da saia-calção e 163 contra. Resultado apertado que mostra a dificuldade e as tensões em torno da adesão à peça.

_

¹⁴¹ *Ibid*. p, 39.

¹⁴² *Ibid*.

Entre o concurso e o plebiscito, o que chama a atenção é a resposta que João Binga Jupira envia à Revista *Fon-fon*:

Se permite, minha opinião sobre a jupe-culotte, é que ella (moda) tem um grave defeito "o de desvendar", ou melhor, desfazer a ignorância que até hoje muita gente tem conservado sobre o número de pernas que tem "a mulher".

Um conhecido meu que me garantiu que as mulheres usavam saia porque só tinham uma perna. 143

Tal comentário, em um primeiro momento para o leitor dos dias de hoje chega a ser cômico, mas integra a ideia defendida por Hollander, e apresentada no início do capítulo, a de que o corpo feminino não era compreendido em sua totalidade e nem em comparação com o corpo masculino. Corpos que teriam mais similitudes que diferenças foram tratados como completos opostos. As saias-calças, mas não só elas, as outras calças apresentadas ao longo deste capítulo, revelariam a todos o corpo feminino de forma completa, pondo em perigo a ordem social.

¹⁴³ *Fon-fon*, 15 de abril de 1911 – ed.15, p. 44.

3. As mulheres e suas roupas

Como visto nos capítulos anteriores, peças de roupas comumente relacionadas ao vestuário masculino foram divulgadas como uma moda feminina no Brasil de meados de século XIX ao início do XX. Além dos jornais e revistas, as fotografias permitiram perceber o uso dessas peças por senhoras que aqui moravam. No entanto, alguns questionamentos ainda permanecem, um deles diz respeito ao entendimento dos significados atribuídos a essas mulheres que adotaram o "estilo alternativo". Numa tentativa de resposta, neste capítulo traçaram-se pequenas trajetórias biográficas de mulheres que usaram tais peças e, na medida do possível, como foram as reações e o sentidos que tais vestes produziram nas usuárias e nos observadores.

Figuras como George Sand, Rosa Bonheur e Sidonie Gabrielle Colette eram mundialmente famosas não só por causa de suas obras artísticas, mas por causa de suas performances que desafiaram os papeis de gênero. Mulheres ricas que podiam se vestir com roupas masculinas sem ter contra si a ira da sociedade ou preocupações com a polícia. Tinham muitas vezes uma vida à margem, mas por conta do dinheiro e da notoriedade pública não eram marginalizadas, frequentavam os mesmos espaços que seus pares homens sem, ao que parece, grandes constrangimentos.

George Sand (1804-1876), que tinha o nome de batismo Amandine Aurore Lucile Dupin, adotou o vestuário masculino por conselho de sua mãe, para poder explorar com liberdade Paris. No ano de 1889, treze anos após a morte de Sand, o jornal *A Família* publicou um texto traduzido do *Petit Journal* sobre a escritora. Segundo o texto, a mudança do nome deu-se já que "o nome de uma mulher, jovem, linda, divorciada do marido, não convinha aparecer em letra redonda"¹⁴⁴. De fato, após se separar do marido, Aurore inicia verdadeiramente suas atividades literárias e passa a se vestir com frequência com roupas masculinas, a exemplo das calças, fumar cigarro e adota o nome George Sand (BARD, 2012: 138). O "homem-mulher" continuava a ser descrito da seguinte forma:

Dotada d'um rosto oval perfeitamente modelado, olhos negros penetrantes e fascinadores, boca levemente franzida por uns toques de sorrir satânico, um conjunto de graças um pouco selvagens, mas seductoras irresistíveis, ora passeava nos boulevards vestida de homem,

¹⁴⁴ *A Família*, 19de Janeiro de 1889, p. 2.

de badine e charuto, ora viam-a no bosque de Bolonha, cavalgando fogosos cavalos e trajando de amazonas. 145

A escritora era caracterizada como um ser que ora se vestia de homem, portando uma bengala e fumando charutos, passeando pelos *boulevards e* ora vestia-se como mulher. No entanto, a vestimenta feminina que Sand usava era a do traje de amazona, feita por alfaiate e seguindo os modelos da veste masculina, o que não a feminizava por completo. A escritora usava calças, mesmo sem a permissão policial, mas não sofreu perseguição das autoridades. Segundo Higonnet, "a indumentária inteiramente masculina de George Sand exprimia o radicalismo da sua atitude de forma mais clara do que seu pseudônimo masculino ou mesmo do que o conteúdo radical dos seus escritos" (1991: 329). Cabe salientar que o travestismo de Sand não era permanente, a escritora muitas vezes se vestia de forma muito feminina, principalmente para ir para bailes (BARD, 2012).

Rosa Bonheur (1822-1899) foi uma pintora e escultora que, devido ao seu sucesso, recebeu a Legião de Honra do governo francês e a medalha de ouro do Salão de Arte de 1848. A venda de seus trabalhos permitiu-lhe uma vida independente ao lado de sua querida amiga Nathalie, com quem, segundo confessa a sua biografa – teria se casado se fosse homem. Bonheur foi uma das únicas mulheres a pedir autorização especial à polícia francês para se vestir como homem (FILHO, 2000).

Tanto Bonheur e Sand quanto Colette – uma das mais populares escritoras francesas da virada do século XIX para o XX e que se vestia em certas ocasiões com roupas masculinas – mantinham relacionamentos com outras mulheres. Contudo, segundo Diana Crane (2006), a moda de vestir elementos masculinos por mulheres não trazia em si referência ao lesbianismo até a década de 1920.

Ao vestirem-se com um colete e um paletó as mulheres reconstruíam os sentidos associados em torno de tal veste e apresentavam mais um meio para refletir sobre o papel feminino naquela sociedade. Para mulheres que entravam em locais em que historicamente não deveriam, a utilização dessas roupas poderia causar estranheza, mas ao mesmo tempo era uma maneira de independência que se dava por meio da apropriação

¹⁴⁵ *Ibid*.

de atributos masculinos, como foi o caso da Mme. Durocher estudado por Maria Lúcia Mott (1998).

3.1 Mme. Durocher e Myrthes de Campos

Nascida em Paris, no ano de 1809, Maria Josefina Matilde Durocher – mais conhecida como Mme. Durocher – vem para o Brasil em 1816, junto com sua mãe, a modista Ana Durocher, que abre uma loja no Rio de Janeiro. Quando perdeu sua mãe, Mme. Durocher passou a administrar o negócio da família aos 20 anos. O negócio não prosperou e já viúva, Durocher foi despejada da casa com dois filhos para criar. Devido a exemplos obtidos pelo contato com parteiras no início da adolescência, Mme. Durocher optou por seguir a profissão em 1833 e, no ano de 1834, matriculou-se no curso de partos criado em 1832, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, tornando-se a primeira aluna a obter o diploma. Segundo Maria Lucia Mott, foi nesse período, entre 1832 e 1834, quando abandonou a carreira de modista para se tornar parteira, que o perfil mais conhecido de Mme. Durocher – a parteira que se vestia com roupa masculina – foi criado (MOTT, 1998).

A parteira tinha por hábito vestir-se "de preto, com uma simples saia e um casaco masculino, colarinho e gravata de homem e uma pequena cartola pouco afunilada" (SANTOS FILHOS, 1871 *apud* MOTT, 1998, p. 173). Segundo a própria Mme. Durocher, a justificativa para o uso dessa roupa seria:

[...] adotei um vestuário que não só me pareceu mais cômodo para os trabalhos da minha profissão, como mais decente e característico para parteira. Julgava que esse meu exterior deveria atuar muito no moral da mulher inspirando-lhe mais confiança e distinguindo a parteira do comum das mulheres. (DUROCHER, 1871 *apud* MOTT, 1998, 173)

Vestir-se de homem foi um ato positivo. A nova profissão exigia deslocamentos constantes na capital do império e visitas às casas de famílias para cuidar da saúde das mulheres. Uma profissão que passou por diversas discussões sobre a permissão de seu exercício por mulheres e por não médicos. Masculinizando-se, Mme. Durocher parecia ganhar respeito e confiança de suas clientes e de seus colegas de profissão. Seu prestígio

foi tão grande que se tornou a única mulher e a única parteira a ser admitida como sócia na Imperial Academia de Medicina (MOTT, 1998).

A sua morte em 1893 ensejaram os primeiros esboços biográficos nos mais importante periódicos cariocas. O texto anônimo publicado no dia 7 de janeiro de 1894, pela *Gazeta de Noticias*, trazia um retrato em desenho de Mme. Durocher.



Figura 74 – Madame Durocher *Gazeta de Noticias*, 7 de janeiro de 1894.

Durocher é apresentada da seguinte forma:

Quem tendo vivido no Rio de Janeiro n'estes últimos cincoenta annos, e não conheceu? Conheceram-na uns pela profissão que ella exercia com tanta proficiência e tanta dedicação; outros pelo modo de vestir-se, quasi como um homem; outros pela sua singular lealdade que formava tão notável contraste com a belleza e elevação de seus dotes de coração e de espirito¹⁴⁶.

O Feijó feminino, como é nomeada em outra parte do texto, seria uma figura popular da capital do império graças, em parte, ao seu traje de quase homem. Na figura 74, percebe-se que Mme. Durocher é retratada vestindo-se de saia, um casaco grande e largo todo abotoado e com lapela, que não marcava a cintura, e bolsos laterais, em um dos quais se pode perceber um papel, e, por fim, no pescoço uma gravata. Além disso, ela usa um chapéu muito semelhante a uma cartola e apoia-se em um guarda-chuva/bengala. O uso do guarda-chuva em vez de uma sombrinha, utilizado da mesma forma imperial que os homens, reforça sua masculinidade. Some-se a tudo, um corpo distante das formas esbeltas divulgadas nos figurinos de moda e a representação de marcas faciais que lhe garantiram a mesma individuação típica dos rostos masculinos, como já comentado.

Mott ressalta que uma das clientes de Durocher registrara a visita da parteira, descrevendo suas vestes. Segundo Augusta Faro Curado, Mme. Durocher estava com um cabelo cortado à *la garçonne*, vestia colete e paletó de homem e cartolinha preta (CURADO *apud* MOTT, 1998: 179). A parteira vestia a mesma roupa que o *Jornal das Senhoras* apontara como a roupa-talismã do guarda roupa feminino algumas décadas antes, e ela estava masculinizada. O modelo usado no desenho da parteira na *Gazeta de Notícias* assemelhava-se a uma *toilette* de passeio na praia publicada n'A *Estação* alguns anos após sua morte. Na figura 75, o traje é composto de um "paletó-sacco" com lapela revestida de veludo e algibeira, colarinho, gravata, saia e chapéu canoeiro. Na mão esquerda a mulher desenhada porta um bastão fino, como se fosse uma bengala.

_

¹⁴⁶ Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro – Domingo, 7 de janeiro de 1894.



Figura 75 – "Costume de praia" *A Estação*, 15 de julho de 1899 p. 8.

Em 1916, a Academia de Medicina comemorou o centenário da chegada de Mme. Durocher no Brasil. Nas homenagens feitas, Mott destaca o discurso do médico Alfredo Nascimento, em que descreve a parteira como um dos tipos excêntricos e curiosos do Rio de Janeiro, que se vestia de forma masculinizada, sendo "bizarro", "chocante" e "esdrúxulo".

Não se sabia, à primeira vista, a que sexo pertencia essa personalidade original. Pelo aspecto físico e pelas vestes era um misto mal definido de homem e de mulher (...) Apesar de tão bizarro aspecto, esse tipo popular e de todos conhecidos, ao contrário dos outros (...) era atenciosamente acatado, porque ninguém ignorava que sob aquela aparência chocante e esdrúxula, estava uma grande alma, um belo caráter e uma alta competência na profissão que largamente exercia (SILVA, 1916 *apud* MOTT, 1998: 9).

Cabe salientar que a figura de Mme. Durocher como uma mulher feia e máscula não foi cultivada por todos os biógrafos, embora tenha sido a que permaneceu. Segundo Mott, biografias como a escrita por Ernesto Senna apresentam a parteira por meio de outros aspectos da sua vida, sem precisar enfatizar sua aparência. Mesmo sendo uma parteira respeitada, os figurinos de Mme. Durocher não foram copiados pelas suas colegas, ao contrário, foram ridicularizados. No entanto, as vantagens que Mme. Durocher devia encontrar no seu modo de vestir não foram nada desprezíveis. Ela precisava obter reconhecimento em instituições dominadas por homens e exercer a clínica ginecológica de forma clandestina, visto que não era médica. A roupa masculina era uma forma de proteção ao andar pelas ruas, para ir à casa de suas clientes a qualquer horário do dia ou da noite, ou, como defende Mott, o uso de roupas masculinas pela parteira seria uma forma de se desvincular da profissão de sua mãe (modista) na qual Mme. Durocher não teve êxito, dessa forma, ela se afastaria desse passado de *marchandes de modes*.

É curioso notar que a veste de Mme. Durocher se assemelhava muito ao que, no início do século XX, divulgou-se ser a roupa prática e elegante para a mulher sair à rua ou ir trabalhar: o *tailleur*. Também conhecido como o terno feminino, o *tailleur* era composto por duas peças, uma saia e um paletó no mesmo tecido, de corte masculino e que é importado da Inglaterra para a França no final da década de 1880, mas difunde-se no início do século XX (BOUCHER. 2010: 462).



Figura 76 – "Tailleur feminino"

Jornal das Moças, 1 de novembro de 1914, ano I. Rio de Janeiro

Na figura 76 vê-se a divulgação do tailleur para o público feminino em um período posterior ao de Mme. Durocher. Na parte inferior da ilustração, a legenda informa: "toilette do gênero tailleur, muito elegante, discreto e excellente para rua". Percebe-se, tanto na imagem de Mme. Durocher, quanto na do *Jornal das moças*, o uso de um casaco largo e que não segue a silhueta do corpo espartilhado feminino, tão comum no século XIX.

Outra brasileira que adentrou espaços tidos como masculino e se apropriou da indumentária masculina foi Myrthes Gomes de Campos, a primeira mulher a exercer a advocacia no Brasil. Pouco se conhece a respeito de sua história. Nascida no município de Macaé em 1875, no seio de uma família de posses, dedicou-se aos estudos quando moça. A contragosto de seu pai, quando terminou os estudos escolares foi para a capital da Corte e ingressou na recém fundada Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, bacharelando-se em 1898. A faculdade e a profissão de advogado foi qualificada como um "oficio viril" pelo Direito Romano, fato que tornava quase que impeditivo o estudo e a sua prática por mulheres:

Além disso, na época, uma mulher que se apresentava num local de sociabilidade eminentemente masculino, como a faculdade de Direito, por si só, já servia de motivo para escândalo. Ainda mais no caso de Myrthes, a primeira que ousou cometer tamanha transgressão na antiga capital da República. (GUIMARÃES & FERREIRA, 2009: 136)

Mulheres já haviam frequentado e se formado em faculdade de direito no Brasil antes de Myrthes. Na faculdade de Direito do Recife, em 1888, colaram grau Maria Coelho da Silva Sobrinho, Delmira Secundina e Maria Fragoso. No ano seguinte, foi a vez de Maria Augusta C. Meira Vasconcelos. Mas, tais predecessoras de Myrthes, não chegaram a exercer o oficio. Após graduar-se e depois de algumas controvérsias pelo fato de ser uma mulher pleiteando a legitimação do diploma, a advogada conseguiu o reconhecimento do bacharelado pelo Tribunal da Relação do Rio de Janeiro e na secretaria da Corte de Apelação do Distrito federal, estando apta a advogar por suas causas (GUIMARÃES & FERREIRA, 2009).

Em agosto de 1899, a estreia de Myrthes na tribuna foi anunciada. Pela primeira vez, no Brasil, uma mulher advogaria uma causa-crime. A causa em si não despertaria interesse na imprensa, uma briga com navalhada entre dois sujeitos, e que cabia à

advogada defender o agressor. Mas o ineditismo de uma mulher fazer uma defesa no tribunal fez a causa e, principalmente, a advogada se tornar a sensação da imprensa.

No dia 29 de setembro de 1899 começaria a audiência e uma fila de curiosos formou-se no edifício do tribunal. Dentro os relatos da imprensa, Guimarães e Ferreira recuperaram a reportagem do Jornal *A Notícia* em que é descrita a vestimenta da advogada:

Segundo o repórter d'A Notícia, "[...] É bastante moça e muito simpática. Apresentava-se de 'toilette' de gorgorão preto, guarnecido de 'plissé' branco na gola e nos punhos" (*A Notícia*, Rio de Janeiro, p.1-2, 29 de set. 1899). Como se pode deduzir, ela planejou a sua *performance* no mínimos detalhes. Idealizou até o traje especial para a ocasião. Pela descrição do jornalista, percebe-se que buscou adaptar para o sexo feminino a toga, vestimenta tradicional que os advogados costumam envergar no júri (GUIMARÃES & FERREIRA, 2009: 139).

Segundo a interpretação das autoras, após a leitura do relato do jornalista, Mythes de Campos teria usado estrategicamente seu vestuário no tribunal, tornando mais feminina a veste tradicionalmente masculina, talvez como uma forma de fugir dos comentários sobre sua masculinização. No entanto, quase quinze dias depois, na coluna de moda do jornal *O Paiz*, a colunista Ecila Worns se questionou sobre o motivo que levara uma senhora com nome tão feminino quanto o de Dra. Myrthes a usar roupas masculinas – "Paletó, colete e collarinho de homem" 147 – ao apresentar-se pela primeira vez na tribuna jurídica.

Ecila Worns indaga dos motivos que levaria as mulheres a se vestirem de homem ao conquistarem postos novos, como o seu primeiro trabalho, "exquisitice, aliás [que seria] commum entre as senhoras intelectuais" E prossegue:

Em uma de nós um traje que não seja completamente o nosso, traz a idéa de disfarce e falta de sinceridade. Uma advogada moça combatida e vencedora deve ter coragem para subir pela primeira vez a tribuna (pela primeira vez sobretudo) como vestido que as leis, visto que o costume as faz, decretam as pessoas do seu sexo. O contrário é entrar de esguelha, como que vexada de uma coisa que só pode justificar – orgulho.

Por outro lado, os colarinhos engomados, as camisas duras de peito chato, dão as mulheres uma linha pouco sinuosa; parecem contrafeitas dentro daquilo tudo; quando as encontro assim, só espero pelo momento

_

¹⁴⁷ O Paiz, Segunda-feira 16 de outubro de 1899, Rio de Janeiro, p 1.

¹⁴⁸ Ibid.

de as ver saccar da algibeira um bigodinho postiço ou as severas soissinhas clássicas, para as colarem ao rosto sem pó de arroz.

Não sei porque as mulheres intelectuaes gostam tanto de dar uns toques masculinos nas suas *toilettes!* 149

A colunista considera que a mulher ao usar uma roupa masculina em um local tradicionalmente masculino demonstraria vergonha de seu sexo. A colunista despreza a capacidade agenciadora das próteses materiais. A lógica de Myrthes era, na verdade, bastante perspicaz, ela esperava facilitar sua aceitação ao utilizar aquilo que já era familiar a todos e legitimado pelos homens e, com isso, ter sucesso no seu desempenho. A mulher ao negar elementos usuais do seu vestir, desde as roupas à maquiagem, estaria renegando sua feminilidade, é verdade, mas em prol de adentrar um território considerado interdito às mulheres.

A advogada Myrthes Gomes de Campos se apresentou no tribunal vestindo um paletó, colete e colarinho, segundo Worns, e possivelmente poderia estar usando uma gravata sobre o colarinho. Juntam-se a esta descrição as informações da reportagem de *A Notícia* que dizia ser uma *toilette* de gorgorão preta com *plissé* branco na gola e punho. Seria um traje preto, com pontos de luz no pescoço e no punho, formando uma veste muito semelhante ao traje de montaria da Imperatriz Eugenié divulgado no *Jornal das Senhoras* e comentado no primeiro capítulo desta pesquisa. Reforça-se aqui as características que uma veste branca adquire sob outra preta, reforçando a honradez de quem a porta. Honradez de extrema necessidade a uma figura que iria defender outra em um tribunal, ainda mais sendo a primeira vez de uma mulher exercendo tal atividade no país. A roupa usada por Myrthes de Campos não parece ser equivocada, muito menos parece tentar negar seu sexo/gênero. Sua roupa foi mais uma estratégia de manter sua compostura em um ambiente hostil a sua presença.

A masculinização de mulheres intelectuais é uma questão já presente em décadas anteriores e que pode ser vista em outros países, como no caso das niilistas russas. A experiência do niilismo na Rússia é polissêmica, mas pode ser compreendida como o período de grandes reformas e mudanças econômicas, políticas, científicas e culturais no país. Tem seu início no período de abertura do tsar Alexandre II, em 1855, e estende-se a meados da década de 1860, quando ocorre um endurecimento do discurso e das ações do

¹⁴⁹ Ibid.

grupo radical-liberal e sua organização em grupos de ideologia socialista. Os radicaisliberais, ao atacar as instituições que simbolizavam a autocracia, abraçaram também a questão feminina. A questão feminina (em russo *Jênskii Voprós*) seria as três grandes críticas à forma como as mulheres russas eram tratadas, o que as levaram às seguintes reivindicações: a autonomia matrimonial, o direito a educação igual à dos homens e o reconhecimento profissional. Uma forma de mostrar essa nova mulher, que os niilistas russos defendiam, era por meio da literatura (FONSECA, 2017).

Desse modo, a literatura veiculava exemplos de práticas femininas que se constituíram em estereótipo sobre as niilistas russas:

uma imagem de mulher corajosa e politizada, capaz de enfrentar um sistema tradicional e opressor que desde a infância delimitava sua atuação profissional, emocional e intelectual. Essa mudança tão brusca de imagem de uma guerreira decidida e independente se opõe consideravelmente à imagem de musa perfeita e subordinada de décadas anteriores. Num intervalo de aproximadamente vinte anos, as mulheres deixaram de ser figurantes de experiência masculina e se tornaram protagonistas de movimentos de vanguarda social: eram lideranças importantes da causa revolucionária e até terroristas capazes de matar a sangue frio. Numa literatura tão conectada com a realidade, é de se esperar que essas personagens da vida real rapidamente fossem convertidas em tipo ficcionais (FONSECA, 2017: 192).

A comunidade niilista representava um espaço de liberdade em que as mulheres adquiriam dignidade e, muitas vezes, protagonismo nas lutas sociais. Durantes as década de 1860 e chegando à década de 1870, a comunidade conseguiu uma grande adesão da juventude russa. "A aceitação imensa pela juventude, dos chamados grupos revolucionários e sua perpetuação como modelo de transformação em comportamento vêm acompanhadas de uma série de elementos visuais que distinguiam esses grupos do resto da sociedade" (FONSECA, 2017: 195). Entre os homens, o visual adotado era o cabelo longo e despenteado, a barba por fazer, os chapéus estilo boina de tecido e óculos com lentes azuladas, indispensável tanto para homens quanto para mulheres. As niilistas vestiam-se de maneira a mais simples possível para se diferenciar do modo requintado de vestir das damas.

A marca registrada da moça niilista era o cabelo curto e traje escuro. Nos anos 1870, já sem a crinolina, o modelo era o chapéu preto, o xale enxadrezado, o vestido escuro e simples, botas grossas e a ausência de colares e pulseiras. Segundo a pesquisadora Victoria Thorstensson, na década de 1870, a tendência era uma moda unissex, com pouca diferença entre os gêneros, como modo de abolir as barreiras entre os

sexos e protagonizar o que realmente interessava: o pensamento humano (FONSECA, 2017: 196).

A figura do(a)s jovens niilista foi a marca mais forte que a Rússia exportou durante a segunda metade do século XIX e a atuação feminina nas universidades da Europa Ocidental ajudou a perpetuar esse estereotipo. Como mostra Odomiro Fonseca, as estudantes russas eram recebidas com polidez e certo entusiasmo por seus professores, mas seus hábitos causavam problemas na "sóbria sociedade suíça". Seus cabelos curtos, vestidos simples, maneiras espontâneas e o gosto pelo cigarro eram chocantes para a classe média suíça.

Matérias envolvendo os dois maiores grupos revolucionários da Rússia, "Vontade do Povo" (*Naródnaia Vólia*) e "Terra e Liberdade" (*Zemiliá i Vólia*), ganharam as páginas dos jornais europeus ocidentais no final da década de 1870. Figuras como Vera Figner e Vera Zassúlitch eram famosas internacionalmente devido à repercussão dos atentados praticados pelas organizações que encabeçavam. Vera tornara-se um nome famoso e comumente ligado ao niilismo russo. Foi o nome usado por Oscar Wilde no título de sua peça encenada em 1883 em Nova Iorque: "Vera, ou os Niilistas" e foi também o nome do conto de Gonzaga Duque publicado na revista *Kosmos* em janeiro de 1909.

Em "Véra Ipanoff" Gonzaga Duque conta a história de Juliana Castro, menina nascida na capital da corte e que, aos seis anos de idade, perdeu sua mãe e passou a ser educada por uma preceptora escocesa até a adolescência. Período em que volta à tutela de seu pai, descrito como um homem hostil e grosso. Esta convivência traumática com seu pai fizera com que Juliana encontrasse nos estudos a única razão de viver. Sua dedicação foi associada à perda dos cabelos, enrijecimento dos músculos e perda dos contornos femininos de seu corpo. Ao adentrar um espaço que não era concebido para a presença feminina, a faculdade de medicina, Juliana se tornara mais masculina, fato que não trazia incômodo aos estudantes, pois não precisariam lidar com uma figura feminina como colega de curso, e é dessa forma que surge a comparação com uma niilista russa.

Aos dezoito annos já usava óculos e estava na Escola de Medicina. A sua severidade feia, os seus modos bruscos, o abandono de si propia que lhe fizera os dentes amarelos, a pelle áspera, os seios flácidos, não perturbavam os rapazes, olhavam-n'a e com ella conviviam com se lhe fôra egual. Dahi lhe veio a alcunha de *Véra Ipanoff*, por lhe acharem

algo moscovita, o feitio insexual e esturdio que lembrava as exóticas, escavadeiras estudantes nihilistas do bairro latino. 150

Como aponta Filho, ao longo de todo o conto, o narrador não se esforça para simpatizar com a personagem principal, "conduzindo-a a uma *via crucis* de humilhação e agressões à sua condição feminina" (FONSECA, 2017: 238). Ao ingressar no mercado de trabalho, sua feiura foi realçada, o que a levaria a não ter outra opção senão especializar-se na obstetrícia. Profissão que foi a porta de entrada na medicina para as estudantes russas e que era também a profissão de Mme. Durocher. A perda da feminilidade parece ser uma característica marcante das mulheres que buscavam sua independência. Aconteceu com a Mme. Durocher e era o temor da colunista do *Paiz* que tal fato acontecesse com Myrthes de Campos. Se a masculinização não se desse pelas mudanças corporais, com foi no caso de Véra, dar-se-ia pelo uso das vestimentas masculinas.

Véra vê sua feminilidade aflorada quando conhece um jovem médico de rosto com traços femininos e se apaixona, volta a se olhar no espelho e a preocupar-se com a sua aparência. Numa tentativa de conquista-lo, segue-o um dia até seu consultório e fica à espreita e, num certo momento, vai ao seu encontro, tomando uma posição ativa e galanteadora, enquanto o médico mantinha-se passivo. A reação de Alberto aos avanços de Véra foi subir no primeiro *bond* que passava, deixando a protagonista humilhada, como aponta o narrador. Dessa forma, Gonzaga Duque termina o conto.

3.2 Princesa Isabel

A princesa Isabel, na função de regente, foi uma das noves mulheres, em todo o mundo, que ocuparam o posto de autoridade suprema de seu país no século XIX. Todas elas foram educadas para exercer da melhor forma as funções tidas como femininas: filha, esposa e mãe. Exerceram tais atribuições, mas também tiveram que governar seus países. Como comenta Roderick Barman sobre essa obrigação adicional que tais mulheres ganharam:

O papel que desempenharam era masculino por definição. Concebia-se o monarca como guerreiro, figura paterna e estadista. Ele ficava no ápice de um mundo público pertencente aos homens e era obedecido justamente por isso, por ser homem. Dessas nove mulheres, por mais que se reconhecesse que lhes faltavam as qualidades inatas ao homem,

¹⁵⁰ *Kosmos*, janeiro de 1909, p. 38.

esperava-se o mesmo comportamento e o mesmo padrão de desempenho de seus predecessores masculinos (BARMAN, 2005: 17).

Ao exercer a mais alta função política do Império, Isabel foi responsável por sancionar a Lei do Ventre Livre, em 1871, e a Lei Áurea, em 1888, na qual abolia a escravidão no país. Por seu papel de destaque na vida pública do Império, era plausível que a princesa precisasse legitimar concretamente a sua função para além de sua linhagem. Ela era a segunda filha de D. Isabel com D. Pedro II. Os filhos homens, o primogênito e o terceiro filho, com direito de assumir o trono, estavam mortos. Uma forma de se legitimar como herdeira e mulher pública foi por meio da adoção de elementos masculinos em seu traje.



Figura 77 – D. Isabel em Bayswater, Londres. 1865 Fundação Grão-Pará, Petrópolis (BARMAN, 2005: 105)

Após três meses do casamento com conde d'Eu, em janeiro de 1865, D. Isabel viajou com o marido para a Europa. No velho continente aproveitou os privilégios aristocráticos, não tendo que se preocupar com o orçamento. Sua educação no Brasil tinha

sido muito boa, visto que era considerada uma *ladylike* pelos seu pares, como reporta seu tio, o Príncipe de Joinville, e a Rainha Vitória.

Na figura 77, vê-se uma fotografia produzida neste período de viagem pela Europa. Isabel usa com um vestido claro, com detalhes na barra e nos punhos da manga, com enchimentos perto do ombro e penteado com os cabelos presos. Para arrematar o traje, uma gravata de cor escura. A gravata escura usada em contrate a uma veste clara aparece em algumas fotografias localizadas ao longo da pesquisa e já apresentadas no primeiro capítulo. Por mais suntuoso que tal vestido seja, um dos primeiros elementos de destaque da figura é a gravata e, na sequência, chama-se a atenção para o rosto da princesa, reforçando mais uma vez a imagem familiar do busto heroico consagrado ao homem.

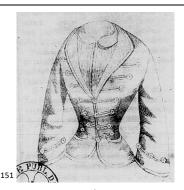
Segundo Barman (2005), D. Isabel, que nesta viagem tinha quase 19 anos, não havia tido a oportunidade de representar o país na qualidade de princesa imperial. Devido a questões diplomáticas não favoráveis entre Brasil e Inglaterra, a Rainha Vitória a convidou não na condição de princesa, mas sim de Condessa d'Eu, visto que seu marido era filho da prima-irmã preferida de Vitória. O mesmo se repetiu em outros países europeus que a Princesa visitou em sua viagem, em que foi recebida como familiar e não como autoridade de Estado.

Seria então o uso da gravata na fotografia registrada em Londres apenas uma adesão à moda da época ou seria uma associação entre a moda vigente e um desejo da princesa de se legitimar e manter seu papel como chefe de Estado? Em fotografias tiradas anos antes, a princesa posa usando elementos do "estilo alternativo" em seu traje.



Figura 78 – Princesa Isabel menina, c. 1861. Retrato fotográfico realizado por Revert Henrique Klumb. Rio de Janeiro. Coleção Dom João de Orleans e Bragança. Acervo do Instituto Moreira Salles.

No retrato fotográfico da princesa Isabel menina, nota-se o uso de uma peça muito semelhante a um modelo de paletó divulgado pelo *Jornal das Senhoras* (figura 7)¹⁵¹. A fotografada encontra-se de perfil, ao fundo observa-se um cenário retratando o Pão de Açúcar junto à vegetação local, o que pode indicar que seu traje seria para realizar um passeio. Sua vestimenta é composta por uma saia rodada e um paletó de mesmo tecido e com detalhe de faixa. É possível ver discretamente um punho branco saindo por de baixo da manga pagode do paletó, sendo provavelmente o acabamento de uma camisa.



Modelo do paletó apresentado no *Jornal das Senhoras* do dia 21 de Março de 1852.



Figura 79 – Princesa Isabel, 1864.

Retrato fotográfico realizado por Carneiro & Gaspar. Rio de Janeiro. Coleção Dom João de Orleans e Bragança. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Em outro retrato fotográfico (figura 79), desta vez produzido no estúdio fotográfico Carneiro & Gaspar, a princesa Isabel se apresenta em um vestido com a saia rodada, cinto afunilando uma cintura já espartilhada e guarnições na barra, no punho e no ombro. No chapéu, há detalhes de rendas e, no pescoço, uma gravata. Soma-se ao conjunto de indumentária uma sombrinha.

A gravata é também um elemento do vestuário da princesa ao posar para o fotografo Revert Henry Klumb com seu primeiro filho. Cabe salientar que as fotos tiradas por Klumb (figura 78 e 80), profissional que teve o contato mais íntimo com a família imperial brasileira, eram realizadas para a fruição da mesma e nunca foram vendidas ou distribuídas fora do âmbito familiar (LAGO, 2013).



Figura 80 – Princesa Isabel e D. Pedro de Alcântara. 1876 Retrato fotográfico realizado por Revert Henrique Klumb (LAGO, 2013: 40).

Mas o uso de gravata por D. Isabel pode ser visto fora de estúdio fotográfico e em imagem que teve circulação mais ampla. Em fotografia estereoscópica feita por Trebbi y Cia, "mostra a improvável presença da Princesa Isabel no Quartel General no Paraguai, visitando Conde d'Eu, onde a herdeira do trono almoçou sob um teto de sapê em companhia dos outros oficiais reunidos em torno do comandante das forças aliadas, seu marido" (LAGO, 2013: 151).

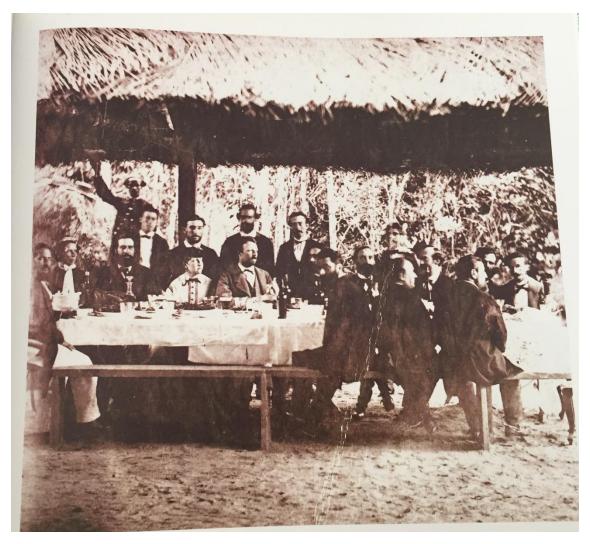


Figura 81 – Guerra do Paraguai – Conde d'Eu e Princesa Isabel no acampamento. 1870.

Retrato fotográfico realizado por Trebbi y Cia (LAGO, 2013: 151).

Na fotografia (figura 81), os oficiais retratados não estão de farda, vestem roupas comuns: paletó, calça, camisa, colarinho e gravata. Há apenas duas mulheres, a Princesa Isabel e outra não identificada, podendo ser uma serviçal ou uma dama de companhia. Ambas estão de gravata. D. Isabel traja um vestido de cor clara com gravata escura e a outra senhora parece vestir-se ao contrário: vestido escuro e gravata branca. A Princesa encontra-se em um cenário que parece ser incomum para mulheres do século XIX, o quartel general de guerra, porém sua função de estadista justifica sua presença. Além disso, seu marido era o comandante da tropa. Na fotografia, vê-se D. Isabel em duas de suas funções sociais: a princesa e a esposa, e ela exerce tais funções vestindo-se com um elemento característico masculino, a gravata.

Para as "senhoras de respeito", almejava-se um patriotismo recatado como demonstração de apoio à atuação brasileira na Guerra do Paraguai. Já "das mulheres comuns" esperava-se praticamente nada. Por isso, mulheres como Rosa Maria Paulina da Fonseca, mãe de Deodoro da Fonseca e outros seis rapazes, que foram lutar na guerra, e Ana Neri, a mãe recatada e amorosa, que foi para a guerra como enfermeira para cuidar de seus filhos e parentes, eram exaltadas e elevadas a símbolos do patriotismo da mulher brasileira. Porém, a figura de Antonia Alves Feitosa, vulgo Jovita, — mulher cearense de origem humilde que cortou seus cabelos bem curtos, vestiu roupas masculinas e alistouse no exército — não era unânime. Suas intenções e seu patriotismo não foram motivo de celebração, mas de discussões.

Jovita deixou a casa do tio em junho de 1865 rumo à Teresina, capital da Província do Piauí, para se alistar no exército que lutaria na Guerra do Paraguai. Ao ser alertada pelo grupo de homens que acompanhava de que não poderia se alistar por ser mulher, a moça, ao chegar em Teresina, cortou seu cabelo bem curtos e vestiu camisa e calça. Apresentou-se nestes trajes ao Presidente da Província, Franklin Américo de Menezes Doria, e foi aceita. No dia seguinte, seu verdadeiro sexo foi descoberto. Mesmo após ser descoberta, manteve-se no seu propósito de servir à pátria. Por conta de sua forte insistência, o Presidente da Província manteve-a no regimento, sendo logo em seguida alistada no Exército Imperial. Ao partir de barco com a tropa para a Província do Piauí, Jovita já era figura de destaque na imprensa brasileira. A cada cidade que parava era recebida com expectativa e homenagens. Porém sua ida ao front de batalha não pôde ser realizada, visto o impedimento dado pela Secretaria de Estado dos Negócios da Guerra de 16 setembro de 1865 (MARCHESIN, 2011).

Segundo Rafael Marchesin, as representações de Antonia Alves Feitosa buscavam construir "um ideal de solidariedade nacional e de fervor patriótico" (2011: 49). Por meio deste "verniz" nacionalista e da figura da guerreira vinculada a Jovita, foi possível construir um discurso que parecia esconder as divisões sociais, conclamando os brasileiros a se unirem em torno dos interesses do país. Mesmo assim, as intenções de seu alistamento foram questionadas, pois uma mulher no exército era algo inconcebível pela sociedade patriarcal da época. Logo lançaram-se suspeitas de que a moça tinha razões afetivas e queria apenas seguir algum rapaz ou que era desprovida de juízo, fato que podia ser comprovado pela sua tentativa de se disfarçar como um homem.

Como mostra a biografia escrita à época sobre Jovita, a moça vestia-se com roupas masculinas: "trajava calças brancas, com uma blusa de chita mal afogada, num desalinho desgostoso, deixando ver, através do colarinho de homem, um rosário de contas escuras, e uma corrente de ouro, cingidos ao pescoço" ([SEM AUTOR], 1865: 12-13 *apud* MARCHESIN, 2011: 41) e, segundo matéria do jornal *O Paiz*, fardada, Jovita usava "calças brancas, saiote encarnado e trazia banda e insígnia de 1 sargento". Tal traje é muito semelhante ao de outra figura feminina, Maria Quitéria de Jesus, retratada por Domenico Failutti, em 1920, e que compõe a decoração pictórica do Salão Nobre do Museu do Ipiranga (pertencente à USP), ao lado da tela Independência ou Morte, de Pedro Américo.

A associação de Jovita a Maria Quitéria já era feita na época em sua biografia. Maria Quitéria foi uma baiana que, ao tomar conhecimento do movimento pró-independência, decidiu aderir voluntariamente à causa. Contrariando o seu pai, corta os seus cabelos, veste farda emprestada de seu cunhado e alista-se no Regimento de Artilharia disfarçada de homem. Mesmo sendo descoberta, a moça foi aceita no Batalhão do Periquito, participando de diversas batalhas e tendo sua habilidade de manuseio em armas destacada. De grande fama, Maria Quitéria recebeu pessoalmente das mãos do Imperador Dom Pedro a insígnia dos Cavaleiros da Imperial Ordem do Cruzeiro (MARCHESIN, 2011: 44-45).

A Princesa Isabel não precisava travestir-se de homem e ter uma atitude masculina para ir ao acampamento da guerra. Como uma senhora de respeito e, sobretudo, como uma figura política do Império, esperava-se dela seu posicionamento patriótico para fortalecer os soldados que lá estavam lutando. Princesa Isabel de fato fez seu posicionamento, mas ao ir ao acampamento ela se apropriou de elemento característico do universo masculino para, justamente, adentrar, supõe-se com mais facilidade, um espaço concebido como masculino. Em todos os homens que pousaram para a fotografia (Figura 81) percebe-se o uso da gravata. Por mais que a gravata de D. Isabel seja sutil, ela deve auxiliar a aceitação da presença feminina em um espaço historicamente masculino.

Em outro retrato, portando um traje de montaria, é possível ver a princesa fazendo também o uso da gravata. O traje de montaria era de divulgação recorrente nos periódicos

da época, como visto ao longo deste trabalho. A prática da montaria era um lazer comum entre os nobres europeus e era também da princesa.



Figura 82 – Princesa Isabel em traje de montaria, c. 1870. Retrato fotográfico realizado por Joaquim Insley Pacheco. Rio de Janeiro. Coleção Dom João de Orleans e Bragança. Acervo do Instituto Moreira Salles.

No retrato fotográfico da figura 82, a Princesa Isabel usa um traje de montaria que parece ser composto de duas peças, uma saia e um corpinho feito de paletó com uma fileira de botões, rendas no punho e rigidamente espartilhado. Um chapéu de copa baixa com lenço amarrado e, na mão direita, um chicote. Ao contrário das fotografias de Klumb, as de Pacheco eram autorizadas a ser comercializadas e em um período em que a feitura de álbuns fotográficos se tornara desejada. As imagens do casal imperial e de suas filhas passaram a ter uma grande demanda, pois geralmente eram as fotografias que abriam os álbuns das famílias burguesas (LAGO, 2013: 83). Em outro retrato oficial feito por Pacheco (figura 83), possivelmente no mesmo dia, a Princesa Isabel posa com o mesmo

traje em companhia de seu pai, o Imperador D. Pedro II. O retrato, no formato *cabinet portrait* (aprox.11x16 cm), era destinado a representar a firmeza na sucessão do Império. Nele, Isabel apresenta-se vestida como uma amazona.



Figura 83 – Princesa Isabel e D. Pedro II, c. 1870. Retrato fotográfico realizado por Joaquim Insley Pacheco (LAGO, 2013: 89).

D. Pedro II, na construção de sua imagem pública, adotou o vestuário típico da burguesia. Casacas, sobrecasacas, cartolas e outros acessórios da indumentária masculina comuns no século XIX junto com a predileção pela cor preta constroem a imagem do "imperador-cidadão", endossando uma tendência que crescia entre a aristocracia europeia da segunda metade do século XIX. Como ressalta Schwarcz, o uso da fotografia por um monarca é original. Diferentemente da maior parte da realeza europeia, que preferia os retratos feitos a óleo à "imagem burguesa" produzida pela fotografia, o imperador aliou-

se a essa nova técnica de produção de retratos junto com seus trajes para construir a sua imagem de "imperador moderno" (SCHWARCZ, 1998: 319-343).

D. Pedro II, no retrato fotográfico, posa ao lado da Princesa com o segundo uniforme das fardas usadas como chefe da marinha de guerra nacional e imperial. O primeiro e o segundo uniformes tinham a forma de uma casaca, diferindo na quantidade e tipo de ornamentos. O terceiro uniforme, o mais simples de todos, seria uma sobrecasaca com botões de âncora ou coroa, gola e mangas bordadas, era usado em audiências com diplomatas (ARAUJO, 2012: 31-33). No retrato, posam o Imperador e sua sucessora, ele com sua farda aburguesada e ela com seu traje de amazona, podendo indicar um novo tempo para o Império brasileiro.

3.3 Mme. Lespinasse

Marie Lespinasse era uma francesa que morava no Brasil e tinha como profissão, desde 1907, ser mestre de costura da casa Raunier. A loja era uma das mais antigas lojas de departamento do Rio de Janeiro, aberta em 1855. Assim como outras lojas da época, um dos segredos do sucesso da Raunier era ter uma equipe de costura que conseguia reproduzir os modelos europeus para as brasileiras. Madame Lespinasse chegava a passar meses na Europa escolhendo as novidades. Foi após uma dessas viagens que ela passou a figurar nos principais jornais do país portando a *jupe-culotte* (NASCIMENTO, 2017).

Mme. Lespinasse, segundo o *Correio da Manhã*, teria revolucionado o Rio de Janeiro, lançando a última moda feminina. Como aponta a reportagem de 17 de março de 1911, no dia anterior a Casa Raunier havia exposto na vitrine de sua loja – localizada na esquina da Rua Uruguaiana com a do Ouvidor – modelos de saias-calção, causando uma grande aglomeração de curiosos, como pode ser visto na foto publicada na *Careta*. A imagem, publicada em 25 de março, mostra um multidão em frente à vitrine da loja, com um ângulo que mostrava a fachada, não permitindo ver o rosto dos pedestres que por lá pararam. Uma análise geral das roupas indica que o público majoritário era masculino. No impresso, a imagem vem com a seguinte legenda: "O povo na rua da Uruguayana celebrando ou apupando a saia-calção exibida por um manequim no mostruário da casa

Raunier"¹⁵² (figura 84). A grande concentração de curiosos manifestava-se comemorando a nova moda ou vaiando, o que fez a polícia ir até o local¹⁵³.



Figura 84 – Vitrine da casa Raunier *Careta*, Sábado 25 de março de 1911 – ed. 147, p. 21

A presença da polícia foi necessária não para proteger a loja, mas sim para a proteção da "elegante diretora dos 'ateliers' Raunier". A Mme. Lespinasse. Um automóvel esperava na porta a saída da modista, que ao ser vista pela multidão presente em frente à loja causou um "qui-pro-quo", uma confusão. Um vendedor da casa foi preso por agitar a multidão dando gritos de "viva!" perto da hora da saída da modista, o reforço policial convenceu a multidão a dispersar. Com a população acalmada, Mme. Lespinasse conseguiria sair da loja para, possivelmente, almoçar. No entanto, uma multidão voltou a se reunir em torno do automóvel em que estava, muitos saudando-a com palmas e elogios. Logo em seguida, Mme. Marecelle, ajudante da modista, sai da loja portando o mesmo traje. Antes da gazeta anunciar seu plebiscito sobre o uso da *jupe-culotte*, a reportagem divulga que já havia cinco encomendas do traje feitas na casa Raunier. Um retrato de

¹⁵² Careta, Sábado 25 de março de 1911 – ed. 147, p. 21

¹⁵³ *Correio da Manhã*, 12 de março de 1911 – ed. 3524, p.3.

¹⁵⁴ *Correio da Manhã*, 12 de março de 1911 – ed. 3524, p.3.

Mme. Marie Lespinasse posando na entrada do carro foi publicado na revista *Careta* com a seguinte legenda: "Mme. Lespinasse, contra-mestre da casa Raunier, que lançou, no Rio, a *jupe-culotte* exibe-a ao tomar um automóvel" (figura 85). Na imagem é possível ver a fenda lateral do vestido que permite perceber a calça que vinha por baixo.



Figura 85 – Mme. Lespinasse no automóvel *Careta*, Sábado 25 de março de 1911 – ed. 147

No dia 25 de Março, a revista *Fon-fon* também repercutia o uso do traje da Mme. Lespinasse, dedicando uma página inteira a duas imagens posadas da modista e sua assistente usando o traje. Segundo Aline Nascimento, a casa Raunier era um tradicional magazine que buscou aumentar seus lucros por meio da polêmica envolvendo as *jupe-culottes*, ao mesmo tempo em que fez o esforço de não se afastar da imagem clássica da loja que construiu ao longo dos anos. Os diretores, que convidaram repórteres para conhecer as instalações da loja, gabavam-se de estar recebendo muitas encomendas da nova peça até de lugares distantes, mas buscavam diminuir o impacto radical da peça ao

¹⁵⁵ Careta, Sábado 25 de março de 1911 – ed. 147, p. 10.

afirmar que as saias-calção da Raunier eram muito discretas, já que a calça ficava completamente coberta pela saia (2017: 50).



Figura 86- A vitória da *jupe-culotte Fon-fon*, 25 de março de 1911 – ed.12

Nas fotografias publicadas na revista *Fon-fon* (figura 86), Mme. Lespinasse e Mile. Marcelle aparecem posando dentro do atelier da Casa Raunier, ao lado de cadeiras, cabides e de uma mesa grande coberta por tecidos, sugerindo ser o lugar do corte e costura dos trajes. Porém, ao fundo vê-se um painel cenográfico com a imagem de uma rua cheia de edifições, evocando a efervescência da cidade para dentro da loja e que as mudanças daquela estariam em consonância com as roupas produzidas nesta. A fotografia foi tirada na mesma oportunidade que trouxe os repórteres para dentro da loja a fim de mostrar a credibilidade da mesma.

Em entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, Mme. Lespinasse adota uma postura ambígua em relação à *jupe-culotte*. A modista fala ao repórter que já tinha saído com a peça antes da confusão em frente à Casa Raunier, mas as pessoas que estavam no centro não haviam dado atenção. Fato que a levou a descrer do sucesso do traje, mas não desistiu e tornou a usar a peça de novo. Neste momento da entrevista, Mme. Lespinasse dá a entender que a agitação provocada pelo o uso da *jupe-culotte* seria uma boa estratégia de venda:

[...]Na segunda-feira vesti de novo a *jupe* e sai, para a segunda tentativa. Dessa feita a Casa Raunier fizera com que o figurino *Drécoll* aparecesse, ao mesmo tempo, em outra pessoa: Mile. Marcelle também se aventurara

- Foi o dia do tiro...
- Isso mesmo. Uma moça descobrira o *pantalon*, e a denuncia feita, [?] ou ouvido da senhora que a acompanhava bastou para desperta atenção geral. $[\dots]^{156}$

Como visto, o próprio *Correio da Manhã* já havia noticiado casos de confusão no centro do Rio com mulheres usando a *jupe-culotte*. A peça estaria nas discussões dos moradores cariocas e chegando a outros estados. Seria de interesse da loja que as pessoas soubessem onde comprar o traje. Provocar uma confusão envolvendo a diretora do atelier e sua assistente por conta da peça de roupa seria a melhor estratégia de associar o nome da loja à do traje escandaloso. O alvoroço acontece, justamente, em frente à Casa Raunier, no dia em que se expôs o novo modelo na vitrine. Mais do que uma simples confusão, o "qui-pro-quo" parece um caso de publicidade muito bem sucedido.

¹⁵⁶ Correio da Manhã, Quarta-feira, 22 de março – ed. 3534, p. 3.

Marie Lespinasse prossegue a entrevista dizendo que no dia em que tudo aconteceu ela só ouvia as pessoas falando sobre a saia-calção, "É chic! É discreto!". Quando questionada se acreditaria na morte da saia pela calça, a resposta foi não. Para a modista, a jupe-culotte seria "uma moda transitória e inadequada a uns tantos misteres" 157 e nada superaria a elegância de um vestido de baile, como também, dentro de casa, nada superaria o conforto de uma túnica ou de um quimono. Sendo assim, a madame teria dificuldade de responder o plebiscito proposto pelo Jornal, pois a jupe-culotte seria a veste para se usar em um passeio, para uma festa ao ar livre ou para uma visita. No entanto, como já havia dito, para ir a um baile ou ficar em casa, a saia ainda era a melhor opção. Mme. Lespinasse mantém o discurso da casa em que trabalhava, tentando vender uma nova e ousada peça sem comprometer a tradição da loja. Ao mesmo tempo em que usa e produz a jupe-culotte, Marie Lespinasse produz também um discurso sobre as calças femininas, argumentando que seriam apenas uma moda passageira e que o uso de saias ainda seria o mais elegante para ocasiões públicas e privadas. De fato, após alguns meses de conturbação na imprensa, as jupe-culottes param de ser notícia, dando a entender que tal moda passara.

A fala da modista parece reforçar uma ideia de feminilidade atrelada ao uso de roupas que caracterizaram o ser mulher de séculos anteriores. Como se o uso da calça naquele momento fosse um instante de exceção, legitimado pela moda, que logo daria lugar novamente à roupa "tradicional" feminina. No entanto, a figura da Mme. Lespinasse nada teve de tradicional na sociedade brasileira nos primeiros anos da década de 1910 no Brasil, para além do uso da saia-calção, a modista viu sua vida pessoal tornar-se publica no ano de 1913.

Vivendo há vinte anos de forma marital com Arthur de Campos, sócio da casa comercial *Standard*, Marie Lespinasse, em janeiro de 1913, foi à delegacia dar queixa de seu companheiro:

O primeiro [jornal] a noticiar o caso envolvendo Lespinasse foi o jornal *A Noite*. Segundo ele a francesa teria prestado, ao 2 delegado auxiliar, queixa contra seu companheiro Arthur Campos que teria se apropriado de uma elevada quantia pertencente a ela e depois se casado com uma moça na Europa (NASCIMENTO, 2017: 53).

¹⁵⁷ Ibid.

Aline Nascimento (2017), em sua dissertação, mostra como os jornais retrataram o caso e como os advogados de ambas as partes construíram suas retóricas de defesa. Interessa aqui marcar o modo incomum, para a época, da dinâmica deste casal. Segundo Nascimento, Lespinasse e Campos nunca foram casados legalmente, por isso a outra mulher era considerada a esposa de Campos, mesmo Lespinasse tendo dois filhos desta relação.

A modista não dependia economicamente de um homem, já que possuía um emprego bem remunerado e de alto prestígio. Ocupada com o trabalho e suas viagens para a Europa, Lespinasse devia ter pouco tempo para cuidar das tarefas domésticas ou mesmo para se dedicar aos filhos e ao marido, como era o esperado de uma mulher para a época. Sua situação era vivenciada, em parte, por outras mulheres do início do século XX, que não se dedicavam integralmente a questões domésticas e à educação dos filhos. Cabe ressaltar que as mulheres das camadas médias que ingressaram no mercado de trabalho com mais vigor na virada do século ganhavam, na maioria dos casos, muito menos que seus maridos e quando voltavam do trabalho tinham que dedicar o tempo que restava aos afazeres do lar, fazendo a ainda conhecida dupla jornada feminina.

Mme. Lespinasse não vivia do modo que era esperado de uma mulher elegante e rica. Assim como Mme. Durocher, Myrthes de Campos e D. Isabel, não viviam apenas para desempenhar suas funções criadas em torno do fato de serem mulheres. Cada uma, à sua maneira, no seu tempo, assim como outras, ajudaram a alargar as possibilidades de atuação feminina na sociedade. Contestaram os estereótipos femininos e resistiram com seus discursos, com suas práticas e com seus trajes.

Considerações finais

Se, como dito na introdução, a feminilidade é em parte uma questão da aparência, o controle das vestimentas indica tanto a filiação ao modelo feminino hegemônico quanto a abertura a possibilidades de mudanças. A presente pesquisa tentou demonstrar como se deram as incorporações de elementos do vestuário masculino por mulheres brasileiras ao longo do século XIX e primeiros anos do século XX.

O "estilo alternativo" nas primeiras aparições nos jornais brasileiros ganhou tom revolucionário, comparado à energia elétrica e aos paletós dos maridos, iria emancipar aquela que o usasse. Com o decorrer dos anos, o furor passa, mas os artefatos continuam como mais uma possibilidade para as mulheres vestirem-se de forma elegante. Se sua divulgação era presente nos jornais, através das fotografias posadas em estúdios fotográficos e algumas fora deles, percebe-se a difusão das peças e seus possíveis espaços de circulação.

Por mais que se tenha apresentado tal moda como parisiense, viu-se uma circulação desta por outros países da Europa e nos Estados Unidos até sofrer mais um processo de apropriação no Brasil. Estas apropriações puderam ser notadas, por exemplo, na autonomia que a imprensa brasileira tinha quanto ao modo de publicar as explicações sobre os figurinos, como visto na supressão de determinadas partes da versão francesa pelo *Jornal das Senhoras* no traje de amazonas ou nas explicações para adequar trajes europeus a um país tropical. Tais roupas foram também divulgadas no país por um jornal de matriz alemã, *A Estação*, que usava estrategicamente a filiação da boa moda à França, a mesma estratégia usada para a popularização do *tailleur*, criado na Inglaterra. A simplicidade e praticidade na veste, característica do *tailleur*, foram as qualidades buscadas pelas niilistas russas em meados do século XIX e pelas norte-americanas revolucionárias que adotavam paletós largos e *bloomers* para compor seus trajes. Percebese, assim, os múltiplos usos de tais peças, o que permite pensar a problemática das transferências culturais para além da ideia de imposição dominante de um país ou de um grupo social.

Como coloca Diana Crane, o uso destes itens masculinos na veste feminina nos espaços públicos não era feito "com a intenção de expressar rebeldia contra a cultura dominante, mas para facilitar certos tipos de atividade, tanto de trabalho quanto de lazer"

(2006: 268). Porém, ao longo da pesquisa, foi possível constatar que as tensões provocadas por tais trajes extrapolavam as intenções inicias, resultando em discussões por vezes acaloradas. No Brasil, usou-se também a vestimenta no espaço doméstico.

Se o "colete de emancipação" e a *jupe-culotte* não causaram uma verdadeira revolução no vestuário feminino, como os jornais divulgavam, tais artefatos instigam-nos a pensar sobre quais teriam sido os caminhos percorridos para a mudança do traje feminino de meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX. As mudanças ocorridas de forma quase silenciosa, sob o signo da moda, ocorreram associando os novos papéis sociais que as mulheres conquistaram ao longo dos anos. Uma das maneiras de se modernizar o guarda-roupa feminino foi por meio da apropriação e ressignificação das peças masculinas.

Como visto, a capacidade polissêmica do artefato é de grande valia para compreendermos a divulgação e a apropriação destas peças no contexto brasileiro. Capazes de acumular diversos sentidos, até mesmo contrários, os artefatos aqui estudados se fizeram presentes na vida de mulheres que podiam compra-los ou confeccioná-los. Este caráter conciliador do artefato dificulta a percepção da capacidade revolucionária de tal moda. No entanto, foram com suas roupas que mulheres brancas das camadas médias e das elites se inseriram nas dinâmicas sociais como figuras desviantes ou não desviantes do padrão socialmente esperado.

Paletós, coletes e gravatas deixavam graciosas as moças e senhoras que optassem por tal moda de maneira prática. Praticidade que não iria se opor às virtudes femininas, sendo peças para serem usadas em passeios ou para ir a eventos religiosos como missas, casamentos e primeira comunhão. Tais peças também proporcionaram a diminuição da silhueta feminina, fato que facilitou a prática esportiva feminina, ao mesmo tempo em que a adoção de peças masculinas trouxe ao guarda-roupa feminino a noção de mobilidade. A noção de mobilidade passa, depois, a ser empregada nos outros vestuários, principalmente quando as mulheres das camadas médias e das elites assumem novas funções sociais no mercado de trabalho e precisaram adentrar de vez no espaço público e, então, começaram a se locomover mais e mais rapidamente pelas ruas das cidades.

Para as mulheres que desafiaram ainda mais a lógica patriarcal e as instituições, tais peças parecem, sim, ter sido um meio de apropriação de qualidades quase sempre atribuídas aos homens brancos urbanos associados a profissões liberais e ao

funcionalismo público, como autoridade e intelectualidade. Foi essa a estratégia usada por Myrthes Gomes de Campos ao adentrar os tribunais usando a roupa que demarcava e legitimava sua presença em um ambiente hostil. Da mesma forma como fez a parteira Mme. Durocher. Duas mulheres que provocaram a ordem social por ter uma profissão que exigia um diploma universitário e por circular em ambientes e instituições que historicamente eram de domínio masculino. Tais mulheres – por conta dos locais que se inseriam – sofreram com o temor dos homens de que elas pudessem feminizar os espaços tradicionais masculinos. Há, portanto, outro aspecto interessante no fenômeno aqui analisado. A masculinização da roupa feminina poderia ter suavizado também para os homens a sensação de ameaça provocada pela presença das mulheres em seus espaços antes exclusivos. Poucas foram as manifestações de que as mulheres deveriam conquistar novos espaços com suas próprias roupas. Usar roupas masculinas parecia uma forma de disfarce que teria facilitado a aceitação de mudanças.

No entanto, tal estratégia mostrou-se por vezes frágil. Assim foi com o uso das *jupe-culottes*. Uma veste que despertou o medo masculino de perder seus privilégios, pois desestabilizou as dinâmicas sociais no centro do Rio de Janeiro ao revelar as pernas femininas. A saia calção foi associada ao feminismo e provocou reações antifeministas que procuraram deslegitimá-la, afirmando que as feministas usariam a nova moda para tentar mudar a ordem social. As mulheres que já possuíam uma profissão e não ficavam mais voltadas exclusivamente para o serviço doméstico eram vinculadas ao uso das *jupe-culottes*. No entanto, as novas dinâmicas corporais que a peça produzia eram celebradas por alguns e a peça de fato foi usada no espaço público. As *jupe-culottes* eram também sinônimo de modernidade, integrando os repertórios de novos objetos e atitudes que deveriam marcar um novo tempo, como se percebe na publicidade. Uma modernidade que se circunscrevia somente a certas mulheres, como aqui já se indicou, e que, por isso, acabava paradoxalmente a alimentar um processo de exclusão, que embranquecia o Brasil, apagando o seu obscuro passado escravocrata.

Ao mesmo tempo em que tais artefatos produziam comportamentos femininos dissonantes do socialmente esperado, eles eram apaziguados e incorporados a uma nova noção de feminilidade. A feminilidade da mulher que agora era incitada a adentrar os espaços públicos, mas que tinha sua honra constantemente vigiada. Foi nesta tensão entre tentativas de rupturas e apaziguamentos que mudanças significativas da silhueta feminina aconteceram. A incorporação das qualidades ditas masculinas na feitura da roupa

feminina indica não só o desejo, mas as ações que as mulheres das camadas médias e das elites praticaram para reformular as concepções sobre seu gênero.

Através de suas roupas as mulheres produziram uma nova noção de feminilidade, não mais passiva e frágil como a ligada ao uso da crinolina e do espartilho, mas sim ativa e ligada à ideia do *tailleur*. Uma noção não se sobrepôs à outra, mas conviveram, visto que, em uma sociedade tão estratificada e paternalista como a brasileira, os novos papéis femininos eram os que podiam ser incorporados à tradição patriarcal, o que ajudou a perpetuar a dominação masculina (BESSE, 1999). O sistema se mantém, ganha fôlego, mas não sem fazer concessões. Assim, não se pode desconsiderar os ganhos que a nova moda trouxe às brasileiras que puderam se vestir desta forma.

Referências

a) Fontes

Periódicos

- *O Álbum Semanal* cronológico, literário, crítico e de modas. Ano I-II; 1851-1853. Rio de Janeiro: Tip. de Viana e Cia.
- A Careta. Ano IV, 1911. Rio de Janeiro: Edição de Kósmos.
- Correio da Manhã. Ano XI, 1911. Rio de Janeiro
- *A Estação* jornal ilustrado para a família. Ano I-XXV; 1879-1904. Rio de Janeiro: Livraria Lombaerts & comp.
- *A Família* jornal literário dedicado a educação da mãe de família. Ano I-VI; 1888-1894. São Paulo; Rio de Janeiro: Tip. União.
- Fon-fon semanário alegre, político, crítico e esfuziante. Ano I-V, 1907-1911. Rio de Janeiro:
- *Jornal das Famílias* publicação ilustrada, recreativa, artística, etc. Ano I; 1864. Rio de Janeiro; Tip. B.L.Garnier.
- *O Jornal das Senhoras* modas, literatura, belas artes, teatros e crítica. Ano I-IV; 1852-1855. Rio de Janeiro: Tip. Parisiense.
- *A marmota* folha popular. Ano I-IV; 1857-1861. Rio de Janeiro: Tip. Dois de Dezembro.
- *Marmota Fluminense* jornal de modas e variedades. Ano I-V; 1852-1857. Rio de Janeiro: Tip. Dois de Dezembro.
- *Novo Correio das Modas* novelas, poesias, viagens, recordações históricas, anedotas e charadas. Ano I-III; 1852-1855. Rio de Janeiro: Tip. E. M. Laemmert.

b) Fotografias

- Acervo Chichico Alkimim. Instituto Moreira Salles.
- Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.
- Álbuns de retratos de estúdio. Coleção Militão Augusto de Azevedo, 1865 -1885. Museu Paulista da USP.
- Coleção Dom João de Orleans e Bragança. Instituto Moreira Salles.

c) Bibliografia

ARAUJO, Marcelo de. *Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2012.

BANDEIRA, Lourdes; MELO, Hildete Pereira. *Tempos e memórias: movimento feminista no Brasil*. Brasília: SPM, 2010.

BARD, Christine. La experiencia de la libertad. In. _____. *Historia política del pantalón*. Barcelona: Tusquets Editores, 2012.

BARMAN, Roderick J. *Princesa Isabel do Brasil: gênero e poder no século XIX*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios de literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940.* São Paulo: EDUSP, 1999.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. O bello sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX. In: COSTA, Albertina de Oliveiva; BRUSCHINI, Cristina (org.). *Rebeldia e submissão: estudos sobre condição feminina*. São Paulo: Vértice, 1989.

BOUCHER, François. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BUITONI, Dulcília Schroeder. Imprensa Feminina. São Paulo: Ática, 1990.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALLAN, Georgina O'Hara. *Enciclopédia da moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARVALHO, Marcus F.M. de. A imprensa na formação do mercado de trabalho feminino no século XIX. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos P. (organizadores). *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, 2006.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920.* São Paulo: EDUSP, 2008.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz. Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920. In. AGUAYO, Fernando; ROCA, Lourdes (org.). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, 2005, p. 271-291.

CHATAIGNER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.

COSTA, Emília Viotti da. Da monarquia à república. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CRANE, Diana. A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

CRESTANI, Jaison Luiís. O perfil editorial da revista A Estação: jornal ilustrado para a família. *Revista da ANPOLL*. v. 1, n. 25, 2008.

CUNHA, Olivia Maria Gomes da. Criadas para servir: domesticidade, intimidade e retribuição. In: CUNHA, Olivia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos. *Quase cidadão: história e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

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

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIAS, Maria Odila da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendência e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In. PINKSY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil - século XIX: dicionário ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

EPAMINONDAS, Natalia Rosa. *O design de calças femininas: Rio de Janeiro e São Paulo no início do século XX*. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, Mestrado em Design, 2014.

FILHO, Amilcar Torrão. *Tríbades galantes, fanchonos militantes: homossexuais que fizeram história*. São Paulo: Summus, 2000.

FISCHER, Gayle V. "Pantalets" and "turkish trousers": designing freedom in the midnineteenth-century United States. *Feminist Studies*, vol. 23, No. 1 (Spring), 1997.

FONSECA, Odomiro. *Niilismo: estrada para emancipação. O destino literário das personagens femininas russas na Era das Grandes Reformas (1855-1866).* São Paulo, SP: USP – Departamento de Letras Orientais, Doutorado, 2017.

FRACCARO, Glaucia. Os direitos das mulheres: organização e legislação trabalhista no entreguerras brasileiro (1917-1937). Campinas, SP: Unicamp - departamento de História, Doutorado, 2016.

FRANCO, Stella Scatena; PRADO, Maria Ligia. Participação feminina no debate público brasileiro. In. PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 194-217.

GARZONI, Lerice de Castro. *Arena de combate: gênero e direitos na imprensa diária* (*Rio de Janeiro, início do século XX*). Campinas, SP: Unicamp - Departamento de História, Doutorado, 2012.

GIBBINGS, Sarah. *The tie: trends and traditions*. Hauppauge: Barron's educational series, 1990.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulher e Esporte no Brasil: entre incentivos e interdições elas fazem história. *Pensar a Prática*, Goiás, v.8, n.1, jan./jun. 2005.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal; FERREIRA, Tânia Maria. Myrthes Gomes de Campos (1875 -?): pioneirismo na luta pelo exercício da advocacia e defesa da emancipação feminina. *Revista Gênero*. Niterói-RJ: UFF, v.9, n. 2, p. 135-151, 1⁰ sem. 2009.

HAHNER, June Edith. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil 1850-1940*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.

_____. Honra e distinção das famílias. In. PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 43-64.

HARVEY, John. Homens de preto. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

HELLMAN, Mimi. Interior motives: seduction by decoration in eighteenth-century France. In. BOLTON, Andrew; KODA, Harold. *Dangerous Liaisons: fashion and farniture in the eighteenth-century*. New York: MET, 2006.

HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens: aparência, lazer, subsistência. In. DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História da vida privada – volume 4*. Portugal: Edições Afrontamento, 1991.

HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas - a revolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Rocco. 1996.

ITALIANO, Isabel (et al). *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2015.

KOSSOY, Boris. *Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação: 1833-2003*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX: a descoberta de um tesouro cultural inédito, composto de mais de mil imagens brasileiras.* Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

LATOUR, Bruno. The berlin key or how to do words with things. In. GRAVES-Brown, P.M. *Matter, materiality and modern culture*. London: Routledge, 1991, p.10-21.

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

LEMOS, Carlos A. C. Ambientação Ilusória. In. MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 47-113.

LIMA, Tania de Andrade. Chá e Simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, Nova Série. vol.5, jan.-dez. 1997.

LOBO, Luiza. Juana Manso: uma exilada em três pátrias. *Revista Gênero*. Niterói-RJ: UFF, v.9, n. 2, p. 47-74, 1^o sem. 2009.

LUCK, Kate. Trousers: feminism in nineteenth-century America. In: KIRKHAM, Pat (ed.). *The gendered object*. Manchester university press, 1996.

MACENA, Fabiana Francisca. *Madames, mademoiselles, melindrosas: "feminino" e modernidade na revista Fon-fon (1907-1914)*. Brasília, DF: UnB — Departamento de História, Mestrado, 2010.

MALUF, Marina. Ruídos da memória. São Paulo: Siciliano, 1995.

MARCHESIN, Rafael Pessolato. *Os grupos populares e as representações nacionais em narrativas sobre a Guerra do Paraguai*. São Paulo, SP: USP — Departamento de História, Mestrado, 2011.

MARINS, Paulo César Garcez. Através da rótula: sobre mediações entre casa e ruas. *Cadernos CERU*, 8, p.51-57, 1997.

MARTINS, Ana Luiza. A produção de uma nova mulher: revistas femininas. In. _____. Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

MELO, Victor Andrade. Mulheres em movimento: a presença feminina nos primórdios do esporte na cidade do Rio de Janeiro (até 1910). *Revista brasileira de história*. São Paulo, v. 27, n. 54, p. 127-152, 2007.

MELO, Victor Andrade; SCHETINO, André. A bicicleta, o ciclismo e as mulheres na transição dos século XIX e XX. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 17 (1): 111-134, janabr, 2009.

MELO, Victor Andrade; PERES, Fabio de Faria. Relações entre ginástica e saúde no Rio de Janeiro do século XIX: reflexões a partir do caso do Colégio Abílio, 1872-1888. *História, ciências, saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 23, n. 4, out-dez, p. 1133-1151.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de história*. São Paulo: USP, n.115, jul-dez, 1983.

_____. Fontes visuais, Cultura visual, História Visual. Balanços provisórios, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, 23, n. 45, 2003.

MEYER, Marlyse. Caminhos do imaginário no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1993.

MILLER, Daniel. Extracts from material culture and mass consumption. In. BUCHLI, Victor. *Material Culture: critical concepts in the social sciences*. London, New York: Routledge, 2004, v. II, p. 292-336.

MILLER, L. S. The Many Figures of Eve: Styles of Womanhood Embodied in a Late-Nineteenth-Century Corset. In: PROWN, J. D. & HALTMAN, K. *American Artifacts*. Essays in Material Culture. East Lansing/Michigan: Michigan State University Press, 2000, p. 71-92.

MONTELEONE, Joana. *O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro, 1840-1889)*. São Paulo: Departamento de História, FFLCH-USP, Doutorado, 2013.

MOTT, Maria Lucia de Barros. *Parto, parteiras e partiturientes – Mme. Durocher e sua época*. São Paulo: Departamento de História, FFLCH-USP, Doutorado, 1998.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Estudos Feministas*. Florianópolis: 11 (1): 225-233, jan-jun, 2003.

NASCIMENTO, Aline Carneiro do. *A roupa não faz a mulher: experiências das mulheres dos setores médios urbanos e relações de gênero no Rio de Janeiro da Primeira República*. Rio de Janeiro – RJ: Departamento de História, PUC Rio, Mestrado, 2017.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. *Josephina Álvares de Azevedo: a voz feminina do século XIX através do jornal A Família*. Fundação Biblioteca Nacional – Ministério da Cultura, 2009.

ODDY, Nicholas. Bicycles. In: KIRKHAM, Pat (ed.). *The gendered object*. Manchester university press, 1996.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. In. *Vision and Difference:* Femininity, Feminism and the Histories of Art. London, 1988

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual – práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PUELLES, Alice Aparecida Labarca. O vestuário e seus acessórios em São Paulo em meados do século XIX: uma construção de vocabulário para compreender a

indumentária. São Paulo, SP – USP, Programa de Pós-graduação interunidades em Museologia, Mestrado, 2014.

RAINHO, Maria Teixeira do Carmo. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX.* Brasília: UNB, 2002.

REDE, Marcelo. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, 2001, vol. 8-9, p.281-291.

RIELLO, Giorgio. *História da Moda – da idade média aos nossos dias*. Lisboa: Edições texto & grafia, 2012.

RODRIGUES FILHO, Mario Rodrigues. *Histórias do Flamengo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

ROLLEY, Katrina. Fashion, femininity and the fight for the vote. *Art History*, vol.13, 1990.

ROOT, Regina A. Searching for the Oasis in life: fashion and the question of female emancipation in late nineteenth-century Argentina. *The Americas*, vol. 60, n°. Special issue on Material Culture (jan. 2004), p. 363-390.

SANTOS, Marinês Ribeiro do. Gênero e cultura material: a dimensão política dos artefatos cotidianos. *Revistas Estudos Feministas*, Florianópolis, 26 (1), janeiro-abril/2018.

SCHOESER, Mary. Legging it. In: KIRKHAM, Pat (ed.). *The gendered object*. Manchester university press, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D.Pedro II, um monarca nos trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In. NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil 3 – república: da Belle Èpoque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SILVA, João Luiz Máximo da. Transformações no espaço doméstico – o fogão a gás e a cozinha paulistana, 1870-1930. *Anais do Museu Paulista:* história e cultura material. São Paulo, N. Série, v. 15, n. 2, p. 197-220, jul.-dez. 2007.

SILVA, Josilene Lucas da. "A mulher de preto": referências à moda como estratégia para a problematização do projeto editorial do Jornal das Famílias. *Machado de Assis Linha*, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 62-74, abril 2017.

SILVERMAN, Debora Leah. Amazone, femme nouvelle, and the threat to the bourgeois family. In. _____. *Art nouveua in fin-de-siècle France: politics, psychology and style*. University of California press, 1992.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Esses detalhes tão significativos: moda, cultura e historicidade no Brasil. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima da S. Costa G. de (org.). *História e cultura de moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

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

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. O teatro de São Januário e o "corpo caixeral": teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro oitocentista. ANPUH, 2007.

WARNER, Patricia Campbell. The Gym Suit: freedom at last. In: CUNNINGHAM, Patricia; LAB, Susan Voso (org,). *Dress in american culture*. Ohio: Bowling Green state university popular press, 1993.

XIMENES, Maria Alice. *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino no século XIX*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011.