

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

ROSEANA SATHLER PORTES PEREIRA

***Corset: o continuum e a impermanência simbólica na modelação da corporeidade
feminina***

São Paulo

2022

ROSEANA SATHLER PORTES PEREIRA

***Corset: o continuum e a impermanência simbólica na modelação da corporeidade
feminina***

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Ciências pelo Programa de Pós-graduação em
Têxtil e Moda.

Área de Concentração:

Têxtil e Moda

Orientadora:

Prof.^a. Dr.^a. Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires

São Paulo

2022

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.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
com os dados inseridos pelo(a) autor(a)
Brenda Fontes Malheiros de Castro CRB 8-7012; Sandra Tokarevicz CRB 8-4936

Pereira, Roseana Sathler Portes
Corset: o continuum e a impermanência simbólica
na modelação da corporeidade feminina / Roseana
Sathler Portes Pereira; orientadora, Beatriz
Helena Fonseca Ferreira Pires. -- São Paulo, 2022.
252 p: il.

Dissertacao (Mestrado em Ciencias) - Programa de
Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes,
Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo,
2022.

Versão corrigida

1. Stays. 2. Corsets. 3. Corpo. 4. Medicina. 5.
Maternidade. 6. Caplin, Roxey Ann, Mme. I. Pires,
Beatriz Helena Fonseca Ferreira, orient. II. Título.

Nome: PEREIRA, Roseana Sathler Portes

Título: *Corset: o continuum* e a permanência simbólica na modelação da corporeidade feminina

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda.

Área de Concentração:
Têxtil e Moda

Aprovado em: ___ / ___ / _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____
Prof. Dr.	_____	Instituição:	_____
Julgamento:	_____	Assinatura:	_____

Para os meus pais.

Agradecimentos

Minha longa trajetória com a corsetaria se deve à minha mãe, Rozaine Sathler Portes, e ao seu imenso talento como costureira. É graças a ela que pude materializar o meu encantamento. É a ela que primeiro agradeço.

Pelo incentivo e apoio sou grata ao meu pai e irmãs. Ao meu companheiro, Daniel Martins, agradeço em especial pela partilha de tantas vivências, ideias, leituras, contribuições, encorajamentos, e também por segurar a minha mão nessa jornada desafiadora. A Pinkinha agradeço pelo infinito amor e paciente companhia.

Tive o privilégio de frequentar as disciplinas da Prof.^a Dr.^a Iracema Hilário Dulley, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos, e da Prof.^a Dr.^a Stella Maris Scatena Franco Vilardaga, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Esta pesquisa deve muito às bibliografias e discussões que nelas se desenvolveram.

Sou profundamente grata à Sarah Nicol, curadora dos Museus do condado de Leicestershire, pela recepção tão afetuosa e pelas numerosas e brilhantes contribuições posteriores. Agradeço também a Dr.^a Beatrice Behlen, curadora sênior de têxteis e moda do Museu de Londres; a Dr.^a Sílvia Ventosa Muñoz, conservadora de têxteis e moda do Museu del Disseny de Barcelona; e a Anton Priymak, colecionador de peças íntimas do século XIX e século XX, pelas colaborações essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

Quero agradecer também a Dr.^a Rosemary Knight da Universidade de Queensland pelo compartilhamento de sua tese com a qual tanto aprendi, e também a Dr.^a Sarah Bendall, pesquisadora da Australian Catholic University, pela socialização do trabalho *Shaping Femininity: Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England* antes de sua publicação. Além de inspirador o texto instigou muitas de minhas reflexões.

Agradeço aos meus coordenadores Mayra Correa e Fernando Porto do Senac – Limeira, e também a minha colega de equipe, Mylena Arruda, pela colaboração e flexibilidade. Sinto imensa gratidão pelas minhas alunas, alunos e alunas dos cursos livres, técnicos e do ensino superior, pelo alimento cotidiano da minha crença na educação, por tanto afeto, por resistirem, e pelo empenho na construção coletiva do conhecimento.

Sou muito grata a Prof.^a Dr.^a Renata Pitombo Cidreira, a Prof.^a Dr.^a Marília Velardi e a Prof.^a Dr.^a Angélica Oliveira Adverse, que compuseram a minha banca de defesa, pelos ternos, sagazes e preciosos direcionamentos, os quais foram fundamentais para o resultado agora apresentado.

Quero registrar minha gratidão ao Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura (CNPq/UFRB/UFBA/USP) pelo acolhimento, carinho, pelos incentivos e, principalmente, pela oportunidade de partilhar e edificar ideias, repertórios e relações com pesquisadores tão admiráveis.

Me sinto muito honrada por construir essa investigação orientada pela Prof.^a Dr.^a Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires. Sou imensamente grata pelas suas aulas, os inúmeros aprendizados, as incansáveis e atentas leituras, pelos preciosos apontamentos, pelas oportunidades e incentivos, por seu olhar sensível e perspicaz, pela sua generosidade e por me lembrar sempre de que é importante ter prazer no processo.

RESUMO

PEREIRA, Roseana Sathler Portes. *Corset: o continuum e a impermanência simbólica na modelação da corporeidade feminina*. 2022. 253 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Versão corrigida.

Desde seu surgimento na corte europeia no século XVI, *bodies*, *stays* e *corsets* estabeleceram uma relação singular e íntima com os corpos das mulheres. Os diferentes significados associados ao seu uso podem ser lidos no exame das dinâmicas socioeconômicas e políticas que cercaram suas usuárias. Com o objetivo de reconhecer as diferentes configurações assumidas por tais vestimentas para traçar relações com os discursos que moldaram as noções de feminilidade, essa pesquisa qualitativa examina o uso de *bodies*, *stays* e *corsets*, sua materialidade e os profissionais que se ocuparam de sua confecção. A análise se concentra no território europeu, sobretudo na França e na Inglaterra, entre os séculos XVI e XIX. O trabalho teve como fontes primárias principais acervos museológicos, patentes, periódicos e fotografias. As fontes secundárias se definem pela historiografia do vestuário, do corpo, da medicina, do sexo e da maternidade. Defendemos que *stays* e *corsets* se convertem em marcadores do gênero feminino durante o processo de popularização de seu uso. As mudanças que se deram em sua modelagem, nos materiais empregados e em sua nomenclatura, apresentam-se como reflexos das expectativas sociais que pairavam sobre os corpos que os vestiam. Neste contexto, a agenda da medicina se faz evidente na manipulação, apropriação e produção de tais noções a fim validar biologicamente as mulheres para o cumprimento de seus papéis sociais, restringindo-os aos domínios da domesticidade, à maternidade e amamentação dos filhos. Contudo, o uso de *stays* e *corsets* também representaram uma forma de insurgência contra os mesmos propósitos e, revelam-se, portanto, testemunhas das dimensões simbólicas que construíram a corporeidade creditada às mulheres.

Palavras-chave: *Stays*. *Corsets*. Corpo. Medicina. Maternidade. Caplin, Roxey Ann, Mme.

ABSTRACT

PEREIRA, Roseana Sathler Portes Corset: the continuum and the symbolic impermanence in the construction of female corporeity. 2022. 253 p. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2022. Type version.

Since their emergence in the European court in the 16th century, bodies, stays and corsets have established a unique and intimate relation with women's bodies. The different meanings associated with how they were worn can be read in the examination of the socioeconomic and political dynamics that surrounded women who donned them. Aiming to recognize the different configurations assumed by such garments in order to associate with the discourses that shaped notions of femininity, this qualitative research analyzes how bodies, stays and corsets were dressed, their materiality and the professionals who were responsible for making them. The analysis focuses on the European territory, especially France and England, between the 16th and 19th centuries. The main sources of this work were museum collections, patents, periodicals, and photographs. Secondary sources are defined by the historiography of clothing, the body, medicine, sex, and motherhood. We support that stays and corsets become female markers during their popularization process. The changes occurred in their shapes, materials used, and in their nomenclature, are presented as reflections of the social expectations that surrounded the bodies of those who wore them. In this context, the medical essay is evident in the manipulation, appropriation, and production of such notions in order to biologically validate women to fulfill their social roles, restricting them to the domains of domesticity, motherhood and breastfeeding of their children. However, wearing stays and corsets also represented a form of insurgency against the same purposes and, therefore, prove to be witnesses of the symbolic dimensions that built female corporeity.

Keywords: Stays. Corsets. Body. Medicine. Motherhood. Caplin, Roxey Ann, Mme.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Deusa das Serpentes minoica (1650-1550 a.C).....	29
Figura 2 -	Cinto denominado <i>anamaskhalister</i> que para Leoty faz analogia às fâscias.....	30
Figura 3 -	“O Demônio da Moda, de um manuscrito antigo”.....	31
Figura 4 -	A tentação de Cristo (detalhe) em <i>The Winchester Psalter</i> (1150).....	32
Figura 5 -	Sutiã de Lengberg (1425-1475).....	33
Figura 6 -	Comparação entre as duas categorias de <i>bodies</i> e <i>stays</i> . Na esquerda <i>stays</i> pespontado, na direita <i>stays</i> com cobertura lisa, ambos pertencentes ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona.....	35
Figura 7 -	Detalhe da tela <i>Bal donné le 24 septembre 1581 à la cour de Henri III, huile sur cuivre, pour le mariage d'Anne, duc de Joyeuse, avec Marguerite de Lorraine</i> , artista desconhecido (c. 1581-2).....	36
Figura 8 -	<i>Bodies</i> pertencentes à Dorothea Sabina von Pfalz-Neuburg, parte do acervo do Bayerisches Nationalmuseum (c. 1598).....	37
Figura 9 -	Placas de baleia Jubarte.....	39
Figura 10 -	Esparto.....	40
Figura 11 -	<i>Cane</i> contemporâneo para estruturação de <i>corsets</i>	40
Figura 12 -	Cultivo e colheita de salgueiros praticados pela empresa familiar PH Coate and Son.....	41
Figura 13 -	<i>Stays</i> metálico com 56cm de cintura (1600-1700) pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert.....	42
Figura 14 -	<i>Busk</i> com iniciais e corações pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1796).....	43
Figura 15 -	<i>Stays</i> com bolso para inserção do <i>busk</i> . Entre o tecido fragmentado na parte interior, nota-se o <i>busk</i> de madeira. Peça pertencente ao acervo da Universidade de New Hampshire (1780-1790).....	43
Figura 16 -	<i>Stays</i> do século XVIII com cobertura lisa e estomaqueira pertencente ao acervo do Museu de Londres.....	44
Figura 17 -	Estomaqueira usada sobre <i>stays</i> como painel central do Vestido estilo Mântua (c.1720), ambos pertencentes ao acervo do Metropolitan Museum of Art.....	44

Figura 18 -	Vista frontal e lateral do <i>busk</i> de Marfim entalhado pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1590-1610).....	45
Figura 19 -	<i>Buckram</i> originário das manufaturas aos redores de Ruão, amostras de 1737.....	46
Figura 20 -	Cartonagem e papel usados para enrijecimento de <i>stays</i>	46
Figura 21 -	<i>Stays</i> inglês pertencente ao acervo do Museu Victoria and Albert (c.1780-1790).....	47
Figura 22 -	<i>Stays</i> de couro pertencente ao acervo da Carrow Howse em Norwich, Reino Unido (c.1700 - 1799).....	47
Figura 23 -	Diagramas de autoria do alfaiate alemão Johannes Stöckhel, de 1713. À direita a modelagem de <i>stays</i> em estilo Francês e à esquerda de <i>stays</i> em estilo Inglês.....	48
Figura 24 -	Diagramas de <i>stays</i> destinados à corte de autoria do alfaiate Solomon Erb, de 1730.....	49
Figura 25 -	<i>Stays</i> europeu em seda adamascada pertencente ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (1770-1785).....	49
Figura 26 -	<i>Stays</i> de algodão e seda pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c. 1790).....	50
Figura 27 -	<i>Corset</i> europeu de algodão pertencente ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (1820-1830).....	55
Figura 28 -	Ilustração de <i>Guide des dames et des demoiselles: Art de faire les corsets, suivi de l'art de faire les guêtres et les gants</i>	56
Figura 29 -	French Holes.....	57
Figura 30 -	Mangas de vestido britânico pertencente ao acervo do Museu Victoria and Albert (1830-1834).....	58
Figura 31 -	<i>Busk</i> contemporâneo em aço inox.....	59
Figura 32 -	Amarração <i>à la paresseuse</i>	60
Figura 33 -	Anúncio da edição de 1893 da revista norte-americana <i>The Delineator</i>	61
Figura 34 -	Reprodução manual da técnica <i>Cording</i>	61
Figura 35 -	Vestido verde/azul de seda com gola de renda pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c. 1865)	62
Figura 36 -	<i>Corset</i> europeu de algodão canelado pertencente ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (1850-1860)	63

Figura 37 -	Barbatanas de Baleia, barbatanas de aço cobertas por tecido, barbatanas de aço cobertas por tinta, canaletas de tecido (da esquerda para a direita)	64
Figura 38 -	<i>Spoon busk</i> (1873)	65
Figura 39 -	<i>Corset</i> europeu desenvolvido em tear pertencente ao acervo do Kunstgewerbemuseum (c. 1870)	65
Figura 40 -	Exterior e detalhe de <i>corset</i> confeccionado em tear pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c. 1875)	66
Figura 41 -	Procedimento de Moldagem a Vapor da R. & W.H. Symington & Co (1900)	67
Figura 42 -	Anúncio de <i>corsets</i> moldados a Vapor (1892)	68
Figura 43 -	Exterior de <i>corset</i> com <i>spoon busk</i> pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co destacável (c. 1885)	69
Figura 44 -	<i>Corset</i> britânico pertencente ao acervo do museu Victoria & Albert, confeccionado em cetim magenta e renda preta (c. 1890-1895).....	70
Figura 45 -	<i>Corset</i> com frente plana pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c. 1903)	71
Figura 46 -	The Jury Disagrees. Ilustração de Charles Dana Gibson, 1904.....	72
Figura 47 -	<i>Sportswomen's corset</i> pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c. 1900).....	73
Figura 48 -	<i>Corset</i> de Fitas de cetim estruturado com barbatanas de baleia pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c. 1900).....	74
Figura 49 -	<i>Corset</i> de Fitas de jacquard com modelagem tubular pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c. 1921).....	75
Figura 50 -	Análise das proporções da figura de Henry Wampen.....	76
Figura 51 -	Anúncio da revista Society (1899).....	84
Figura 52 -	<i>Corset</i> de Thomas John Chew pertencente ao acervo do USS Constitution Museum.....	84
Figura 53 -	Molde do <i>corset</i> de George IV (c. 1824).....	85
Figura 54 -	Ilustração de corpete infantil masculino em lã vermelha, enrijecido com barbatanas, pertencente ao acervo da Gallery of English Costume de Manchester (1725)	86

Figura 55 -	<i>Stays</i> infantil confeccionado em linho e estruturado com barbatanas de baleia, de origem norte-americana, pertencente ao acervo do Philadelphia Museum of Art (século XVIII)	86
Figura 56 -	Esquerda, retrato de Louis XV da França, do pintor francês Pierre Gobert (c.1712), na direita, retrato de Carlos Manuel Víctor, duque de Aosta, de pintor desconhecido (século XVIII)	87
Figura 57 -	Na esquerda, retrato de Victor-Amédée II, atribuído a Jacob-Ferdinand Voet, século XVII, na direita detalhe de <i>O menino com Cachorro</i> , de autoria de Hendrick Berckman 1629.....	88
Figura 58 -	<i>Stays</i> do acervo do Victoria and Albert Museum, as duas peças que estão apoiadas sobre a base, próximas às extremidades laterais, são infantis, de origem britânica, e remetem ao século XVII.....	89
Figura 59 -	Na esquerda, efigie do Marques de Normanby na Abadia de Westminster sendo vestida com <i>Stays</i> , na direita, a efigie do menino ao lado de sua mãe, Duquesa de Buckingham.....	90
Figura 60 -	<i>Stay Band</i> pertencente ao acervo da Symington Collection (c.1880).....	91
Figura 61 -	<i>Corset</i> para meninas, pertencente ao acervo da Symington Collection (c.1900-1905)	92
Figura 62 -	<i>Liberty Bodice</i> tardio pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1942-1952)	92
Figura 63 -	Elizabeth Wriothesley, Condessa de Southampton, artista desconhecido (c.1600)	98
Figura 64 -	Elizabeth I, 'The Ditchley portrait' by Marcus Gheeraerts the Younger (c.1592)	99
Figura 65 -	<i>Stays</i> da efigie da Rainha Elizabeth I (c.1592)	100
Figura 66 -	Esqueleto de d'Arconville (1759)	103
Figura 67 -	Gibão europeu destinado ao uso sob armadura pertencente ao acervo do Philadelphia Museum of Art (1550-1650)	108
Figura 68 -	Gibão usado por Charles of Blois (c.1354)	109
Figura 69 -	Gibão europeu em formato <i>peascod</i> pertencente ao acervo do Metropolitan Museum of Art (c.1580)	110
Figura 70 -	Gibão inglês pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1635-1640)	111

Figura 71 -	Gibão pertencente ao acervo do Rijks Museum (c.1680-1688).....	112
Figura 72 -	<i>Stays</i> dos séculos XVI (c.1598), XVII (c.1660) e XVIII (c.1780-1789), respectivamente.....	112
Figura 73 -	<i>Stays</i> com manga destacável pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c.1660-1680)	113
Figura 74 -	<i>Corset</i> institucional de Hill End Asylum (c.1900).....	118
Figura 75 -	<i>Corset</i> institucional para meninas pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c.1880-1885).....	119
Figura 76 -	Jumps pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1790-1795).	122
Figura 77 -	<i>Pretty housemaid Corset</i> pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c.1890).....	124
Figura 78 -	Skeleton Family (1829).....	129
Figura 79 -	<i>Stays</i> pertencentes ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (c.1700-1735).....	144
Figura 80 -	<i>Stays</i> pertencentes ao acervo do Colonial Williamsburg Art Museum possivelmente espanhol (c. 1770-1780).....	145
Figura 81 -	<i>Stays</i> pertencentes ao acervo do Museu del Traje de Madri (c.XVIII- XIX).....	146
Figura 82 -	<i>Stays</i> pertencentes ao acervo do Musée des Arts Décoratifs de Paris (1740-1760).....	147
Figura 83 -	Estomagueira pertencente ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (1600-1700).....	147
Figura 84 -	Representação anatômica de Sommerring sobre a comparação do esqueleto alterado pelo uso do <i>corset</i>	152
Figura 85 -	Imagem de Raio X e Fotografia de <i>Stays</i> realizadas pela escola londrina <i>The school of historical dress</i>	156
Figura 86 -	Imagem de Raio X e Fotografia de <i>Stays</i> pertencentes ao acervo do Victoria and Albert Museum (c.1780-1789).....	157
Figura 87 -	Corsage atribuído a Maria Antonieta pertencente ao acervo do Palais Galliera (1755-1793).....	158
Figura 88 -	<i>Stays</i> (c. 1800-1815) e <i>Corset</i> (c. 1805–1810) pertencentes ao acervo do Victoria and Albert Museum e The Metropolitan Museum of Art, respectivamente.....	159

Figura 89 -	<i>Corset</i> norte-americano de algodão pertencente ao acervo do The Metropolitan Museum of Art (c.1811)	162
Figura 90 -	<i>Corset</i> da Coleção particular de Anton Priymak (c.1830).....	163
Figura 91 -	<i>Stays</i> para Gravidez, pertencente ao acervo da Claydon House (c. 1667 – 1692)	169
Figura 92 -	Reprodução do <i>Stays</i> para Gravidez, pertencentes ao acervo da Claydon House (c. 1667 – 1692), realizada pela The School of Historical Dress....	169
Figura 93 -	Detalhe da ilustração do artigo <i>Tailleurs du Corps</i> da Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios. A primeira peça da esquerda para a direita seria destinada ao período gestacional.....	170
Figura 94 -	<i>Corps à baleines</i> para gravidez pertencente ao acervo do Palais Galliera (c. 1750 -1780)	170
Figura 95 -	<i>Corset</i> para amamentação norte americano do acervo do Metropolitan Museum of Art produzido por Mrs. Bishop <i>Corset</i> Maker (1810-1850)....	172
Figura 96 -	Patente US1940 de um <i>corset</i> para gravidez de autoria de Elizabeth Adams (1841)	173
Figura 97 -	Anuncio do <i>corset</i> Madame Cavé's confeccionado pela R. & W.H. Symington & Co.....	173
Figura 98 -	<i>Corset</i> Madame Cavé's confeccionado pela R. & W.H. Symington & Co (c.1885).....	174
Figura 99 -	Anuncio das versões do <i>corset</i> Coraline, confeccionado pela Warner Brothers Company.....	175
Figura 100 -	<i>Corset</i> Coraline para amamentação produzido por Warner Brothers Company (c. 1881)	175
Figura 101 -	<i>Corset</i> para gravidez recomendado pela Doutora Marie Schultz.....	176
Figura 102 -	Christabel Pankhurst retratada por Ethel Wright (c.1909).....	188
Figura 103 -	Anúncios de <i>corsets</i> higiênicos da R. & W.H. Symington & Co.....	189
Figura 104 -	<i>Corset</i> do acervo do Museu de Londres de autoria de Madame Roxey Caplin, possível exemplar exibido e premiado na Grande exposição de 1851.....	196
Figura 105 -	Ilustração da patente de John Mills correspondente a um <i>Stay</i> elástico para mulheres e crianças.....	197
Figura 106 -	<i>Petticoat Suspender</i> , criação de Mme. Roxey Caplin.....	200

Figura 107 -	Fotografias do <i>corset</i> de autoria de Madame Roxey Ann Caplin pertencente ao acervo do Museu de Londres sobrepostas à imagens do modelo 3D da Vênus de Médici de autoria da Universidade de Indiana por meio de Photoshop. Vista Frontal e Dorsal.....	206
Figura 108 -	Imagem da vista frontal seguida de imagem do interior do <i>corset</i> de autoria de Madame Roxey Ann Caplin pertencente ao acervo do Museu de Londres. Com sobreposição de linhas feitas por meio de ilustração digital, pela autora, para assinalar a inserção de barbatanas.....	210
Figura 109 -	Imagem da vista frontal do <i>corset</i> de seda pertencente ao acervo do Metropolitan Museum of Art seguida de imagem de seu interior com sobreposição de linhas feitas por meio de ilustração digital, pela autora, para assinalar a inserção de barbatanas (c.1839–41).....	211
Figura 110 -	Ilustração do “Hygean or Corporiform <i>Corset</i> ” presente na patente de autoria de Jean François Isidore Caplin, depositada em 15 de agosto de 1849.....	213
Figura 111 -	Ilustração do <i>Corset</i> Higiênico da edição de 1856 de <i>Health and beauty</i> ..	215
Figura 112 -	<i>Corset</i> de origem britânica pertencente ao acervo particular do colecionador russo Anton Priymak (1854)	215
Figura 113 -	Comparação entre as modelagens do <i>corset</i> de autoria de Mme. Caplin (coluna esquerda) e do <i>corset</i> britânico pertencente ao acervo da coleção de Anton Priymak, as linhas que demarcam a modelagem foram desenhadas digitalmente pela autora.....	216
Figura 114 -	Montagem digital com sobreposição da fotografia do <i>corset</i> de autoria de Mme. Caplin a uma ilustração que demonstra o músculo reto abdominal.....	219
Figura 115 -	Ilustração da diástase do músculo reto abdominal em decorrência da gestação.....	220
Figura 116 -	<i>Corset</i> para Gestação de Madame Caplin.....	221
Figura 117 -	Desenho linear e <i>corset</i> desenvolvido pelo fabricante <i>Merveille Au corset Blanc</i> pertencente ao acervo do Atelier Sylphe, autor da ilustração	222
Figura 118 -	<i>Scapula Contractor</i> inventado por Madame Caplin.....	225
Figura 119 -	Peças para o estudo de Anatomia em Cera que ilustram os efeitos do tight lacing. Os dois primeiros modelos da esquerda para a direita	

	pertencem ao Museu Castan's Panopticum, em operação entre 1869 e 1922 em Berlim, e a última é de autoria da oficina de Rudolf Pohl, de Munique (c.1890-1910).....	227
Figura 120 -	Vista interior de La Specola com três Vênus Anatômicas cercadas por outras peças.....	230
Figura 121 -	Vênus Anatômica produzida pela oficina de La Specola entre 1784 e 1788, pertencente ao acervo da Medical University of Vienna.....	232

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	20
1	UMA TRAJETÓRIA DO <i>CORSET</i>: ORIGENS, USOS E CONFECÇÕES.....	29
1.1	ORIGENS DO <i>CORSET</i>	29
1.2	<i>BODIES</i> E <i>STAYS</i>	33
1.2.1	Materiais para estrutura interna.....	38
<u>1.2.1.1</u>	<u>Barbatana de baleia ou <i>baleen</i>.....</u>	38
<u>1.2.1.2</u>	<u>Esparto.....</u>	39
<u>1.2.1.3</u>	<u>Cana ou Rattan.....</u>	40
<u>1.2.1.4</u>	<u>Madeira.....</u>	41
<u>1.2.1.5</u>	<u>Metal.....</u>	41
1.2.2	<i>Busk</i>	42
1.2.3	Têxteis, papel e couro.....	45
1.2.4	Modelagem.....	47
1.2.5	Confeções: <i>staymakers</i>	50
1.3	<i>CORSETS</i>	54
1.3.1	O <i>corset</i> no século XIX.....	54
<u>1.3.1.1</u>	<u>De 1800 a 1820.....</u>	54
<u>1.3.1.2</u>	<u>Década de 1830.....</u>	57
<u>1.3.1.3</u>	<u>Década de 1840.....</u>	59
<u>1.3.1.4</u>	<u>Décadas de 1850 e 1860.....</u>	60
<u>1.3.1.5</u>	<u>Década de 1870.....</u>	63
<u>1.3.1.6</u>	<u>Década de 1880.....</u>	68
<u>1.3.1.7</u>	<u>Década de 1890.....</u>	69
1.3.2	A virada do século.....	72
1.3.3	A confecção de <i>corsets</i>	75
<u>1.3.3.1</u>	<u>A indústria da corseteria no século XIX.....</u>	77
<u>1.3.3.1.1</u>	<u>R. & W.H. Symington & Co.....</u>	78
1.3.3.1.1.2	A mão de obra industrial.....	79
<u>1.3.3.1.2</u>	<u>Mulheres na indústria.....</u>	79
1.4	<i>CORSETS</i> MASCULINOS.....	83
1.5	<i>STAYS</i> E <i>CORSETS</i> INFANTIS.....	85
2	O <i>CORSET</i> E A CORPOREIDADE NAS TENSÕES SOCIAIS.....	94

2.1	O CORPO ARISTOCRÁTICO: O PRIVILÉGIO DA VISÃO E AS APARÊNCIAS DO CORPO.....	94
2.1.1	A aparência na educação da corporeidade.....	95
2.1.2	<i>Bodies e stays</i> aristocráticos.....	97
2.2	O CORPO PRECÁRIO E A DIFERENÇA ANATÔMICA: A DIFERENÇA HIERÁRQUICA E A DIFERENÇA CORPORAL DOS SEXOS.....	101
2.2.1	Corpo enrijecido e corpo suavizado.....	107
2.2.2	Os <i>stays</i> e a popularização do corpo feminino enrijecido.....	115
2.2.3	Os corpos enrijecidos no século XIX e início do século XX.....	117
<u>2.2.3.1</u>	<u>Corpos enclausurados: o <i>corset</i> nas instituições de tratamento de Saúde Mental.....</u>	118
2.2.4	O <i>corset</i> e os corpos classe operária.....	121
<u>2.2.4.1</u>	<u><i>Pretty housemaid corset</i>: incoerências entre o corpo ocioso e o trabalho das mulheres.....</u>	123
2.3	AS SEMELHANÇAS ENTRE CORPOS INFANTIS E OS CORPOS DAS MULHERES.....	127
2.3.1	O <i>corset</i> e o corpo infantil.....	131
3	OS EMBATES ENTRE O <i>CORSET</i> E A FUNÇÃO REPRODUTIVA.....	134
3.1	A RECUSA DAS FUNÇÕES MATERNAS E O CORPO ESGUIO.....	134
3.1.1	A recusa necessária.....	134
3.1.2	A recusa voluntária.....	136
<u>3.1.2.1</u>	<u>Mulheres filósofas.....</u>	137
3.1.3	O corpo esguio e os <i>stays</i> como símbolos da negação das funções maternas.....	139
3.2	A CONSTRUÇÃO DO CORPO MATERNO.....	141
3.2.1	<i>Stays</i> com abas na região das mamas.....	144
3.2.2	O corpo materno como corpo natural, corpo natural como corpo clássico.....	150
3.2.3	O corpo natural e o novo <i>corset</i>.....	153
3.2.4	Corpo suavizado: o abandono da rigidez.....	156
3.2.5	O novo <i>Corset</i>.....	158
3.2.6	O novo <i>corset</i> e o corpo vitoriano.....	164
3.2.7	O <i>corset</i> materno.....	168

3.3	O CONTROLE SOBRE OS CORPOS DAS MULHERES E A CENSURA AO USO DO <i>CORSET</i> : UM CHAMADO PARA AS FUNÇÕES REPRODUTIVAS.....	177
3.3.1	Útero público: reações do Estado frente a ameaça do aborto.....	179
3.3.2	O <i>corset</i> e o aborto.....	181
3.3.3	A Reforma do Vestuário e o <i>Corset</i>: Um movimento feminista?.....	184
4	MADAME ROXEY ANN CAPLIN (1793 – 1888).....	191
4.1	<i>HEALTH AND BEAUTY</i>	198
4.2	O CONHECIMENTO ANATÔMICO, A DIFERENÇA SEXUAL E O CORPO FEMININO IDEAL DE CAPLIN.....	201
4.3	O CORPO MATERNO, O <i>CORSET</i> GESTACIONAL E O ABORTO....	218
4.4	<i>MADAME CAPLIN'S ANATOMICAL AND PHYSIOLOGICAL GALLERY</i>	224
4.5	O APAZIGUAMENTO DAS TENSÕES VITORIANAS E O PRESTÍGIO SOCIAL DE CAPLIN.....	235
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	241
	REFERÊNCIAS.....	246

INTRODUÇÃO

Entre meus dezessete e dezoito anos havia conseguido uma vaga de estágio em uma faculdade privada, sem nem ao menos sonhar que este viria a ser meu ambiente de trabalho muitos anos mais tarde, como docente. Minhas atividades se restringiam ao laboratório de informática, esta era a última das exigências que precisava cumprir para a conclusão da minha formação em Processamento de Dados do Colégio Técnico de Limeira - Unicamp.

Amava o colégio. O COTIL representava a única oportunidade de acesso ao ensino médio público de qualidade, mas em contrapartida, os cursos disponíveis em nada me agradavam. O último ano, dedicado apenas às disciplinas profissionalizantes, havia sido uma lástima. Consegui finalizá-lo graças aos queridos amigos nerds do RPG que, para a minha tristeza e certo desespero, não me acompanhariam durante o estágio. Contudo, a possibilidade de trabalhar em um laboratório pouco frequentado e com internet à minha disposição me animava muito. Nunca havia tido um computador em casa, o que tornava este ambiente um verdadeiro portal para novas descobertas, o qual eu soube aproveitar muito bem. Foi ali que tive contato pela primeira vez com diversas novas bandas, o catálogo da marca londrina New Rock Boots que namorava diariamente e, finalmente, com o website do famoso *Wave Gotik Treffen*, um dos maiores festivais de cultura gótica do mundo e referência absoluta para a moda alternativa. E foi justamente navegando pela sua galeria de fotos, na qual um dia sonhava em estar, que conheci o *corset*.

Não fazia ideia do que aquela peça era, e também não conseguia descrevê-la. Cheguei em casa eufórica, em posse da impressão de uma imagem que tinha salvo. Estava ansiosa para mostra-la para a minha mãe - habilíssima costureira - e perguntar se haveria chances de fazer algo parecido para mim. Era ela a responsável pela costura das peças que criava para compor meu visual carregado, que era a minha marca registrada naquele período.

E foi movida pelo desejo de ter um *corset* que comecei a estudar a peça. A procura pelos escassos materiais foi exaustiva, entender a sua modelagem e estrutura foi um processo complexo que levou meses até atingir um resultado satisfatório. Conseguir desenvolver um *corset* foi uma realização ímpar. Orgulhosa de nossa produção, comecei a divulgar fotos, e logo em seguida surgiram interessadas em adquirir as peças que exibia.

Minha mãe concordou em comercializar o nosso trabalho, e nossa vida mudou muito desde então. Esta foi a despedida do meu breve estágio no laboratório de informática e o início da *Black Cat Corsets* - originada na antiga rede social Orkut, como um dos primeiros ateliers especializados em corseteria no Brasil.

Meu envolvimento com *corsets* me aproximou cada vez mais do universo da indumentária. Desisti, portanto, da ideia de cursar Estudos Literários para fazer o bacharelado em Moda na unidade de Americana do Centro Universitário Salesiano de São Paulo. Estudar na cidade vizinha me permitia conciliar a formação acadêmica com as atividades no atelier, que tanto amava. No ano em que concluí a graduação nasceu a *Rose Sathler – Alta Corseteria*, que acabou incorporando a *Black Cat Corsets* pouco tempo depois.

O trabalho realizado no atelier me abriu muitas portas e, alguns anos mais tarde fui convidada para atuar como docente no curso de Tecnologia em Design de Moda na Faculdade de Administração e Artes de Limeira – FAAL, marco que considero a porta de entrada para a minha carreira como professora, pela qual também tenho profundo afeto.

Em mais de 15 anos trabalhando como *corsetière*, proporcionar o primeiro encontro com o *corset* talvez tenha sido a faceta da minha profissão que mais contribuiu para o meu interesse pela pesquisa acadêmica. Para além do sentimento de satisfação que o desejo do outro pelo trabalho proporciona, a singularidade desse momento se deve as reações que antecedem o ato de vestir. Estas chamam a atenção para dimensões que ultrapassam a materialidade do *corset*.

Os minutos que precedem a ação são marcados por uma espécie de apreensão, curiosidade, receio, os quais transbordam em uma ansiedade latente. Muitas mulheres se surpreendem com a maleabilidade da peça porque esperam um aparato mais rígido, bruto, e são elas as que mais se espantam ao constatar o seu conforto. As novas configurações do torso e o rearranjo da postura são sempre observados com admiração e encantamento. No entanto, algumas usuárias parecem esperar uma maior dramaticidade nas modificações corporais ao primeiro uso, como se uma completa alteração da estrutura do corpo fosse se revelar naquele momento.

Enquanto algumas procuram uma peça que ofereça a discricção necessária para ser usada como roupa interior, almejando receber desta apenas os seus benefícios funcionais, outras estão em busca de um *corset* marcante para ser usado na composição de sua aparência, como uma ferramenta para expressar sua subjetividade. As criações personalizadas são sempre repletas de signos nos quais se afirmam a identidade de suas usuárias.

No ato da primeira prova, as associações com o passado são um tema recorrente. As mais aficionadas experimentam uma espécie de epifania, uma conexão com reminiscências de vidas passadas. Outras se contentam em fazer comparações com modelos de outros períodos e a questionar sobre as diferenças entre suas estruturas e métodos. É claro, a ficção tem o seu espaço na construção de todo esse imaginário imagético referencial: os filmes e seriados são

frequentemente evocados para tratar dos abusos do *corset* em épocas passadas – mas esse é um tema a ser tratado em futuras pesquisas.

Tais vivências foram responsáveis por direcionar o meu olhar e interesse para os significados que se impregnaram no *corset*, os quais se revelam por meio do medo, das dúvidas, das epifanias e deslumbramentos. Em *Couro imperial - Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*, Anne McClintock (2010) aborda o conceito de fetiche, fazendo um resgate de sua etimologia, cuja origem remete à palavra “feitiço”, em português. A autora chama a atenção para a associação do termo com a magia e a feitiçaria, visto que este teria sido empregado “para descrever os misteriosos amuletos e objetos rituais preferidos pelos povos africanos” da costa ocidental do continente (MCCLINTOCK, 2010, p. 278).

A autora questiona, portanto, a supremacia ocupada pelo falocentrismo na teoria psicanalista sobre o fetiche e, por meio de uma perspectiva interseccional, faz um resgate genealógico desse fenômeno, propondo um cruzamento entre o domínio privado e pessoal da psicanálise e o domínio público do mercado e da história social,

Longe de ser meramente substitutos do falo, os fetiches podem ser vistos como deslocamentos para um objeto (ou pessoa) de contradições que o indivíduo não pode resolver no nível pessoal. Essas contradições podem ter-se originado como contradições sociais, mas são vividas com profunda intensidade na imaginação e na carne. O fetiche, assim, está no cruzamento entre psicanálise e história social, situado no limiar entre memória pessoal e memória histórica (MCCLINTOCK, 2010, p. 276).

É necessário reconhecer a carga erótica da qual o *corset* está também impregnado. Enquanto um elemento constituinte do aparato da cultura fetichista sexual, tema brilhantemente abordado por Valerie Steele (2007, p.65) em *Fetiche: moda, sexo e poder*, o *corset* “foi um dos primeiros itens do vestuário a ser tratado como fetiche, e continua sendo uma das mais importantes peças de moda fetichista”. Contudo, essa pesquisa pretende observar, como sugere McClintock (2010), o *corset* como um objeto-fetiche por uma perspectiva mais ampla, interessada nas narrativas históricas e sociais que nele se impregnaram.

Os significados que ultrapassam as propriedades materiais do *corset*, estes responsáveis por desencadear sentimentos singulares em suas usuárias contemporâneas, tão observáveis naquele primeiro contato, são aqui investigados, portanto, enquanto permanências dos discursos que orbitaram a peça desde o seu surgimento na vestimenta europeia.

Dessa forma, o objetivo da pesquisa é reconhecer as diferentes configurações que o *corset* assumiu entre o século XVI e meados do século XIX na Europa, para traçar hipóteses que permitam ampliar a compreensão sobre como essas diferentes estruturas materiais dialogam com os discursos que imprimiram expectativas e crenças sobre os corpos das mulheres e que moldaram as noções de feminilidade. Para tanto, a pesquisa se interessa por identificar quais

foram os agentes das alterações que se deram na peça, não apenas em sua dimensão simbólica, mas também na material, pelas quais são responsáveis as pessoas envolvidas em sua feitura.

O extenso período examinado se justifica pela necessidade de abranger os diferentes contextos nos quais o *corset* foi utilizado enquanto uma vestimenta normativa. Tal percurso se inicia no século XVI, a partir de sua introdução no vestuário da corte, passa pelo início do seu processo de popularização, ainda no século XVII, e culmina na consolidação de tal evento, que se deve à produção industrial do século XIX.

A pesquisa se concentra na análise do fenômeno em território europeu, sobretudo na França e na Inglaterra. Tais regiões protagonizaram os movimentos sociais responsáveis por influenciar as alterações observadas nas diferentes configurações assumidas pelo *corset*, estas foram amplamente adotadas em decorrência de sua hegemonia cultural.

Destaco que, no contexto dessa pesquisa, me proponho a empregar o termo mulher para tratar, majoritariamente, sobre as histórias das mulheres brancas europeias e de classes privilegiadas, ainda quando iniciado o processo de popularização do corpo aristocrático nos séculos XVII, e também posteriormente, no século XVIII. Em decorrência das fontes consultadas, são pequenas as reflexões sobre outras clivagens até o século XIX, período no qual as nuances que cercam o uso de *corset* por mulheres pertencentes às classes desfavorecidas são mais elucidadas.

Ainda que o trabalho não ambicione propor discussões mais disruptivas e multifacetadas sobre o conceito de gênero, a feminilidade é interpretada por meio da perspectiva pós-estruturalista de Judith Butler (2016, p.201), para quem essa concepção, tal qual a noção de masculinidade, é autoproduzida por meio de “performances sociais contínuas”. Butler (2016, p.238) explica que

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero. Essa formulação tira a concepção do gênero do solo de um modelo substancial da identidade, deslocando-a para um outro que requer concebê-lo como uma *temporalidade social constituída*.

A propriedade de atuar como um instrumento para a estilização do corpo, alterando não apenas sua forma, mas também seus gestos e movimentos é evidenciada no *corset*, que assume a posição de ferramenta para a produção do gênero, este, ao mesmo tempo que molda a corporeidade de acordo com os seus papéis sociais, é igualmente modulado por ela.

Tomamos também, portanto, a noção de *técnicas do corpo*, de Marcel Mauss (2017), que funda o campo de observação para a construção das formas de uso do corpo. Para Mauss (2017, p.348) é o corpo o primeiro instrumento do homem, e o seu modo de agir é produzido pelo contato com o meio no qual se insere, variando de acordo “com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição”.

O corpo, portanto, é apreendido pela pesquisa como um organismo que se modela por meio da sociedade e da cultura, ou seja, que adquire sentido apenas no contato do sujeito com o Outro, percurso no qual ocorrem as construções sociais. Em *Antropologia das emoções*, Breton (2019) apresenta o seu estudo sobre os registros históricos de crianças ditas “selvagens”, as que teriam sido encontradas em um contexto de desamparo, tendo sobrevivido graças ao acolhimento de animais ou por mérito de sua própria sorte.

Breton (2019, p.17) percebe em tais crianças uma oportunidade singular de compreensão das “modalidades sociais e culturais que presidem a construção do corpo”. Constata que a criança é um ser dependente, inacabado fisicamente, psicologicamente, culturalmente e socialmente, desprovido, em formação, e que precisa do amparo do Outro para se estabelecer como sujeito,

Em função da cultura corporal do seu grupo, ela modela sua linguagem, seus gestos, a expressão dos seus sentimentos, suas percepções sensoriais etc. O simbolismo enforma seu corpo e lhe possibilita compreender as modalidades corporais dos outros, assim como permite-lhe compartilhar as suas próprias.

No exame das crianças “selvagens”, Breton (2019) observa que a modulação do corpo no encontro com o meio ultrapassa a linguagem falada, a gestualidade, as expressões, e atinge suas potencialidades concretas, suas formas e habilidades. Quando investiga o comportamento das meninas indianas Amala e Kamala, criadas por lobos, Breton (2019, p.22) se dá conta que as diferenças físicas entre os animais e os humanos tornam-se “metaforicamente apagadas”, tamanha a incorporação do universo dos canídeos por elas.

Com idades de um ano e meio e oito anos e meio, respectivamente, Amala e Kamala já apresentavam alterações significativas em seus corpos em comparação com as meninas que conviviam regularmente em sociedade. Seus caninos e maxilares se desenvolveram, devido às adaptações alimentares, seus olhos brilhavam no escuro, tais como os dos animais, além de não apresentarem sensibilidade ao frio.

O autor prossegue analisando as histórias de Victor do Aveyron, encontrado na França em fins do século XVIII e de Kaspar Hauser, encontrado na Alemanha no começo do século

XIX, já adolescente. Nestes identifica também indícios do desenvolvimento de habilidades do corpo muitas vezes raras à sociedade, tais como a já citada insensibilidade às temperaturas extremas, desenvolvimento da visão noturna e assimetria do rosto. O estudo da vida de tais crianças leva Breton (2019) a perceber as potencialidades do corpo negligenciadas pela cultura e seu incomensurável poder de adaptação às mais diversas e desafiadoras circunstâncias.

Em todos os casos apresentados, Breton (2019) narra o processo, muitas vezes violento, de sociabilização aos quais tais crianças foram submetidas, e obtiveram, em maior ou menor grau, certo sucesso, de acordo com os parâmetros de seus educadores. Tal procedimento evidencia o sistema de aquisição cultural ao qual todos nos submetemos. Segundo o autor,

nunca estamos sozinhos em nosso próprio corpo. Esse se revela uma superfície e uma espessura de inscrição cuja forma e sentido são delineadas somente pelas injunções culturais que sobre ele se apõem. Estamos em nosso corpo “como numa encruzilhada habitada por todos” [...] (ARTAUD apud BRETON, 2019, p.44).

É, portanto, apoiada em Breton (2019), que a pesquisa desafia o conceito de corpo natural, o qual estaria colocado em oposição ao corpo vestido com o *corset*. O autor evidencia que mesmo desconsiderando todo e qualquer aparato vestível, todos os corpos são modelados cultural e socialmente. Suas formas e potencialidades são definidas, para além dos atributos biológicos, pelo contato com o Outro. Ainda que uma falsa noção de pluralidade pareça demonstrar a existência de particularidades, a evidência das crianças “selvagens”, que passaram incólumes pela modelação social e cultural dos humanos, revela uma surpreendente previsibilidade presente nos corpos inseridos em sociedade.

Ao escancarar a falibilidade do conceito de corpo natural, o trabalho de Breton (2019) amplia as compreensões sobre a ideia de artificialismo do corpo, do qual o *corset* se tornou símbolo pela sua propriedade de modelar a carne, sofrendo, em função disso, as mais severas censuras. As reflexões sobre o trabalho do autor também evidenciam que qualquer tentativa de recuperar um corpo que não tenha sido moldado pela cultura é fantasiosa e perigosa, porque sempre necessita de um referencial para se constituir. Veremos, a partir do capítulo dois, que o corpo clássico, sobretudo representado pela escultura da Vênus de Medici, aparece como símbolo de corpo natural, e torna-se um objetivo a ser atingido pelas mulheres. Desse modo, este trabalho pretende colocar em evidência a capacidade do *corset* em apreender as dinâmicas sociais nas quais os corpos das mulheres estavam inseridos, oferecendo uma perspectiva mais rica sobre a peça.

A pesquisa se desenvolveu por meio de uma investigação qualitativa com fontes primárias e secundárias, museológicas e bibliográficas. Felizmente a análise museológica pôde

ser concretizada pouco antes do início do período pandêmico, imediatamente após a ocasião do meu aceite no Programa. O *timing* foi determinante para a sua viabilização, embora com o avanço da pesquisa tenha lamentado a impossibilidade de acessar outros materiais e acervos dos quais ainda não estava ciente naquelas circunstâncias.

Contudo, tive a satisfação de visitar coleções importantes, como as do Kunstgewerbemuseum em Berlim, o Museu del Disseny em Barcelona, o *Victoria and Albert Museum* em Londres, o Fashion Museum Bath e o acervo The Symington Collection, em Leicestershire, que possibilitou o contato direto com exemplares da corsetaria britânica do século XIX. Este último é um dos mais notáveis acervos técnicos do mundo para o campo, e fundamentou as principais bibliografias que tratam sobre os exemplares produzidos industrialmente, destinados majoritariamente à classe média vitoriana.

Outras fontes primárias consultadas se referem às visitas virtuais realizadas aos websites dos museus, dos quais muitas imagens utilizadas na pesquisa foram extraídas. A investigação contou também com a colaboração de Anton Priymak, colecionador russo de peças íntimas do século XIX e século XX, que gentilmente enviou imagens de exemplares de seu acervo, bem como de Beatrice Behlen, curadora sênior de têxteis e moda do Museu de Londres, que enviou imagens dos exemplares assinados por Madame Roxey Ann Caplin. Estes foram investigados no quarto capítulo da pesquisa o qual se dedicou também a examinar a produção bibliográfica da *corsetière* vitoriana.

Ainda sobre as fontes primárias, por meio do acesso online foram consultados catálogos de exposições, patentes, periódicos médicos, revistas, jornais e fotografias. As fontes secundárias se definem pela vasta bibliografia, que se concentra nos temas da historiografia do vestuário, na análise também histórica e crítica da corsetaria e nas historiografias do corpo, da medicina, do sexo e da maternidade.

A análise imagética foi utilizada como forma de estudo da construção da modelagem e da estrutura de *corsets* selecionados, no quarto capítulo da pesquisa. Para tanto, a ilustração digital foi empregada a fim de ressaltar as características das peças abordadas. No mesmo capítulo, o recurso de sobreposição de imagens foi empregado para apoiar pontos fundamentais da argumentação.

O primeiro capítulo, denominado *Uma Trajetória do Corset: Origens, Usos e Confecções*, se dedica ao exame da materialidade de *bodies*, *stays* e *corsets*, e se propõe a traçar uma linha do tempo das mutações de sua modelagem, estrutura, materiais e métodos empregados em sua feitura. O capítulo também examina os sujeitos responsáveis pela confecção de tais peças, evidenciando o protagonismo das mulheres em sua produção. Com a

intenção de propor uma organização didática dos diferentes estilos e insumos que constituíram esses trajes, a pesquisa oferece um panorama histórico que se inicia no século XVI e se estende até o século XIX, avançando ligeiramente para o século XX. A análise é resultado da pesquisa museológica e do levantamento bibliográfico.

O segundo capítulo *O Corset e a Corporeidade nas Tensões Sociais* se propõe a fazer uma investigação acerca das relações entre o uso de *stays* e *corsets* e as dinâmicas sociais entre os gêneros. Para tanto, o período observado também se inicia no século XVI, quando se dá a introdução da peça no vestuário aristocrático, e se prolonga até o século XIX, momento em que se localiza o apogeu de sua utilização.

Neste contexto, a observação da agência do *corset* e das suas implicações nos papéis sociais do gênero feminino encontra um importante prisma na perspectiva médica e anatômica sobre o corpo da mulher, que ganha novos contornos com o processo histórico da *invenção do sexo* no século XVIII. Neste período, as ciências biológicas se dedicam a investigar as diferenças sexuais para classificar homens e mulheres em organismos distintos.

No terceiro capítulo, o trabalho de Elisabeth Badinter em *Um Amor Conquistado: O Mito do Amor Materno*, é utilizado para apoiar as investigações sobre o corpo maternal e a construção histórica das atribuições e dos sentimentos relacionados à maternidade. Tais reflexões também englobam as relações entre o *corset* e o aborto, bem como o controle de natalidade, temas pujantes para a sociedade vitoriana no contexto do movimento higienista.

As críticas ao *corset* são observadas pela perspectiva de seu emprego como símbolo da recusa das funções maternas. À medida que o processo de incorporação de tais funções na noção de feminilidade avança, evidências desse fenômeno podem ser observadas nas alterações que se dão nas configurações de *stays* e *corsets*.

A análise da obra da *corsetière* vitoriana Madame Roxey Ann Caplin, realizada no quarto capítulo, propõe um cruzamento entre a sua teoria e prática para examinar de que forma as suas crenças sobre o corpo feminino e, mais amplamente, sobre a noção de feminilidade se refletem materialmente nos *corsets* criados por ela, e como estas reverberam os fenômenos analisados nos capítulos anteriores. Para tanto, suas criações são debatidas a partir de uma análise comparativa com outros exemplares contemporâneos a elas.

A agência e o prestígio social de Mme. Caplin também são objetos da investigação, a fim de analisar de que modo sua postura apaziguadora diante das múltiplas tensões que atravessavam o seu trabalho – e os corpos das mulheres vitorianas – contribuiu para a amplitude e a penetração de seu discurso.

O envolvimento com a pesquisa durante esses anos promoveu grandes alterações em mim e na forma como compreendo o meu fazer. Enquanto mulher e *corsetière* atuante no século XXI, me sinto profundamente conectada aos percursos aqui narrados. Adentrá-los foi, e continua sendo, um processo intenso e ainda em assimilação. Percebo que ao criar peças que retomam, articulam e, muitas vezes, subvertem os significados que foram impregnados ao *corset*, sou também uma agente da construção dessa trajetória tão potente, produzida no atravessamento dos séculos e que resiste na contemporaneidade.

1. UMA TRAJETÓRIA DO *CORSET*: ORIGENS, USOS E CONFECÇÕES

1.1 ORIGENS DO *CORSET*

O uso de aparatos para alterar a configuração do torso precede a introdução do *corset* na Idade Moderna. Doyle (2002), localiza na cultura Minoana os primeiros registros da prática da redução das dimensões abdominais por meio do uso de um artefato. Imagens de homens e mulheres com cinturas constrictas por cintos de couro rígidos, e até mesmo tiras de madeira, denotam empenho na construção artificial das formas dos corpos.

Figura 1 - Deusa das Serpentes minoica (1650-1550 a.C)



Fonte: Heraklion Museum.

Os afrescos também chamam a atenção de Boucher (1997, p.83), para o autor é nestes que

A vestimenta mais surpreendente é o *corset* aparentemente usado pela 'Deusa Serpente' [...]. Esse *corset*, que fazia com que a saia ficasse plana nos quadris e acentuava a magreza da cintura e a proeminência dos seios nus, deve ter sido formado por uma estrutura de placas de metal (BOUCHER, 1997, p.83, tradução nossa)¹

¹ The most surprising garment is the corset apparently worn by the 'Serpent Goddess' [...]. This corset, which made the skirt lie flat on the hips and accentuated the slimness of the waist and the prominence of the bare breasts, must have been formed of a framework of metal plates (BOUCHER, 1997, p.83)

No final do século XIX, o *corsetier*² francês Ernest Leoty publica *Le Corset a travers des ages* (1893), obra que tinha como objetivo advogar a favor do uso do *corset* por meio do resgate genealógico da peça. No contexto da edição, o uso desta vestimenta estava em debate, conforme veremos nos capítulos posteriores. Com este empreendimento, o autor argumenta que o *corset* foi essencial desde a antiguidade. Para Leoty (1893, p.3, tradução nossa), “A primeira época é a da antiguidade, das bandas ou fâscias das senhoras gregas e romanas”³ (figura 2). Contudo, apesar de reconhecido o emprego de elementos que demarcavam a cintura na indumentária antiga, estes em nada se assemelhavam com os seus sucessores.

Figura 2 - Cinto denominado *anamaskhalister* que para Leoty faz analogia às fâscias.



Fonte: Leoty (1893).

Embora registros incontestes do uso do *corset* datem da Renascença, mais precisamente do século XVI, conforme veremos mais demoradamente no segundo capítulo, alguns autores sugerem possíveis aparições no período medieval. C. Willett e Phillis Cunnington (1992) apontam para uma iluminura do século XII na qual um demônio vestido como mulher traça uma espécie de *stays* firmemente ajustado, mas ressaltam que não há evidências indicativas do uso tal peça no período medieval.

² Profissional que se dedica à confecção de corsets.

³ “La première époque est celle de l’antiquité, des bandes ou fasciæ des dames grecques et romaines” (LEOTY, 1893, p.3)

Em seu *The Corset & the Crinoline*, publicado em 1868, o autor britânico William Barry Lord (2007) faz também menção ao mesmo demônio feminino, e o exibe em uma ilustração resultante da reprodução do original, que denomina como um ‘antigo manuscrito’. Para Lord (2007), a figura pretendia alertar o sexo masculino sobre o caráter perverso que se revelava em mulheres de cinturas esguias e ombros macios e brancos, características que denotavam sensualidade. O autor enfatiza que a figura claramente indica a adoção de *corsets* no período.

Figura 3 - “O Demônio da Moda, de um manuscrito antigo”



Fonte: Lord (2007).

A ilustração de Lord (2007) é uma réplica, ao seu próprio estilo, do demônio contido na terceira cena da tentação de Cristo do Saltério de Winchester. Trata-se de um manuscrito litúrgico e cerimonial em estilo românico, cuja origem remete ao ano de 1150. Ribeiro (2003) chama a atenção para o contexto de tal representação, enfatizando que esta refletia as preocupações com o papel social creditado às mulheres no sistema feudal. Neste período, as mulheres tomavam cada vez mais parte na sociedade, despertando a reprovação de moralistas. A autora ressalta que a igreja dedicou grande comoção aos discursos sobre os excessos do vestuário, com o objetivo de recriminar suas usuárias.

Figura 4 - A tentação de Cristo (detalhe) em *The Winchester Psalter* (1150)



Fonte: London, British Library, MS Cotton Nero C.IV, fol.18

Na leitura de Steele (2001), a referida iluminura não prova que *corsets* datam deste período, mas sim que a exibição do corpo era cada vez mais um objetivo da moda. Segundo a autora, as vestimentas em voga para ambos os sexos se desenvolviam para acompanhar o contorno da silhueta por meio de técnicas que incluíam o ajuste a partir de amarrações, botões e o uso de nexas na modelagem. A autora enfatiza ainda que a palavra francesa *corset* (cuja etimologia remete à corpo) no século XII – período ao qual atribui à iluminura – era usada tanto para denominar os ajustados gibões quanto os vestidos. Entretanto, como veremos no segundo capítulo, Torntore (2007) localiza o surgimento de gibões apenas no século XIII.

Leoty (1893, p.26, tradução nossa) indica o surgimento da palavra *corset* já no século XIV, quando “Isabel da Baviera deu origem à moda de descobrir o colo; vimos então, pela primeira vez, em nossa língua, a palavra *corset*. Esta vestimenta se ajustava exatamente na cintura e era apertada com cordões colocados na frente ou nas costas”⁴.

Porém Waugh (2004), assim como Steele (2001), nota que apesar do termo constar em escritos medievais, ele não se refere ao seu significado contemporâneo, Lynn (2010) salienta que a palavra *corset* começou a ser utilizada apenas a partir da década de 1800, quando a silhueta em formato ampulheta é criada. A princípio, a denominação utilizada para designar

⁴ À la fin du XIVe siècle, Isabeau de Bavière fit naître la mode de se découvrir la poitrine; on vit alors, pour la première fois, dans notre langue le mot *corset*. Ce vêtement s’adaptait exactement à la taille et était serré à l’aide de lacets placés soit sur le devant, soit au dos; il s’en faisait de toutes les étoffes Leoty (1893, p.26)

peças rígidas que cobrem o torso variam entre os termos *bodies* e *stays*, conforme veremos a seguir.

1.2 BODIES E STAYS

Como vimos, em meados do século XIV a vestimenta, de uma forma geral, passou a ficar mais próxima do corpo, moldando seus contornos. Waugh (2004) conjectura que neste momento, o robe em material espesso, usado sob os trajes, poderia ter sua faixa amarrada de forma mais intensa por uma mulher mais velha que desejasse recuperar uma figura mais jovial. A autora indica um provável aprimoramento dessa faixa no século posterior, que acrescida de largura e estrutura passa a ser considerada uma peça de baixo denominada *cotte* “uma das primeiras palavras francesas para qualquer peça de roupa justa (Fr. *côte* - costela)” (WAUGH, 2004 p.17, tradução nossa)⁵.

Cabe aqui mencionar as recentes descobertas do Castelo Lengberg – Áustria, concebidas durante investigações arqueológicas realizadas em seu processo de reconstrução iniciado no ano de 2008. O traje denominado sutiã de Lengberg ganhou grande destaque na mídia pela sua similaridade com peças contemporâneas. A impressão se deve à modelagem do busto, que desenha o formato das mamas e as acomoda separadamente, como os bojos empregados na moda íntima atual. De acordo com o exame de datação com Carbono-14, a origem da peça remete aos anos 1425 a 1475.

Figura 5 - Sutiã de Lengberg (1425-1475)



Fonte: <http://www.medievalsilkwor.com/2012/08/15th-century-bra-found-at-schloss.html>

⁵ “an early French word for any close-fitting garment (Fr. *côte* – rib)” (WAUGH, 2004 p.17).

Estudiosos creem que a peça continha uma saia afixada em sua barra cuja finalidade consistia em manter a parte superior esticada. Os ilhoses da lateral da peça são caseados manualmente e a extremidade das laterais contam com um reforço feito a partir de um acordoamento, para sustentação (NUTZ, 2019). Tal fato pressupõe um ajuste que exercia considerável pressão, visto que a estrutura objetivava que os ilhoses não se rompessem. Curiosamente a mesma técnica pode ser identificada nos *corsets* que datam do início do século XIX.

Esta peça, bem como outros indícios já citados, constituem um percurso que culmina nas primeiras indumentárias enrijecidas, surgidas no século XVI. Antecessoras do *corset*, estas foram denominadas *bodies* durante os primeiros 50 anos de sua introdução definitiva no vestuário europeu. A partir de meados do século XVII, o termo *stays* seria majoritariamente adotado e seu protagonismo prevaleceu até o final do século XVIII (ARNOLD et al., 2018).

Waugh (2004) atribui a mudança de terminologia, de *bodies* para *stays*, às alterações que a peça sofreu desde o seu surgimento. Para a autora, ao ser reforçada com a adição de barbatanas nas costas e laterais, recebendo amarração no centro frontal ou dorsal esta passou a denominar-se “*pair of Stays*”, termo que seria outra variação da nomenclatura. Contudo, durante os capítulos da pesquisa, os significados de tais alterações serão examinados para além das correspondências com a materialidade das peças.

O efeito dos primeiros *bodies* e *stays* pode ser observado nos retratos elisabetanos que atestam cinturas, tanto femininas quanto masculinas, notadamente modeladas (WILLET e CUNNINGTON, 1992), como podemos observar na Figura 6.

Arnold et al. (2018, p.4, tradução nossa) elucida a multiplicidade de formatos que os *bodies* assumiram logo após a sua introdução no vestuário da corte europeia, os quais eram divididos em duas categorias principais,

No final do século XVI haviam várias formas estabelecidas para *Pair of bodies* e *Stays*. Havia ‘*Stays* pespontados’ com linhas visíveis de costura através de várias camadas de tecido para segurar algum tipo de matéria rígida, como barbatanas de baleia ou aros vegetais nos canais entre as linhas de costura, ou eles tinham ‘coberturas lisas’ e as camadas rígidas estavam escondidas no interior⁶.

⁶ By the end of the 16th century there were several established forms for women's pairs of *bodies* and *Stays*. There were ‘stitched *stays* with visible lines of stitching through several layers of fabric, holding some kind of stiff matter such as baleen strips or grasses in the channels between the stitch lines, or they had ‘smooth covers’ and the stiffened layers were hidden inside (ARNOLD et al., 2018, p.4).

Figura 6 - Comparação entre as duas categorias de *bodies* e *stays*. Na esquerda *stays* pespontado, na direita *stays* com cobertura lisa, ambos pertencentes ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona.



Fonte: Fotografados pela autora (2019)

Com a separação do vestido em duas partes a Renascença inaugura uma grande mudança no vestuário. A parte superior deve, portanto, ser capaz de oferecer sustentação para a parte inferior que se tornava cada vez mais volumosa (DOYLE, 2002, p. 3). Tal desligamento possibilita alterações significativas em ambas as peças: o corpete se torna mais alongado e justo e a saia mais ampla.

Contudo, Arnold et al. (2018, p.4) enfatiza que os *bodies* seriam tanto vestes individuais quanto poderiam ter anáguas anexas a eles⁷, neste caso tais peças eram denominadas “petticoat *bodies*”. Embora haja discordância entre os pesquisadores acerca da separação do traje interior, a introdução da fundamentação rígida sob a indumentária das mulheres no século XVI é uma constatação unânime nas bibliografias consultadas. Tal fundamentação, de acordo com Waugh (2004), foi trazida por Catarina de Aragão para a Inglaterra.

Segundo Edwards (2017) são os gibões masculinos que inspiraram tais mudanças na vestimenta feminina. Desde o período medieval, como vimos, a peça é adotada para proporcionar uma camada protetiva. Arnold et al. (2018) sublinha a semelhança inicial entre o corte e a construção de *bodies* e gibões, os autores atribuem a similaridade ao fato de que ambos foram confeccionados por alfaiates até que associações dedicadas especificamente à sua

⁷ Tal qual a já mencionada veste encontrada nas descobertas do castelo de Lengberg, na Áustria.

confecção fossem fundadas em meados do século XVII, hipótese corroborada também por Doyle (2002).

Igualmente para Waugh (2004, p.19) *Bodies* são uma derivação do gibão usado por homens, já denominado anteriormente por outros nomes, tais como o já citado *cotte*, mas também “*gambeson, doublet, pourpoint, etc.*”. Portanto, o formato inicial mais reto, próprio da vestimenta masculina, pode estar associado à origem da peça, e não exclusivamente ao fato de sua confecção ser responsabilidade de alfaiates, tema que será retomado adiante.

No mesmo período, outra similaridade na vestimenta de ambos os sexos pode ser identificada, os rufos foram adotados em um estilo quase indistinguível entre homens e mulheres. Estes fazem parte do aparato rígido que constituía a vestimenta da corte europeia, os quais eram responsáveis por alterar integralmente as formas, a postura e a gestualidade do corpo.

Figura 7 - Detalhe da tela *Bal donné le 24 septembre 1581 à la cour de Henri III, huile sur cuivre, pour le mariage d'Anne, duc de Joyeuse, avec Marguerite de Lorraine*, artista desconhecido (c. 1581-2)



Fonte: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/bal-donne-le-24-septembre-1581-a-la-cour-de-henri-iii_huile-sur-cuivre

Steele (2007) argumenta que a inserção do *corset* e a solidez das formas geométricas no vestuário do período, refletem o estabelecimento de valores mais rigorosos para o comportamento na corte. Práticas sociais, como a dança, o simples caminhar ou segurar objetos, passam a ser regidas por uma disciplina física que se estabelecia com a finalidade de indicar o privilégio aristocrático, em oposição à liberdade de movimentos e falta de etiqueta de classes inferiores.

Tal distinção era assegurada pelas leis suntuárias que vigoravam por toda a Europa no século XVI. Os éditos de Elisabeth I garantiam que tecidos e vestes fossem usados de acordo com a classe social, reservando o emprego de alguns itens apenas à aristocracia (EDWARDS, 2017). A vestimenta aristocrática do século XVI, bem como as semelhanças e dissemelhanças entre os trajes masculinos e femininos do período, serão retomadas com maior profundidade no segundo capítulo.

Um dos *bodies* mais antigos sobreviventes pertenceu à Dorothea Sabina von Pfalz-Neuburg, Condessa de Neuburg, nascida no ano de 1576 na Alemanha. A peça interior foi usada na ocasião de seu sepultamento, em 1598. De acordo com o website⁸ do Bayerisches Nationalmuseum, não apenas ela, mas toda a sua vestimenta constitui uma das poucas remanescentes do período, o que a torna reconhecida em todo o mundo.

Figura 8 - *Bodies* pertencentes à Dorothea Sabina von Pfalz-Neuburg, parte do acervo do Bayerisches Nationalmuseum (c. 1598)



Fonte: Arnold et al. (2018)

⁸ <https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/sammlung/00224872>

Arnold et al. (2018) observam que a parte interna da peça, possivelmente de linho, não resistiu ao tempo, bem como todas as fibras vegetais empregadas em sua estrutura. As perfurações por onde a amarração ajustável perpassa apresentam um elemento curioso, Arnold et al. (2018) demonstram que os orifícios possuem argolas de ferro tanto do lado externo quanto interno, aplicadas antes de que o caseado fosse feito para que ficassem presas sob ele. Como veremos, os ilhoses metálicos serão incorporados aos *corsets* apenas no século XIX. Tal fato, para Arnold et al. (2018), demonstra que a peça era submetida a uma considerável constrição.

A inserção deste material fomenta reflexões acerca da multiplicidade de tecnologias empregadas na confecção de *bodies* e *stays* desde o seu surgimento, estas não se apresentam de uma forma progressiva e linear. Como veremos a seguir, os mais diversos insumos de origem animal, vegetal e mineral, foram empregados na construção de diferentes modelagens.

1.2.1 Materiais para estrutura interna

1.2.1.1 Barbatana de baleia ou *baleen*

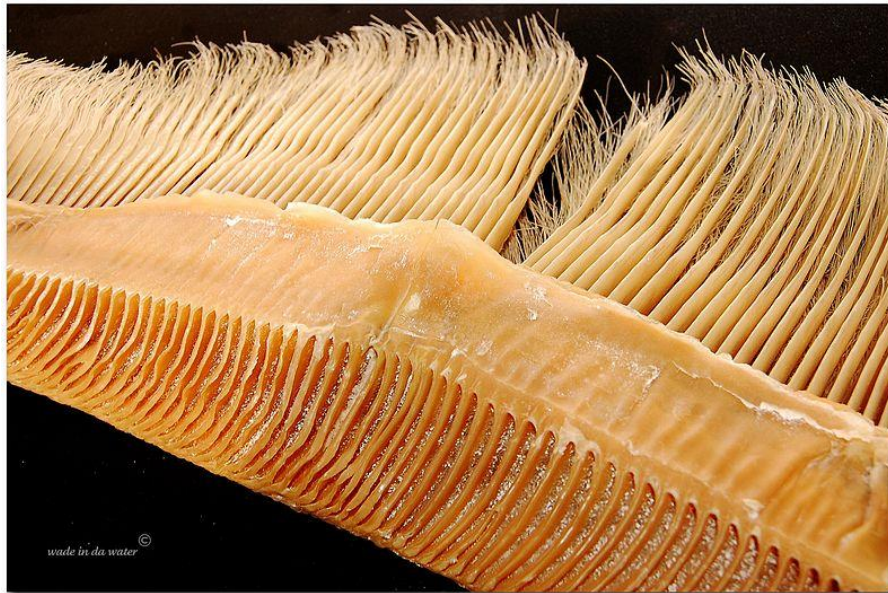
As expedições náuticas do século XVI no Atlântico provocaram a efervescência da caça de baleias tornando conveniente a implementação de barbatanas no vestuário (LYNN, 2010). Barbatanas de baleia não são propriamente ossos,

Barbatana de baleia é o nome dado às longas placas ou lâminas, que em um grupo de baleias, as "baleias francas", ocupam o lugar dos dentes. Essas placas são localizadas no palato superior em ângulos retos com o eixo longo da cabeça e espaçadas uma atrás da outra a uma distância de um quarto de polegada (WAUGH, 2004, p.167, tradução nossa)⁹

Para se tornar um componente do vestuário, este material, composto de keratina, deveria passar por tratamento laborioso. Era separado das gengivas do animal ainda no mar onde também eram lavados para serem embalados. Seu tratamento envolvia a sua submersão em água quente por duas a três semanas seguida de exposição ao vapor para amolecimento a fim de possibilitar o seu corte e conformação no formato desejado.

⁹ Whalebone is the name given to the long horny plates or blades, which in one group of whales, the "Right Whales", take the place of teeth. These plates are set in the upper palate at right angles to the long axis of the head and spaced behind each other at a distance of a quarter of an inch (WAUGH, 2004, p.167)

Figura 9 - Placas de baleia Jubarte



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Humpback_whale_baleen.jpg

Arnold et al. (2018) explica que a preferência pelo uso deste material para estruturar *bodies*, *stays* e, posteriormente, *corsets*, está em sua propriedade de suavização em contato com o calor do corpo. Tal preferência, bem como a nobreza de sua origem, fez das barbatanas de baleia o material mais caro para a estrutura destas peças, posto que se manteve até o abandono de seu uso nos *corsets* tardios.

As barbatanas de baleia poderiam possuir diferentes colorações dependendo da espécie do qual o material foi retirado. As provenientes das baleias franca e jubarte tinham coloração preta, as da baleia-comum eram azuis, e as da baleia de bico eram brancas (ARNOLD et al., 2018).

1.2.1.2 Esparto

O material que dá origem à palavra espartilho, versão do termo *corset* em língua portuguesa, se refere a uma espécie de capim com caule grosso, nativo do Mediterrâneo Oriental. Em língua inglesa, a planta é denominada *bents*, e cresce nas dunas de areia costeiras do atlântico norte. O vegetal foi amplamente utilizado, entre os séculos XVI e XVIII, para estruturar *bodies*, *Stays*, gibões e também as fundações das anáguas usadas sob o vestido (ARNOLD et al., 2018).

Figura 10 - Esparto



Fonte: <https://www.algarveprimeiro.com/d/cooperativa-qrer-promove-curso-de-valorizaccedilatildeo-do-esparto-no-concelho-de-louleacute-/39914-4>

1.2.1.3 Cana ou Rattan

Segundo Waught (2004) a origem do material remete ao junco ou à palma, podendo, portanto, ter aspecto arredondado ou achatado. Arnold et al. (2018) enfatizam que a partir do século XVII, a Europa importava grandes quantidades deste vegetal da Ásia. Era usado tanto para estruturar a parte superior do traje (*bodies, stays* e *corsets*) quanto a parte inferior. Seu uso na corseteria histórica figura até o final do século XIX (WAUGH, 2004).

Figura 11 - *Cane* contemporâneo para estruturação de *corsets*

Fonte: <https://thequintessentialclothespen.com/tag/cane-boning/>

1.2.1.4 Madeira

Arnold et al. (2018) identificam o uso de talas de salgueiro, carvalho e vime na estrutura de *corsets*. Um dos exemplares pertencentes ao acervo da londrina *School of Historical Dress*, centro de pesquisa dos autores, é estruturado com salgueiro, material também usado para a cestaria.

Figura 12 - Cultivo e colheita de salgueiros praticados pela empresa familiar PH Coate and Son



Fonte: <https://www.theguardian.com/money/gallery/2009/apr/02/work-and-careers-basket-making>

1.2.1.5 Metal

Arnold et al. (2018) citam a utilização de ferro, aço e latão na estruturação de *stays*, tanto na versão em fita achatada, quanto em arames arredondados. Tais materiais foram encontrados em exemplares do século XVIII, que antecederam a sua implementação na corseteria industrial do século XIX.

Materiais metálicos também foram utilizados para forjar os polêmicos *stays* de ferro, entretanto não há evidências de que estes de fato tenham sido vestidos. Doyle (2002) enfatiza que o propósito do uso de tais peças ainda se mantém nebuloso, e o uso ortopédico é uma hipótese para a sua finalidade.

Refletindo sobre o seu contato com exemplares sobreviventes, Doyle (2002) considera admirável imaginar alguma mulher se submetendo ao seu uso, ainda que para fins terapêuticos. Mesmo que almofadado por camadas de tecido, a peça certamente seria responsável por limitar expressamente as atividades diárias.

Steele (2007) é mais cética acerca do seu uso, e acredita que alguns exemplares que constituem acervos museológicos não passam de reproduções, para as quais não há evidências de uso, entretanto endossa a hipótese do uso ortopédico para corrigir deformidades da espinha dorsal, assim como atualmente, alguns tipos de *corsets* são empregados para tratamento de escoliose por ortopedistas.

Lynn (2010) cita o cirurgião do exército francês Ambroise Paré (c.1510 - 90) que utilizaria *corsets* de ferro para atenuar a curvatura do corpo devido a condições congênitas, entretanto também menciona que o artefato poderia ser utilizado para proporcionar o suporte indispensável a mulheres que sofreram danos físicos ocasionados pelo ajuste descomedido de *stays* tradicionais estando, portanto, dependentes de sua sustentação. De acordo com Steele (2007), Paré, em um protocolo muito semelhante, recomendava botas de metal para endireitar pernas que tiveram ossos quebrados.

Figura 13 - *Stays* metálico com 56cm de cintura (1600-1700) pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert



Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O139315/corset-unknown/>

1.2.2 *Busk*

Até que seu formato e propósito sejam reformulados na década de 1820, o *busk* empregado em *bodies* e *Stays* consistia em uma placa grossa de madeira, barbatana de baleia ou marfim, que devia ser introduzido no centro frontal de tais peças para oferecer sustentação. *Busks* podiam ser ricamente decorados com mensagens de amor e memoriais e configuravam um presente romântico (DOYLE, 2002).

Figura 14 - *Busk* com iniciais e corações pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1796)



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O139316/stay-busk-unknown/>

Para Arnold et al. (2018), a inserção do *busk* em *bodies* e *stays* poderia acontecer tanto em um bolso frontal (figura 14) criado especificamente para a sua alocação, ou ainda ser simplesmente colocado sob a peça, entre esta e a veste usada diretamente sobre o corpo. Quando fixado, o bolso frontal para o *busk* poderia ser construído na própria peça ou na estomagueira (em inglês, *stomacher*), esta última seria uma espécie de peitilho (figura 15), inserida sob a amarração frontal de *stays*. Algumas estomagueiras eram usadas para cobrir os *stays*, como parte do corpete do vestido, estas eram geralmente presas com alfinetes e se apoiavam na estrutura da peça interior (figura 16).

Figura 15 - *Stays* com bolso para inserção do *busk*. Entre o tecido fragmentado na parte interior, nota-se o *busk* de madeira. Peça pertencente ao acervo da Universidade de New Hampshire (1780-1790)



Fonte:

https://scholars.unh.edu/do/search/?q=Stays&start=0&context=2654425&facet=download_type%3AImage

Figura 16 - *Stays* do século XVIII com cobertura lisa e estomaqueira pertencente ao acervo do Museu de Londres.



Fonte: Arnold et al. (2018)

Figura 17 - Estomaqueira usada sobre *stays* como painel central do Vestido estilo Mântua (c.1720), ambos pertencentes ao acervo do Metropolitan Museum of Art.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/87492>

O *busk* poderia apresentar diferentes formatos, espessuras, larguras e comprimentos. Alguns eram esculpidos com curvatura, para acomodar o formato abdominal (figura 17). O formato triangular (figura 13) proporcionava um efeito tridimensional, que pode ser observado na ponta da estomaqueira da figura 15, esta apresenta uma vaga semelhança com os gibões em estilo “barriga de ervilha” (*peascod belly*, em inglês), que podem ser observados na figura 69 do Capítulo 2.

Figura 18 - Vista frontal e lateral do *busk* de Marfim entalhado pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1590-1610)



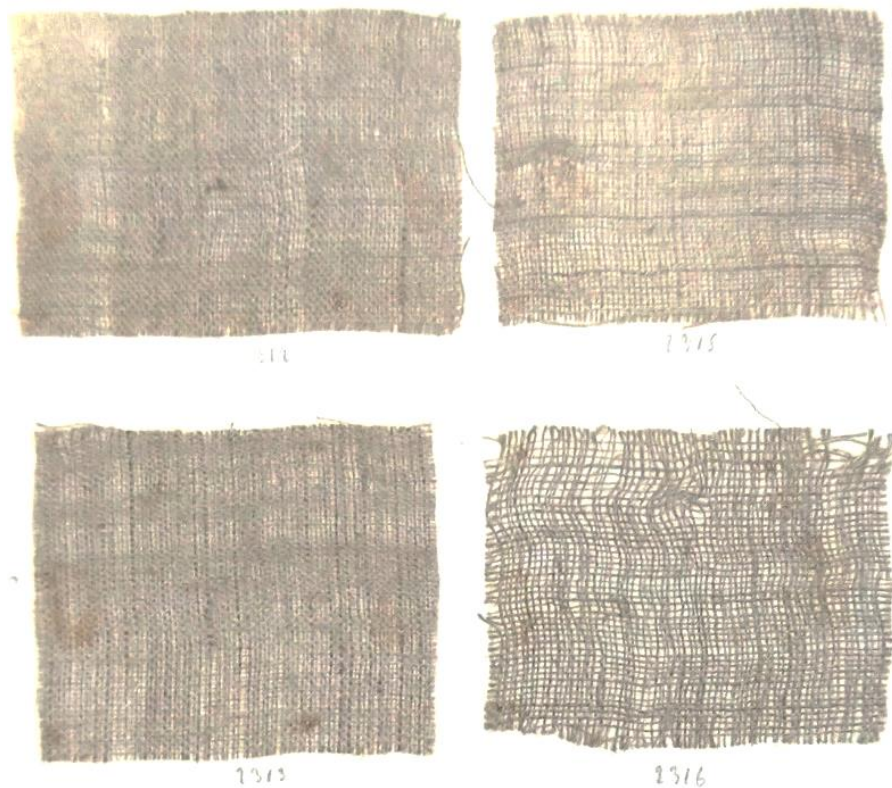
Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O310803/stay-or-busk-bone-busk-unknown/>

1.2.3 Têxteis, papel e couro

Arnold et al. (2018) demonstram a utilização de diversos materiais têxteis na confecção de *bodies* e *stays*. Fibras de Linho e Cânhamo, seguidas do algodão, foram predominantes para a base de sua construção. Este último, juntamente com a seda e a lã também foram amplamente utilizados como tecido externo, responsáveis pelo embelezamento dos exemplares examinados pelos autores.

O *buckram*, tecido atualmente empregado na chapelaria, poderia ser composto por cânhamo ou linho, era engomado e calandrado, possuindo diferentes gramaturas. Com a mesma composição, a sarja e a espinha de peixe, assim como a tela (atualmente denominada lona), compuseram as camadas de *stays* e *bodies*. O algodão era também empregado como forro no tecido denominado fustão, segundo Arnold et al. (2018), era especialmente adotado na parte interna das mangas que estariam em contato direto com a pele.

Figura 19 - *Buckram* originário das manufaturas aos redores de Ruão, amostras de 1737



Fonte: Arnold et al. (2018)

Figura 20 - Cartonagem e papel usados para enrijecimento de *stays*



Fonte: Arnold et al. (2018)

Contudo, papéis e couro também foram utilizados para distintas funções. Enquanto os primeiros foram identificados no interior de *stays* para promover enrijecimento (figura 19), o couro foi aplicado tanto para ornamentação, quanto para proteção das extremidades da peça (ARNOLD et al., 2018). Este é o caso do exemplar da figura a seguir pertencente ao acervo do Victoria and Albert Museum. Nele podemos observar a aplicação do couro na cava, oferecendo conforto e proteção contra o contato com a estrutura da peça na região das axilas.

Figura 21 - *Stays* inglês pertencente ao acervo do Museu Victoria and Albert (c.1780-1790)



Fonte: Autora (2019).

Entretanto, C. Willett e Phillis Cunnington (2004, p. 52) citam o registro de *corsets* para crianças confeccionados em couro no *The Book of Customs Rates* de 1631. O departamento de indumentária e têxteis da *Carrow House*, em Norwich, Reino Unido, possui um exemplar confeccionado inteiramente neste material, com o painel frontal sobreposto por tecido fustão de cor esverdeada.

Figura 22 - *Stays* de couro pertencente ao acervo da Carrow Howse em Norwich, Reino Unido (c.1700 - 1799)



Fonte: <https://twilightsiren.com/blogs/laced-unlaced/c1700-1799-leather-Stays-carrow-house-costume-and-textile-archive-norwich-u>

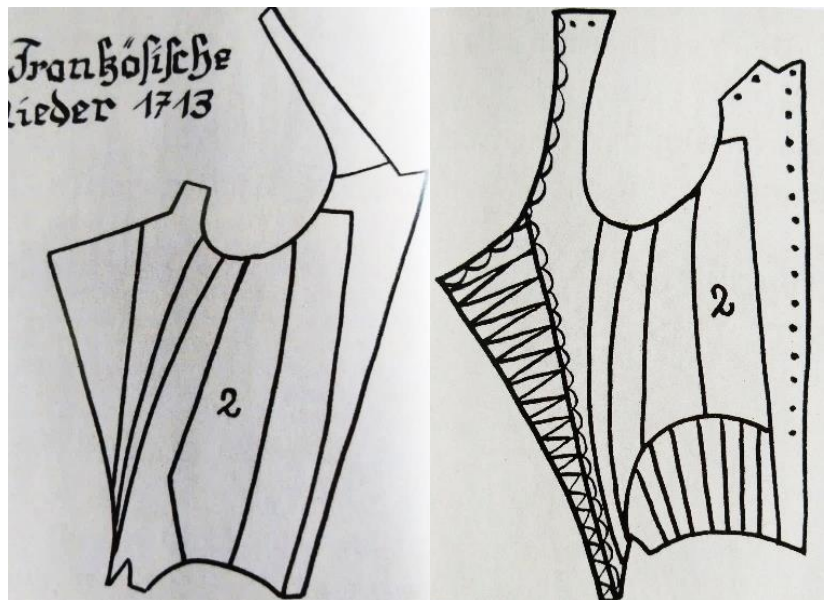
1.2.4 Modelagem

Arnold et al. (2018) explicam que o uso das designações Francês ou Inglês se referiam não à procedência dos exemplares, mas sim aos locais onde o seu uso estava em voga. Os

modelos franceses tinham uma silhueta mais reta, geométrica, enquanto os ingleses eram mais curvilíneos. As alças nos franceses eram fixadas nas costas, enquanto nos modelos ingleses, elas partiam de um painel¹⁰ frontal. O desenho do decote também diferia entre os modelos, sendo reto nos franceses e arredondado nos ingleses. Para Waugh (2004), os exemplares ingleses são mais rígidos que os franceses.

Para tal comparação, Arnold et al. (2018) utilizam os diagramas de modelagem de autoria do alfaiate alemão Johannes Stöckhel, que datam de 1713. Ambos possuíam sete painéis em cada lado, contudo os pesquisadores acreditam que o primeiro painel frontal poderia indicar a utilização de uma estomaqueira.

Figura 23 - Diagramas de autoria do alfaiate alemão Johannes Stöckhel, de 1713. À direita a modelagem de *stays* em estilo Francês e à esquerda de *stays* em estilo Inglês.



Fonte: Arnold et al. (2018)

Arnold et al. (2018) apontam que durante a primeira metade do século XVII, a modelagem mais comumente utilizada para *stays* não era muito elaborada, contendo apenas dois painéis, sendo quatro ao todo. No final deste mesmo século, *stays* mais sofisticados já seriam constituídos por quatorze painéis, enquanto os modelos de dois painéis permanecem em uso pelas classes menos favorecidas.

As alças correspondiam à principal característica que diferenciava os *stays* utilizados na corte dos demais. Estas não eram dispostas sobre os ombros, mas sim caíam em direção à sua lateral. Tal diferença pode ser observada nos diagramas da imagem a seguir.

¹⁰ São denominados painéis as diversas partes que constituem a modelagem de corsets.

Figura 24 - Diagramas de *stays* destinados à corte de autoria do alfaiate Solomon Erb, de 1730.



Fonte: Arnold et al. (2018).

Para cumprir com a função de projetar o busto em direção ao decote, era essencial recorrer às alças que deveriam manter a peça no lugar, considerando que o busto não era modelado anatomicamente, mas sim planificado. (WAUGH, 2004). As laterais dos *stays* do século XVII se prolongavam vagamente além da cintura para atingir os flancos com suas abas (figura 24). Estas, ao se abrirem, ofereciam volume para a saia e impediam que a peça avançasse contra a cintura.

Figura 25 - *Stays* europeu em seda adamacada pertencente ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (1770-1785)



Fonte: Fotografado pela autora

A corseteria buscava promover uma silhueta cônica e rígida em formato “V” (LYNN, 2010), que deveria ser alcançada a partir da ampla estruturação da região entre busto e cintura, seguida do prolongamento frontal inferior do *corset*. Tal formato se conserva até o século XIX, quando a silhueta em formato de ampulheta é desejada.

No final do século XVIII, a moda europeia passa por uma intensa transformação. A pesada indumentária feminina é substituída por vestidos leves e vaporosos. Para a nova silhueta os rígidos *stays* são abandonados em favor de uma versão mais leve, moderadamente estruturada e acolchoada (figura 25), à qual o *busk* (peça rígida de madeira aplicada na região frontal para oferecer sustentação) é inserido. Estas alterações, serão amplamente exploradas no capítulo três desta pesquisa.

Figura 26 - *Stays* de algodão e seda pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c. 1790)



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O138889/Stays-unknown/>

O século termina, portanto, com a renúncia completa à rigidez. As transformações sociais que se deram como resultado da Revolução Francesa ecoaram no desmoronamento da verticalidade aristocrática erigida pela corseteria, cedendo lugar para a mimese da estatuária clássica.

1.2.5 Confeções: *staymakers*¹¹

Na década de 1670 o uso de *stays* já havia se popularizado, demandando a criação de uma classe profissional especializada em sua confecção. Surgem, portanto, os *staymakers*, também denominados *tailleur de corps baleiné* pelos franceses (WAUGH, 2004). É possível contar com um registro acurado acerca do processo de confecção de *stays* no século XVIII na *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios* de Denis Diderot e

¹¹ Eram denominados *staymakers* os profissionais que se dedicavam à confecção de *stays*.

Jean Le Rond D'alembert (2015), cuja principal fonte são os escritos de François-Antoine Pierre de Garsault em *L'art du tailleur*, de seu volume *Description des Arts et Métiers* (1769).

François-Alexandre Pierre de Garsault foi um acadêmico aristocrata, especializado em Botânica e Zoologia. Como membro da Real Academia Francesa de Ciências, foi encarregado de escrever vários volumes da *Description des arts et métiers*, documentando a arte do peruqueiro de (1761), do sapateiro (1767), do alfaiate (1769) e da costureira (1771). A sua pesquisa sobre a confecção de *Stays* baseou-se nas informações que lhe foram dadas por um tal Sr. Vacquert, que confeccionava *Stays* para mulheres e crianças, localizado na Rue St Honoré, em Paris. Uma versão resumida de seu texto foi publicada no *Supplément à l'Encyclopédie* (1777)¹² (ARNOLD et al., 2018, p.14).

Garsault documenta, portanto, com precisão o trabalho diário da construção de trajés. Seus estudos incluem dezesseis pranchas com ilustrações sobre a modelagem de *stays*, pontos de costura e uma breve evolução da moda (PASSOT, 2019).

Até o final do referido século, *stays* eram confeccionados por guildas especializadas. O sistema de guildas, que regulava a produção dos ofícios na França, tem a sua origem no início da idade média, perdurando até 1791, quando foram abolidos no contexto da Revolução Francesa. Sob tal ordem, durante séculos os alfaiates monopolizaram a fabricação de roupas sob medida na França.

O envolvimento institucional de mulheres nesta atividade teve início apenas em 1652, quando foram aceitas na guilda de alfaiates da cidade de Aix-en-Provence. Apenas em 1675 mulheres puderam estabelecer suas próprias guildas nas cidades de Paris e Ruão, abrindo os caminhos também para a incorporação de mulheres em guildas masculinas de tais cidades, onde assumiram posições de subordinação aos mestres alfaiates. A confecção e o comércio de peças do vestuário eram legalmente proibidos para costureiras que trabalhavam fora do sistema de guildas (CROWSTON, 2001).

Até o século XVII, o status da costureira é mais do que modesto, ela faz consertos e ajustes para alfaiates e camiseiros, embora algumas consigam, no maior sigilo, constituir uma rede de clientes [...]. Ocorrem então perseguições impiedosas, dignas da caça às bruxas, contra as costureiras contraventoras, multiplicando-se multas e apreensões, em seus domicílios, de tecidos e trajés (GRUMBACH, 2009, p.15).

Para ilustrar a diferença de gênero entre as profissões, Crowston (2001) recorre à etimologia das palavras francesas *couturière* e *tailleur*. A primeira delas designa a profissão da costureira, e remete ao ato de costurar, enquanto a segunda, usada para denominar o alfaiate, se

¹² François-Alexandre Pierre de Garsault was an aristocratic academic, specialising in Botany and Zoology. As member of the French Royal Academy of Sciences, he was in charge of writing several volumes of the *Description des arts et métiers*, documenting the art of the wig-maker of (1761), the shoemaker (1767), the tailor (1769) and the linen seamstress (1771). His research on staymaking was based on the information given to him by a Mr Vacquert, staymaker for women and children, Rue St Honoré in Paris. An abridged version of his text was published in the *Supplément à l'Encyclopédie* (1777).

refere à atividade de cortar o vestuário, considerada mais importante, tendo em vista a sua função intelectual associada à modelagem e também a responsabilidade com o manejo da matéria-prima, que poderia ser arruinada se algum erro fosse cometido.

Dessa forma, a atividade do corte era praticada por mestres enquanto a costura era atribuída à trabalhadores que estavam sob suas ordens. Crowston (2001) observa que o masculino de *couturière*, ganha um novo significado apenas no século XIX, quando a industrialização da confecção torna valorizado o trabalho artesanal e sob medida. Tal dinâmica pode ser observada na figura do *couturier* Charles Frederick Worth, britânico, porém baseado em Paris, e que tinha status de gênio criativo.

Ao permitir a associação de mulheres às guildas, a lei restringiu a sua atuação apenas à confecção de alguns trajes femininos e infantis, sendo vetada a confecção da indumentária para meninos acima de oito anos e homens adultos. Ainda assim ao final do século XVIII, a presença de costureiras nas guildas já atingia a marca de dez mil profissionais apenas em Paris, compondo uma das maiores classes de ofícios especializados na França (CROWSTON, 2001).

Além da proibição da fabricação do vestuário masculino, em 1675 a legislação francesa delimitava a produção das guildas de mulheres à confecção e venda de vestidos, saias, camisolas, corpetes pouco estruturados e outros aparatos, mas mantinha o veto para suas peças: o corpete do vestido e a saia do vestido. O uso de barbatanas de baleia estava outorgado apenas para aperfeiçoamento dos itens permitidos, que utilizavam pouco, no caso de *stays* infantis e corpetes, ou nenhum material dessa espécie (CROWSTON, 2001).

Os trajes de manufatura proibida às costureiras compunham a vestimenta feminina formal do período, o corpete (*corps de robe*) tinha confecção complexa e era amplamente estruturado com barbatanas de baleia e coberto com o mesmo tecido usado para a confecção da saia do vestido. Crownston (2001) enfatiza que tais trajes proibidos constituíam exatamente a indumentária usada na corte e, portanto, era responsável por denotar o privilégio de sua usuária e demarcar a distinção de classes.

O autor ainda observa, que enquanto o corpete do vestido era, de fato, uma peça de confecção elaborada, a saia em questão era uma peça muito simples. Dessa forma, acredita que a razão que motivava a interdição do governo francês estava justamente no desejo de conservar os privilégios da classe aos alfaiates, reiterando seu status e submetendo as guildas das mulheres a uma posição inferior, que se ocupava de trajes de menor prestígio.

Dessa forma, o domínio da confecção de *stays*, por alfaiates era alvo de intensas disputas. A legislação assegurava a proibição do manuseio de barbatanas de baleia por costureiras, dessa forma, mulheres não estavam autorizadas a confeccionarem *Stays*

independentemente, a não ser que fossem filhas, esposas ou empregadas de alfaiates especializados em sua manufatura.

O discurso misógino era usado para garantir a manutenção desse direito e, para justificar o seu privilégio, alfaiates frequentemente reduziam e desdenhavam a capacidade de costureiras. Tais argumentos eram embasados na técnica *emboutissure* que consistia na inserção de barbatanas nas canaletas costuradas. Alfaiates afirmavam que mulheres eram incapazes de desempenhar com assertividade essa etapa da confecção, que deveria ser desenvolvida a partir de conhecimentos científicos e artísticos (CROWSTON, 2001).

O trabalho de Garsault (1769) em *L'art du tailleur* ilustra tal diferença. Para o autor, o trabalho das mulheres requeria o manejo de poucas ferramentas e exigia pouca precisão, afinal as peças que poderiam ser confeccionadas por estas profissionais eram usadas de forma mais solta sobre o corpo do que as elaboradas por alfaiates, caracterizadas pelo ajuste rigoroso. Entretanto Crowston (2001, p. 116), observa que os exemplares remanescentes em acervos museológicos revelam um rigor técnico superior ao que consta nas obras que os descreveram, como a de Garsault.

Tais conhecimentos científicos citados pelos alfaiates em suas reivindicações podem, portanto, evocar o saber institucionalizado pela literatura técnica, que se ocupava em registrar descritivamente os processos de seu ofício, constituindo um recurso para seu aprendizado, enquanto as minúcias do trabalho das mulheres poderiam ser compreendidas apenas através do treinamento e da tradição oral.

Em 1782 é concedido às costureiras “o direito de rivalizar com os alfaiates na confecção de corpetes, espartilhos e crinolinas, assim como de robes masculinos e dominós para baile” (GRUMBACH, 2009, p.15). É coincidentemente no período em que costureiras foram autorizadas a empregar barbatanas de baleia para finalmente atuarem na confecção de *stays*, que as técnicas investidas em seu desenvolvimento atingem um elevado patamar de sofisticação

Em meados do século XVIII, a habilidade técnica do staymaker atingiu um padrão muito alto. Além das barbatanas de baleia inseridas no corpo do corpete e do *busk* central separado, havia agora barbatanas extras dispostas dentro dos *Stays* (baleines de *dressage*); duas ou mais peças curvas de barbatanas de baleia mais pesada, foram colocadas na parte superior da frente para dar arredondamento ao busto, e peças retas nas omoplatas para manter as costas eretas. A direção das barbatanas variava, mas sempre eram colocadas diagonalmente nas laterais da frente para estreitar o corpo. Ao longo de todo o período os *Stays* foram feitos em duas opções, com estrutura de barbatanas completa ou meio estruturados. Quando completa, as barbatanas eram colocadas próximas umas das outras e podiam ser tão estreitas quanto um oitavo de polegada de largura. Quando se lembra que toda a costura era feita à mão, e que todas as barbatanas de baleia tinham que ser cortadas em tiras - a espessura variando de

acordo com sua posição no corpo - não se pode deixar de admirar o trabalho artesanal desses espartilhos do século XVIII. (WAUGH, 2004, p. 41, tradução nossa)¹³

As disputas jurídicas pelo emprego da barbatana de baleia foram determinantes para que costureiras pudessem alcançar a autonomia para a execução de seu ofício (CROWSTON, 2001). De forma simbólica, o episódio prenuncia o protagonismo da corseteria na inserção e manutenção de mulheres no mercado de trabalho no século seguinte, ocupando cargos em toda a cadeia de suprimentos, como veremos a seguir, ainda que as desigualdades de classe estivessem perpetuadas em tais posições.

1.3 CORSETS

1.3.1 O corset no século XIX

A organização cronológica das inúmeras alterações que se deram na corseteria durante o século XIX procura favorecer a sua análise. Embora estas estejam muitas vezes atreladas às inovações tecnológicas vinculadas ao seu processo de industrialização, a noção de um desenvolvimento progressivo requer cautela. A análise dos elementos que constituíram *bodies* e *Stays* revelam que materiais considerados inovadores no século XIX, como o metal, já haviam figurado em tais peças séculos atrás. Conforme defenderemos nos capítulos seguintes, para além da disponibilidade de recursos, a materialidade dos *corsets* esteve atrelada às mudanças sociais que os cercavam.

1.3.1.1 De 1800 a 1820

O afrouxamento da antiga rigidez aristocrática decorrente da Grande Revolução teve mais ênfase na França do que na Inglaterra, onde a abolição de *stays* não significou uma ruptura generalizada. Waugh (2004) relata que os escritos que mencionam o seu uso neste período denotam que a fundamentação poderia ou não ser adotada, dependendo da adequação da silhueta natural do corpo ao novo estilo. Mulheres cuja massa corporal não era equivalente à

¹³ By the middle of the eighteenth century the technical skill of the staymaker had reached a very high standard. Besides the whalebones inserted in the body of the bodice and the separate centre front busc bone, there were now extra shaping bones arranged inside the *stays* (baleines de dressage); two or more curved pieces, of heavier whalebone, were laid across the top part of the front to give roundness to the bust, and straight pieces across the shoulder blades to keep the back flat. The direction of the boning varied, but it was always laid diagonally on the sides of the front to narrow the body. Throughout the whole period the *stays* were made either fully boned or half-boned. When fully boned the bones were laid close together and might be as narrow as an eighth of an inch in width. When it is remembered that all the stitching was back-stitch done by hand, and all the whalebone had to be cut into strips-the thickness varying according to its position on the body – one cannot but admire the craftsmanship of these eighteenth-century corsets. (WAUGH, 2004, p. 41)

exigida para o uso dos trajes vaporosos, deveriam se valer de algum recurso que proporcionasse a conformação requerida, tal fato era jocosamente reforçado pelas caricaturas do período.

Surge no início do século, portanto, um novo estilo de *corset* confeccionado em *jean* (posteriormente chamado de *coutil*), que rompe com a rigidez anterior para a criação de curvas que produzem uma cintura delineada (figura 26), mas que ainda não se apresenta muito contrastante. Buste e ancas passam a ser arredondados pela inclusão de nesgas, que são inseridas na modelagem para acomodar os volumes naturais característicos de tais regiões (WAUGH, 2004). Seus significados, bem como a ruptura que tais peças apresentam em comparação com o estilo vigente no final do século, serão examinadas por uma perspectiva mais ampla no capítulo três.

Nos primeiros anos do século XIX, os *corsets* tornam-se longos e se estendem em direção ao quadril. Seu comprimento dispensa o uso de abas que se tornam absolutamente fora de moda. C. Willett e Phillis Cunnington (1992) citam anúncios de *corsets* que datam do ano de 1807 nos quais a remoção do volume abdominal é garantida, bem como a obtenção de uma verdadeira silhueta grega. Sua estruturação é composta, sobretudo, por acordoamentos entrecostados pelas camadas da peça e nas costas, ao lado dos ilhoses, para enrijecimento, e *busk* frontal.

O exemplar a seguir integra a exibição permanente *Dressing the Body* do Museu del Disseny de Barcelona, e remete à 1820 e 1830. Confeccionada em algodão, a peça é estruturada por meio de cordões, característica deste período. A imagem promove reflexões acerca da importância do *busk* central para a sustentação ao observa-se a largura da canaleta central preparada para sua inserção.

Figura 27 - *Corset* europeu de algodão pertencente ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (1820-1830)



Fonte: Fotografado pela autora

Madame Burtel (1828) publica ao final da segunda década do século o seu *Guide des dames et des demoiselles: Art de faire les corsets, suivi de l'art de faire les guêtres et les gants*, trata-se de uma cartilha que tem a função de instruir suas leitoras sobre a confecção de tais peças a fim de desenvolver suas habilidades para contribuir com a economia doméstica. Sete modelos são descritos, incluindo-se uma peça denominada como *corset* elástico. Segundo Steele (2007), o termo elástico parece indicar *corsets* que utilizam barbatanas em mola espiraladas, visto que a introdução da comercialização da borracha para o vestuário se deu apenas em 1830.

O volume de Madame Burtel (1828) é ilustrado por uma única imagem, fato que torna complexo o entendimento das técnicas abordadas pela autora. Entretanto, através de tal ilustração é possível identificar as principais características de *corsets* do período, como as nesgas, a alça e o comprimento alongado, abrangendo as ancas.

Figura 28 - Ilustração de *Guide des dames et des demoiselles: Art de faire les corsets, suivi de l'art de faire les guêtres et les gants*



Fonte: Burtel (1828).

Em 1820, o dispositivo para a amarração era construído por meio de *french holes*. Tais aviamentos consistiam em um artefato de osso ou marfim com um orifício central e um sulco lateral que deveria promover sustentação quando encaixado na perfuração feita no centro costal

do *corset*, através da qual a amarração perpassa (DOYLE, 2002, p. 115). Contudo, sua estrutura indica que a principal funcionalidade do ajuste realizado por meio de tais modelos estava em oferecer suporte corporal, e não uma maior constrição como a proporcionada pelos *corsets* das próximas décadas (DOYLE, 2002).

Figura 29 - French Holes



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/111956740718537310/?nic_v2=1a5Ik02Ka

Steele (2007) argumenta que a ideia de implementar conforto à *corseteria* era completamente nova e que o termo “confortável” só foi identificado na língua francesa em 1815. O conforto foi um valor predominante do século XIX, e tornou-se amplamente desejável em objetos e mobiliário, influenciando também o trabalho de *corsetières*. Contudo, inovações tecnológicas que possibilitaram projetar *corsets* para proporcionar um ajuste mais intenso, como os ilhoses metálicos, foram preferidas, sobressaindo a beleza sobre o bem-estar. Um protótipo do que viria a ser um ilhós metálico foi registrado em 1823 por Rogers of London, mas apenas em 1828 o modelo definitivo por patenteado por Daude (LYNN, 2010).

1.3.1.2 Década de 1830

Mais uma vez *corsets* começaram a receber estruturação a partir de barbatanas de baleia e passaram a assumir uma nova configuração com o rebaixamento da cintura. Aliados à introdução gradual de volumes nas mangas e nas saias, contribuíram para intensificar a percepção visual da redução da circunferência da cintura (DOYLE, 2002). O contraste de volumes foi amplamente explorado ao longo do século XIX, atingindo o seu ápice superior com as mangas presunto e com a crinolina na parte inferior.

Figura 30 - Mangas de vestido britânico pertencente ao acervo do Museu Victoria and Albert (1830-1834)



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O117715/day-dress-and-unknown/>

As mangas atingiram tal dimensão em 1830 que as mulheres foram comparadas a formigas devido ao contraste existente entre a cintura esguia e os volumes superiores e inferiores, causados pelas saias em formato de sino. Seus estilos proliferavam devido à sua grande popularidade, “Havia pelo menos uma dúzia de modelagens diferentes para mangas de uso diário com nomes românticos como ‘Cavalier’, ‘Donna Maria’, ‘Sultan’, ‘Medici’ e ‘Marino Faliéro’” (JOHNSTON, 2009, p.76, tradução nossa)¹⁴. Dentre todas as existentes, o estilo chamado ‘Gigot’ era o de maior volume. Johnston (2009) ainda observa que o tamanho extraordinário das mangas e o contraste produzido sintetizam à influência do romantismo histórico na moda. De acordo com Eco (2014, p. 308)

no conflito entre o cânone clássico e o gosto romântico emerge uma visão da história como reservatório de imagens variadas, surpreendentes, insólitas, que o classicismo tendia a relegar ao segundo plano e que a moda das viagens relançara com o culto do exótico [...]

C. Willett e Phillis Cunnington (1992) observam que, em oposição ao afrouxamento dos trajes da regência, os *corsets* se tornam mais constritivos na década de 1830, acarretando graves incômodos. Os autores se referem a diversos relatos, os quais abrangem inclusive a classe média, cujos conteúdos se cercam de críticas ao uso do ajuste exagerado e seus danos para a saúde. A constrição exercida na cintura por *corsets* da década de 1830 será retomada no terceiro capítulo da pesquisa.

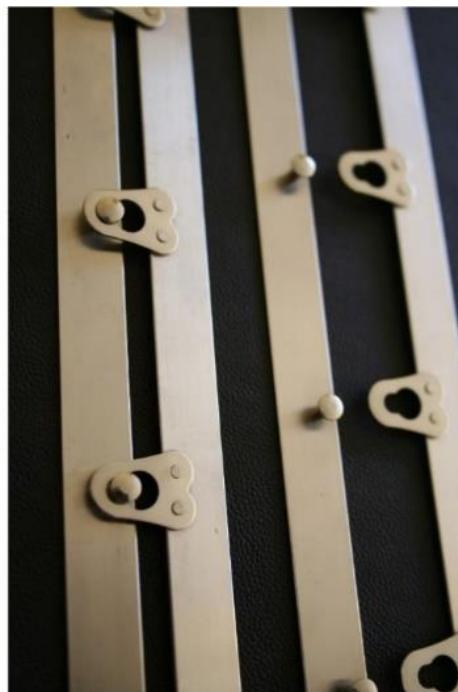
¹⁴ “There were at least a dozen different patterns for sleeves for day wear with romantic names such as ‘Cavalier’, ‘Donna Maria’, ‘Sultan’, ‘Medici’ and ‘Marino Faliéro’” (JOHNSTON, 2009, p.76).

1.3.1.3 Década de 1840

Uma nova modelagem foi introduzida na França no final da década de 1840, com a finalidade de produzir peças mais leves, então preferidas pelas francesas. Nesgas foram substituídas por painéis desenvolvidos para acompanhar o volume do busto e ancas, enquanto esculpam a circunferência da cintura. Tais modelagens eram constituídas por cerca de sete a treze painéis em cada lado da peça (WAUGH, 2004). É do final desta década que data a patente do *Corset* higiênico de Madame Roxey Ann Caplin (1793 – 1888), examinado no quarto capítulo deste trabalho.

No mesmo período C. Willett e Phillis Cunnington (1992) registram o anúncio do *busk* em duas partes e com cliques para fechamento. Contudo Lynn (2010) ressalta que este tipo de *busk* foi introduzido na Exposição Universal de 1823, em Paris, por Jean-Julien Josselin. Na ocasião o artefato não foi assimilado porque o sistema criado por Josselin poderia fazer com que a peça se abrisse eventualmente durante o uso. Em 1848 Joseph Cooper registra a patente do chamado fechamento *slot-and-stud* que corresponde ao *busk* contemporâneo, este entra em comercialização por meio da produção em escala industrial.

Figura 31 - *Busk* contemporâneo em aço inox



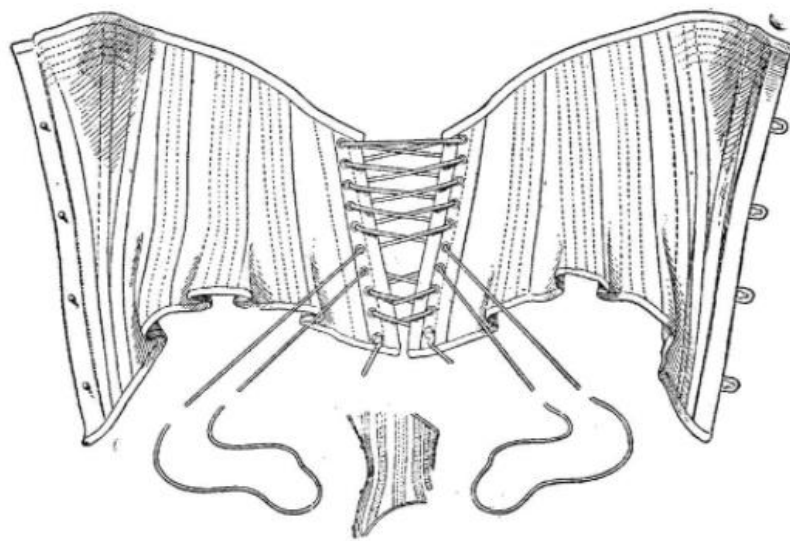
Fonte: Fotografado pela autora

Em seu *A Complete Dictionary of Dry Goods* de 1892, George Cole cita uma fábrica de *busks* de Connecticut que usava cerca de 32 toneladas de metal por ano para a fabricação do

componente. O autor ainda se espanta com o preço de 10 centavos o par, pelo qual a peça era comercializada, considerando a quantidade surpreendente de trabalho nela empregado. As precárias condições dos trabalhadores da indústria da corseteria serão retomadas mais adiante.

Em 1843, é introduzida a forma de amarração posterior chamada *à la paresseuse* ou *lazy lacing* em língua inglesa. A técnica consiste em deixar dois elos na região da cintura entre o trançado, a fim de permitir que a própria usuária faça o ajuste de seu *corset*.

Figura 32 - Amarração *à la paresseuse*



Fonte: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:O%27Followell_-_Le_corset,_1905.djvu/120

Lynn (2010) observa que tal amarração só pode ser praticável devido à disponibilização do *busk* em duas partes com fechamento frontal que passaram a ser desenvolvidos em escala industrial. Tal amarração permanece vigente nos *corsets* contemporâneos, e além da praticidade também permite que a pressão exercida pelo ajuste se intensifique na região da cintura.

1.3.1.4 Décadas de 1850 e 1860

A estrutura feita a partir de penas longas com raque encorpada chamada *Featherbone* era priorizada em detrimento das barbatanas de baleia. Rattan ou cana eram utilizados para estruturação de *corsets* vendidos a preços populares, e o aço para *corsets* moderadamente acessíveis, considerando a sua oxidação. A estrutura plástica foi introduzida apenas na primeira década do século seguinte (DOYLE, 2002).

Seleshanko (2012) observa que a *featherbone* era considerada mais confortável do que a barbatana de baleia por oferecer mais flexibilidade, fato que pode ser observado no anúncio do *corset* recomendado para a prática de exercícios físicos.

Figura 33 - Anúncio da edição de 1893 da revista norte-americana *The Delineator*

No. 500. **Ladies' Featherbone Waist.**
 Extra Quality Sateens. Very Popular.
 Patent Forms give free expansion.
 Combines Style with Comfort.
 Recommended by Physicians.

FEATHERBONE CORSET
 Extra long Waist. F./B. 250.
 Form is Perfect.
 Best material.
 Very rich.

18 to 36. White, Drab, Écru or Black.
 Price of any, \$1.00.

Featherbone Dress Forms.
 Adjustable.
 Light.
 Comfortable.
 May be Washed.
 Give perfect Form.
 White only. Price, 40 Cents.

For sale by retailers, or post-paid on receipt of price.

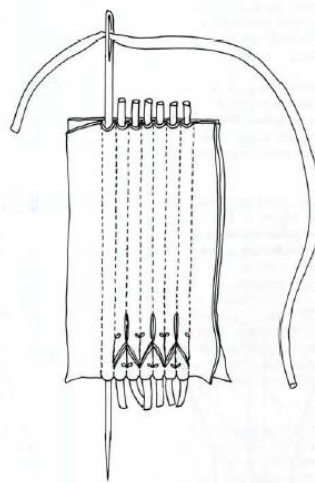
FEATHERBONE CORSET CO., Sole Manufacturers,
KALAMAZOO, MICHIGAN.



Fonte: Seleshanko (2012).

Mediante a ampliação da demanda, as barbatanas de baleia se tornaram mais escassas. Na segunda metade do século XIX, as hastes e molas de aço foram introduzidas (DOYLE, 2002). Além das barbatanas a estrutura de um *corset* podia contar com a técnica *cording*, que consiste na inserção de filamento entre as camadas do *corset* em pontos que demandam reforço e uma sustentação mais efetiva como as ancas e busto. Para tal, o material empregado poderia consistir em papel torcido ou fibra vegetal, conhecida como *tampico*. A técnica foi muito popular durante as últimas décadas do século.

Figura 34 - Reprodução manual da técnica *Cording*



Fonte: Salen, (2008).

Em 1860, as nesgas sobre o busto e ancas desaparecem. O formato do busto torna-se muito arredondado sendo obtido pelas curvas dos painéis de sua modelagem, e o comprimento do *corset* deve ter a medida suficiente para cobrir a linha da cintura (DOYLE, 2002) em oposição à década de 1840, na qual o seu comprimento abrangia plenamente as ancas.

Segundo Warren (2001) o *corset* ideal da década de 1860 deveria ser perfeitamente encaixado no busto com barbatanas para empurrar suavemente as mamas para cima., esta seria a solução ideal para garantir o efeito desejado sob o corpete do vestido, que era também ajustado.

Figura 35 - Vestido verde/azul de seda com gola de renda pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c. 1865)



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O110119/dress/>

O *corset* fotografado a seguir contém as principais características do período. O formato curvo dos painéis que constituem sua modelagem é responsável por desenhar o busto e o seu comprimento se estende pouco além da linha da cintura. O fechamento frontal possui um mecanismo que permite regular a pressão por meio dos ilhoses das tiras. Esse tipo de fechamento inusitado e incomum, é um exemplo da engenhosidade observada na confecção de peças vitorianas.

A peça pertence à exposição permanente *Dressing the Body* do Museu del Disseny de Barcelona e foi oportunamente exibida em conjunto com uma crinolina, possibilitando observar o contraste de volumes proporcionado por ambos.

Figura 36 - *Corset* europeu de algodão canelado pertencente ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (1850-1860)



Fonte: Fotografado pela autora (2019).

A introdução da máquina de costura aliada ao fechamento frontal através do *busk* metálico de encaixe e aos ilhoses metálicos, foram fundamentais para o processo de industrialização da manufatura de *corsets* e para a sua popularização.

No século XIX, grande parte dos *corsets* eram confeccionados em uma única camada de tecido, o que exigia a utilização de canaletas aplicadas por meio de máquinas de costura com duas agulhas em toda a extensão da peça para a inserção da estrutura. Nos séculos anteriores as barbatanas de baleia eram inseridas entre as camadas de tecido, dispensando o uso de canaletas (DOYLE, 2002).

1.3.1.5 Década de 1870

Na década de 1870 foram feitos grandes investimentos em soluções para evitar que as barbatanas se partissem devido à angulação pronunciada que se desenhava pela diferença entre as circunferências do busto e da cintura. Tal período coincide com a escassez das barbatanas de baleia no mercado e com a popularização do aço e do filamento de cana empregado na corseteria.

Figura 37 - Barbatanas de Baleia, barbatanas de aço cobertas por tecido, barbatanas de aço cobertas por tinta, canaletas de tecido (da esquerda para a direita)



Fonte: <https://underpinningsmuseum.com/museum-collections/assortment-of-corset-bones-baleen-steel/>

As barbatanas de aço passam, portanto, a ser amplamente utilizadas (WAUGH, 2004) tanto para suprir a carência das barbatanas de baleia quanto para viabilizar as curvas acentuadas da modelagem, considerando a sua maleabilidade. Segundo Doyle (2002), vários formatos de barbatanas de aço foram desenvolvidos para evitar a ferrugem em decorrência da umidade, o autor cita o seu envelopamento por meio de camada de tinta e de algodão.

Mesmo com a introdução do aço, Cole (1892) salienta que o efeito das barbatanas de baleia era insubstituível, e que na tentativa de encontrar algum material similar, o chifre¹⁵ era empregado, este figurava em alguns pontos estratégicos, como na estrutura das laterais dos *corsets*. Segundo o autor, a França era apontada como a principal fornecedora do componente, que tinha origem sul-americana. A sua aplicação na corseteria demandava que este fosse cortado em tiras estreitas pela indústria. Como vimos, chifres foram usados anteriormente na confecção de *busks* para *bodies* e *stays* em marfim.

A introdução do *spoon busk*, um *busk* em formato de colher, data desta década, para (DOYLE, 2002, p. 141, tradução nossa),

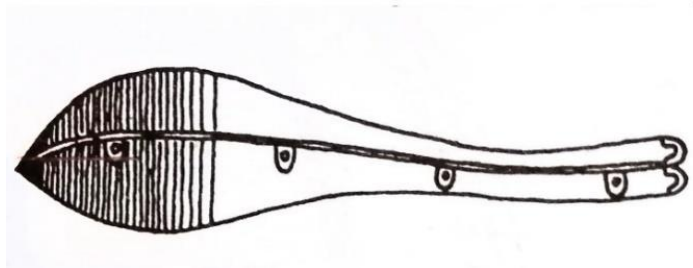
O *spoon busk* foi uma inovação de meados do século, destinada a dar à mulher alguma proteção para seus órgãos inferiores. A teoria era que este *busk* curvo de metal, dobrado em forma de concha, pressionaria contra seu abdômen inferior, oferecendo assim um suporte firme. Essas inovações foram especialmente

¹⁵ Cole (1892) não especifica o animal do qual o chifre era extraído.

interessantes por colocarem o foco em um novo dilema social, a saúde do indivíduo.¹⁶

A partir de então, a implementação do *spoon busk* (com base larga, arredondada e curva) e o incremento na estruturação a partir da técnica *cording* associada às barbatanas, tornaram o *corset* mais compressivo e pesado (WAUGH, 2004). A prerrogativa da necessidade de maior suporte para o corpo das mulheres mencionada por Doyle, será explorada no terceiro capítulo.

Figura 38 - *Spoon busk* (1873)



Fonte: Waugh (2004).

Figura 39 - *Corset* europeu desenvolvido em tear pertencente ao acervo do Kunstgewerbemuseum (c. 1870)



Fonte: Fotografado pela autora

Corsets confeccionados em teares foram populares durante o período. Patenteados em 1832 por Jean Werly, pioneiro na indústria da *corseteria* francesa, permaneceram em uso até 1889 (WAUGH, 2004). Tal método de confecção permitia que a peça não demandasse costura

¹⁶ The spoon busk was an innovation of the mid century, intended to give the woman some protection for her lower organs. The theory was that this curved metal busk, bent into a cupped shape would press against her lower abdomen, therefore offering a firm support. These innovations were especially interesting since they placed focus on a new social dilemma, the individual's health (DOYLE, 2002, p. 141).

alguma, possibilitando a inserção da estrutura entre as camadas de seu tecido duplo (WAIDENSCHLAGER, 2014). O exemplar acima data de 1870 e integra o acervo do Kunstgewerbemuseum em Berlim e sua estrutura é descrita como sendo de barbatanas de baleia ou feita por meio da técnica *cording*.

Outro exemplar pertencente ao acervo da antiga fábrica R. & W.H. Symington & Co apresenta características similares. Desenvolvido por meio de um tear específico para a corsetaria em trama estilo tela, apresenta uma tonalidade mais escura nas canaletas por onde são inseridas barbatanas, denotando sofisticação tecnológica. Sua estruturação é garantida por filamento largo constituído de cânhamo e introduzido entre os canais criados pelo tear por meio de uma agulha longa, ambos os processos eram manuais. A peça conta com *busk* frontal e barbatanas em aço, que são aplicadas nas costas para sustentação da amarração. O *corset* conserva considerável leveza e, pelo conjunto das características descritas, denota maior conforto durante o uso.

Figura 40 - Exterior e detalhe de *corset* confeccionado em tear pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c. 1875)



Fonte: Fotografado pela autora (2019)

Outra inovação importante, a moldagem à vapor, constituía um processo de finalização ao qual *corsets* de alta qualidade eram submetidos

Um processo chave na fabricação de *corsets* de qualidade era a moldagem a vapor. Um *corset*, quando acabado, era pulverizado com uma mistura de goma e, em seguida, colocado em "donzelas" de cobre. Essas donzelas foram forjadas na forma do torso de uma mulher. Ocas e forjadas de chapas maciças de cobre, eram fixadas em bancadas, às quais se alimentava com vapor, assim os *corsets*, previamente pulverizados com a mistura de amido e cola, eram secos e ganhavam a sua forma definitiva. Muitos

acreditavam que essa modelagem final e o acabamento prensado se perderiam se o *corset* fosse lavado (DOYLE, 2002, p. 126, tradução nossa)¹⁷

A manufatura britânica de *corsets* R. & W.H. Symington & Co empregava o método de moldagem a vapor em seu sistema de confecção, tal procedimento pode ser observado na fotografia que faz parte da coleção pertencente aos Museus de Leicestershire, responsável por todo o acervo da antiga fábrica.

Figura 41 - Procedimento de Moldagem a Vapor da R. & W.H. Symington & Co (1900)



Fonte: Museus de Leicestershire

A reputação acerca da qualidade de *corsets* moldados a vapor pode ser observada neste anúncio que data de 1892 da fábrica de *corsets* L. L. Loomer's Sons, no qual lê-se "the best in the world" (SELESHANKO, 2012. p.69).

¹⁷ A key process in the manufacture of corsets of quality was steam molding. A corset, when finished was given a spraying with a starch size mixture, then it was fitted onto copper "maidens". These maidens were beaten into the shape of a woman's torso. Beaten hollow out of solid sheets of copper, they were fixed onto benches, to which live steam was fed, in this way the corsets, previously sprayed with the starch and glue mixture, were dried and given their final shape. It was this final shape and pressed finish that many felt would be lost if the corset was to be washed (DOYLE, 2002, p. 126)

Figura 42 - Anúncio de *corsets* moldados a Vapor (1892)



Fonte: Seleshanko (2012).

1.3.1.6 Década de 1880

C. Willett e Phillis Cunnington (1992) reforçam que o modelo em voga na década de 1880 permanece alongado, produzido com tecidos elegantes como brocado e seda em variedade de cores. As cores preferidas para os *corsets* no século XIX eram o preto, o cinza, o vermelho e um tom de caqui esverdeado chamado *grab*. As cores escuras eram preferidas por questões funcionais, tais tonalidades tinham como objetivo evitar que a sujeira aparecesse. (DOYLE, 2002)

A sofisticação dos métodos de confecção é notável, Waugh (2004) cita um modelo da década de 1880 cuja modelagem se constituía por 20 painéis e dezesseis barbatanas de baleia em cada lado. O *spoon busk* permanece em voga, e pode ser observado no exemplar de 1885 pertencente ao acervo da fábrica britânica R. & W.H. Symington & Co.

O modelo apresenta particularidades notáveis que evidenciam as preocupações da usuária para a qual seria disponibilizado. Os ilhoses localizados em toda a circunferência da cintura pretendiam tornar o *corset* ventilado, prática que já se colocava em consonância com a corrente dos *corsets* higiênicos característicos do fim do século. O tema será retomado no terceiro e quarto capítulo do trabalho.

O *spoon busk* pode ser removido para a lavagem graças ao mecanismo criado a partir de ilhoses e cadaço que contornam o componente, possibilitando a sua remoção e inserção com facilidade. Neste período os metais empregados na corseteria oxidavam e, recursos diversos,

como o já citado envelopamento por meio da pintura e de tecido, são implementados na tentativa de retardar ou inibir o processo.

Figura 43 - Exterior de *corset* com *spoon busk* pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co destacável (c. 1885)



Fonte: Fotografado pela autora (2019)

Com cerca de 56 cm de circunferência de cintura, o exemplar tem uma estrutura consideravelmente robusta, não apenas pela utilização do *spoon busk*, mas também pelas camadas que o constituem. Entre duas camadas de *coutil*¹⁸ uma camada de *hessian* foi aplicada, trata-se de uma tela composta de juta ou sisal. Nota-se, portanto, que a peça deveria exercer considerável enrijecimento do torso, já a medida da cintura não deveria promover uma constrição exageradamente enfática.

1.3.1.7 Década de 1890

Na última década do século o *corset* se tornara um artigo desenvolvido a partir de técnicas sofisticadas e com grande atenção ao design por meio de composições de cores refinadas, dentre as quais as peças em cetim seriam as mais valorizadas (WAUGH, 2004). Lynn (2012) enfatiza o uso de cores fortes nos cetins destinados à confecção de *corsets* e anáguas nas

¹⁸ Tecido com trama espinha de peixe e composição 100% algodão amplamente usado na corseteria.

décadas de 1880 e 1890, que seriam muito elegantes e tão respeitáveis quanto os tradicionais de cor branca.

Os tingimentos sintéticos vitorianos podiam causar danos à saúde, tais como sérios problemas na pele ou danos internos. Em 1970 um químico germânico descobriu que a cor magenta continha traços de arsênio, tal componente já havia levado uma tinturaria suíça a encerrar suas atividades em 1864 (JOHNSTON, 2009).

Figura 44 - *Corset* britânico pertencente ao acervo do museu Victoria & Albert, confeccionado em cetim magenta e renda preta (c. 1890-1895)



Fonte: Lynn (2010).

Os jogos olímpicos de Atenas são retomados em 1896, influenciando amplamente a percepção sobre a atividade física na sociedade europeia. Com a adesão de mulheres a diversas práticas esportivas, seu vestuário deixa de possuir algumas peças antes consideradas obrigatórias. *Corsets* tornam-se mais leves e mais curtos (DOYLE, 2002).

Mme Gaches-Sarraute, uma *corsetière* e estudante de medicina francesa, projetou em 1990 um *corset* que aliviaria a pressão exercida pelas peças em voga a partir da completa planificação frontal do *busk*, que se estenderia pelo abdome. A silhueta reta poderia ser mantida em toda a extensão frontal do corpo devido às ligas que agora fixadas ao *corset*, se prendiam às meias. A proposta se tornou o estilo vigente, amplamente adotado foi gradativamente sofrendo adaptações no sentido de desenhar uma cintura mais reduzida.

Nos últimos anos do século, a silhueta em formato “S” começava a se consolidar, promovida pela associação da modelagem da saia com os novos estilos de *corset* e inspirada pela sinuosidade do movimento *Art Nouveau* (WAIDENSCHLAGER, 2014). Comparadas com as utilizadas na década anterior, as saias agora tinham um formato mais enxuto, necessitando uma cintura ainda mais esguia para criar contraste entre o busto e quadril.

Mantendo a frente plana concebida por Mme Gaches-Sarraute, os *corsets* que delinearam a silhueta em “S” empurravam o busto para cima e projetavam o quadril a partir da redução da cintura na região lombar por meio de uma composição extremamente complexa que poderia ter o comprimento longo ou mais encurtado (WAUGH, 2004).

Figura 45 - *Corset* com frente plana pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c. 1903)



Fonte: Fotografado pela autora (2019)

O luxuoso modelo em cetim pertencente ao acervo da fábrica britânica R. & W.H. Symington & Co conserva tais características (figura 44). Para proporcionar a frente completamente plana o *corset* é amplamente estruturado com barbatanas de baleia e hastes de aço. As curvas de sua modelagem na região da cintura e ancas se dirigem para a região posterior, aspecto que também favorece a planificação frontal.

1.3.2 A virada do século

Embora o período não seja abrangido pelos capítulos posteriores, que pretendem abordar os significados das transformações observadas na materialidade dos *corsets* por uma perspectiva mais ampla, após o século XIX o uso normativo do *corset* segue em direção ao seu declínio, se tornando cada vez mais dispensável.

Corsets underbusts foram introduzidos em 1900, juntamente com o novo estilo esportivo e confortável, cuja principal característica estava na já citada frente plana. No *corset* eduardiano a cintura se torna reduzida em direção às costas, o volume do busto é ressaltado, desenhando a aclamada silhueta do período immortalizada pelo artista norte-americano Charles Dana Gibson.

Figura 46 - The Jury Disagrees. Ilustração de Charles Dana Gibson, 1904.



Fonte: <http://loc.gov/pictures/resource/cai.2a12841/>

Em 1907 um novo estilo já substituiria o contorno das Gibson's Girls (WILLET e CUNNINGTON, 1992) e os quadris perdem o volume sob um *corset* que buscava produzir uma figura sobretudo esguia. Steele (2007) argumenta que cinturas esguias eram popularmente associadas com o conceito de juventude e beleza. Segundo a autora, o corpo magro passou a ser cada vez mais elogiado por revistas de moda como a Vogue, definido como uma silhueta extremamente elegante.

Foi a partir de 1907 que os volumes do busto e quadril começaram a perder dimensão e o torso passou a se tornar mais estreito, modelado pelo *corset* que objetivava alongar a silhueta. Tais peças eram caracterizadas pelo número reduzido de painéis em sua modelagem e pela inserção de nesgas elásticas responsáveis por possibilitar a movimentação corporal, estes materiais elásticos se tornariam protagonistas da corseteria na década de 1920 (WAUGH, 2004). Estes *corsets* podiam atingir o comprimento de vinte e sete polegadas abaixo da cintura impossibilitando a usuária de se sentar em alguns casos.

A partir de então a confecção de *corsets* buscou agregar mais conforto, de acordo com os padrões e valores operantes. Concentrar a abrangência do *corset* apenas na cintura era uma possibilidade de oferecer maior mobilidade, o exemplar de cerca de 1900 examinado durante pesquisa no acervo da R. & W.H. Symington & Co foi desenvolvido a partir dessa premissa e destinado para o uso durante a prática de esportes. Levemente estruturado o comprimento da peça permitia inclusive a equitação, na qual a praticante deveria se sentar de lado.

Figura 47 - *Sportswomen's corset* pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c. 1900)



Fonte: Fotografado pela autora (2019)

Corsets confeccionados a partir de fitas também são característicos do período. Levemente estruturados, possuíam barbatanas apenas nas extremas laterais e costas, além do *busk* frontal. Seu uso também estava associado a esportes como tennis, croquet ou golf e também ao *boudoir* (LYNN, 2012). O exemplar abaixo data de cerca de 1900 e pertence ao

acervo do Victoria and Albert Museum. Apesar de sua estrutura leve, a disposição das fitas sinaliza uma considerável ênfase no desenho da cintura.

Figura 48 - *Corset* de Fitas de cetim estruturado com barbatanas de baleia pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c. 1900)



Fonte: Fotografado pela autora (2019)

Sob a premissa de buscar soluções saudáveis para a corseteria, a modelagem eduardiana proporcionava considerável stress na região lombar (DOYLE, 2002).

Em 1914, muitas jovens ridicularizavam os velhos *corsets* de osso de baleia, mas a maioria precisava de algum tipo de traje de base para atingir a elegante figura esguia "sem *corset*". *Corsets* [...] com nomes como 'The Hip-Confiner' ou 'Thigh-Diminisher', foram introduzidos para reduzir as nádegas e coxas, mas permitiram facilidade de movimento na parte superior do corpo (LYNN, 2010, p.98, tradução nossa)¹⁹

A versão do *corset* na década de 1920 já assumia a forma de uma cinta elástica que tinha como principal objetivo promover uma silhueta considerada esbelta a partir do achatamento das nádegas (WILLET e CUNNINGTON, 1992). Entretanto a R. & W.H. Symington & Co seguia disponibilizando *corsets* confeccionados a partir de fitas juntamente com demais opções igualmente leves e elásticas.

¹⁹ By 1914 many young women ridiculed old whalebone corsets, but most needed some kind of foundationwear to achieve the fashionable slim "corsetless" figure. Corsets [...] given names such as 'The Hip-Confiner' or 'Thigh-Diminisher', were introduced to control the buttocks and thighs but permit ease of movement at the upper body (LYNN, 2010, p.98)

O exemplar abaixo é composto por fitas de *jacquard* e possui sustentação apenas nas extremas laterais e costas. Apesar da similaridade com a estrutura do modelo pertencente ao acervo do Victoria and Albert Museum, tal *corset* proporciona uma silhueta tubular, sem ênfase especial à circunferência da cintura, em conformidade com o estilo vigente.

Figura 49 - *Corset* de Fitas de jacquard com modelagem tubular pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c. 1921)



Fonte: Fotografado pela autora (2019)

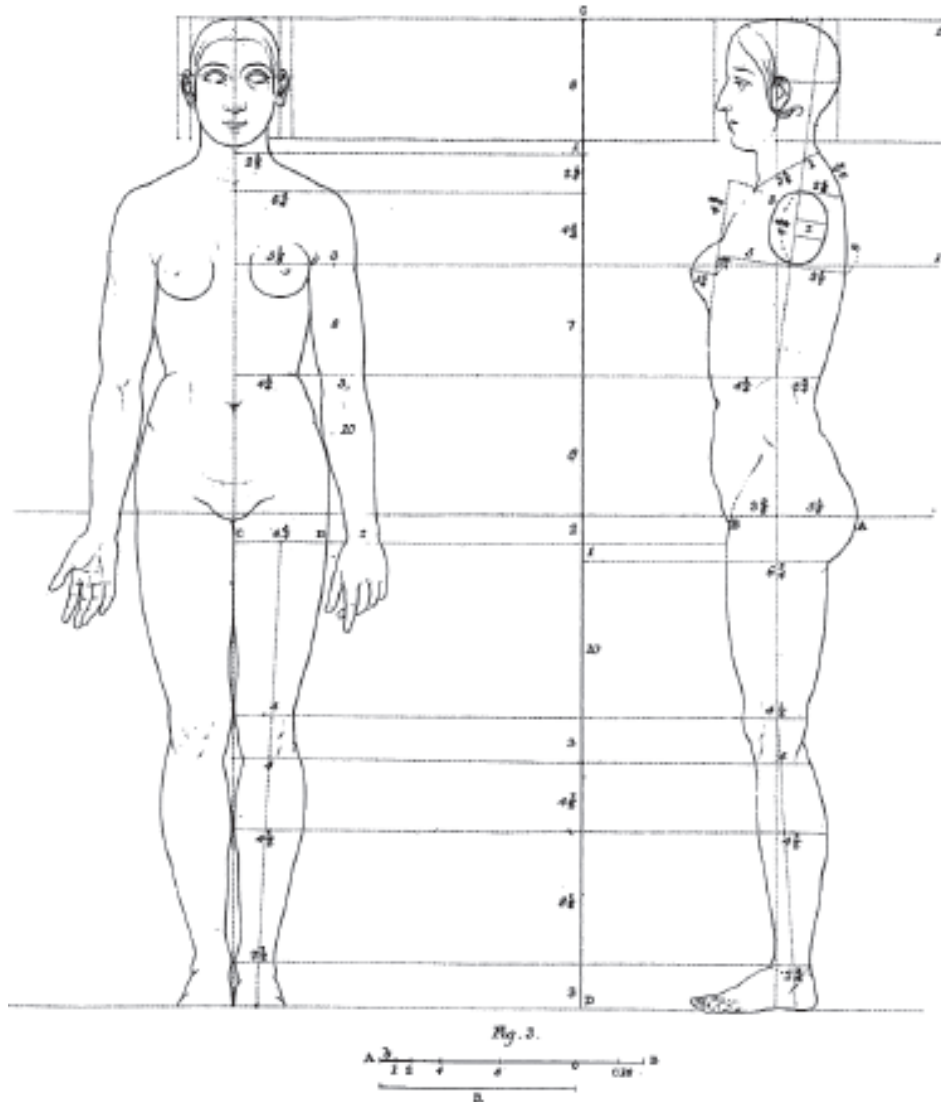
Em meados da década de 1920, diversas opções elásticas para o suporte do busto também estavam disponíveis e a combinação do *brassiere* (precursor do sutiã) e do *suspender belt* (cinta-liga larga e estruturada com laterais elásticas), se tornou a roupa de baixo padrão, chamada de *corselet* (DOYLE, 2002).

1.3.3 A confecção de *corsets*

Segundo Aldrich (2007), uma das primeiras tabelas de medidas para padronização da confecção foi publicada em 1815 por Benjamin Read. A partir de então, muitos alfaiates veicularam teorias para a padronização de moldes baseados em métodos geométricos. O professor de matemática alemão Henry Wampen foi um deles. Seu sistema de modelagem por meio de fitas graduadas que consideravam diferentes alturas e larguras é baseada em conceitos

antropométricos. Tais fitas, bem como os esquadros e escalas foram adotados com entusiasmo pelos alfaiates britânicos (ALDRICH, 2007).

Figura 50 - Análise das proporções da figura de Henry Wampen



Fonte: Aldrich (2007).

Sobre a confecção em larga escala de *corsets*, Aldrich (2007) observa que a amarração característica da peça, mecanismo que viabiliza o ajuste do *corset* ao corpo, possibilitou que a tabela de tamanhos fosse mais flexível. Segundo Cole (1892) *corsets* eram comercializados em diferentes tipos, preços e dimensões. O autor explica que os tamanhos variavam a cada polegada, se referiam à medida da cintura natural da usuária e eram disponibilizados do 18 ao 40, ou seja, com uma grade muito abrangente que se iniciava aos 45,72 cm e finalizada aos

101,60 cm. Apesar da confecção industrial abranger tanto meninas quanto senhoras gestantes, não fica claro se as medidas mencionadas por Cole (1892) consideravam tais exemplares.

A padronização de modelagens foi extremamente necessária para suprir as necessidades advindas do crescimento da população urbana. No século XIX tais sistemas são amplamente adotados (DOYLE, 2002), e passam a ser ferramenta fundamental para o surgimento da manufatura massificada.

1.3.3.1 A indústria da corseteria no século XIX

Segundo Yalom (1997), a primeira fábrica de *corsets* francesa foi inaugurada por Jean Werly, um industrial suíço, na cidade de Bar-le-Duc. Esta consta no volume *Historique de la ville de Bar-le-Duc*, de François Alexis Théodore Bellot-Herment, publicado em 1863, como um dos destaques industriais do ano de 1855²⁰. Dessa forma, é certo afirmar que estava operante antes das empresas que protagonizaram a manufatura de *corsets* em escala industrial no Reino Unido e na América do Norte a partir da segunda metade do século XIX.

Separadas pelo Atlântico, a britânica R. & W.H. Symington & Co, inaugurada em 1861, e a norte-americana Royal Worcester Corset Company, inaugurada em 1875, constituíam a espinha dorsal do mercado global.

Em dois países distintos, dois indivíduos atenderam às necessidades de consumo de moda para as novas gerações de usuários de *corsets*. Na Inglaterra, a Symington Corset Company, produzindo o mais refinado espartilho manufaturado em massa, foi exemplo de trabalho artesanal rebuscado e bom ajuste. Na América, David Fanning descobriu que os corpos das mulheres requeriam tamanhos diferentes, com estatura alta, média e baixa. Ele foi o primeiro a considerar esses pontos como atrativo de mercado, oferecendo *corsets* para atender às necessidades individuais a um preço de fabricação em massa (DOYLE, 2002, p.121, tradução nossa)²¹

Ao se referir ao mercado norte-americano, Cole (1892) salienta que considerando a produção interna e as exportações, o consumo de *corsets* seria de cerca de 60 milhões por ano. Inúmeros modelos de *corsets* integravam o catálogo da Royal Worcester Corset Company e, eram comercializados sob a rubrica de quatro marcas diferentes: *Bon Ton Corsets*, *Royal Worcester Corsets*, *Adjusto Corsets* e *Royal Worcester Waists*, esta última dedicada a peças

²⁰ Cf. BELLOT-HERMENT, François Alexis Théodore. "Historique de la ville de Bar-le-Duc". 1863. In: <https://books.google.com.br/books?id=HztYAAAACAAJ&dq=%22WERLY+ET+CIE%22+Bar-le-Duc&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em 12/03/2022.

²¹ In two countries, two individuals served the fashion needs for generations of corset wearers. In England, the Symington Corset Company, producing the finest mass manufactured corset, set the example for fine craftsmanship, and a good fit. In America, David Fanning discovered that women's *bodies* required different sizes, to cope with the tall, medium and small frame. He was the first to consider these very marketable points of sale, the corset for the individual, at a price for the masses (DOYLE, 2002, p.121)

infantis. A empresa buscava atender a uma pluralidade de tipos físicos comercializando seus produtos tanto em território nacional quanto internacional, atingindo a marca de noventa países em sua distribuição, incluindo o Brasil.

1.3.3.1.1 R. & W.H. Symington & Co

A empresa britânica R. & W.H. Symington & Co teve grande protagonismo no mercado de produção industrial massificada de *corsets* a partir da segunda metade do século XIX. Suas atividades se estenderam até a última década do século XX, acompanhando o intenso movimento das transformações regidas pela moda.

Seu público-alvo era constituído por mulheres da classe média e da classe operária, mas também desenvolvia peças para crianças, que inclusive, se tornaram as mais populares de seu catálogo a partir de 1908. A trajetória da R. & W.H. Symington & Co é narrada em detalhes por Phillip Warren em seu volume *Foundations of fashion - The Symington collection: corsetry from 1856 to 1990* (2001), o qual inclui um exame cuidadoso de exemplares que refletem os principais estilos desenvolvidos pela empresa.

Warren (2001) localiza o início da manufatura na década de 1830, quando James Symington deixa a Escócia para se mudar para Leicestershire e lá inicia um pequeno empreendimento como alfaiate, seguindo a trajetória de seus irmãos que já haviam estabelecido comércios prósperos na região.

Após se casar com Sarah Gold, James incorpora o trabalho da esposa em seu próprio negócio. Sarah era filha de um *staymaker* e notável *corsetière*. Com as habilidades de sua esposa, os negócios de James começam a crescer e ganham uma nova dimensão em 1855, quando Robert Symington, o filho mais velho do casal, implementa o uso da máquina de costura na empresa após uma viagem para a América do Norte em busca de novas tecnologias. Sarah se aposenta e passa a atender apenas a uma pequena clientela local interessada em *corsets* sofisticados e sob medida.

Robert e William Henry Symington assumem os negócios da família estabelecendo, em 1861, o prédio da R. & W.H. Symington & Co, que em 1880, já contava com 500 máquinas e cerca de 1600 funcionários, além dos trabalhadores externos que coletavam peças para finalizar em domicílio. A empresa teve um profundo impacto sobre a economia da região, tornando-se a principal fonte de trabalho da população.

A R. & W.H. Symington & Co manteve sua liderança no segmento e esteve ativa por quase 130 anos, encerrando suas atividades em maio de 1990, quando ainda contava com 150

colaboradores. Desde a década de 1960, com a introdução do nylon e posteriormente a lycra, as roupas de banho haviam se tornado um dos principais segmentos da produção da empresa.

1.3.3.1.1.2 A mão de obra industrial

Warren (2001) salienta que a produção em massa do século XIX era dependente do trabalho pesado e mal remunerado, mas que apesar disso, a R. & W.H. Symington & Co. disponibilizava benefícios acima da média para seus colaboradores, cuja jornada de trabalho começava às 6h e poderia se estender até às 22h durante períodos de alta demanda.

A empresa buscava estabelecer um vínculo com a comunidade através da promoção de eventos esportivos e da edificação de um clube para a socialização dos funcionários. Os benefícios oferecidos por ela abrangiam viagens, eventos sociais, a construção de biblioteca, clínica, cantina e sala de descanso exclusiva para trabalhadoras.

A reputação de suas funcionárias era objeto de fiscalização da empresa que estabelecia critérios para a sua compatibilidade com o ambiente de trabalho. Situações que estivessem em desacordo com o comportamento esperado poderiam resultar em demissões. Para garantir a rigidez a qual a conduta das colaboradoras estava submetida, Perry Gold Symington, irmã mais jovem dos administradores, foi designada. Seu controle abrangia, inclusive, as ocasiões de lazer proporcionadas pela empresa, tais como os bailes.

Contudo, Perry Gold Symington era consciente do contexto dos trabalhadores na virada do século e, com base nisso, estabeleceu consideráveis melhorias em prol de seu bem-estar. Após 30 anos de dedicação à empresa, Perry Gold Symington se tornou sua diretora em 1911 (WARREN, 2001).

1.3.3.1.2 Mulheres na indústria

Knight (2012) chama a atenção para a dimensão do campo da indústria da *corseteria* que, no ano de 1855, empregava 10.000 pessoas apenas em Paris. Este também é o número citado por Cole (1892) ao se referir ao 11º censo norte-americano. Segundo o autor, a produção da indústria do setor neste levantamento havia alcançado a marca de US\$ 10.000.000. No ano de 1870, a capital francesa já registrava 4.000 mulheres envolvidas na produção de *corsets*, sendo também uma das indústrias que mais empregava mulheres na Inglaterra.

Desde que foram autorizadas a atuar profissionalmente na confecção de *corsets*, mulheres participaram ativamente de toda a sua cadeia produtiva (SUMMERS, 2016), e na corseteria industrial do século XIX estas eram responsáveis por vários de seus processos em diferentes níveis hierárquicos

No século XIX, o trabalho feminino era considerado uma extensão das tarefas domésticas, e contava com grande número de mulheres em posições de empregadas domésticas ou costureiras. O emprego feminino em fábricas de *corsets*, no entanto, ia além da costura e, especialmente nas fábricas pertencentes a mulheres, incluía postos privilegiados de vendas, gerenciamento e trabalho administrativo (MCKNIGHT, 2018, p.88, tradução nossa)²²

O trabalho de Alanna M. M. McKnight (2018) sobre a indústria do *corset* em Toronto reflete o contexto das europeias. Mulheres constituíram de forma muito expressiva o capital criativo da corseteria no século XIX e muitas das patentes registradas neste campo pertencem a inventoras.

B. Zorina Khan (2017) salienta que um quinto das patentes registradas por mulheres na Grã-Bretanha, França e estados Unidos no período entre 1750-1900, eram referentes a *corsets* e outras peças do vestuário, e que as inovações na *corseteria* poderiam ser altamente lucrativas. A autora observa que o protagonismo de inventoras em tal campo era alvo de comentários depreciativos masculinos nos três países, alegando que mulheres tinham vantagem em decorrência do seu envolvimento íntimo com o objeto pesquisado. Entretanto, a pesquisa de Khan (2017) lança luz sobre o expressivo papel de mulheres nas inovações acerca de bens de consumo em diversos setores.

Summers (2016) salienta que o acesso à máquina de costura a um preço relativamente cômodo foi um fator determinante para o protagonismo das mulheres nas patentes de *corsets*, e observa que diversas inovações propostas por elas procuravam incrementar mais conforto do que constrição às peças.

As exposições do século XIX também foram um grande palco para que *corsetières* mostrassem suas habilidades e recebessem reconhecimento: “o catálogo da *London's Great Exhibition of Works of Industry Of All Nations* registrou a participação de oito *corsetières* femininas em um campo de dezenove concorrentes” (SUMMERS, 2016, p. 69, tradução nossa)²³. A Grande Exposição de 1851, a primeira delas, premiou Madame Roxey Caplin pelo desenvolvimento de *corsets* saudáveis, fato que contribuiu para que esta conquistasse notável prestígio social. O trabalho de Mme. Caplin será amplamente examinado no quarto capítulo da pesquisa.

²² In the nineteenth century, women’s labour was considered an extension of their domestic duties, with large numbers employed as domestic servants or seamstresses. Female employment in corset factories, however, went beyond sewing, and especially in factories owned by women included white collar sales work, management, and clerical work (MCKNIGHT, 2018, p.88)

²³ “the catalogue of London’s Great Exhibition of Works of Industry Of All Nations recorded the participation of eight female corsetieres in a field of nineteen competitors” (SUMMERS, 2016, p. 69).

Contudo, Knight (2012) observa que *corsetières* não constituíam uma característica específica de trabalhadores. Algumas também atuavam como costureiras de outras peças do vestuário, outras confeccionavam *corsets* para atender às demandas da moda, e ainda outras poderiam atuar no desenvolvimento de *corsets* com fins terapêuticos, como Mme. Caplin. Tais categorias poderiam ser sobrepostas para algumas delas, estas buscavam atender a diferentes demandas.

Conforme veremos nos próximos capítulos, no século XIX, o conceito de higiene, enquanto conjunto de práticas para beneficiar a saúde, passa a impactar a criação e desenvolvimento de peças do vestuário. A elaboração de *corsets* saudáveis ou higiênicos torna-se uma grande preocupação de parte de *corsetières* e também de médicos, que incluem a investigação da corseteria e seus efeitos no corpo das mulheres em suas publicações e, até mesmo, se envolvem com a manufatura de tais peças. Neste contexto, *corsets* com finalidades terapêuticas são amplamente anunciados (KNIGHT, 2012).

Corsetières profissionais estavam localizadas em diferentes esferas socioeconômicas,

algumas mulheres eram casadas com médicos ou homens cujo trabalho estava relacionado à área da medicina; algumas eram casadas com homens de negócios, enquanto outras eram solteiras ou até viúvas. Mulheres pertencentes à classe trabalhadora que estavam envolvidas com a indústria da corseteria como operárias de fábricas, praticamente não possuíam recursos econômicos ou sociais e dependiam da ninharia que podiam ganhar como trabalhadoras para grandes empresas (KNIGHT, 2012, p. 114, tradução nossa)²⁴

Dessa forma, mulheres não ocupavam apenas postos privilegiados, bem remunerados e reconhecidos de trabalho na manufatura de *corsets*. A industrialização do setor, a crescente fortuna da classe média e a ascensão da sociedade urbana formataram um mercado altamente competitivo fundamentado sob a prerrogativa de uma mão de obra barata, pronta para satisfazer os maiores caprichos da burguesia (HALBERT, 2014).

Summers (2016) menciona a publicação de 1868 *Life and Labour of the People in London* de Charles Booth, a qual retrata a dura situação de mulheres, e até mesmo crianças, operárias responsáveis pelas funções mais elementares dos processos de confecção de *corsets*. Tais profissões seriam as mais mal pagas em toda Londres

Nas fábricas de *corsets*, muitas mulheres eram contratadas para envernizar os *busks*, uma operação "suja e desagradável" que envolvia a aplicação de laca preta para revestir as tiras de metal e protegê-las da ferrugem. Mulheres e meninas também 'cobriam os aços ... consertavam fechos e colocavam orifícios de ilhoses com pequenas máquinas'. Em uma fábrica visitada por Booth, 'os aprendizes trabalharam de graça durante o primeiro mês [com] a garota responsável por eles recebendo o

²⁴ some women were married to men established in the medical or allied medical professions; some were married to business men, while others were single or even widowed. Other women situated in the working class, who were involved in the corsetry trade as factory or piece workers, possessed virtually no economic or social resources and were reliant on the pittance they were able to earn as workers for large companies (KNIGHT, 2012, p.114).

benefício' de qualquer trabalho que fizessem. Os aprendizes acabavam sendo contratados para realizarem 'trabalhos por peça', o que era um sistema muito mal pago e repetitivo. O tecido e as camadas internas dos *corsets* eram cortados por homens. Este era um trabalho mais bem pago. A costura de partes separadas do *corset* era realizada por mulheres. Os montadores cortavam as arestas das peças e depois as enviavam de volta aos costureiros para aplicar o viés. As costureiras que aplicavam vieses eram as mulheres mais bem pagas da equipe. Outro trabalho mal pago consistia em inserir as barbatanas de suporte e decorá-las. Decorar refere-se ao trabalho de bordado usado para manter as barbatanas no lugar. Booth considerou este trabalho 'leve e fácil', mas reconheceu que os salários eram extremamente exploradores. Como Booth apontou, os maiores salários aferidos pelo trabalho por peça eram devido à contribuição dos filhos em longas horas de produção (BOOTH apud SUMMERS, 2016, p.71-72)²⁵.

No período vitoriano, a figura da costureira era a representação da vulnerabilidade da classe operária, amplamente retratada como fisicamente debilitada pela pobreza e pelo acúmulo de trabalho. A condição das costureiras vitorianas promoveu grande comoção social e, em 1843, tendo como patrona a própria Rainha Vitória, a *Association for the Aid and Benefit of Dressmakers and Milliners* foi criada com o objetivo de diminuir o abismo entre o estado de quem usava e quem confeccionava os vestidos da moda (HALBERT, 2014). A formação da Associação foi seguida pela criação de muitas outras entidades com o mesmo propósito, mas tal onda de assistencialismo, na realidade, promoveu poucas mudanças efetivas para as trabalhadoras.

Com jornadas de trabalho que chegavam a quatorze horas mesmo em ateliers de primeira categoria, a exploração atingia níveis desumanos que incluía até mesmo a prática de drogar costureiras para que se mantivessem acordadas (HALBERT, 2014). Era através do abuso das mulheres da classe operária que as mulheres burguesas ostentavam seus vestidos luxuosos “A indústria do vestuário expressava, assim, as contradições dominantes do trabalho das mulheres” (MCCLINTOCK, 2010, p.157).

Tais contradições ecoam no sistema de manufatura criado pela cultura do *fast-fashion* contemporâneo, no qual grandes redes de magazines se beneficiam da exploração da mão-de-obra em países subdesenvolvidos para produzirem peças em larga escala com remuneração

²⁵ In corset factories many women were consigned to japanning the busks, a 'dirty and disagreeable' operation involving the application of black lacquer to coat the strips of metal and protect them from rust. Women and girls also 'covered the steels ... fix[ed] clasps and put in eyelet holes with small machines'. At one factory visited by Booth 'learners worked for nothing for the first month [with] the girl in charge of them getting the benefit' of any work they did. The learners were eventually put on 'piecework' which was very lowly paid and repetitive. The cloth and linings of the corsets were cut out by men. This was better paid work. The sewing up of separate parts of the corset undertaken by women was not. Fitters cut the rough edges from the garments and then sent them back to machinists for binding. The binders were usually women and were the best paid female members of the team. The poorly paid outwork consisted of inserting the stay bones and 'fanning' them. Fanning refers to the decorative stitching used to keep the bones in place. Booth considered this work 'light and easy' but recognized that the wages were extremely exploitative. As Booth pointed out, the higher wages made by piece work were the result of having children contribute long hours to the production of the garments (BOOTH apud SUMMERS, 2016, p.71-72).

precária. Essa estrutura perversa está ancorada no afrouxamento das legislações trabalhistas e também ambientais de tais países, incapazes de assegurar direitos mínimos aos trabalhadores que se submetem à estas condições.

Ainda que a indústria da corseteria fosse amplamente ocupada por mulheres, o protagonismo do gênero não contribuía para equilibrar a desigualdade de classes. Contudo, a análise da atuação de mulheres com a concepção, a gestão e a manufatura artesanal ou massificada de *corsets* lança luz para as relações que estas estabeleceram com a peça enquanto usuárias. Independentemente da posição ocupada dentro da cadeia produtiva, tais mulheres evidenciam possuir um conhecimento técnico que as possibilita conhecer e controlar os efeitos do *corset* sobre o seu corpo.

A adoção dessas peças pela classe operária será discutida mais amplamente no próximo capítulo, no qual um percurso entre o uso aristocrático no século XVI e o contexto de sua massificação no século XIX será examinado.

1.4 CORSETS MASCULINOS

C. Willett e Phillis Cunnington (1992) citam uma sátira do ano de 1598 que oferece indícios sobre o uso de *corsets* por homens no século XVI, contudo é no século XIX que a peça é abertamente incorporada à vestimenta masculina por meio da figura do dândi, prática ilustrada em caricaturas do período. Para além dos registros humorísticos sublinha-se um trecho da obra *The Diary of a Dandy* de 1818 na qual o autor relata uma nova encomenda de *corsets* para o seu alfaiate e *staymaker* (WILLET e CUNNINGTON, 1992).

Para Doyle (2002), *corsets* masculinos têm sua origem nas rígidas roupas de baixo usadas para proteção no período da Renascença. Contudo, anúncios de *corsets* masculinos podem ser encontrados no final do século XIX. Semelhantes à corseteria destinada às mulheres, seu comprimento abrange a região abaixo do tórax (eventualmente os mamilos) até às ancas. Doyle (2002) enfatiza que o seu uso era feito com intenções de oferecer uma fundamentação que proporcionasse silhueta esguia para a indumentária justaposta a ela, portanto a frente plana é característica fundamental em tais peças.

Steele (1997) aponta um anúncio de 1899 publicado no periódico *Society* (figura 50), o mesmo citado por Doyle (2002), e também menciona um exemplar inglês da marca Apollo pertencente ao acervo do Kyoto Costume Institute do mesmo período.

Figura 51 - Anúncio da revista Society (1899)



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/8725928@N02/12158588226>

Para Cole (2010), *corsets* eram usados por oficiais do exército, homens afetados e dândis. O autor observa que além dos jovens, homens mais velhos se valiam da peça como artifício para promover uma imagem mais jovial. Cita ainda o Barão Hulot, personagem de *A prima Bete* de Honoré de Balzac, que usou um *corset* para permanecer atraente e conquistar uma amante mais jovem. Já para os militares, a peça era adotada por motivos funcionais, segundo o autor. O *corset* deveria auxiliar na obtenção de uma postura correta e contribuir como apoio lombar durante exercícios físicos.

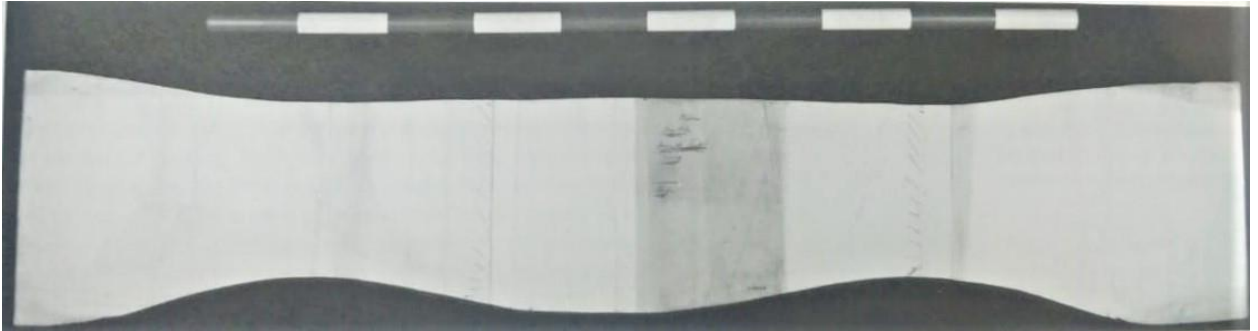
Consta no acervo do museu norte-americano *USS Constitution* um *corset* que pertenceu a Thomas John Chew, oficial que serviu no navio *Constitution* no início da primeira guerra em 1812. Muito diferente dos *corsets* femininos, a peça se assemelha a um cinturão, cujo fechamento e ajuste é feito a partir de fivelas.

Figura 52 - *Corset* de Thomas John Chew pertencente ao acervo do USS Constitution Museum

Fonte: <https://ussconstitutionmuseum.org/2013/07/09/suck-it-in-purser-thomas-chews-corse/>

Doyle (2002) também indica um molde de um cinturão estruturado com barbatanas pertencente à George IV e que integra os arquivos do Museu de Londres. A peça ainda contém apontamentos para a inserção de amarrações e demais instruções de confecção. É assinada pelo alfaiate do Rei e data de 1824.

Figura 53 - Molde do *corset* de George IV (c. 1824)



Fonte: Doyle (2002).

Valerie Steele (1997) salienta que no século XIX o *corset* estava longe de ser uma peça unissex, mas que *corsets* masculinos de fato existiram e foram adotados por dândis na década de 1820 para alcançar a silhueta em formato de ampulheta em voga durante o período. A autora cita inúmeras referências aos espartilhos masculinos em revistas do século XIX, como a *Workwoman's Guide* e *Family Doctor*, atribuindo intenções fetichistas aos relatos sobre seu uso, por estarem frequentemente associados à imagem de uma dominadora responsável por atar a peça ou submeter os homens ao seu uso.

1.5 STAYS E CORSETS INFANTIS

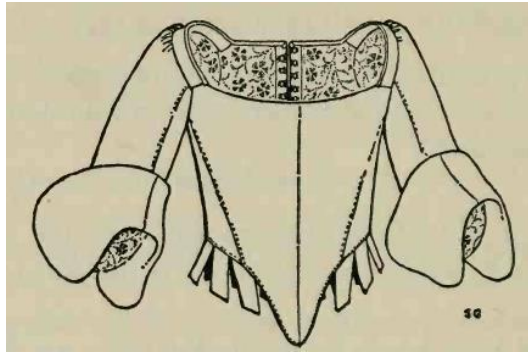
Corsets infantis eram adotados, sobretudo para sustentar o corpo. O objetivo de seu uso estava em promover uma postura saudável durante o crescimento através do fortalecimento da coluna vertebral (SALEN, 2008). Steele (2007) aponta que além dos benefícios para o desenvolvimento físico, o preparo de meninas para as funções sociais e a sua conformação aos padrões de feminilidade vigentes também motivavam a adoção de *corsets* por crianças.

Além das mulheres, crianças de ambos os sexos incluíam *stays* sob a sua vestimenta ou corpetes enrijecidos. Segundo Cunnington e Buck (1965) as peças poderiam conter barbatanas de baleia, serem estruturadas com a técnica *cording* ou até mesmo por meio do acolchoamento, estes eram associados a saias ou compunham o vestido em duas peças.

Para Cunnington e Buck (1965) no século XVIII os *stays* eram parte do vestuário masculino infantil certamente até aos quatro anos de idade. Os autores observam que o corpete

enrijecido pertencente ao acervo da Gallery of English Costume de Manchester, usado por um menino, configura uma evidência de tal prática.

Figura 54 - Ilustração de corpete infantil masculino em lã vermelha, enrijecido com barbatanas, pertencente ao acervo da Gallery of English Costume de Manchester (1725)



Fonte: Cunnington (1965).

Constam no acervo digital do Philadelphia Museum of Art *stays* infantis que remetem ao último terço do século XVIII, a peça possui 45,72 cm de circunferência e 14,6 cm de comprimento frontal, é confeccionada em linho e estruturada com barbatanas de baleia. Segundo o website do museu²⁶, a peça poderia ter sido utilizada por meninas ou meninos entre os onze meses e dois anos de idade.

Figura 55 - *Stays* infantil confeccionado em linho e estruturado com barbatanas de baleia, de origem norte-americana, pertencente ao acervo do Philadelphia Museum of Art (século XVIII)



Fonte: <https://www.philamuseum.org/collection/object/83935>

²⁶ Cf. Philadelphia Museum of Art. "Child's *Stays*". In: < <https://www.philamuseum.org/collection/object/83935> >. Acesso em 30/03/2022.

Na figura 56 podemos identificar o uso de *stays* por meninos no século XVIII, na esquerda vemos Louis XV da França, do pintor francês Pierre Gobert (1662–1744), e na direita vemos Carlos Manuel Víctor duque de Aosta, cujo retrato é de autor desconhecido.

Figura 56 - Esquerda, retrato de Louis XV da França, do pintor francês Pierre Gobert (c.1712), na direita, retrato de Carlos Manuel Víctor, duque de Aosta, de pintor desconhecido (século XVIII)



Fontes: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gobert_-_Louis_XV_as_child,_Fundaci%C3%B3n_Jakober.jpg,
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Emmanuel,_Duke_of_Aosta,_later_Charles_Emmanuel_II.png

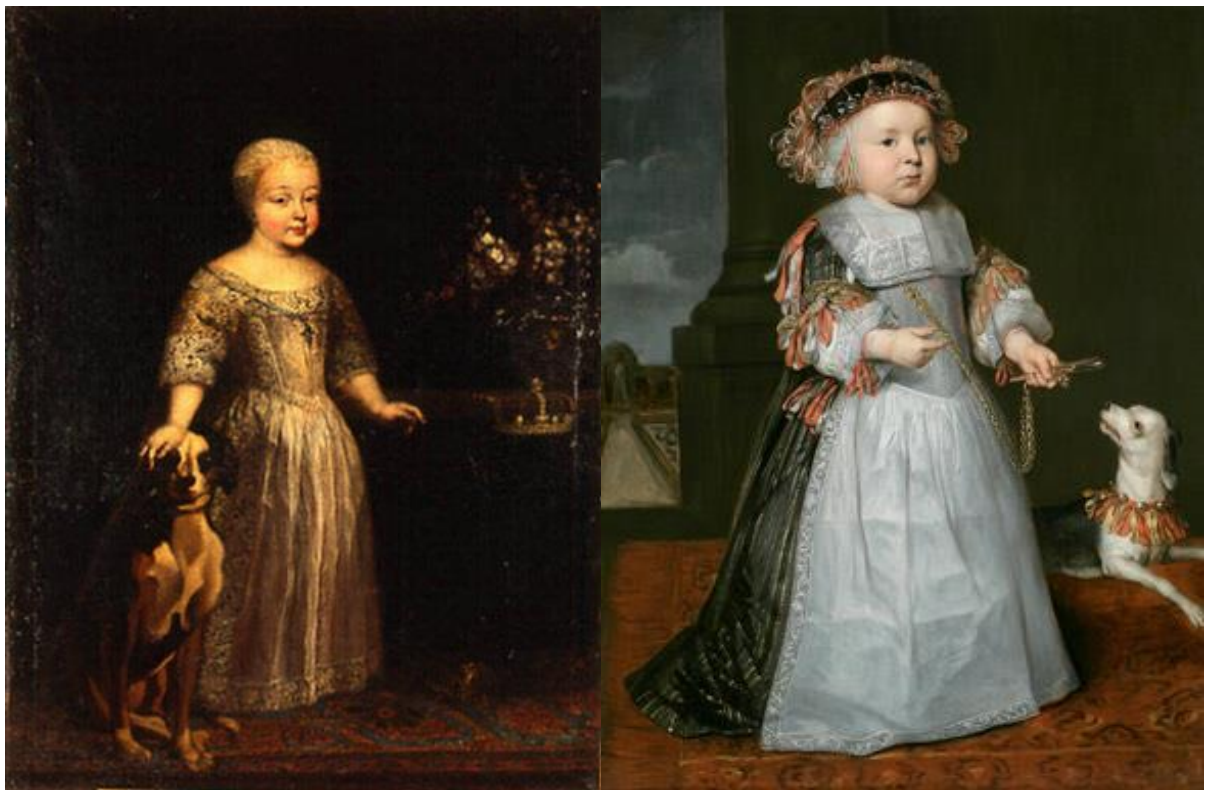
A culatra, consistia em um rito de passagem no qual os meninos abandonavam saias e vestidos para usarem calças. Segundo Vincent (2002), a ocasião demarcava o afastamento dos meninos do ambiente predominantemente creditado às mulheres que orbitava o berçário, estes a partir de então, estariam mais sob a tutela e companhia masculina.

Vincent (2002) aborda o rito no contexto dos séculos XVI e XVII, segundo a autora, o uso de *stays* era apenas feminino neste momento. Ao descrever a indumentária dos meninos no século XVII, Cunnington e Buck (1965) também suprimem os *stays*, para os autores as saias eram associadas à um pequeno gibão enrijecido.

Vincent (2002) defende que o uso de *stays* por meninas significava um marcador do gênero, e compara o uso de tal peça ao sutiã na contemporaneidade, o qual assinala a entrada destas na puberdade. No entanto, a introdução de *stays* no vestuário de meninas ocorria muito mais cedo, a autora cita um relato de Anne Clifford, Condessa de Pembroke, cuja filha vestiu seus primeiros *stays* aos dois anos e nove meses.

Contudo, é possível encontrar registros pictóricos que datam do século XVII e que apresentam meninos trajando *stays* ou corpete enrijecido. A figura 57 apresenta duas telas deste período, na da esquerda, atribuída ao pintor belga Jacob-Ferdinand Voet vemos Victor-Amédée II (1666-1732), futuro Rei da Sicília, e na imagem da direita, de autoria do pintor holandês Hendrick Berckman (1629–1679), também podemos perceber claramente a vestimenta enrijecida do menino que usa saias.

Figura 57 - Na esquerda, retrato de Victor-Amédée II, atribuído a Jacob-Ferdinand Voet, século XVII, na direita detalhe de *O menino com Cachorro*, de autoria de Hendrick Berckman 1629



Fontes: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voet,_attributed_to_-_Victor_Amadeus_II_of_Sardinia_as_a_child.jpg,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Berckman_A_Young_Boy_with_a_Dog.JPG

No acervo digital do museu Victoria and Albert consta um corpete estruturado e *Stays* infantis, seu tamanho muito reduzido em comparação com os exemplares adultos que se encontram na mesma imagem, sugere que tais peças seriam destinadas a crianças logo na primeira infância, no entanto na descrição do museu não há informações sobre seu uso por meninas ou meninos. Ambos os exemplares são ingleses e datam do século XVII, segundo a legenda da imagem.

Figura 58 - *Stays* do acervo do Victoria and Albert Museum, as duas peças que estão apoiadas sobre a base, próximas às extremidades laterais, são infantis, de origem britânica, e remetem ao século XVII



Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O353942/Stays-unknown/?carousel-image=2017KJ7242>

Para Cunnington e Buck (1965), a ocasião da culatra era associada ao final da infância, o rito era motivo de celebração e grande comoção familiar. Contudo Jordan (2011) sinaliza que a culatra não significava uma ruptura com a infância para adentrar a vida adulta, este era um dentre outros significativos ritos de passagem que se davam durante esse percurso. A autora nota que o entusiasmo envolvido na cerimônia da culatra se relacionava também com a constatação de que a primeira infância havia sido bem sucedida, visto que os altos índices de mortalidade infantil entre o século XVI e meados do século XVIII apontavam que um quarto das crianças não viveria até completar dez anos de idade, este tema será retomado no capítulo três desta pesquisa.

Cunnington e Buck (1965) indicam que o rito poderia ocorrer quando o menino atingisse a idade entre 6 e 7 anos ou, segundo Vincent (2002), até aos 8 anos. Richmond (2013), abordando o contexto da Inglaterra no século XIX, quando a culatra ainda vigorava, observa que havia uma certa flexibilidade em relação à idade na qual o evento se dava. Segundo a autora, era improvável que esta ocorresse antes de que os meninos aprendessem a usar o toilette sem assistência, assim sendo, estariam aptos a partir dos 3 anos e seguramente já haveriam passado pelo rito aos 6.

Votando-se para o exame da vestimenta dos pobres, Richmond (2013) acrescenta que a situação econômica familiar poderia retardar a culatra, visto que muitos pais não poderiam

adquirir os novos trajes masculinos para que o menino abandonasse o vestido. A autora nota a partir da década de 1870 o impacto da produção de roupas em escala industrial, que fez com que os trajes se tornassem mais acessível. Jordan (2011) também nota as dificuldades que famílias pobres enfrentavam para viabilizar o rito e observa que o preço das calças de um menino entre 1660 e 1700 aumentou cerca de 51%. Apesar dos impedimentos, a autora enfatiza que a culatra ocorreria invariavelmente mesmo para os mais desfavorecidos, que em última instância poderiam se valer do comércio de roupas de segunda mão.

Cunnington e Buck (1965), citam a efígie do Marques de Normanby situada na abadia de Westminster. Nela, o garoto falecido em 1714, aos três anos de idade usa *stays* estruturado com filigranas de cana ou bambu. Além de um casaco, a efígie foi vestida com saia, o que denota que na ocasião de sua morte, com apenas três anos de idade, o menino ainda não havia passado pelo rito da culatra.

Figura 59 - Na esquerda, efígie do Marques de Normanby na Abadia de Westminster sendo vestida com *Stays*, na direita, a efígie do menino ao lado de sua mãe, Duquesa de Buckingham



Fontes: <https://twitter.com/wabbey/status/905806869041696768>, <https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/commemorations/john-sheffield-duke-of-buckingham-family>

Predominantemente *stays* eram adotados pela aristocracia no século XVIII, contudo mesmo meninas pertencentes a classes sociais mais baixas faziam o uso da peça. Já na última década deste século, *stays* passam a ser usados apenas por meninas acima dos dez anos de idade, para as mais jovens, o seu uso é substituído por corpetes estruturados com a técnica *cording*.

Entretanto no começo do século XIX, as crianças poderiam usar uma faixa de *buckram* em substituição aos *stays* até a idade na qual os dentes irrompessem. Tal faixa deveria possuir cerca de cinco centímetros de largura, ser revestida com cetim e conter uma fita para possibilitar

o ajuste. Contudo, *stays* ainda foram citados na composição de um enxoval mínimo para bebês listado na *The Lady's Economical Assistant*, publicação que tinha como finalidade oferecer diretrizes para a confecção doméstica do vestuário sem desperdícios (CUNNINGTON e BUCK, 1965).

A corseteria industrial considera a confecção de *corsets* infantis um nicho de mercado, para o qual também são lançadas diversas opções. Porém nesse contexto as peças são confeccionadas levando-se em consideração o corpo em desenvolvimento e as miniaturas de peças adultas do século XVIII são definitivamente abandonadas (STEELE, 2007). A partir do final da década de 1870, a R. & W.H. Symington & Co incluiu a confecção e comercialização de *corsets* infantis em sua produção. Os *corsets* destinados a meninas acima dos oito anos eram desenvolvidos de forma diferenciada das peças para mulheres. Quase todas as peças possuíam recursos que possibilitavam a regulagem do ajuste a partir de botões ou fivelas e possuíam alças para garantir a postura dos ombros.

A R. & W.H. Symington & Co também produzia *corsets* infantis chamados *stay bands* (figura 53) com dez centímetros de comprimento para recém nascidos e vinte e cinco centímetros e meio para crianças mais velhas. Segundo Warren (2013, p.75) o objetivo de oferecer suporte e controlar o corpo também era o que fomentava a adoção de *corsets* por adolescentes. O autor observa que tais peças (figura 54) não pretendiam definir e reduzir a cintura de forma expressa.

Figura 60 - *Stay Band* pertencente ao acervo da Symington Collection (c.1880)



Fonte: Salen (2008).

Figura 61 - *Corset* para meninas, pertencente ao acervo da Symington Collection (c.1900-1905)



Fonte: <https://lacedunlaced.wordpress.com/tag/symington-corset/>

Em 1908, a R. & W.H. Symington & Co lança o modelo Liberty Bodice para substituir *corsets* e *stay bands* infantis, atendendo à demanda corrente que se opunha ao uso de peças restritivas para crianças. Desde o seu lançamento, o Liberty Bodice se tornou um dos produtos mais populares da empresa, atingindo a marca de 3.000.000 de peças fabricadas ao ano.

Figura 62 - *Liberty Bodice* tardio pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1942-1952)



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1122034/girls-liberty-bodice/>

A peça tinha como objetivo garantir a proteção térmica, o suporte e o conforto a partir de uma composição menos enrijecida. Para tanto, o *Liberty Bodice* era fechado por meio de botões, e consistia em uma regata com tiras de tecido no sentido vertical para reforço. Em 1940,

a peça começou a perder popularidade, mas ainda assim continuou a ser produzido até 1974, quando a adoção de tais peças ficou obsoleta (WARREN, 2013, p.75).

A adoção de *corsets* por crianças será retomada no próximo capítulo, no qual serão examinados os significados sociais da utilização de *corsets* por mulheres e a sua relação com as crenças científicas acerca das diferenças e similaridades anatômicas entre estes corpos.

2. O CORSET E A CORPOREIDADE NAS TENSÕES SOCIAIS

2.1 O CORPO ARISTOCRÁTICO: O PRIVILÉGIO DA VISÃO E AS APARÊNCIAS DO CORPO

Em *Antropologia dos Sentidos*, David le Breton (2016) localiza no século XVI a emergência do olhar na cultura europeia. O protagonismo da visão, desde esse momento, seria uma constante na modernidade. O autor atribui a preponderância deste sentido do corpo à propagação do impresso, e posteriormente, no século XVII, à introdução das descobertas óticas e da observação enquanto fundamento da prática médica. No nascimento da clínica, Faure (2017) salienta que a observação constitui sua “operação essencial”, sobretudo a partir do século XVIII, prática que ganhou novas perspectivas após o surgimento da fotografia e ainda outras com a introdução dos Raios X no século XIX.

Breton (2016) enfatiza a celebração filosófica do olhar sobre os demais sentidos na Renascença. É este o sentido que permite a contemplação da luz, da natureza, do universo e da beleza. No privilégio da visão sobre os demais sentidos a aparência é uma ferramenta essencial para a distinção dos corpos. Essa preocupação com a aparência é um aspecto determinante para a delimitação das fronteiras sociais hierárquicas nos mais diferentes níveis no contexto do surgimento da civilidade.

Howey (2017) nota que a estrutura familiar do século XVI e XVII era um microcosmo da ordem política e social inglesa, sua instabilidade colocaria em risco a ordenação de tais sujeitos também politicamente. A manutenção dessas posições pode ser sentida no discurso de Elizabeth I,

Mediante sua vocação, cada pessoa possui um grau, chamado e ofício que foi designado em dever e na ordem: alguns são de alto grau, outros de baixo; alguns reis e príncipes, alguns inferiores e súditos. . . Mestres e Servos. . . Maridos e esposas. . . de modo que em tudo deve ser louvada a boa ordem de Deus; sem o qual nenhuma casa, nenhuma cidade, nenhuma comunidade pode sobreviver e durar. Pois onde não há ordem correta reina todo abuso, liberdade carnal, maldade, pecado e confusão babilônica (ELIZABETH I apud HOWEY, 2007, p. 218, tradução nossa)²⁷

Em vista disso, o bem-comum é atrelado à uma rígida ordenação circunscrita pela dádiva divina, e sua ruptura significaria em absoluto caos. Na sociedade regida pela visualidade, o patrulhamento de tais fronteiras sociais dependia também da vigilância das aparências, nesta

²⁷ Every degree of people in their vocation, calling, and office, hath appointed to them in duty and order: some are high in degree, some in low; some Kings and Princes, some Inferiors and Subjects . . . Masters and Servants . . . Husbands and Wives . . . so that in all things is to be praised the goodly order of God; without which no house, no city, no commonwealth, can continue and endure, or last. For where there is no right order, there reigneth all abuse, carnal liberty, enormity, sin and Babylonical confusion (ELIZABETH I apud HOWEY, 2007, p. 218)

lógica, as leis suntuárias se faziam determinantes para salvaguardá-las. Lipovetski (2005, p.40) argumenta que

Durante séculos, o vestuário respeitou globalmente a hierarquia das condições: cada estado usava os trajes que lhe eram próprios; a força das tradições impedia a confusão das qualidades e a usurpação dos privilégios de vestuário; os éditos suntuários proibiam as classes plebeias de vestir-se como os nobres, de exhibir os mesmos tecidos, os mesmos acessórios e joias.

Howey (2017) insiste no privilégio da visão na corte da Rainha Virgem, bem como a de seu sucessor James I, portanto, era das leis suntuárias a tarefa de regular a vestimenta e os materiais utilizados em sua confecção. A autora cita o hábito de comemorar a ascensão a postos de prestígio por meio de retratos nos quais se exibiam novos trajes. Fato que constata a função determinante da vestimenta enquanto ferramenta para a delimitação da posição social. Para Bendall (2017, p.66, tradução nossa),

O corpo aristocrático era, como Elizabeth Grosz o denominou, "o corpo social". Era "o objeto político, social e cultural por excelência, e não um produto de natureza crua e passiva", mas sim "civilizado, revestido [e] polido pela cultura"²⁸

Schmitt (2010, p.36-37) enfatiza que os atributos atrelados à identidade pública deveriam transparecer na imagem pessoal, dessa forma "a maneira como um nobre se apresenta sinalizava o que ele era como uma espécie de linguagem simbólica que fala sobre o sujeito, submetido constantemente ao olhar e à opinião dos outros membros do grupo". No contexto da valorização do olhar e da aparência, a rigidez que predomina nos trajes da corte é imbuída de sentido.

2.1.1 A aparência na educação da corporeidade

Breton (2019, p.21) define a "sociedade da corte" como a originária das regras de civilidade para a educação dos sentimentos, estilo, linguagem e colocação do corpo. A noção de civilidade, remete à obra fundadora de Erasmo *A civilidade pueril* de 1530, que corresponde ao manual pedagógico destinado ao jovem príncipe Henrique de Borgonha.

Ao citar a importância de Erasmo para a constituição da sociabilidade, o sociólogo alemão Norbert Elias (1994, p.75), sublinha que "A postura, os gestos, o vestuário, as expressões faciais — este comportamento "externo" de que cuida o tratado é a manifestação do homem interior, inteiro". Dessa forma, apesar de encontrarmos em Erasmo a fundação de uma

²⁸ The aristocratic body was as Elizabeth Grosz has termed it, "the social body." It was "the political, social, and cultural object par excellence, not a product of a raw, passive nature" but rather one that is "civilised, overlaid, [and] polished by culture (BENDALL, 2017, p.66)

pedagogia da corporeidade, Vigarello (2019) enfatiza que existia controvérsia no ensino de tais modos, visto que tal imponência deveria ser inata para a nobreza.

Tais, regras, portanto, passam a ser incorporadas ao modo de viver das camadas sociais dominantes, regendo “os movimentos mais íntimos e os mais ínfimos da corporeidade (as maneiras à mesa, a satisfação das necessidades naturais, a flatulência, a escarrada, as relações sexuais, o pudor, as manifestações de violência, etc.” (BRETON, 2019, p.21).

No jogo da educação da corporeidade, a restrição dos movimentos, se faz necessária para estabelecer um “rígido autocontrole” (SCHMITT, 2010, p.37), é embutido dessa lógica que o traje do século XVI adquire “características extremamente rígidas e desconfortáveis, que obrigavam os indivíduos a manterem uma postura ativa e hierárquica” (PIRES, 2005, p.44).

À tal vestimenta, além de *bodies* e *stays*, Pires (2005) acrescenta o rufo, o *codpiece*, a anágua e os rígidos enchimentos utilizados para dar forma e enrijecer os gibões. O rufo, responsável pelo enrijecimento do pescoço era utilizado por ambos os sexos. O *codpiece* masculino, segundo Boucher (1987), remete aos trajes militares que contavam com um reforço na virilha, entretanto, na vestimenta da corte, é usado para ressaltar o membro masculino como um símbolo de poder.

As anáguas cônicas de arco, denominadas *farthingale*, possuíam um formato muito próximo ao encontrado nas crinolinas do século XIX. Boucher (1987, p.225 – 227, tradução nossa) as credita à Espanha, ressaltando a influência espanhola que se propagou pela Europa neste período, segundo a qual os trajes teriam sido alterados “Na vestimenta feminina, a grande transformação foi o abandono da maciez em favor de formas retas e rígidas”²⁹.

Boucher (1987) menciona o uso de barbatanas de baleia como estrutura para ampliar o peitoral de trajes masculinos afim de adquirir uma aparência militar. Apesar de se assemelharem no que concerne ao aspecto rígido, a estrutura das barbatanas de baleia no vestuário das mulheres atuava, de modo inverso, para reduzir a circunferência de todo o torso.

A permanência da inversão de tais volumes corporais pode ser identificada nos padrões de beleza contemporâneos. Nestes, espera-se que o corpo masculino seja mais robusto, maior e mais largo do que o das mulheres. Essa dinâmica pode ser percebida também nos trajes que revestem tais corpos na atualidade, aos quais também são atribuídas as funções de projetar, modelar ou reduzir o volume corporal, ainda que valendo-se de uma ilusão de ótica e não propriamente de mecanismos que proporcionem a ampliação ou redução das medidas do corpo, como ocorre com o uso do *corset*.

²⁹ “In women's costume, the great transformation was the discarding of softness in favour of straight, stiff forms”.

2.1.2 *Bodies e stays aristocráticos*

Em sua tese de doutorado, a australiana Sarah Bendall (2017) analisa o vestuário aristocrático inglês do século XVI e XVII na construção da feminilidade. Bendall (2017) registra na década de 1580, através do exame do guarda-roupas de Elizabeth I, uma mudança significativa na função da vestimenta do período, quando podem ser identificados materiais robustos incorporados à confecção dos trajes com o objetivo de enrijecer os corpos. É também neste mesmo contexto que *Busks* constam nos relatos sobre as compilações dos trajes da Rainha. No ano de 1581, tais registros apontam a quantia de 14 unidades. Por ser um acessório independente, tais *busks* poderiam ser utilizados em várias peças, visto que estas possuíam um pequeno bolso frontal para sua inserção, conforme vimos no capítulo 1.

Bendall (2017) analisa, portanto, as relações entre a estrutura de tais vestimentas e o corpo que as vestia, estabelecendo uma série de conexões com os conceitos que cercam a materialidade de tais peças nestes períodos. Para a autora

a introdução das barbatanas de baleia nas roupas inglesas no final do século XVI levou essas associações a um passo adiante, com o torso da mulher não sendo mais apenas sustentado por seu próprio esqueleto e caixa torácica, mas também pelas costelas dos corpos da baleia (BENDALL, 2017, p. 59, tradução nossa)³⁰

A barbatana de baleia, elemento essencial para a viabilização do traje estruturado, foi introduzida na Inglaterra no século XVI, como vimos. A inclusão de *bodies*, então denominados *paire of french bodies*, no guarda-roupas de Elizabeth I se dá apenas após esse acontecimento, no ano de 1590 para em seguida serem amplamente introduzidos no vestuário de toda a corte inglesa. Bendall (2017, p. 37) observa que estes primeiros exemplares possivelmente se assemelhariam ao exemplar de Elizabeth Wriothesley, condessa de Southampton, retratado em uma pintura de 1600 (figura 63).

Para a autora o termo *french* associado à palavra *bodies* implicava na utilização de barbatanas de baleia e reforços para a sua estruturação. Inicialmente essa designação diferenciava as peças constrictivas e estruturadas da parte de cima do vestido, denominadas *bodices*, ou corpetes, na língua portuguesa. Como vimos no capítulo anterior, em uma análise tardia, os *stays* franceses mantiveram uma maior verticalidade da figura em comparação aos ingleses, efeito de sua modelagem mais geométrica. Contudo, para Waugh (2004) foram as peças reconhecidas como inglesas que conservaram uma estrutura mais robusta.

³⁰ introduction of whalebone into English clothing in the late sixteenth century also took these associations one step further with a woman's torso no longer just being supported by her own skeleton and ribcage but also the whalebone ribs of her *bodies* (BENDALL, 2017, p. 59)

Figura 63 - Elizabeth Wriothesley, Condessa de Southampton, artista desconhecido (c.1600)



Fonte: <https://trc-leiden.nl/trc-needles/visual-archive/17th-century/elizabeth-wriothesley>

Além das barbatanas de baleia, outra característica fundamental presente nos *stays* é o *busk*, conforme vimos. Bendall (2017) cita uma definição do acessório feita no volume *The Academy of Armory and Blazon* (1688), no qual o *busk* teria a função de manter o corpo da mulher ereto e diminuir o volume do busto e da barriga. Seios com pouco volume eram uma preferência estética do período, e mesmo corpos nus eram retratados nas artes plásticas com este padrão, além do formato cônico, como se ainda estivessem vestidos com tais peças restritivas.

Nos inúmeros retratos de Elizabeth I é possível identificar o *corset* fundamentando a sua extraordinária postura altiva, rígida e cônica. Além de demarcar as fronteiras sociais no mais alto nível hierárquico tanto político quanto religioso, veremos que o enrijecimento de seu corpo por meio da vestimenta também buscava confundir os limites de seu sexo, corroborando suas estratégias discursivas que, em essência, pretendiam apaziguar as tensões que circundavam as relações entre o seu gênero e sua posição.

Figura 64 - Elizabeth I, 'The Ditchley portrait' by Marcus Gheeraerts the Younger (c.1592)



Fonte:

[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Queen_Elizabeth_I_\(%27The_Ditchley_portrait%27\)_by_Marcus_Gheeraerts_the_Younger.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Queen_Elizabeth_I_(%27The_Ditchley_portrait%27)_by_Marcus_Gheeraerts_the_Younger.jpg)

Laqueur (2001, p. 159) narra uma passagem sobre Elizabeth I em seu discurso para as tropas em Tilbury em 1588, no qual teria anunciado que "tinha um corpo frágil e delicado de mulher, mas seu coração e estômago eram de rei, de rei da Inglaterra". O autor observa que a rainha "explorou brilhantemente as tensões entre seu corpo político masculino e seu corpo particular feminino", e que intensificou a sua associação com imagens masculinas, ao ponto de referir a si própria metaforicamente como marido da Inglaterra e Rei. Dean (2018) constata que a manipulação discursiva de gênero de Elizabeth I foi motivada por necessidades religiosas e políticas. A autora testifica que Elizabeth I usou amplamente a sua retórica como principal recurso para tais manipulações.

Ao se auto referir em termos masculinos, Elizabeth I evocava politicamente a força e a competência dos homens para governar, entretanto, a delicadeza creditada às mulheres, bem como a castidade que se arrogava, era igualmente útil à Rainha Virgem enquanto representante eclesiástica, dado que essa excepcionalidade significava o privilégio de ter disso escolhida extraordinariamente pelo próprio Deus para exercer tal função,

Ela criou e manteve um culto à personalidade bissexual que usava os pontos fortes tradicionais do gênero masculino e as fraquezas tradicionais, bem como as virtudes, do gênero feminino para se adequar a qualquer situação, e muitas vezes, o que é mais fascinante, ao mesmo tempo, mencionado-os em momentos distantes nos mesmos

discursos. Ela se tornou Elizabeth, a hermafrodita política. (DEAN, 2018, p.1714, tradução nossa)³¹

No contexto de uma sociedade que privilegia a visualidade, que controla, vigia e outorga o direito à aparência e que usa a vestimenta como código para a leitura das hierarquias sociopolíticas, a introdução de um vestuário enrijecido em um corpo culturalmente considerado frágil parece ter servido sob medida ao emprego de um recurso retórico no qual o seu gênero é cambiante.

Na efigie de Elizabeth I depositada na Abadia de Westminster na ocasião de sua morte (24 de março de 1603), um *pair of straight bodies*, foi adicionado para modelar o torso da figura. A peça é atribuída ao próprio alfaiate da rainha e acredita-se que tenha sido confeccionada especialmente para dar forma a sua efigie, visto que para a sua execução um tecido misto de linho e algodão foi utilizado, diferentemente de outros exemplares que constam na descrição de seu guarda-roupas, confeccionado em seda ou cetim. Entretanto, dada a sua origem, acredita-se na equivalência das medidas dos *bodies* da efigie com as medidas corporais da Rainha. Contendo abertura frontal, a peça é estruturada por meio de barbatanas de baleia (HARVEY e MORTIMER, 1994).

É na efigie que os *bodies* substituem o corpo da rainha, garantindo a sua sustentação. A peça que revestia o que ela chamava como seu estômago de Rei, corresponde agora à sua própria materialidade, estabelecendo os contornos que definem a sua figura.

Figura 65 - *Stays* da efigie da Rainha Elizabeth I (c.1592)



Fonte: <https://i.pinimg.com/564x/af/b2/d9/afb2d97c862e9cc12bc0b6c70b31af53.jpg>

³¹ She created and maintained a bi-gender personality cult which used the traditional strengths of the male gender and the traditional weaknesses, as well as virtues, of the female gender to suit any given situation, and often, which is most fascinating, at the same time, mentioned but moments apart within the same speeches. She became Elizabeth, the political hermaphrodite. (DEAN, 2018, p.1714)

2.2 O CORPO PRECÁRIO E A DIFERENÇA ANATÔMICA: A DIFERENÇA HIERÁRQUICA E A DIFERENÇA CORPORAL DOS SEXOS

A investigação de Thomas Laqueur (2001) sobre a diferença entre os sexos parte da premissa de que a construção das dissemelhanças anatômicas dos corpos das mulheres em relação aos dos homens é histórica e se localiza no século XVIII, período no qual o anatomista alemão Jacob Fidelis Ackermann publica seu volume de 2000 páginas demonstrando tais dissimilaridades em cada parte do corpo, incluindo a boca, ossos, cabelos, mãos, voz, olhos, sistema venoso e, é claro, o cérebro (SCHIEBINGER, 1987).

A agenda do campo da anatomia do século XVIII resulta, portanto, no modelo de dois sexos, que se contrapõe ao modelo denominado por Laqueur (2001) como “sexo único”, que remete à antiguidade. O modelo do sexo único, em vigor até então, tinha como premissa a igualdade corpórea entre os sexos, ou seja, se calcava no axioma de que o corpo da mulher era congênere ao do homem, mas imperfeitamente desenvolvido. Seus órgãos reprodutivos eram correspondentes aos masculinos, mas localizados internamente devido à maior umidade e à ausência de calor, que nos homens era maior e que impossibilitava as mulheres de expulsá-los durante a formação embrionária,

como afirmava Aristóteles, que a mulher está para o homem como o triângulo de madeira está para um triângulo de bronze, ou que a mulher está para o homem como os olhos imperfeitos da toupeira estão para os olhos mais perfeitos de outras criaturas (LAQUEUR, 2001, p.50)

As distinções entre os sexos se colocavam, portanto, de uma forma hierárquica, diferentemente da perspectiva antagônica que se introduz na medicina do século XVIII. Entretanto, é importante sublinhar que a filosofia de Aristóteles já sustentava a legitimidade natural da desigualdade familiar e social entre os seres (BADINTER, 1985).

Schiebinger (1987) aponta que o anatomista alemão Samuel Thomas Soemmering reivindicava seu pioneirismo ao ilustrar um esqueleto feminino em sua publicação *Tabula sceleti feminini juncta descriptione*, de 1796. A autora enfatiza que o feito de Soemmering não foi inédito, mas contribuiu de forma definitiva para incentivar o movimento da identificação da diferença anatômica entre os sexos, em cada parte do corpo. Para além da publicação de Soemmering, a autora localiza ainda na década de 1750, na França da Alemanha, um movimento do escrutínio dos corpos para levantamento das distinções próprias de cada sexo, este foi marcado pela publicação de Edmond Thomas Moreau (1750) *A Medical Question: Whether Apart from Genitalia There Is a Difference Between Sexes?*

Voltando ao modelo de “sexo único” da Laqueur (2001), de acordo com a medicina antiga, tal corpo seria composto por quatro humores: a atrabílis, ou bílis negra, a fleuma a bílis e o sangue. Mandressi (2019) salienta que a medicina humoral dominou absolutamente durante dois mil anos em toda a sociedade, de doutores a camadas populares. Sua origem é encontrada “nos escritos hipocráticos (século V a.C.) e na obra de Galeno (século II d.C.).

Na medicina dos humores, os líquidos corporais possibilitam a vida, estes teriam quatro propriedades distintas: seco, úmido, quente e frio. Segundo Mandressi (2019, p. 443)

O sangue é o licor da vitalidade: quando o sangue sai borbulhando de um corpo, a vida se escoia com ele. A bílis é o líquido gástrico, indispensável à digestão. A fleuma, vasta categoria que compreende todas as secreções incolores, é uma espécie de lubrificante e de resfriador. Visível em substâncias como o suor e as lágrimas, ela aparece da maneira mais evidente quando existe em excesso – em épocas de constipação (catarro pulmonar) e de febre, quando é expelida pela boca e pelo nariz. A bílis escura ou melancolia, o quarto grande fluído, é mais problemática. Quase nunca é encontrada em estado puro; é considerada responsável pelo obscurecimento dos outros fluídos, como quando o sangue, a pele ou os excrementos se tornam enegrecidos.

Faure (2019) observa que tais conceitos não se dissipam completamente com o surgimento da medicina moderna, mas que são assimilados, em maior ou menor proporção, e convivem com os novos paradigmas científicos. Apesar da medicina humoral figurar no conhecimento científico de sua época, Schiebinger (1987) nota que o médico belga Andreas Vesalius, conhecido como o “pai da anatomia”, não se fixa na definição antiga da inferioridade hierárquica generalizada do sexo feminino.

Para Versalius, as diferenças entre os sexos eram limitadas à sua silhueta e ao sistema reprodutivo. Em *De Corporis Humani Fabrica* (1543), adota a perspectiva de Galeno para a correspondência dos órgãos sexuais em ambos os sexos, e salienta que nas mulheres tais órgãos seriam inferiores por se localizarem internamente e de forma invertida.

Contudo, Laqueur (2001, p.17) destaca que, mesmo no final do século seguinte, as diferenças fundamentais entre os sexos eram um tema insistente. O autor cita Jacques-Louis Moreau (1803), para quem “Não só os sexos são diferentes, como são diferentes em todo aspecto concebível do corpo e da alma, em todo aspecto físico e moral”. O estudo das distinções, levavam Moreau a crer que

Aristóteles e Galeno estavam errados ao afirmarem que os órgãos femininos eram uma forma menor dos órgãos masculinos e, conseqüentemente, que a mulher era um homem menos perfeito. A mulher é mulher, proclamou o "antropólogo moral" Moreau, em uma das várias novas tentativas de derivar a cultura do corpo de todos os lugares e todas as coisas, morais e físicas e não apenas de um grupo de órgãos. (LAQUEUR, 2001, p.189)

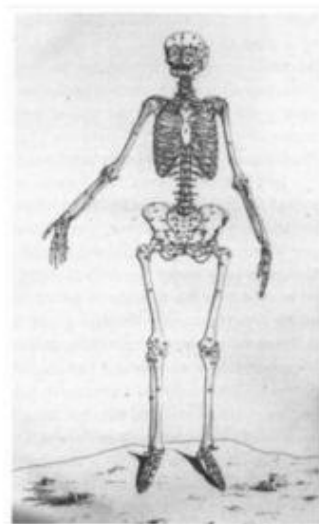
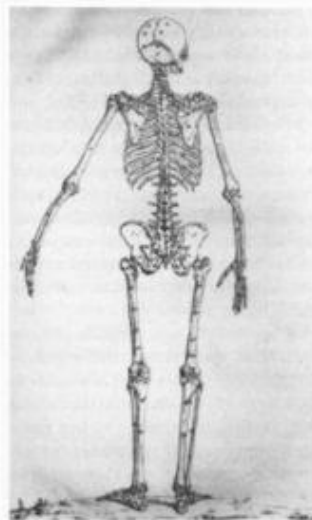
Para Laqueur (2001, p.32) os interesses pelas diferenças entre os sexos se deram por razões políticas. Em 1759, quando o primeiro esqueleto de uma mulher foi verdadeiramente representado em um livro de anatomia com o objetivo de elucidar graficamente tais distinções, estas já estavam “profundamente marcadas pela política de poder de gênero”, o autor enfatiza que

É bem verdade que há e houve uma considerável e freqüente tendência misógina em grande parte da pesquisa biológica sobre mulheres; a história trabalhou claramente para "racionalizar e legitimar" as distinções, não só de sexo mas também de raça e classe, com desvantagem para os destituídos de poder (LAQUEUR, 2001, p.32)

Schiebinger (1987) reitera que nas ilustrações da novelista e química Marie Geneviève Charlotte Thiroux d'Arconville em 1759, as marcações sociais já se faziam evidentes. Em d'Arconville, o crânio da mulher se mostra em tamanho menor do que o do homem e, em contrapartida, a pélvis apresenta um tamanho maior na representação do corpo da mulher, ressaltando a sua função social. A autora observa que tais representações eram atravessadas pelo discurso da inferioridade intelectual feminina e o respaldavam cientificamente, oferecendo argumentos para justificar a ausência de mulheres na esfera pública.

Figura 66 - Esqueleto de d'Arconville (1759)

FIGURE 13 (right). [d'Arconville], "Female Skeleton, Drawn from Front View Only, Studied for Its Deviation from the Male Skeleton," in *ibid.*, plate 4.



FIGURES 10, 11, and 12 (opposite and left). [Marie-Geneviève-Charlotte Thiroux d'Arconville]. "Male Skeleton Studied from Front, Side, and Back," from Jean-J. Sue, *Traité d'ostéologie* (Paris, 1759), plates 1-3.

Apesar de ser mulher, d'Arconville obteve o direcionamento de suas ilustrações a partir da obra do professor Alexander Monro, da Escola de Medicina de Edimburgo. A anatomista não foi creditada como autora e nem sequer teve seu nome citado na publicação (SCHIEBINGER, 1987)

Para Laqueur (2001, p.22), longe de significar um maior interesse e conhecimento científico, o discurso analítico sobre a diferença estava claramente atravessado pela competição de poder dos papéis sociais, afinal falar sobre sexualidade era o mesmo que falar sobre a ordem social. Entretanto, acrescenta que a disputa de poder não simbolizava a única motivação para a tarefa da determinação da distinção entre os sexos no século XVIII,

A ascensão da religião evangélica, a teoria política do Iluminismo, o desenvolvimento de novos tipos de espaços públicos no século XVIII, as ideias de Locke de casamento como um contrato, as possibilidades cataclísmicas de mudança social elaboradas pela Revolução Francesa, o conservadorismo pós-revolucionário, o feminismo pós-revolucionário, o sistema de fábricas com sua reestruturação da divisão sexual de trabalho, o surgimento de uma organização de livre mercado de serviços ou produtos, o nascimento das classes, separadamente ou em conjunto - nada disso a *causou* a construção de um novo corpo sexuado. A reconstrução do corpo foi por si só intrínseca a cada um desses desenvolvimentos.

Em concordância, Schiebinger (1987) acrescenta que, desde o surgimento do liberalismo, Locke já buscava fundamentar dinâmicas sociais por meio do naturalismo. Ao elencar as diferenças anatômicas das mulheres para justificar a ideia de um corpo completamente distinto e inferior ao dos homens, o naturalismo solidificava as inequidades sociais no campo da ciência. De acordo com o movimento, as ordens naturais devem fundamentar a *polis*, portanto, para o naturalismo, a natureza humana é definida em clivagens de raça, gênero e sexo.

Chamados por Laqueur (2001, p.240) de “microconfrontos”, tais conflitos se deram nas esferas públicas e privadas, quando as esferas se delineavam com maior rigidez para se consolidarem no século XIX. Segundo McClintock (2010), o processo de “deslocamento e desapropriação” de mulheres se inicia ainda no século XVII, com a quebra do tradicional sistema feudal cujo alicerce é constituído pelas relações de parentesco. Tal ruptura possibilita a introdução de um novo sistema comercial que se abre para relações não familiares. Esta metamorfose possibilitou a escalada do poder social e, nesse processo, mulheres foram sumariamente excluídas

o processo da definição do espaço político público como masculino e não feminino não aconteceu simplesmente "por acaso". Enquanto achavam seus meios de acesso ao poder, os novos profissionais e comerciantes deliberadamente excluía as mulheres de classe média dos clubes e tabernas, das lojas maçônicas e das organizações financeiras, das salas comerciais dos pubs, das reuniões e dos encontros políticos, da Câmara dos Produtores, das eleições legislativas e das universidades; em suma, de

todas as instituições do poder público, que foram por isso mesmo definidas como espaços exclusivamente masculinos (MCCLINTOCK, 2010, p. 249)

A separação dos espaços urbanos entre residenciais e industriais resultou na institucionalização de ambientes públicos e privados rigidamente demarcados. O domínio das mulheres se restringia ao ócio gozado no lar, nos subúrbios, enquanto ao homem pertencia toda a agência social no espaço da cidade “Pela primeira vez, as relações políticas (dos homens) foram completamente libertadas das restrições do parentesco, criando, como se por direito natural, as esferas separadas do homem econômico e da mulher doméstica” (MCCLINTOCK, 2010, p. 250). Ao fim do século XVIII, a matriarca inglesa da classe média já não possuía nenhuma função institucional,

Essas mudanças históricas — que tiveram um auge no século XIX com a criação da figura da dona de casa em tempo integral — redefiniram a posição das mulheres na sociedade e com relação aos homens. A divisão sexual do trabalho que emergiu daí não apenas sujeitou as mulheres ao trabalho reprodutivo, mas também aumentou sua dependência (Fredericci, 2017, p.146-147)

Shiebinger (1987), reflete sobre como o ideal de maternidade, que nasce no seio do mercantilismo e do crescimento populacional, foi responsável por alterar a forma de interpretação do útero, ao qual se atribuía a fonte de uma série de enfermidades e males. Tal ideal será amplamente investigado no próximo capítulo.

A ideia antiga de que mulheres são homens imperfeitos em uma classificação apenas hierárquica se altera à medida que a sua função reprodutiva se torna mais valorizada. Shiebinger (1987) argumenta que a busca pela classificação das dissemelhanças entre os sexos, foi motivada pela necessidade de identificar outras fontes para a inferioridade corporal, já que agora o útero precisava ser considerado um órgão íntegro, e não mais dotado de “ferimentos periódicos” (CORBIN, 2017, p.189). A ciência da diferença entre os sexos legitima epistemologicamente, portanto, os papéis sociais creditados às mulheres concernentes ao domínio da domesticidade como naturais e próprios ao sexo.

A frenologia do século XIX é um exemplo da longevidade do movimento da busca anatômica pelas diferenças, conforme Laqueur (2001), esta pode ser comparada ao determinismo biológico moderno. O autor observa que a disciplina seria capaz de atribuir características de ordem moral à determinados formatos e medições da cabeça, na qual o cerebelo era a região onde se concentravam os instintos sexuais. Identificado em um tamanho reduzido em mulheres, quando comparadas aos homens, o cerebelo seria responsável por conferir uma afeição pura em relação ao sexo oposto.

Ressaltando as distinções entre os sexos, o médico J.J Sachs em 1830 também argumenta que as características da constituição corpórea das mulheres legitimam a domesticidade

O corpo masculino expressa força positiva, aguçando a compreensão e a independência masculina, e equipando os homens para a vida no Estado, nas artes e nas ciências. O corpo feminino expressa suavidade e sentimentos femininos. A espaçosa pelve determina as mulheres para a maternidade. Os membros fracos, macios e a pele delicada são testemunhas da esfera de atividade mais estreita da mulher, do corpo doméstico e da vida familiar pacífica (SACHS apud SHIEBINGER, 1987, p. 69, tradução nossa)³²

Da mesma forma, Corbin (2017, p.187) destaca que a biologia ofereceu respaldo para justificar a subordinação das mulheres. Para esta disciplina, a diferença entre os corpos deveria “ordenar todas as relações sociais”. Na mulher “O sexo feminino – o sexo por excelência – dá mostras de uma sensibilidade que favorece a amizade, o predispõe às alegrias da família e, de modo geral, às ‘afeições morais do coração’” (LAROUSSE apud CORBIN, 2017, p.191)

Para além da medicina, o discurso sobre a incapacidade e inconstância da mulher pode ser amplamente rastreado no campo jurídico. Delumeau (2019) nos apresenta os costumes da legislação de Borgonha no século XVI, que considera a mulher tanto no âmbito espiritual quando corporal fraca, débil e imperfeita, um “animal mutável, variável, inconstante, leviano, incapaz de guardar um segredo” (CHASSENEUZ apud DELUMEAU, 2019, p. 499).

Considerando a relação entre a ciência e as estruturas sociais, Laqueur (2001) declara que os dados oferecidos pelos cientistas do século XVIII aos ideólogos eram produzidos e interpretados por meio das políticas de gênero. Dessa forma, o prestígio científico foi usado para corroborar correntes filosóficas preocupadas com a manutenção das hierarquias sociais. Schiebinger (1987) igualmente observa que valer-se de evidências naturais e físicas para apoiar pontos de vista era um protocolo nas ciências sociais do século XIX, e que a investigação das diferenças anatômicas foi amplamente utilizada para atestar a inferioridade da mulher nos mais diferentes níveis, sobretudo, o intelectual. A autora ainda enfatiza que seu propósito não é negar as diferenças físicas entre homens e mulheres, mas sim demonstrar que estas foram exageradas na história da produção científica, e que tais diferenças não podem ser consideradas argumentos para justificar inequidades sociais.

³² The male body expresses positive strength, sharpening male understanding and independence, and equipping men for life in the State, in the arts and sciences. The female body expresses womanly softness and feeling. The roomy pelvis determines women for motherhood. The weak, soft members and delicate skin are witness of woman's narrower sphere of activity, of home-bodiness, and peaceful family life (SACHS apud SHIEBINGER, 1987, p. 69)

As heranças deste processo permanecem na contemporaneidade nos mais diferentes contextos. Shiebinger (1987), dá mostras dos impactos de tais crenças no acesso de mulheres à ciência, ainda no século XX. O exame da permanência da convicção de inferioridade física e mental das mulheres percorrerá os temas abarcados nos capítulos seguintes.

Na anatomia das dissemelhanças dos sexos, as comparações eram intermináveis. Corbin (2017, p. 190-191) recorre às páginas do *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse para localizar o conhecimento sobre a diferença anatômica no período. Tais corpos são homogeneizados e colocados em oposição em uma pluralidade de comparações. Nos homens

Os ombros são mais largos, mais grossos e mais fortes. Os membros mais musculosos. Os sistemas ósseo e piloso são mais desenvolvidos do que na mulher. O homem tem “ossos mais compactos e mais robustos, pele mais rugosa e mais opaca, carne mais firme, tendões mais duros, peito mais largo, respiração forte [...] voz mais grave e mais vibrante, pulso grosso e mais lento [...], cérebro mais amplo e mais estendido. A espinha dorsal e a medula espinhal são mais volumosas no macho do que na fêmea. Por isso, “o sistema nervoso cérebro-espinhal é mais ativo e mais vigoroso no homem”, enquanto o sistema simpático domina na mulher.

Ainda no final do século XIX o biólogo e filósofo escocês Patrick Geddes (1854–1932) usa a fisiologia celular para justificar os comportamentos creditados às mulheres e aos homens. Acreditava que a constituição fisiológica celular da mulher, que chamava de anabólica, por armazenar energia, em oposição à catabólica dos homens, que despenderia energia, era definida por meio do processo evolutivo e com origens pré-históricas e seriam responsáveis pela passividade e indolência tomada como característica do feminino (LAQUEUR, 2001).

2.2.1 Corpo enrijecido e corpo suavizado

Bendall (2017) observa que o corpo masculino do século XVI é também enrijecido pelos gibões³³ e coletes e que, conforme vimos, estes continham eventualmente barbatanas de baleia. Tal vestimenta era responsável por produzir a silhueta geométrica e vertical nos homens. De fato, a rigidez do corpo aristocrático era um atributo presente em ambos os sexos. Inserida no contexto da emergência da noção de civilidade, da nova gestualidade das etiquetas e das legislações suntuárias vigilantes da imagem corporal, a linguagem simbólica de tais trajés estava mais preocupada com a distinção de classes do que com a de gênero.

Contudo, um olhar mais demorado para as nuances que definem o corpo rígido aristocrático dos homens e o corpo rígido das mulheres, dirigido também, mas não somente ao século XVI, pode ser capaz de elucidar aspectos que concernem à cultura da diferença corporal

³³ Também denominado *pourpoint*, *gipon* ou *jupon*, *giubbetto*, *zuparello* e *zuppone* (Torntore, 2007, p.374).

entre os sexos. A principal veste rígida masculina, o gibão, tem sua origem no final do século XIII e seu uso se prolonga até o século XVII, quando é substituído pelo colete e casaco do terno de três peças introduzido por Charles II. Torntore (2007) nota que o seu uso transitou entre vestimenta íntima e vestimenta externa, e também de vestimenta militar para vestimenta civil.

O uso do gibão enquanto peça íntima remete ao uso marcial, a adesão da vestimenta foi necessária para a substituição das cotas de malha no final do século XIII, a fim de proteger a pele do contato com as placas da armadura. Nesse momento a peça era solidamente acolchoada na região do peito e das costas, artifício que contribuía para moldar a vestimenta externa. Inicialmente, também tinha como função segurar as meias masculinas que eram afixadas a ela por meio de ilhoses.

Figura 67 - Gibão europeu destinado ao uso sob armadura pertencente ao acervo do Philadelphia Museum of Art (1550-1650)



Fonte: <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/71390.html?mulR=1338522846%7C7>

Já no século XIV o gibão começou a ser encurtado, deixou de ser uma peça íntima e passou a ser usado como vestimenta civil. No século XV, seu comprimento se prolongava apenas até a cintura, e ainda no mesmo século, contou com uma sobreposição de jaqueta. Uma camisa de linho era empregada sob a peça. Torntore (2007) acrescenta que o gibão também era adotado por classes baixas, e que era comum a necessidade de folgar a peça e desamarrar delas as meias na parte traseira para conseguir maior mobilidade durante o trabalho. Tal fato reforça que a vestimenta da moda dominante era adequada à corporeidade aristocrática ociosa.

Figura 68 - Gibão usado por Charles of Blois (c.1354)



Fonte: Boucher (1987).

No século XVI, o gibão torna-se a principal vestimenta masculina e deixa de ser necessário para a fixação das meias. A peça cobre todo o torso, incluindo o pescoço, e se prolonga até a cintura. A região do pescoço se torna mais rígida ao fim do século, quando precisa sustentar os rufos, é também nesse momento que a peça adquire o formato exagerado de “barriga de ervilha” (*peascod belly*, em inglês) e passa a contar com enchimentos de toda a sorte: “lã, farelo, crina de cavalo ou fibras de linho curtas” (Torntore, 2007, p.376). Além do endurecimento da região do pescoço e da utilização dos enchimentos, camadas extras de tela de linho enrijecido foram acrescentadas na frente e também para reforçar o abotoamento frontal,

as mangas são duplas e também recebem acolchoamento de lã até os ombros. A cintura permaneceu estreita e foi realçada por meio de abas denominadas *pecadils*, da mesma forma, ombros também são evidenciados por meio de abas ou pequenos rolos acolchoados.

Figura 69 - Gibão europeu em formato *peascod* pertencente ao acervo do Metropolitan Museum of Art (c.1580)



Fonte:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/23241?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=doublet&offset=0&rpp=80&pos=2>

Aqui é importante ressaltar uma diferença essencial entre as peças estruturadas dos homens e das mulheres. Enquanto *bodies* e *stays*, que também eram confeccionados em linho enrijecido, recebem esta e outras estruturas como a das barbatanas de baleia e do *busk*, com o objetivo de reduzir e afunilar as formas naturais do corpo (busto, região abdominal e cintura), o gibão pretende ir além da função de modelar a silhueta natural - na qual, de fato, a cintura reduzida parece ser desejável. A necessidade de se acrescentar volume na região do torso é exclusivamente dos homens. O ideal de beleza esperado das mulheres, exigia, para além de um corpo vertical, também um corpo esguio que, conforme veremos no próximo capítulo, se torna um padrão de beleza altamente desejável.

Vale ressaltar a importância de tais características nas dinâmicas sociais, conforme observa Bendall (2017), para mulheres postura verticalizada seria também um sinal de ausência de defeitos congênitos, fato indispensável ao matrimônio. Vigarello (2006), cita o médico francês pioneiro em ortopedia, Andry de Boisregard, que no século XVIII teria catalogado uma série de desvios corporais, empregando *stays* como tratamento para alguns deles (LEDERMANN, 2012).

No primeiro quarto do século XVII, as formas exageradas e o acolchoamento característicos do século anterior são gradualmente abandonados. A peça começa a ser alongada até o quadril, e a cintura começa a se posicionar levemente acima da linha natural no segundo quarto do século.

Figura 70 - Gibão inglês pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1635-1640)



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O77444/doublet-unknown/>

Com o abandono dos enchimentos, a rigidez da silhueta é conferida apenas à escolha dos tecidos usados em sua confecção, que, sofisticados em essência, são ricamente bordados. Na década de 1660, os gibões se tornam retos e soltos, e seu comprimento não chega a cobrir a cintura. Na década seguinte, já é totalmente suprimido pelo terno que seria o “ancestral da roupa moderna” (LAVÉR, 2002, p.116), e, portanto, seu uso não adentra o século XVIII.

Figura 71 - Gibão pertencente ao acervo do Rijks Museum (c.1680-1688)



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-NM-5573>

Conforme amplamente explorado no primeiro capítulo deste trabalho, *bodies* e *stays* entre os séculos XVI e XVIII, sofreram alterações significativas em suas características: formato, modelagem, tecidos e estrutura. Entretanto é possível afirmar que durante este período, que abrange cerca de 250 anos, a peça permaneceu exercendo a sua função inicial: a de comprimir e estruturar o corpo das mulheres em um formato cônico.

Figura 72 - *Stays* dos séculos XVI (c.1598), XVII (c.1660) e XVIII (c.1780-1789), respectivamente



Fontes: <https://www.sophiegeorges.be/corset-pfalzgrafin-dorothea-sabina-von-neuburg-1598/>,
<https://artsandculture.google.com/asset/doublet-unknown/fAFiXqIH8lki6w>,
<http://collections.vam.ac.uk/item/O115752/stays-unknown/>

Nas origens do gibão, os aspectos funcionais da peça são evidentes. Sua introdução no vestuário masculino se dá para a proteção dos corpos, se colocando entre a pele e a armadura. Contudo, em *bodies* e *stays* o fator estético é determinante. A configuração do corpo em um formato esguio ultrapassa a função de fortalecimento de uma estrutura tida como imperfeitamente frágil.

A constância das funções do uso de *stays* se contrapõe às frequentes alterações pelas quais passa a peça correspondente masculina, o gibão. Esta se submete a um processo de suavização, de amolecimento, de desconstrução. Enquanto nos *stays* o aspecto da rigidez constitui a sua própria essência, a qual persiste nos séculos subsequentes e inclusive nos exemplares contemporâneos.

Bendall³⁴ (2017 e 2019) defende que no século XVII, assim como o gibão, o uso de *stays* também esteve associado à peça íntima e peça de uso exterior. Para tanto cita um exemplar provavelmente britânico pertencente ao acervo do Victoria and Albert Museum cuja data de fabricação remete aos anos de 1660 – 1680 e que possui mangas destacáveis. Para a autora, essa funcionalidade denota a possibilidade de se usar a peça em substituição ao corpete.

Figura 73 - *Stays* com manga destacável pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (c.1660-1680)



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O10446/stays-and-busk-unknown/>

³⁴ Além de sua tese, Bendall abrange tal questão em seu blog pessoal. Cf. BENDALL, Sarah, A. " *Bodies or Stays? Underwear or Outerwear? Seventeenth-century Foundation Garments explained.*". 2019. In: < <https://sarahabendall.com/2019/01/01/bodies-or-stays-underwear-or-outerwear-seventeenth-century/>>. Acesso em 28/12/2020

No exame das diferenças das peças que cobrem o torso em ambos os sexos entre os séculos XVI e XVII, é importante ressaltar que, caso tenha havido uma variação do uso como roupa íntima e roupa externa para *bodies* e *stays*, tal variação não foi evolutiva, mas sim cambiante, ao contrário do gibão. Dessa forma, podemos presumir que o uso de *stays* como peça íntima das mulheres nunca foi suprimido dentro deste período, tampouco nos *corsets* do século XIX, contexto que não deixa margens para duvidar sobre o seu uso como peça interior, restritamente. Cabe ressaltar que, enquanto peça íntima, a sua relação com o corpo é intrínseca. A constrição exercida por meio de sua amarração faz com que a sua presença seja notada de forma constante durante o seu uso, imprimindo seu formato sobre pele, carne e ossos.

Bendall (2017) cita a análise do historiador David Kunzle que chama a atenção para o fato do termo *busk* ter se tornado um sinônimo de mulher no século XVI “this charming *busked-one* (cette *busquée si mignonne*)” (KUNZLE apud BENDALL, 2017, p.37). Tal recurso linguístico se intensificou no século XVII, quando a distinção entre os *stays* e o corpo natural passa a ser cada vez mais difusa. Termos como corpos, ossos e até mesmo o estômago (*stomacher*, derivado de *stomach* – órgão que reveste – é o nome da placa acrescentada frontalmente abaixo da amarração do corset, chamada em português de estomagueira) encontram correspondentes na corseteria. A autora observa a potência da vestimenta na configuração, material e linguística dos corpos das mulheres no século XVI.

Enquanto a peça estrutural masculina se mantém essencialmente usada externamente após a sua introdução na vestimenta civil no século XVI, *bodies* e *stays* eram adotados como fundamentação para a roupa exterior. Em essência, tal diferença permite refletir sobre a relação entre o *corset* (*bodies*) e o corpo (*body*) da mulher, que acaba se confundindo e se fundindo. A peça foi elemento central na performatividade do gênero feminino, na agência e na gestualidade de tais corpos. O *corset* seria um marcador do sexo, dado que o corpo vestido com ele, apesar de adquirir uma rigidez considerada inata ao corpo masculino, mantém uma clara distinção deste.

O fortalecimento dos corpos das mulheres ao serem revestidos e estruturados por esta vestimenta, não almejavam a equiparação com o corpo masculino em busca de igualdade. Observamos no século XVI o surgimento da noção da civilidade em uma sociedade rigidamente hierarquizada que, impregnada pelo privilégio do sentido da visão, se valeu amplamente dos códigos do vestir para educar os corpos e vigiar os limites entre classe e gênero. Nesse contexto, a dissemelhança dos volumes resultantes dos corpos enrijecidos pela vestimenta estabelecia claras distinções. Tais dissemelhanças se intensificaram nos próximos dois séculos, nos quais

o corpo da mulher se manteve rígido, enquanto o do homem passou por um processo de suavização.

Tornando claras as dissemelhanças entre os sexos e gêneros, o *corset* atuou como uma ferramenta de distinção e demarcação do corpo da mulher que, em oposição ao do homem, é visto como “problemático e instável” (LAQUEUR, 2001, p.42). “Um animal que não é firme, nem estável” (SANTO AGOSTINHO apud BADINTER, 1985, p.33) corresponde a uma categoria vazia, que precisa ser construída.

2.2.2 Os *stays* e a popularização do corpo feminino enrijecido

Bendall (2017), argumenta que o aumento do poder de consumo das classes desprivilegiadas na segunda metade do século XVII tornou acessível e popularizou a vestimenta estruturada que caracterizou o corpo aristocrático no século XVI. Este movimento foi responsável por imprimir novos significados ao *corset*, o qual foi imbuído da noção de modéstia com as novas concepções acerca da civilidade que permeariam as classes populares, conforme veremos, e que figuraria nos séculos posteriores. Tal mudança de comportamento de consumo também foi tratada por Lipovetsky (2005, p.40)

No início muito limitada, a confusão nos trajes só progrediu na passagem do século XVI ao XVII: a imitação do vestuário nobre propagou-se em novas camadas sociais, a moda penetrou na média e por vezes na pequena burguesia, advogados e pequenos comerciantes adotam já em grande número os tecidos, as toucas, as rendas e bordados usados pela nobreza. O processo prosseguirá ainda no século XVIII, estritamente circunscrito, é verdade, às populações abastadas e urbanas, excluindo sempre o mundo rural; veremos, então, os artesãos e os comerciantes empoar-se e usar peruca à maneira dos aristocratas. Ainda que o traje burguês jamais tenha igualado o brilho, a audácia, a ostentação aristocrática, ainda que se difunda com atraso, quando o uso começa a desaparecer na corte, ocorre que um movimento lento e limitado de democratização da moda, de mistura das condições do vestuário apareceu, e isso mesmo a despeito dos éditos suntuários sempre formalmente em vigor, jamais revogados.

Para Bendall (2017), o aumento dos bens de consumo nas posses de pessoas comuns é atrelado à busca pelo conforto. Este novo comportamento teria desencadeado um crescente interesse pela aquisição de roupas pessoais, que se tornavam mais acessíveis devido à expansão do volume produzido e seu conseqüente barateamento. A autora atribui tal mudança de oferta às inovações no método de trabalho de *staymakers*, que passaram a disponibilizar *stays* em tamanhos padronizados, confeccionados em um sistema prêt-à-porter³⁵ rudimentar que estava se propagando durante o período. A autora menciona que em 1688,

o inventário de Edmund Fleare, um “Bodys Maker” de Lincoln, também continha 207 pares de *bodies* pré-fabricados, para mulheres, crianças e meninas alguns acabados e

³⁵ Movimento de democratização da moda originado após a Segunda Guerra Mundial devido ao avanço tecnológico empregado na confecção de roupas.

outros “sem costura”. A população da Inglaterra era estimada em aproximadamente 4,865 milhões em meados da década de 1680. Se assumirmos que as proporções sexuais eram aproximadamente uniformes e, portanto, aproximadamente metade dessa população era do sexo feminino (então, 2,433 milhões) e 92,55% dessa população era do sexo feminino com mais de quatro anos, então [...] até metade da população feminina da Inglaterra havia comprado um novo par de *bodies* ou *stays* (BENDALL, 2017, p.184, tradução nossa)³⁶

E assim conclui que tais *stays* faziam parte do guarda-roupas de pelo menos a metade das mulheres que se localizavam na Inglaterra no final do século XVII, visto que peças estruturadas passaram a ser consideradas itens essenciais do vestuário.

Bendall (2017, p.185) recorre ao trabalho da historiadora Anna Bryson para argumentar que a noção de modéstia estava atrelada ao surgimento da cultura da polidez e que se estabelecia entre as camadas sociais do povo comum como uma forma de distinção de pessoas pobres, tidas como vulgares.

Tal polidez colocava em voga a preocupação com a sensibilidade alheia, a delicadeza de sentimentos, a necessidade de ser agradável e também a modéstia. Estas características, assim como a noção de civilidade aristocrática do século XVI, foram inscritas no corpo por meio da vestimenta rígida, que ao se tornar acessível é apropriada pelos comuns e adquire novos significados. É a partir do século XVII que também Daniel Roche (2007, p.21) localiza a preocupação com a adequação ética nas roupas,

Especialmente após o grande movimento de reflexão religiosa nascido das reformas católica e protestante, a roupa passa a ser o centro dos debates sobre a riqueza e a pobreza, o excessivo e o necessário, o supérfluo e o suficiente, o luxo e a mediocridade. Na visão moral cristã, tanto católica como protestante, a roupa serviu de meio para avaliar a adaptação dos costumes às exigências éticas.

Em seu processo de popularização, *stays* ainda no século XVIII foram usados por mulheres pobres, Arnold et al. (2018), citam um exemplar encontrado na cripta da igreja Maria Santissima em Monsanpolo del Tronto, na Itália. O corpo não foi identificado e estava mumificado, os autores acreditam que a mulher provavelmente tenha sido enterrada trajando suas melhores roupas, como era de costume no período.

A publicação de 1789 *Instructions for Cutting Out Apparel for the Poor...* de J. Walter, é direcionada pelo autor a instituições de caridade e úteis à todas as famílias. Nela há instruções precisas sobre as medidas, o desenvolvimento da modelagem, confecção e estruturação de *stays*

³⁶ the inventory of Edmund Fleare, a “Bodys Maker” from Lincoln, also contained 207 pairs of pre-made *bodies*, for women, children and “girles”, some finished and others “unstitch[ed]. The population of England is estimated to have been approximately 4.865 million in the mid-1680s If we assume that sex ratios were roughly even and therefore approximately half of this population were female (so, 2.433 million), and 92.55% of this population were females over the age of four, then according to King’s figures in any given year, up to half the female population of England were buying a new pair of *bodies* or *stays* (BENDALL, 2017, p.184)

em três tamanhos distintos. Na zona rural *stays* também já eram adotados, consta no acervo do museu sueco Nordiska uma peça em couro cuja fabricação, segundo o *website*³⁷ da instituição, refere-se à cerca de 1763 a 1773. Os *stays* foram usados por Helena Olosdotter, filha de um fazendeiro. Estima-se que as peças em couro fossem utilizadas por mulheres de posses modestas devido à rigidez do material, que tornava a estruturação mais dispensável.

Em sua argumentação, Bendall evoca o significado do termo *stays*, que agora era exclusivamente usado para denominar a indumentária superior rígida das mulheres, anteriormente chamada *bodies*. Steele (2001) associa a palavra inglesa *stays* ao seu significado anterior, que remete à suporte. Para a autora, o termo evoca a noção de fragilidade atribuída aos corpos das mulheres. Bendall (2017), se refere a essa alteração da nomenclatura como símbolo das novas implicações morais da peça, que agora deveria contribuir para a manutenção do corpo da mulher em seu *lugar devido*, substituindo a noção de corpo (*bodies*) do século anterior, relacionada à substituição do corpo natural por um artificial.

Ambas as definições dialogam com a relação entre a materialidade do corpo e o seu contexto social, refletindo na forma como gênero e sexo são percebidos. Em ambos os contextos, os corpos das mulheres parecem possuir uma estrutura insuficiente, imperfeita, inadequada e que precisa ser contida.

2.2.3 Os corpos enrijecidos no século XIX e início do século XX

Ao adentrar o século XIX, o uso do *corset* já não poderia ser desassociado do vestuário feminino, até-lo era prática corriqueira da toalete de mulheres pertencentes a diferentes camadas econômicas, e para as quais a noção de modéstia associada à peça parecia figurar expressivamente: “Uma mulher que não usava espartilho era considerada preguiçosa, desleixada e indecente; na verdade, perdida” (BERGLUND apud THAKUR, p. 4, tradução nossa)³⁸. Entretanto, neste contexto é importante diferenciar as configurações de tais *corsets*, o acesso a eles e o seu impacto sobre os diferentes corpos.

Summers (2016) menciona que mesmo mulheres que se localizavam às margens da sociedade usavam *corsets* no século XIX. Tais peças eram simplificadas e, comparadas com os *corsets* exibidos em anúncios publicitários, conservavam similaridade apenas no que se refere às características funcionais mais primárias, dessa maneira, quase nenhum elemento decorativo

³⁷ Cf. Nordiska museet. "Livstycke". In: <https://digitaltmuseum.se/011023089002/livstycke?name=Livstycke&search_context=1&page=36&count=1026&pos=853>. Acesso em 12/03/2022.

³⁸ “a woman who did not wear a *corset* was considered lazy, sloppy, and indecent; indeed, loose” (BERGLUND apud THAKUR, p. 4).

era empregado em sua confecção. A autora cita registros advindos de presídios, manicômios, asilos e casas de caridade que encomendavam tais *corsets* para suas internas, fabricadas já pelas manufaturas industriais.

2.2.3.1 Corpos enclausurados: o *corset* nas instituições de tratamento de Saúde Mental

Uma mostra de *corsets* destinado ao uso institucional, e que se encaixa na descrição de Summers, pode ser observado nessa imagem dos arquivos da biblioteca de Hertfordshire. A peça é atribuída a uma interna do Hill End Asylum de St. Albans, cuja sigla pode ser observada no carimbo estampado em sua superfície.

Figura 74 - *Corset* institucional de Hill End Asylum (c.1900)



Fonte: Hertfordshire Archives e Local Studies (2020)

Vale notar o contraste existente entre o sofisticado estilo vigente em 1900, conforme vimos no capítulo anterior, e a peça originária do asilo de Hill End. Além da leve estruturação aparentemente feita através da técnica *cording*, a modelagem das costas do *corset* (perspectiva observável na imagem) se assemelha mais aos estilos em voga nas décadas anteriores do que à frente plana de Mme Gaches-Sarraute.

Apesar da ausência de qualquer ornamento, os ilhoses localizados na região da cintura da peça foram aplicados com um espaçamento reduzido. Essa prática é originária da década de 1840, quando a amarração conhecida como *a la paresseuse* foi introduzida e a aproximação dos ilhoses indicava onde o elo deveria ser posicionado para proporcionar o auto ajuste ao mesmo tempo que intensificava a pressão na região (LYNN, 2010). Depois de sua introdução, apesar de comum, tal configuração para a aplicação de ilhoses não se tornou uma regra, portanto a sua

presença pode indicar que a constrição dessa região era considerada uma funcionalidade primordial, para além do suporte corporal.

Um outro exemplar de *corset* institucional consta no acervo da produção da R. & W.H. Symington & Co e teria sido fabricado pela empresa entre 1880 e 1885. A peça é destinada a meninas em fase de crescimento, contudo, informações sobre a idade precisa de tais meninas não consta na descrição que acompanha o *corset*. A peça conta com estruturação de barbatanas de baleia, e apesar da decoração feita com *flossings* na cor azul, é confeccionado em um tecido mais grosseiro e pesado do que *corsets* com apelo comercial disponibilizados pela empresa. Adicionalmente conta com uma camada de hessian interna, o que a torna mais estruturada. Assim como no exemplar da biblioteca de Hertfordshire, este *corset* conta com um carimbo da sigla da instituição *Stone, Queen Street, Hull*, para o qual seria destinado. A marca patente em ambos os *corsets* examinados, já dá mostras de que o intuito de seu uso visava atender mais aos interesses institucionais do que pessoais.

Figura 75 - *Corset* institucional para meninas pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c.1880-1885)



Fonte: Fotografado por Sarah Nicol, curadora dos Museus do condado de Leicestershire, em contribuição para essa pesquisa (2020)

Brimblecombe (2005), em seu artigo *Asylum nursing in the UK at the end of the Victorian era: Hill End Asylum*, analisa especificamente os cuidados destinados aos internos da instituição em 1903. Segundo o autor, este era um dos vários institutos para pessoas com deficiência intelectual que proliferaram no período Vitoriano, com a finalidade de acolher pessoas pobres. Inaugurado em 1899, o *Hill End Asylum*, que surgiu para atender a demanda excedente do *Three Counties Asylum* em Bedfordshire, já estava superlotado em 1903, recebendo pacientes de diversas localidades.

A maior parte dos internos da instituição era proveniente da classe operária. Brimblecombe (2005) observa que nas fichas das internas constam ocupações de dona de casa, criadas, enfermeiras e faxineiras. 65% dos homens e 71% das mulheres eram alocados no trabalho da manutenção do asilo e também em lojas localizadas nas suas dependências. Dentre os pacientes, 41% saíam do internato uma vez por semana, o que demonstra que a vida social fora dos limites do internato era mantida.

De acordo com Brimblecombe (2005), as instituições eram submetidas à uma intensa fiscalização por diversas vias. O chamado “Comitê de Visitantes” composto por dois visitantes e uma parte da equipe médica, deveria, com frequência mensal, entrevistar todos os internos para verificar as condições de atendimento, além de inspecionar a alimentação oferecida. O “Conselho de Guardiões” era uma comitiva enviada pelas instituições de condados que subsidiavam os internos de suas regiões. Com visitas anuais, tais fiscalizações tinham como objetivo gerar relatórios sobre as condições dos internos, que também eram entrevistados. Devido à quantidade de regiões atendidas, em 1903, as visitas destes conselhos foram no número de 11.

Os chamados “*Commissioners in Lunacy*” constituíam legalmente um grupo responsável pela fiscalização de todos os asilos e que tinham como objetivo verificar se os internos estavam ordenados, quietos, confortáveis e também bem-vestidos. Com visitas feitas anualmente e sem aviso prévio, tal comissão emitiu relatórios favoráveis ao Hill End Asylum no ano de 1903. Dentre os pontos observados, as condições de alimentação, higiene e cuidados médicos foram elogiadas, mas a Comissão também enfatizou que o ambiente estava bem conservado e melhor decorado do que na última visita.

Tais considerações denotam uma valorização notável dos aspectos estéticos, visto que observar os trajes dos internos e a decoração do ambiente fazia parte da mesma tarefa empreendida para supervisionar a qualidade do atendimento médico recebido. Brimblecombe (2005) observa que não existem registros da adoção da contenção mecânica no Hill End Asylum no ano de 1903, período examinado pelo autor. Por contenção mecânica entende-se o emprego

de aparatos como amarrações ou camisas de força com a finalidade de limitar a movimentação do paciente. Sua indicação é feita quando este apresenta riscos para si ou para terceiros. O autor ressalta que tal medida foi alvo de intensos debates no século anterior, estes resultaram no consenso médico de que o uso de tais ferramentas deveria ser feito apenas em último recurso. Dessa forma, o isolamento tornou-se a medida padrão para conter internos que apresentavam a necessidade de serem contidos.

A investigação de Brimblecombe sobre a organização do Hill End Asylum oferece dados importantes para a análise do uso de *corsets* por internos e também para o entendimento das motivações institucionais para a compra em lote de tais peças. A ideia de que os *corsets* poderiam corroborar com a contenção mecânica dos corpos não pode ser levada em consideração, visto que tal hábito era proscrito pela classe médica neste período. Somado à essa premissa, também é importante destacarmos que, ainda que rudimentares, os *corsets* destinados aos asilos não tinham uma estrutura tão diferente dos exemplares comercializados ao ponto de causarem uma limitação física atípica. Dessa forma, podemos crer que a constrição dos corpos das internas não era muito diferente da que ocorria de forma generalizada, para todas as mulheres que usavam *corset*.

Entende-se que a boa aparência, tanto das dependências do asilo quanto dos internos era um indicador da qualidade do serviço prestado pela instituição e que, assim como a alimentação, por exemplo, era alvo de fiscalização. Como parte intrínseca do vestuário, o *corset* então deveria figurar na vestimenta de mulheres descritas como bem-vestidas. A importância da manutenção de tais padrões estéticos ganha ainda mais relevância por se tratar de uma instituição destinada a atender pessoas pobres, cujo internato, segundo Brimblecombe (2005), custava de 12 a 15 xelins por ano.

Summers (2016) observa a impossibilidade de mulheres encarceradas usarem vestimentas que contribuíssem para sua auto-estima ainda que o seu acesso ao *corset* fosse viabilizado, a autora reforça que tais peças certamente contribuiriam para reforçar em suas usuárias a condição de uma feminilidade inexistente ou reduzida, reforçando a sua condição de sujeição às normas de tais instituições.

2.2.4 O *corset* e os corpos classe operária

Segundo Summers (2016) mulheres da classe operária usavam *corsets* com a mesma frequência que mulheres burguesas. Tratava-se de um uso cotidiano, ainda que tais peças pudessem ser um elemento dificultador de suas atividades, que exigiam, sobretudo, o pleno uso de seus corpos. No começo do século XIX os *jumps* eram a peça escolhida para classe operária

devido a sua configuração mais leve. Mesmo para as classes economicamente superiores, *jumps* eram usados para ocasiões que exigiam maior mobilidade como a montaria e até mesmo exercícios físicos (LYNN, 2010).

Figura 76 - Jumps pertencente ao acervo do museu Victoria and Albert (1790-1795)



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O355225/stays-unknown/>

A escalabilidade do mercado da *corseteria* indica que a obsolescência de tais peças era mais perceptiva do que material e novas compras eram motivadas pelo lançamento de novos estilos. Dessa forma, a doação de peças usadas para empregadas domésticas era uma prática recorrente, apesar de censurada. Summers (2016) faz referência a diversas ocasiões em que o uso do *corset* pela classe operária é desaprovado pelas classes dominantes, no sentido de repreender a conversão de posturas subservientes dos corpos disponíveis para o trabalho em uma ordenação de lógica aristocrática.

O acesso das classes operárias aos *corsets* poderia ocorrer por diversas vias. A manufatura industrializada disponibilizou peças a preços módicos. Se referindo ao cenário norte-americano, Cole (1982) identifica uma variação entre 25 centavos e US\$ 50 para o preço das peças disponibilizadas no mercado. Contudo ainda que a aquisição não fosse possível, a confecção caseira poderia ser facilmente oportunizada devido a ampla publicação de manuais detalhados. A proliferação das publicações de moda do século XIX possibilitavam acompanhar as diferentes variações dos estilos que, acrescidos de informações sobre o processo de

confeção e até mesmo de moldes do vestuário, viabilizavam a confecção doméstica (DOYLE, 2002).

Doyle (2002) transcreve as instruções detalhadas para a confecção de um *corset* publicadas na edição de 1875 da revista norte-americana *Godey's Lady's Book and Magazine*. A publicação incluía especificações sobre tipos e quantidades de materiais, a modelagem da peça e orientações para a tomada de medidas. Para a medida da circunferência da cintura, a modelagem deveria ser desenvolvida subtraindo-se duas polegadas: “Medir em volta da cintura o mais firmemente possível, observando o número de centímetros; deduzir duas (polegadas) como desconto pelo volume das roupas” (DOYLE, 2002, p.116, tradução nossa)³⁹. As medidas corporais da usuária deveriam ser tomadas sobre a vestimenta, mas a indicação da dedução a ser empregada na linha da cintura não se aplica na circunferência do busto, denotando, portanto, a intenção de reduzir as medidas naturais desta região.

As revistas também eram úteis para costureiras que confeccionavam *corsets* em casa para suas clientes “Embora houvessem várias costureiras especializadas na confecção de *corsets* - denominadas *corsetières* -, eles costumavam ser feitos em casa, e a modelagem e instruções para confeccioná-los podiam ser encontradas nas revistas femininas até a década de 1860” (WAUGH, 2004, p.79, tradução nossa)⁴⁰.

Summers (2016) menciona que os anúncios das peças desenvolvidas industrialmente eram majoritariamente voltados para a burguesia, entretanto é possível notar que tais empresas identificavam um mercado valioso na classe operária a partir do lançamento de produtos e publicidade específicos para atingi-la. A autora cita a publicidade veiculada pela empresa William Pretty & Sons que buscava associar o uso de seus produtos ao pertencimento a uma classe social privilegiada. Como veremos a seguir, a estratégia comercial da William Pretty & Sons divergia da R. & W.H. Symington & Co. que, ao colocar a classe operária em foco, cria um produto que visa atender suas necessidades ao mesmo tempo relaciona a sua ocupação a conceitos como vaidade e dignidade.

2.2.4.1 *Pretty housemaid corset*: incoerências entre o corpo ocioso e o trabalho feminino

O modelo *Pretty housemaid* foi criado no ano de 1890 e se tornou uma das peças de maior sucesso comercial disponibilizados pela R. & W.H. Symington & Co. Seu lançamento

³⁹ “Medir em volta da cintura o mais firmemente possível, observando o número de centímetros; deduzir duas (polegadas) como subsídio pelas roupas” (DOYLE, 2002, p.116).

⁴⁰ “Though there were a number of fashionable dressmakers specialising in making *corsets* – *corsetières* - they were often made at home, and patterns and instructions for constructing them are to be found in the ladies' magazines as late as the 1860's (WAUGH, 2004, p.79)”

se deu em reconhecimento do potencial consumidor do público das jovens trabalhadoras domésticas que, neste período, consistia em uma das ocupações com maior índice de empregabilidade na Grã-Bretanha.

Ainda que comercializado como sendo o *corset* mais reforçado e mais barato já confeccionado, conforme destacado em sua elaborada caixa, seus atrativos estavam longe de serem unicamente funcionais. A peça é ricamente estruturada por meio da técnica *cording*, possui *busk* entalhado (singular na coleção), ainda podia ser adornada com *flossings* nos tons de azul e dourado, presentes na ilustração de sua embalagem, o que revela um grande cuidado também em sua comercialização.

A figura da caixa em questão exibe uma empregada doméstica que se gaba de uma cintura constricta e postura rija sob seu uniforme elegante e ordenado. Ao olhar-se no espelho, sua expressão delicada denota admiração e respeitabilidade.

Figura 77 - *Pretty housemaid Corset* pertencente ao acervo da R. & W.H. Symington & Co (c.1890)



Fonte: Fotografado pela autora (2019)

Os reforços anunciados são confiados a duas características específicas: uma camada interna de *hessian*, localizada entre a camada externa de sarja e a camada interna de *coutil*, e a sua exclusiva proteção interna para o *busk*. A placa de aço medindo cerca de 11,5 cm aplicada na região da cintura, assegura sua usuária de estar protegida ao se curvar constantemente. Este movimento tão comum durante o trabalho doméstico poderia fazer com que o *busk* se quebrasse sem essa proteção, danificando a peça e causando acidentes. Quanto à sua estrutura, devido à técnica *cording*, esta requer minimamente a inserção de barbatanas de baleia, resultado em uma peça leve. Nota-se também o cuidado com a escolha da cor para os tecidos, ideal para mascarar sujidades.

A massificação da confecção de *corsets* na segunda metade do século XIX se dá justamente no momento da cristalização da esfera da domesticidade como o único espaço possível para agência de mulheres, contexto que, tinha como ideal burguês uma matriarca inerte. Nesse processo, Summers reforça a relevância do *corset* na demarcação dos códigos de feminilidade (SUMMERS, 2001, p. 67, tradução nossa) “O *corset* era um código corporal muito significativo no século XIX que funcionou para fortalecer os sistemas de sexo / gênero”⁴¹.

Na sociedade burguesa, a materialidade dos domínios da domesticidade era essencial para o prestígio social masculino. McClintock (2010, p.244) chama a atenção para a sala de estar das casas vitorianas, que haviam se convertido em salas de exibição do “espetáculo mercantil do lazer feminino e da capacidade de compra masculina”. Neste espaço se concentravam os melhores objetos, a prata, a porcelana, o mobiliário. Estes se colocavam como cenário para o teatro da ociosidade das mulheres.

Ao refletir sobre a importância do ócio para a sociedade burguesa, McClintock (2010, p.244) sugere que, “para a maioria das mulheres das ainda desorganizadas classes médias”, este era “menos uma ausência de trabalho do que um trabalho de lazer”. Durante a tarefa de “ser vista”, todo o aparato material, do qual o vestuário era protagonista, contribuía para o convencimento de que nenhum trabalho precisava ser feito pela matriarca.

Entretanto, a autora também demonstra que para possibilitar a manutenção do estilo de vida exibido nos domínios da domesticidade, o trabalho necessário seria o equivalente aos esforços de pelo menos três empregadas domésticas, remuneração que correspondia a um montante inacessível à maioria da classe média insipiente, cuja receita possibilitava a contratação de apenas uma funcionária para toda sorte de afazeres, majoritariamente.

⁴¹ “*Corsetry* was a very significant body code in the nineteenth century that worked to shore up sex/gender systems” (SUMMERS, 2001, p. 67).

com exceção da ínfima elite verdadeiramente apta ao lazer - o ócio era menos um regime de inércia imposto às mofinas esposas filhas da classe média do que um laborioso e demorado papel característico desempenhado por mulheres que queriam pertencer à classe "respeitável". Para a maioria das mulheres cujos maridos ou pais não podiam pagar criadagem suficiente para o ócio genuíno, o trabalho doméstico tinha de ser acompanhado pelo esforço sem precedente histórico de tornar invisível cada sinal desse trabalho (MCCLINTOCK, 2010, p. 243).

Enquanto peça consideravelmente rígida e estruturada, o *corset* encarna arquétipos da domesticidade e do ócio. Sua adoção por mulheres de classe trabalhadora significa uma evidente contradição que, conforme nos apresenta McClintock (2010), também é uma incoerência para a maioria das mulheres burguesas cujo trabalho é essencial para a manutenção do rebuscado aparato que constituía o lar vitoriano segundo as exigências do estilo de vida burguês. Dessa forma, o *corset* usado por empregadas domésticas que almejavam mimetizar a postura, as formas e gestualidades do estereótipo da mulher burguesa dedicada ao ócio precisava ser adaptado para suportar movimentos requeridos por um trabalho exaustivo e muitas vezes pesado.

Apesar de evidenciar a resistência, característica necessária para suportar as tarefas cotidianas de uma empregada doméstica, a preocupação estética é igualmente notável já na ornamentação da caixa na qual a peça é comercializada, cuja figura é de uma considerável delicadeza, que coincide com o padrão de feminilidade burguês. As ornamentações presentes no *corset*, tais como os bordados em amarelo e azul que estavam disponíveis em algumas versões e o fecho entalhado, são próprias de exemplares destinados às classes abastadas, por esse motivo, o fato de ter o preço reduzido como atrativo é surpreendente.

Com poucas exceções, aparentemente, o modelo *Pretty housemaid* era essencialmente idêntico às peças usadas cotidianamente pelas matriarcas burguesas, entretanto, de forma interna, apagada, oculta, além da adição de mais uma camada de tecido, uma tira metálica foi acrescida para cumprir a promessa do reforço adicional, necessária à movimentação própria de um trabalho que precisava ser igualmente encoberto. No *corset Pretty Housemaid*, a quantidade de ornamentos parece contribuir para que se possa abstrair o contexto no qual se daria o seu uso.

McClintock (2010, p.243), enfatiza que “o maior peso do apagamento do trabalho doméstico recaía sobre as criadas”, à medida que, de forma contraditória, seus trajes e toda a sua aparência deviam sempre se apresentar plenamente alinhados e limpos, à vista de seus empregadores, em concordância como os trajes destinados à simulação do ócio de suas empregadoras. A autora sublinha que tal invisibilidade estava atrelada ao poder político do patriarca, e que a ele estava sujeito o trabalho de todas as mulheres, ou seja, era também da

invisibilidade, do não reconhecimento do trabalho doméstico da esposa-mãe, que dependia o seu prestígio.

O Pretty housemaid corset condensa, portanto, o cerne de tais contradições. Enquanto código social para o gênero feminino, o *corset* oferecia a postura e a forma física esperada de uma empregada doméstica que transitasse entre a esfera dos fundos – longe da vista - no qual o trabalho pesado era realizado, e a sala de estar, do atendimento à porta. Enquanto sua aparência corresponde ao figurino adequado ao teatro do ócio burguês, o interior de seu traje denuncia os esforços envolvidos neste processo de metamorfose imprescindível ao apagamento do trabalho das mulheres.

2.3 AS SEMELHANÇAS ENTRE CORPOS INFANTIS E OS CORPOS DAS MULHERES

No século XIX, o estudo das diferenças anatômicas, que resultou no modelo de “dois sexos” defendidos por Laqueur (2001), se desenvolveu ao ponto de considerar as distinções vastas o suficiente para classificar a mulher em um estágio anterior da evolução humana, localizando, portanto, a mulher branca abaixo do homem europeu “in the scale of both ontogeny and phylogeny”, tanto no desenvolvimento da espécie quanto no individual (SHIEBINGER, 1987, p. 63). Anatomistas, portanto, colocam mulheres e crianças em um estágio primitivo de desenvolvimento:

Nem no desenvolvimento da espécie e nem no desenvolvimento do indivíduo pensava-se que as mulheres atingissem a maturidade “humana” plena, exemplificada pelo homem branco. Em termos de desenvolvimento físico e social, esses anatomistas classificaram as mulheres e crianças como povos “primitivos”. (SCHIEBINGER, 1987, p. 63, tradução nossa)⁴²

McClintock (2000, p. 88) retoma o conceito vitoriano de que a linhagem ancestral da humanidade poderia ser lida no processo de desenvolvimento da criança, na qual “Cada criança refaz, em miniatura orgânica, o progresso ancestral da raça”. A autora reforça que a “retórica da raça era usada para inventar distinções que hoje chamaríamos de classes” (MCCLINTOCK, 2000, p. 93). Na perversa lógica neocolonialista do século XIX, as mulheres brancas seriam uma raça degenerada, com cérebro simiesco. Dessa forma “A raça branca era tida como o macho da espécie e a raça negra, como a fêmea” (MCCLINTOCK, 2000, p. 94). Mulheres eram, portanto, seres anacrônicos alheios ao curso civilizatório.

⁴² Neither in the development of the species nor in the development of the individual were women thought to attain the full “human” maturity exemplified by the white male. In terms of both physical and social development, these anatomists classified women with children and “primitive” peoples. (SCHIEBINGER, 1987, p. 63)

McClintock (2000, p.96) faz um resumo da escala da degenerescência que fundamentava as relações sociais no século XIX

o homem inglês de classe média era posto no pináculo da hierarquia da evolução [...]. As mulheres inglesas de classe média vinham a seguir. Os irlandeses e judeus eram representados como as "raças femininas" mais degeneradas dentro do gênero masculino branco, aproximando-se do estado dos macacos. As irlandesas da classe trabalhadora estavam ainda mais atrasadas nas profundezas mais remotas da raça branca. As trabalhadoras domésticas, as trabalhadoras das minas e as prostitutas da classe trabalhadora [...] ficavam no limiar entre as raças branca e negra, vistas como tendo caído longe do tipo perfeito de homem branco e compartilhando muitas características atávicas com os negros "avançados". As prostitutas - análogas metropolitanas da promiscuidade africana - eram marcadas como especialmente atávicas e regressivas.

Segundo Shiebinger (1987), em todo o século XIX as categorias de sexo e raça foram determinantes para a definição da posição social. Ancorado pela ciência produzida por homens brancos, o discurso da inferioridade de tais clivagens impregnou as dinâmicas sociais. Tais grupos, excluídos do acesso à ciência que cada vez mais crescia em prestígio, tinham suas reivindicações subjugadas pela argumentação incontestável do grupo dominante.

A inteligência das mulheres passou a ser alvo de um debate cada vez mais intenso no qual a medida do crânio, considerada menor em comparação ao crânio masculino, era argumento central para os que defendiam a deficiência intelectual das mulheres. Cientistas craniologistas se dedicavam à medição craniana de mulheres europeias e mulheres e homens negros a fim de determinar se haveria similaridade entre as capacidades intelectuais julgadas inferiores. Ainda no século XIX,

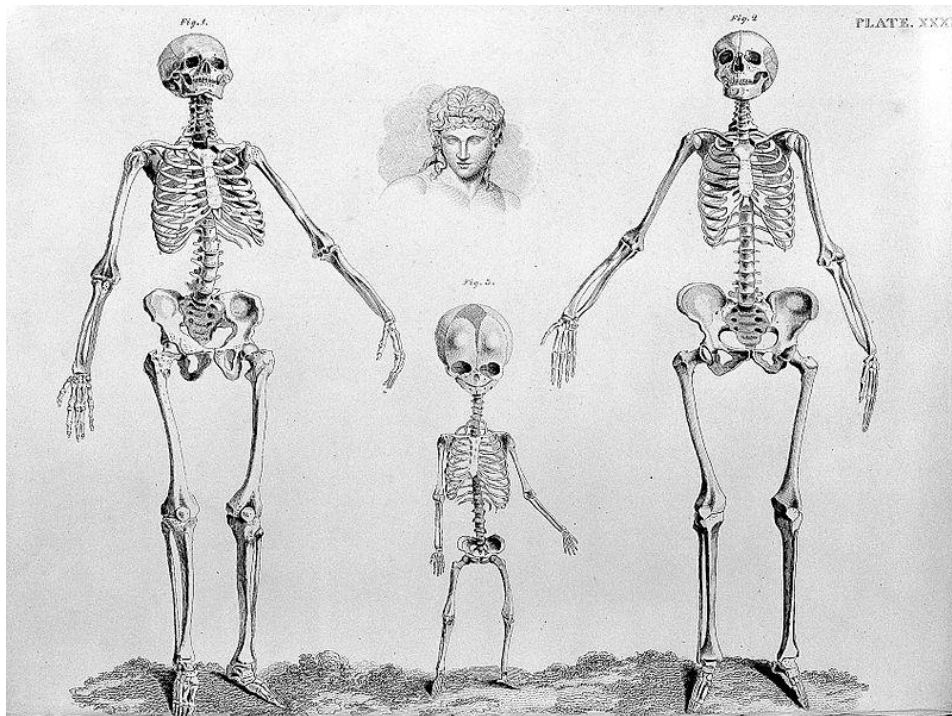
As definições científicas da "natureza" humana foram, portanto, usadas para justificar a atribuições de homens e mulheres (bem como de brancos e negros) para papéis sociais amplamente diferentes. Era considerado "natural" que os homens, em virtude de sua "razão" dominassem as esferas públicas de governo e comércio, ciência e erudição, enquanto as mulheres, como criaturas sentimentais, cumprissem seu destino natural como mães, conservadoras dos costumes, na esfera confinada do lar (RIEHL apud SHIEBINGER, 1987, p. 72, tradução nossa)⁴³.

Além de tentar redefinir a proporção dos quadris, o anatomista alemão Soemmerring defendia que o crânio das mulheres era na verdade mais pesado e correspondia a uma porcentagem maior do peso corporal do que o crânio dos homens. Tal afirmação levou seu pupilo Ackermann a afirmar que o cérebro das mulheres deveria, portanto, ser maior do que o dos homens.

⁴³ Scientific definitions of human "nature" were thus used to justify the channeling of men and women (as well as whites and blacks) into vastly different social roles. It was thought "natural" that men, by virtue of their "natural reason;" should dominate public spheres of government and commerce, science and scholarship, while women, as creatures of feeling, fulfilled their natural destiny as mothers, conservators of custom in the confined sphere of the home (RIEHL apud SHIEBINGER, 1987, p. 72).

Inserido neste debate, o trabalho de John Barclay em 1829 é oportunamente apaziguador. O anatomista conclui que de fato o crânio das mulheres era maior do que o masculino em proporção, mas este seria o mesmo modelo presente no corpo infantil, em desenvolvimento. Dessa forma estudos de Barclay constatavam que a mulher teria um corpo insuficientemente desenvolvido (SHIEBINGER, 1987).

Figura 78 - Skeleton Family (1829)



Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barclay,_J.,_The_Anatomy_of_the_bones..._Wellcome_L0028782.jpg

Assim como os antigos, John Barclay retoma o ideal de um corpo inferior ao masculino, incompleto e imperfeito em escala evolutiva, tal corpo se apresenta marcado pelas dissemelhanças. O corpo da mulher agora é inferior em ambos os eixos, o hierárquico e o da irregularidade. Exceto pelo tamanho da pélvis (marcador da função reprodutiva), que Barclay enfatiza ser maior nas mulheres. O anatomista elenca uma série de características que as aproximam do corpo infantil:

com tamanhos cranianos equivalentes, mulheres e crianças possuem a fissura que separa o osso frontal do crânio; ambos têm ossos menores em comparação com os homens; a caixa torácica, o formato da mandíbula e o tamanho dos pés das mulheres são mais semelhantes aos das crianças do que aos dos homens (SHIEBINGER, 1987, p. 65, tradução nossa)⁴⁴.

⁴⁴ equivalent skull sizes, both women and children have the fissure separating the frontal skull bone; both have smaller bones compared to men; the rib cage, jaw shape, and feet size of women are more similar to those of children than to men [traduzir] (SHIEBINGER, 1987, p. 65).

Na legislação o discurso da comparação entre a mulher e a criança é anterior. Nele a mulher é incapaz e congênere à um menor (DELUMEAU, 2019). Thomas Smyth no século XVI anuncia que “a natureza criou-as para que cuidem do lar e alimentem sua família e seus filhos, e não para que ocupem funções em uma cidade ou em uma comunidade nacional – assim como não criou para isso as crianças de pouca idade” (SMYTH apud DELUMEAU, 2019, p. 507).

Shiebinger (1987) salienta que em meados do século XIX a comparação entre mulheres e crianças já era comum, e as similaridades apontadas ultrapassavam em muitos aspectos às de Barclay, conforme é possível notar no texto do médico alemão E. W Posnet

Os membros das mulheres são curtos e delicados ... e o encurtamento dos membros determina o tamanho menor do corpo feminino e prova a semelhança do corpo feminino com o corpo da criança ... Como acontece na criança, a mulher tem um abdômen maior e redondo em relação ao seio Todo o tronco, que no homem forma uma pirâmide com a base voltada para cima, é invertido na mulher com a ponta da pirâmide nos ombros que são menores e mais estreitos, enquanto o estômago é a base larga da qual procedem os quadris ainda mais largos e as coxas fortes. ... A cabeça das mulheres também tende para o tipo infantil. A estrutura óssea mais fina, as características faciais tenras e menos desenvolvidas, o nariz menor, a forma arredondada infantil do rosto, mostram claramente essa semelhança ... Os nervos e vasos sanguíneos das mulheres também são tão delicados e finos quanto os das crianças. ... e a pele com sua camada de rica de gordura é infantil (POSNER apud SHIEBINGER, 1987, p. 65, tradução nossa)⁴⁵.

No discurso sobre a diferença do corpo da mulher em comparação com o do homem Schiebinger (1987) sublinha a estrutura óssea. A autora cita o professor de anatomia escocês Alexander Monro que em 1726 publica *The Anatomy Of Human Bones* no qual descreve os ossos das mulheres como incompletos e divergentes. Para o anatomista, as mulheres teriam uma constituição fraca, o que faria com que seus ossos tivessem comprimentos proporcionalmente menores do que os masculinos, visto que sua musculatura era deficiente. Monro coloca em exceção a força e a solidez da região pélvica, que seria maior do que a masculina a fim de permitir a gestação, tais constatações científicas serão amplamente incorporadas aos discursos sobre a maternidade compulsória que serão examinados no próximo capítulo.

⁴⁵ Women's limbs are short and delicate ... and the shortness of the limbs determines the smaller size of the female body and proves the similarity of the female body with the child's body.... As is true in the child, the woman has a larger and rounder abdomen in relation to her breast.... The entire trunk, which in man forms a pyramid with the base turned upward, is reversed in woman with the point of the pyramid at the shoulders which are smaller and narrower, while the stomach is the broad base from which the even broader hips and strong thighs proceed.... Women's heads also tend toward the childish type. The finer bone structure, the tender, less sharply developed facial features, the smaller nose, the larger childish roundness of the face clearly show this similarity.... The nerves and blood vessels of women are also as delicate and fine as those of children ... and the skin with its layer of rich fat is childish (POSNER apud SHIEBINGER, 1987, p. 65).

É interessante notar que Monro atribui a menor curvatura da clavícula a fatores externos. Ainda que considere fraca a constituição óssea das mulheres, para o professor a vida sedentária e os trajes utilizados eram responsáveis pela diferença dessa região, visto que tais fatores impediriam o exercício dos braços, sobretudo das europeias. Entretanto os mesmos fatores não parecem impedir a plena constituição física da região pélvica. A observação de Monro evidencia as relações entre moda e medicina que podem ser sentidas nas dinâmicas que se apresentam no decorrer dessa pesquisa. Tais conexões se farão ainda mais evidentes no movimento higienista do século XIX, que será analisado futuramente

2.3.1 O *corset* e o corpo infantil

Delumeau (2019) cita que ainda em Platão a mulher é mole, débil e frágil. Em decorrência da medicina humoral, o corpo da mulher, mais frio do que o dos homens, é visto também como mole pelo cirurgião Ambroise Paré no século XVI. Badinter (1985, p.37) também identifica os estigmas de invalidez e monstrosidade na genealogia da classificação do corpo da mulher. Para a autora,

No século XIII era usual, numa aldeia como Montaignou, a mulher ser tratada de diaba. Progressivamente, os homens que se consideravam mais educados abandonaram a acusação de malignidade. Desenvolveram, em contrapartida, a idéia de fraqueza e de invalidez das mulheres.

A definição da invalidez nos remete às idéias de imperfeição, de impotência e de deformidade. A palavra "inválido" tem portanto duas conotações: a doença e a monstrosidade. O termo justifica amplamente a conduta histórica dos homens em relação às suas esposas.

A ideia de viscosidade dos corpos das mulheres persiste no discurso misógino do francês Jean Bodin também no século XVI, para o jurista, Platão colocou a mulher entre o homem e o animal bruto, “Pois veem-se as partes viscerais maiores nas mulheres do que nos homens, que não têm uma cupidez tão violenta; e, ao contrário, as cabeças dos homens são muito maiores e em consequência, eles têm mais cérebro e prudência que as mulheres” (JEAN BODIN apud DELUMEAU, 2019, p.501). A deformidade, a indefinição, a umidade e a viscosidade atribuídas ao corpo da mulher reportam, portanto, a necessidade de conferi-lo uma forma. É do *corset* a função de agrega-lo e conter os seus limites, atuando como uma couraça muscular (STEELE, 2001).

Como vimos no capítulo anterior, além de serem usados por mulheres, *bodies* e *stays* compunham a vestimenta de de ambos os sexos, era denominado culatra o rito de passagem no qual meninos abandonavam trajes categorizados como femininos para usarem calças, demarcando a sua entrada na masculinidade. Os *stays*, a partir de então, se tornariam prerrogativa das meninas e mulheres adultas.

Em *Making Manhood: Growing Up Male in Colonial New England*, Lombard (2013) analisa a vida familiar e as masculinidades no contexto norte-americano dos séculos XVII e XVIII. Para a autora, o rito da culatra está relacionado com a importância da indumentária como uma ferramenta de reconhecimento da hierarquia social, visto que ele demarca a entrada do menino em um mundo além do familiar. Os calções permitiriam a este corpo movimentos irrestritos que viabilizavam a prática de atividades associadas com a vida no exterior da casa e em sociedade, tais como a cavalgada.

Na Nova Inglaterra puritana do século XVI, Lombard (2013) associa o rito da culatra à uma nova consciência sobre o gênero, visto que foi no auge da reforma protestante que os meninos, outrora vestidos apenas com túnica simples, passaram a ser trajados com roupas classificadas como femininas a fim de reforçar a sua semelhança inicial com mulheres em sua primeira infância.

Neste contexto, Lombard (2013) pondera sobre a crescente associação entre a racionalidade e a masculinidade, esta haveria contribuído para enfatizar a comparação entre mulheres e crianças, posto que a razão a ordem e a lógica se associavam a um Deus masculino, enquanto os sentimentos remetiam ao feminino e ao pecado. A autora ainda observa que ao simbolizar uma ruptura com o universo creditado às mulheres, doméstico, do berçário, a culatra era um marco do domínio do menino sobre os seus sentimentos para adentrar ao universo masculino racional.

Ainda antes da adoção de *stays* e *corsets*, logo após o nascimento, crianças tinham o seu corpo enfaixado, costume que persistiu até o século XIX, não sem controvérsia, como demonstram Cunnington e Buck (1965). Os autores citam a reprovação de tal prática por um médico em uma edição de 1785 da *Lady's Magazine*, o qual argumenta que tal costume estava quase que universalmente defasado. Mesmo no século XIX um artigo de 1879 da revista *The Queen* fazia duras críticas ao hábito de usar faixas, corpetes e *stays* para promover constrição em crianças, além da adoção de outros artifícios como as anáguas enrijecidas (CUNNINGTON e BUCK, 1965).

No século XVIII garotas mais velhas se vestiam exatamente como suas mães até a década de 1760. A silhueta cônica que vigorava no período era também reproduzida nos *stays* e corpetes que compunham a toilette das crianças com o objetivo de garantir a silhueta da moda. É também no século XVIII que Badinter (1985) localiza o discurso do médico Alphonse Leroy, cujo conteúdo demonstrava a crença na possibilidade de remodelar e reconstruir a “forma e a matéria” de uma criança por meio da educação e da medicina.

O panfletário inglês Phillip Stubbes, ainda no século XVI exorta os pais a vestirem as suas filhas com disciplina quando crianças, para que não sejam vulgares. Para Stubbes, na infância o corpo é “curável” e “flexível”, portanto, esta configura a melhor ocasião para se ensinar (HOWEY, 2017).

É possível observar a persistência dessa crença nos estudos de Summers (2001, p.70) sobre o século XIX, nos quais a autora separa o uso do *corset* infantil feminino em duas categorias. A primeira é denominada pela autora como ‘*reform corsets*’, cuja modelagem representava os contornos dos corpos de suas usuárias, sem promover constrição, tais peças eram adotadas para garantir o desenvolvimento adequado. A segunda categoria de *corsets* era desenvolvida para desenhar uma nova silhueta de forma artificial, demarcando a linha da cintura, em semelhança com os *corsets* destinados às mulheres adultas.

A similaridade entre a constituição física de mulheres e crianças era um discurso do campo da anatomia que, durante o século XVIII concentrava notavelmente seus esforços na identificação das diferenças entre corpos masculino e feminino. Tais estudos, ao tomar o homem branco e europeu como padrão de excelência, classificavam como deficientes a redução da estatura, a configuração de ossos e músculos e, principalmente, a proporção craniana dos corpos das mulheres, localizando-as em um estágio primitivo de desenvolvimento, similar ao das crianças (SCHIEBINGER, 1987). O rito da culatra, evidencia que ao se tornar homem, o menino deveria abandonar a vestimenta feminina porque o seu corpo havia atingido a maturidade e se tornava suficiente e capaz.

A necessidade de amparar, suportar e conter a corporeidade encontra-se nas raízes da utilização do *corset* por crianças, revelando, portanto, a noção médica de que suas estruturas inatas seriam incapazes de proporcionar as condições ideais para atender a essas funções sem recorrer a um artefato qualificado para promovê-las. Tal lógica escancara, na comparação do corpo da mulher adulta com o corpo infantil, um ideário anatômico ancestral acerca da feminilidade, para quem originalmente o *corset* se destinou.

3. OS EMBATES ENTRE O *CORSET* E A FUNÇÃO REPRODUTIVA

Usado como uma ferramenta de distinção hierárquica das classes sociais, *bodies* e *stays*, assim como os gibões, se tornaram símbolo do corpo aristocrático. Contudo, em seu processo de popularização, o formato enrijecido e esguio do torso, proporcionado pelo seu uso, se converte em um marcador do gênero, ao passo que o contraste com as dimensões e a estrutura das vestes que recobrem o corpo do homem, como vimos, é progressivamente mais evidente. O corpo da mulher permanece endurecido artificialmente, em concordância com as crenças fabricadas pela tradição científica da diferença corpórea entre os sexos.

No entanto, o estigma da insuficiência do corpo das mulheres é perturbado pelo processo de construção do amor materno que se inicia no contexto pré-revolucionário, sobre o qual trataremos nesse capítulo. A valorização do capital humano, percebido como um sustentáculo da supremacia do Estado, coloca as funções reprodutivas e a domesticidade das mulheres no centro dos debates sociais.

As tarefas que envolvem a concepção, a nutrição e o cuidado dos filhos suscitam o interesse público, este é responsável por conceder às mulheres um breve protagonismo, alinhado com os ideais iluministas. Como consequência de ter o seu papel social vinculado à maternidade as mulheres são afastadas da esfera pública para adentrarem os domínios da domesticidade, onde poderiam obedecer plenamente aos desígnios biológicos traçados pela ciência da diferença corporal.

Por estarem ancoradas aos ideais revolucionários, as mudanças sociais responsáveis por este processo são marcadas pelo rompimento com o Antigo Regime. Símbolo do artificialismo do corpo aristocrático e do corpo antinatural, os *stays* tornam-se alvo do desprezo daqueles que defendem a domesticidade. As intensas alterações que se dão em sua materialidade e que culminaram em seu ocaso, são tratadas nesse capítulo por meio do exame da construção do amor materno, hoje tomado como inato e inscrito na feminilidade.

3.1 A RECUSA DAS FUNÇÕES MATERNAS E O CORPO ESGUIO

3.1.1 A recusa necessária

Em *Um amor conquistado: o mito do amor materno* Elizabeth Badinter (1985) coloca à prova o amor maternal instintivo, investigando o cuidado infantil e as práticas da maternidade entre os séculos XVII e XIX. Segundo a autora, no final do século XVIII, dos 21 mil bebês que nasciam em Paris, apenas mil eram amamentados pela mãe e outros mil seriam cuidados por amas de leite que se empregavam nas residências de famílias mais abastadas. As demais

crianças eram entregues para serem criadas em outras residências, e muitas delas morriam sem nem ao menos conhecer sua genitora.

Na França, a cada quatro crianças nascidas, uma não passaria do primeiro ano de vida (BADINTER, 1985). As causas de índices tão elevados são multifatoriais, podem ser identificadas, por exemplo, na ausência de amparo da medicina, que não havia ainda se dedicado ao tratamento infantil. Eram muitos os médicos que se recusavam a sequer receber crianças na clínica. Entretanto, o trabalho de Badinter (1985), lança luz para um fator elementar para a subsistência dos bebês: o cuidado materno⁴⁶.

Para compreender tal cenário é necessário refletir sobre o lugar marginalizado ocupado pela criança até o século XIX. Ariès (1986, p.11) nota que

As pessoas se divertiam com a criança pequena como com um animalzinho, um macaquinho impudico. Se ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria. A criança não chegava a sair de uma espécie de anonimato.

Era, portanto, um ser humano incompleto, contra quem muitas vezes se cometia uma série de violações, inclusive sexuais. Badinter (1995) também chama a atenção para a forma como as crianças eram retratadas na literatura até a primeira metade do século XVIII. Descritas, de forma indiferente e insensível, como tediosas e insignificantes.

A autora explica que os serviços das amas-de-leite eram solicitados apenas pela aristocracia e que as mães burguesas alimentavam pessoalmente seus filhos até o final do século XVI. É a partir do século XVIII que a prática de enviar os filhos para a casa de uma ama, para que fossem não apenas amamentados, mas também cuidados, torna-se um fenômeno generalizado entre todas as camadas sociais urbanas, incluindo os pobres e necessitados.

Neste período, a aristocracia continuava empregando tais mulheres em domicílio, já as famílias mais abastadas optavam pelo serviço de amas que residiam nas proximidades de Paris, entretanto a grande maioria dos bebês era enviada para longe, fora das vistas e, frequentemente, sem a possibilidade de comunicação com as famílias.

Os casais que acolhiam tais crianças eram camponeses em condição de pobreza, que no século XVIII constituíam 80% da população francesa. Essas famílias muitas vezes abandonavam as próprias crianças para que as mães trabalhassem como amas (BADINTER, 1995).

⁴⁶ É fundamental notar que a ausência do cuidado materno só pode ser considerada a causa preponderante da mortalidade infantil porque o cuidado paterno foi outrora negado. Ainda que delegada, a criação das crianças continuava a ser atribuída a uma mulher.

Ao contrário do que possa parecer, delegar o cuidado dos filhos estava muito longe de ser uma prática ostensiva ou prescindível para muitas mulheres. Badinter (1995) reitera que não havia outra escolha para burguesas casadas com comerciantes, que tinham que trabalhar para viver. Para elas, recorrer ao serviço das amas era a única alternativa para a manutenção da economia doméstica, e seria mais financeiramente viável a contratação de uma ama do que a de um ajudante.

Tal fato denota as condições dos cuidados oferecidos por tais mulheres, que correntemente se encontravam em situação miserável, não é sem razão que os filhos das classes menos favorecidas correspondiam à maioria das crianças mortas em casas de amas.

Para os casais cuja situação econômica era ainda mais deficitária, como os trabalhadores braçais, esposas de chapeleiros, fiandeiras e bordadeiras, os recursos eram poucos e, quando era possível contar com uma ama, esta também estaria em condições similares ou inferiores. Muitos abandonavam seus filhos nos orfanatos ou os conservavam em casa, onde estavam sujeitos a condições condenáveis.

Desde os séculos XII e XIII “a Igreja condena vigorosamente o abandono dos filhos, o aborto e o infanticídio” (BADINTER, 1995, p.41). Tais proibições foram reforçadas pelo Estado, tornando necessária a inserção de medidas como a criação de casas de acolhimento para crianças no século XVII, como uma medida para oferecer uma solução ao infanticídio, que se tornava difícil de conter ante a miséria.

Ariès (1986, p.17) chama de “infanticídio tolerado” o que acontecia em lares miseráveis até o final do século XVII, apesar de ser um crime altamente passível de punição, era uma prática dissimulada, escondida sob a ocorrência de acidentes domésticos como, por exemplo, o resultante do compartilhamento do leito dos pais com o bebê, prática que foi proibida posteriormente. Badinter (1995) questiona se tais práticas não seriam maneiras de provocar a seleção natural dos filhos em um contexto no qual a sua existência era uma ameaça à subsistência dos pais.

3.1.2 A recusa voluntária

Badinter (1995) enfatiza que a recusa à maternidade não era movida apenas por questões econômicas, mas que tal fenômeno tipicamente francês, mas também inglês e alemão, se inicia justamente nas classes econômicas privilegiadas. Estas mulheres, com condições de prover emocionalmente e materialmente todas as necessidades decorrentes da criação dos filhos, também se negavam a esse empreendimento. A autora faz uma análise do comportamento das mulheres pertencentes às classes dominantes do século XVII para identificar suas motivações.

Uma crença corrente de que a amamentação era prejudicial à conservação da saúde e uma “excessiva sensibilidade nervosa, que seria perturbada pelo choro da criança” (BADINTER, 1995, p.94) constituíam fortes argumentos para a abstenção das atividades maternas, evocando a fragilidade inerente à condição das mulheres, já amplamente explorada no capítulo anterior. As questões estéticas relativas à flacidez e deformação das mamas também eram usadas como justificativas para a contratação de uma ama-de-leite, tal premissa permanece enraizada na sociedade contemporânea ocidental.

Um ponto importante observado por Badinter (1995) se refere ao status social das classes abastadas. Nutrir e cuidar dos filhos eram funções que nem mesmo as mulheres de classes menos privilegiadas e pobres exerciam. As funções maternas poderiam ser interpretadas, portanto, como uma decadência econômica, denotando falta de recursos para a contratação de uma ama.

Considerando as noções de pudor vigentes no século XVIII europeu, a amamentação era vista como uma atividade repugnante e indecorosa. Badinter (1995, p.95) ressalta que o termo “ridículo” se sobressai em correspondências, livros e memórias de mães, sogras e parteiras sobre o tema. A autora enfatiza que tais estigmas eram reforçados amplamente pelos homens, que consideravam a

amamentação pela mulher como [...] um atentado à sua sexualidade e uma restrição ao seu prazer. Outros demonstram clara aversão pelas mulheres que amamentam, com seu forte cheiro de leite e seus seios que ressumam sem cessar. Para eles, o aleitamento é sinônimo de sujeira. Um verdadeiro antídoto contra o amor.

A crença médica de que o sêmen azedava o leite e as proibições da prática sexual durante a gravidez e amamentação privavam o homem do pleno acesso ao corpo de seu cônjuge, que lhe era habitual. Os adultérios que se davam nesse contexto são apontados pela autora como uma fonte constante de atritos e desprazer.

Ainda sobre os protocolos sociais, as ocupações das mulheres de classes abastadas se opunham por completo às atividades maternas, “Os prazeres da mulher elegante residem essencialmente na vida mundana: receber e fazer visitas, mostrar um vestido novo, frequentar a ópera e o teatro. A mulher de vida social joga e dança todas as noites até as primeiras horas da manhã” (BADINTER, 1995, p.97), a autora ainda acrescenta que o ócio era mais exaltado do que a ocupação com as então insignificantes crianças.

3.1.2.1 Mulheres filósofas

Gerda Lerner (1993) observa que no século XVII, grupos de mulheres na França, Holanda e Inglaterra iniciam um movimento que tinha como objetivo possibilitar o maior

acesso de mulheres à educação formal, por identificarem na ausência desta a principal razão da sua inferiorização social.

Badinter (1995, p.105) se dedica a examinar o protagonismo das mulheres neste surgimento de “uma nova civilidade, uma cultura elitista”. Em oposição aos valores hedonistas correntes, estas ambicionavam dominar os sentidos por meio da erudição, se distanciando do domínio da vulgaridade que se instaurava após às guerras civis francesas.

Ao se apropriarem do conhecimento que lhes era, não apenas negado em sua educação medíocre, como também proibido,

Essas mulheres do Grande Século haviam compreendido que era principalmente do seu corpo que decorria sua escravidão. Quando o homem o usufrui, possui ao mesmo tempo a mulher inteira, seja ela sua esposa ou sua amante [...]. Francamente hostis ao casamento e à maternidade, as preciosas não renunciam ao amor. Querem espiritualizá-lo, separando-o dos apetites sensuais [...]. Toda a sua arte consiste em fazer-se desejar sem se deixar possuir. (BADINTER, 1995, p.106)

A existência de tal movimento feminista científico foi motivo de escárnio da elite intelectual – e masculina – do período, “De Montaigne a Rousseau, passando por Molière e Fénelon, conjuram-nas a voltar às suas funções naturais de dona-de-casa e de mãe. O saber, dizem eles, estraga a mulher, distraíndo-a de seus deveres mais sagrados” (BADINTER, 1995, p.110). Entretanto, mesmo sob todos os ataques, sua abrangência foi notável não apenas nas capitais, mas também nas províncias. Estimuladas pelo Iluminismo, tais mulheres se dedicavam à leitura, ao aprendizado de línguas, e à ciência.

É a esse protagonismo que Shiebinger (1987) se refere quando reflete acerca dos esforços empregados por cientistas para rechaçar as mulheres do ambiente acadêmico. Conforme vimos no capítulo anterior, a episteme que se cercou da análise minuciosa da diferença sexual, tinha como objetivo fundamentar a crença social na inferioridade da mulher e em sua incompetência para a abstração. Tais fatos justificam a produção prolífera do campo da medicina e da anatomia, identificadas principalmente no século XVIII, em uma única agenda.

Shiebinger (1987) ainda nota, neste mesmo século, os esforços de pensadoras como a filósofa inglesa Mary Wollstonecraft (1759 - 1797) e a dramaturga francesa Marie Gouze (1748 - 1793) na defesa de que a suposta inferioridade intelectual das mulheres era decorrente da criação e não da natureza, ou seja, da forma como meninas eram educadas. A autora enfatiza que seus esforços se concentravam na reforma educacional e social para alcançarem a igualdade entre os sexos.

No século XVIII, portanto, as mulheres de classes dominantes atingiam uma “autonomia intelectual” (BADINTER, 1995, p.114). Para tais mulheres a gravidez constante era nada mais que um fardo, um obstáculo que se localiza entre as suas aspirações. A criança incômoda seria

entregue à ama-de-leite logo que saía das entranhas da mãe a fim de que esta pudesse se ver livre para se dedicar ao seu verdadeiro propósito.

Badinter (1995) resume o comportamento das mulheres pertencentes às classes dominantes em três categorias. A primeira - a hedonista - recusa a maternidade porque a priva do prazer e por desejar se ver livre de qualquer noção de dever.

A segunda, a das mulheres da sociedade, não quer se ocupar das atividades maternas para não renunciar sua efervescente agenda social. Demonstrar a liberdade da qual gozam é um objetivo tão importante quanto ser livre, dessa forma, estas investem na construção de uma aparência impecável que as distinga da vulgar e desprezada burguesia. Ostentando sua posição social, tais mulheres levavam uma vida que lhes permitia afirmar seus privilégios a cada atividade de seu cotidiano.

A categoria das mulheres filósofas, como vimos, evocava a liberdade para exercer sua independência e se desvincular de todas as obrigações decorrentes do papel social da mulher, tanto o de mãe e esposa, quanto os relativos às atividades sociais próprias de sua condição econômica.

3.1.3 O corpo esguio e os *stays* como símbolos da negação das funções maternas

Bendall (2017) faz uma longa investigação sobre a vigência dos corpos apurados e esguios. Conforme vimos, a autora observa que tal postura denotava a ausência de defeitos congênitos, atributos desejáveis na procura de uma futura esposa e mãe. Entretanto, os significados do corpo esguio ultrapassam os indícios de boa saúde e tornam-se também um padrão de beleza. Já no século XVI, Elisabeth I, a rainha virgem, se orgulhava desta sua característica corporal. O estômago achatado e o tronco delgado se mantiveram em voga na corte entre os séculos XVI e XVIII (BENDALL, 2017)

A autora cita ainda que a inclusão do *busk* não objetivava apenas a verticalização postural, mas também a contenção do volume abdominal e do busto,

Muitos exemplos literários do período também elogiaram as mulheres por suas cinturas delgadas, uma pesquisa que se dedicou a examinar 345.000 exemplos da literatura britânica e americana dos séculos XVI a XVIII descobriu que, das sessenta e seis descrições românticas que referenciavam a cintura, o seu tamanho sempre foi descrito como "estrito ou pequeno". Seios pequenos e torsos delgados, sem estômagos protuberantes, eram, portanto, considerados a forma mais desejável da mulher vestida do início da era moderna (BENDALL, 2017, p.72, tradução nossa)⁴⁷.

⁴⁷ Many literary examples from the period also praised women for their slender waists, as a survey of 345,000 examples of British and American literature from the sixteenth to eighteenth centuries found that out of the sixty-six romantic descriptions which referenced the waist, the size of the waist was always described as "narrow or small." Small breasts and slender torsos, void of bulging stomachs, were therefore considered to be the most desirable shape of the clothed early modern woman. (BENDALL, 2017, p.72)

A pesquisa citada por Bendall (2017) está disponível no acervo digital da Biblioteca de Medicina dos Estados Unidos, e foi realizada no ano de 2007 pelos pesquisadores Devendra Singh, Peter Renn e Adrian Singh que tinham como objetivo a verificação de registros literários sobre a atração ou admiração por mulheres consideradas magras, com cinturas reduzidas. O estudo enfatiza que a cintura pequena é uma característica de jovens mulheres, com altos níveis de estrogênio em decorrência da puberdade. Tais níveis tendem a diminuir com o envelhecimento, acarretando o aumento da circunferência da cintura.

Além da região abdominal, o estudo observou que os seios arredondados também foram amplamente citados como um atributo belo tal qual a cintura esguia. Os pesquisadores enfatizam que esta também seria uma característica própria do corpo jovem (SINGH et al. 2007). Apesar de admirada, a cintura reduzida, bem como toda a vestimenta que a viabilizava, era amplamente criticada por moralistas e protestantes que acusavam suas adeptas de indecentes e luxuriosas.

Bendall (2017) nota que a vaidade era um vício considerado tipicamente das mulheres, relacionada ao hedonismo e ao orgulho. Criadas pelas classes dominantes, tais vestimentas também foram adotadas por outras mulheres que tinham condições de copiá-las. Estas eram igualmente censuradas pela frivolidade, mas também por empregar recursos escassos na aquisição de tais itens. Este julgamento perdura até que o uso do *corset* se torne normativo para mulheres europeias de todas as classes sociais no século XIX e, portanto, símbolo de respeitabilidade, conforme vimos nos capítulos anteriores.

Segundo Vigarello (2013, p.22, tradução nossa), o formato magro para o corpo da mulher é um padrão que remete ao final do século XIII, bem como o dos seios firmes,

No Romance of Rose, também do século XIII, Fortem tem uma renda amarrada na cintura que ela levanta para apoiar os seios. Enquanto isso, Nicolette permite que suponham em seu corpo seios firmes com uma cintura tão fina “que suas duas mãos poderiam se fechar ao seu redor”. Em outras palavras, a magreza se torna um critério obrigatório⁴⁸.

A magreza do corpo da mulher denota fragilidade em comparação à robustez da figura masculina, corroborando a noção de que sua constituição é deficiente, imperfeita e insuficiente, conforme amplamente explorado no capítulo anterior.

Entretanto, o corpo magro também representa um corpo jovem, que ainda não está marcado pelas repetidas gestações ao qual será futuramente submetido em decorrência do

⁴⁸ In the Romance of the Rose, also from the thirteenth century, Fortem has a lace tied around her waist that she raises to support her breasts. Meanwhile, Nicolette allows one to suppose firm breasts with such a fine waist “that your two hands could close around”. In other words, thinness becomes an obligatory criterion.

casamento, tanto pela necessidade de cumprir com seu papel social, quanto pela impossibilidade de adotar métodos contraceptivos. A cintura estreita, bem como o busto firme e arredondado são, portanto, características que denotam um corpo virginal, o oposto de um corpo materno.

Assim como Bendall (2017), para quem o *busk* tinha a função de estreitar e conter o volume abdominal, Vigarello (2013), atribui a introdução dos *stays* na vestimenta como um tratamento para a gordura, uma ferramenta que possibilitaria modelar a carne e tornar sua usuária visualmente mais magra, mais leve e esguia. Os *stays* são, portanto, um artefato que proporcionará a criação de uma figura que esteja em sintonia com os padrões de beleza a serem atingidos e estes correspondem à um corpo ao mesmo tempo jovial e virginal.

As críticas dos moralistas que recaiam sobre o uso dos *stays* eram também as que se destinavam ao comportamento dominante das mulheres urbanas do século XVIII. Ao recobrir o torso, reconfigurando e reorganizando o local em que se dá a gestação, *stays* se tornam alvo e símbolo da recusa das funções maternas.

Tais críticas refletem a intolerância do patriarcado acerca do controle da mulher sobre suas funções reprodutivas. A possibilidade de aborto, conforme veremos, ou a rejeição do cuidado materno motivados por práticas hedonistas, científicas ou econômicas, viabiliza ainda que precariamente, a agência social de tais mulheres na esfera pública, fato que não pode ser admitido.

3.2 A CONSTRUÇÃO DO CORPO MATERNO

Segundo Badinter (1985), o processo de construção do amor materno, aquele que torna a amamentação e o cuidado maternas não apenas um dever, como também fruto de um afeto tido como incondicional e inato, se inicia no último terço do século XVIII, após 1760. A autora enfatiza que essa alteração tão radical na conduta das mulheres em relação aos filhos não aconteceu rapidamente e muito menos sem resistência. Tal construção foi resultado de esforços insistentes, movidos por diferentes frentes para as quais o cuidado dos filhos era um interesse comum.

Badinter (1985, p.145) analisa a propagação de discursos distintos em vigor neste mesmo período, estes exaltam o “amor materno como um valor ao mesmo tempo natural e social, favorável à espécie e à sociedade”, e podem ser divididos em três frentes: a econômica, a filosófica e a chamada pela autora de discurso dos intermediários.

O discurso econômico era destinado aos homens, e seu surgimento se dá com a emergência da demografia, em meados do século XVII. Seus expoentes evocavam a necessidade do cuidado materno com a finalidade de reduzir as taxas de mortalidade infantil

para aumentar a população. É no final do século XVIII, que o crescimento populacional passa a ser visto como sinal de riqueza do Estado, fonte de trabalho e também um recurso militar (BADINTER, 1985).

As medidas do estado para atingir seus objetivos foram várias,

O próprio governo francês decidiu, através do decreto da Convenção de 28 de Junho de 1793, que se uma mãe não amamentasse o filho, ela e o filho não poderiam aceder ao apoio oferecido pelo Estado às famílias indigentes. Foi acrescentada uma provisão aparte para as mães solteiras: “Qualquer rapariga que declare que quer amamentar o seu filho, e precise do auxílio da nação, tem direito a reclamar esse auxílio”?! Um ano depois, os alemães procederam da mesma maneira, chegando mesmo a subir de tom: uma lei prussiana de 1794 exigia que todas as mulheres saudáveis amantassem. (YALOM, 1998, p.143)

Além das recompensas concedidas às mães necessitadas que amamentavam, Badinter (1985) também chama a atenção para os investimentos na ampliação do ensino no campo da obstetrícia.

O discurso filosófico foi movido pela introdução do Iluminismo e dos ideais de igualdade e felicidade. Estes promoveram mudanças significativas na amplitude da agência da esposa-mãe, não apenas para as pertencentes às classes privilegiadas, mas também para as burguesas modestas.

Badinter (1985) nota duas razões para este fato: a introdução do casamento por amor, no qual a esposa passa a ser uma pessoa bem quista pelo seu cônjuge, e a outra, que talvez se dê em consequência da primeira, o da relevância da mãe perante aos filhos, cujo poder para a correção se equipara ao do pai, possibilitando que esta assuma um papel mais importante na família.

A violência física do marido contra a esposa, até pouco tempo amplamente aceita na sociedade, passa a ser vista como barbárie, pelo menos entre os burgueses. É nesta classe social que Badinter (1985) identifica a origem de tais alterações nas dinâmicas familiares, ainda que esta ocorra de uma forma insipiente e para um público limitado. O casamento por amor possibilita, portanto, o estabelecimento de um vínculo familiar baseado no afeto. Além de repressar a autoridade do marido, a natureza desta união faz dos filhos o resultado de um relacionamento feliz, na qual a maternidade torna-se a sua máxima expressão.

O último discurso citado por Badinter (1985), é chamado pela autora de discurso feito por intermediários. Este seria de autoria do Estado, mas propagado por diversos agentes da sociedade,

médicos, moralistas, filantropos, administradores e pedagogos, sem esquecer os chefes de polícia de Paris e Lyon. Cada qual repete, incansavelmente, os mesmos argumentos para convencer as mulheres a se ocuparem pessoalmente de seus filhos (BADINTER, 1985, p.181)

Ora se valendo de um conteúdo pedagógico que clamava às mulheres que assumissem seu papel como mães para o bem geral da nação, ora ameaçando essas mesmas mulheres com toda a sorte de malefícios advindos da recusa das funções maternas, tais agentes foram responsáveis por uma produção prolífera de publicações sobre o tema.

A obra de Rousseau *Emílio ou da Educação* (1979), publicado originalmente em 1762, foi um dos textos essenciais para o conclave à maternidade, servindo como pedra fundamental para a noção da composição familiar contemporânea.

Não contentes com terem deixado de amamentar seus filhos, as mulheres se recusam a fazê-los; a consequência é natural. A partir do momento em que o estado de mãe se torna oneroso encontra-se logo um meio de se desembaraçar dele inteiramente; quer-se realizar um trabalho inútil, a fim de recomeçá-lo sempre, e contra a espécie é que se volta a atração dada para multiplicá-la. Esse expediente acrescentado às outras causas de despovoamento anuncia o destino próximo da Europa. As ciências, as artes, a filosofia e os costumes que engendra não tardarão em fazer dela um deserto. Será povoada de animais ferozes; não terá mudado muito de habitantes... (ROUSSEAU, 1979, p.18)

No discurso de Rousseau é possível identificar que a responsabilidade que repousa sobre os ombros das mulheres dentro do núcleo familiar é também um dever para com o Estado. Assumir as funções maternas configura, portanto, uma forma de reconhecimento de seu papel social. Os limites das tarefas concernentes à domesticidade correspondem às fronteiras que classificam como inúteis quaisquer outras atividades às quais estas se dediquem.

Ao refletir sobre o papel das mulheres na Revolução Francesa, Godineau (1990) salienta o enaltecimento das funções maternas pelos revolucionários. Citando o presidente ultraradical da comuna de Paris, o autor nota que recorrer ao conhecimento anatômico do período para exaltar diferenças físicas das mulheres a fim de justificar cientificamente a sua agência social, era também uma estratégia discursiva dos revolucionários, conforme vimos no capítulo anterior.

Segundo Chaumette (apud GODINEAU, 1990, p.91, tradução nossa)⁴⁹ “A ativista, que não hesita em entrar na cena política e sai dos ‘limites’ que a natureza impôs ao seu sexo, é necessariamente uma má mãe, uma mulher ‘distorcida’”.

Os líderes insurgentes, muitas vezes, se valiam da figura da gestante como um próprio símbolo da revolução. A mulher é a responsável por salvaguardar o futuro da república e, apesar dos reconhecidos levantes de ativistas, estas eram frequentemente exortadas a assumirem as funções domésticas como forma de contribuição nas lutas revolucionárias.

⁴⁹ La militante, qui n’hésite pas à investir la scène politique et sort des “bornes” que la nature a imposées à son sexe, est donc nécessairement une mauvaise mère, une femme “dénaturée” (CHAUMETTE apud GODINEAU, 1990, p.91).

3.2.1 *Stays* com abas na região das mamas

No exame material da relação entre os *stays* e a amamentação, um aspecto peculiar identificado em alguns exemplares pertencentes ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona, visitado durante a pesquisa museológica realizada pela autora, requerem maior atenção. Nestes (figura 79) é possível perceber dois recortes sobre a região do busto, de modo a formarem abas que se abrem.

Na descrição de tais exemplares não há informações que os associem com o aleitamento. Essa supressão foi elucidada pela Dra. Sílvia Ventosa Muñoz, curadora da mostra *Dressing the Body: Silhouettes and fashion (1550-2015)* do referido museu catalão, em colaboração com essa pesquisa através de consulta realizada via e-mail. Segundo Muñoz (2022) a finalidade de uso das abas é, de fato, duvidosa. A curadora admite a possibilidade de que tais *stays* tenham sido usados para amamentação, contudo, enfatiza que as aberturas localizadas sobre a região do busto de tais peças são muito pequenas.

Consta no acervo digital do Museu del Traje de Madri um exemplar (figura 81) que apresenta as mesmas características e é descrito como uma peça destinada à lactante. Alguns *stays* que exibem essa particularidade possuem abotoamento para permitir manter as abas fechadas se desejado, o que leva a crer que a abertura seria usada em momentos específicos, tornando a relação com a amamentação ainda mais verossímil.

Figura 79 - *Stays* pertencentes ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (c.1700-1735)



Fonte: Fotografado pela autora (2019).

Coincidentemente, os acervos físicos e digitais consultados durante o desenvolvimento desta pesquisa, que possuem exemplares com esta característica, apontam a Espanha como região de origem das peças. No acervo digital do norte-americano Colonial Williamsburg Art Museum costumam *stays* com abas sobre o busto que remetem à 1770-1780 e que são também possivelmente espanhóis. Confeccionada em brocado com fios de seda, a peça é estruturada com barbatanas de baleia. A curadoria⁵⁰ do museu admite a possibilidade de que o recorte das abas tenha sido um acréscimo posterior ao modelo (figura 80).

Figura 80 - *Stays* pertencentes ao acervo do Colonial Williamsburg Art Museum possivelmente espanhol (c. 1770-1780)



Fonte:

<https://emuseum.history.org/objects/31217/stays?ctx=63f7400a4682797d2c7cce07dc88cea05ceecad0&idx=11#>

Apesar de também ser desenvolvido em seda e bordado com fios metálicos, o já citado exemplar do Museu del Traje de Madri (figura 81) tem origem modesta (GONZÁLEZ, 2013). Ainda que seja estruturado com barbatanas de baleia, elemento de valor considerável para o período, os *stays* são originários das classes menos favorecidas da região de Valencia e remetem a algum período entre os séculos XVIII e XIX.

⁵⁰ Cf. COLONIAL WILLIAMSBURG. "Stays". In: <
<https://emuseum.history.org/objects/31217/stays?ctx=63f7400a4682797d2c7cce07dc88cea05ceecad0&idx=11#>>.
 Acesso em 05/04/2022.

Figura 81 - *Stays* pertencentes ao acervo do Museu del Traje de Madri (c.XVIII-XIX)



Fonte: González (2013).

Para Ricalde (2019), os *stays* eram uma peça importante da indumentária tradicional valenciana, foram introduzidos no século XVIII e permaneceram em uso até o século posterior. A autora sublinha que devido à pouca quantidade de tecido empregada em sua confecção, o uso da seda era acessível para a maioria das mulheres. As cores vibrantes são características dos *stays* dessa região, e a sua decoração se dava por meio da técnica de bordado chamada *el espolinado*, feito a partir de fios de seda ou prata.

Dentre os exemplares examinados, muitos são posteriores à 1760, momento no qual Badinter (1985) identifica o processo de mudança em relação à amamentação materna para as francesas, alemãs e inglesas. Este período coincide, como vimos, com a publicação da obra de Rousseau *Emílio ou da Educação* (1979), em 1762, e também com os demais movimentos sociais já observados, que somaram forças para fazer valer os interesses do Estado em relação à nutrição das crianças.

Este é o caso do exemplar pertencente ao Musée des Arts Décoratifs de Paris⁵¹ (figura 82), cujo local de procedência não é indicado em sua descrição no acervo digital, o que nos impede de traçar relações com a sua possível origem espanhola. Entretanto a data de sua confecção é estimada entre os anos de 1740 e 1760, sendo possível, portanto, que este reflita as

⁵¹ Cf. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. "corps à baleines". In: < <http://collections.madparis.fr/corps-a-baleines-1> >. Acesso em 05/04/2022.

novas correntes ideológicas sobre a maternidade, assumindo que se trata de um mecanismo para possibilitar o aleitamento.

Figura 82 - *Stays* pertencentes ao acervo do Musée des Arts Décoratifs de Paris (1740-1760)



Fonte: <http://collections.madparis.fr/corps-a-baleines-1>

Contudo, no acervo do Museu del Disseny de Barcelona constam peças que conservam a mesma característica, mas que apresentam datação muito anterior a este período. Uma estomaqueira de cetim de seda (figura 83) estruturada com hastes de ferro remete ao período entre 1600 e 1700, nela já é possível identificar o recorte sobre o busto, que formam as referidas abas.

Figura 83 - Estomaqueira pertencente ao acervo do Museu del Disseny de Barcelona (1600-1700)



Fonte: <https://cataleg.museudeldisseny.cat/fitxa/mtib/H534594/?lang=en&resultsetnav=625b5079045e2>

A incidência de tais peças levantam questões sobre a aplicação na Espanha das mesmas práticas de amamentação mercenária que se tornaram populares nos territórios citados por

Badinter (1985). Sendo tais *stays* destinados ao aleitamento, eram estes empregados para viabilizar a amamentação materna ou eram designados exclusivamente a amas de leite?

Para González (2013) a amamentação mercenária na Espanha não era comum às as classes menos abastadas ou residentes das zonas rurais. A autora cita que o costume só foi adotado de forma generalizada na aristocracia espanhola no século XIX. Essas constatações tornam possível a atribuição de tais *stays* à toalete de mulheres pertencentes a corte.

Apesar de ser um fenômeno pontual, é importante notar a vigência da amamentação mercenária enquanto uma prática das classes privilegiadas ociosas. Para Sanz (2013), as razões que levariam à contratação de amas de leite na Espanha eram variadas, poderiam ser de origem fisiológica e estarem relacionadas com o adoecimento materno, a falta de leite, e a irritabilidade excessiva que impediria o aleitamento.

As razões também podiam ser socioeconômicas, dado que a amamentação era interpretada como um trabalho, este teria uma conotação enfaticamente negativa ao estar associado com as classes ditas ignóbeis e, portanto, significar um castigo divino. Há ainda uma terceira razão associada a interesses políticos, visto que se acreditava que a Rainha que não alimentasse a sua prole teria um número maior de gestações, produzindo mais herdeiros.

Sanz (2013) narra o criterioso processo de seleção ao qual as amas de leite eram submetidas. Eram os médicos da câmara responsáveis pela escolha da mulher que alimentaria os filhos do palácio, incumbência que era recebida com grande honra. Até o século XIX, a busca se dava entre mulheres que residiam em cidades não muito distantes da corte, e a triagem envolvia aspectos morais, sociais e físicos. As crenças que envolviam a transmissão de características pessoais aos bebês no momento da amamentação motivavam o estabelecimento de parâmetros restritivos.

Sanz (2013) observa que a ama deveria ser casada, cristã, alegre, de boa conduta, bem como toda a sua família. Deveriam ter entre 20 e 30 anos e atuarem como trabalhadoras do campo, fato que demonstrava constituição física saudável. Também não deveriam ser nem magras e nem gordas. As candidatas eram submetidas a exames físicos que abrangiam todo o corpo, incluindo boca, pele, olhos, cabelos e genitais.

Os seios passavam por inspeção ainda maior, Sanz (2013) cita alguns tratados do século XVII que tomavam o leite materno como um composto do sangue que só se tornaria uma matéria distinta ao ser cozido pelas mamas e passar pelos mamilos. O tamanho dos seios deveria, portanto, ser médio, para que o cozimento ocorresse na medida ideal, as mamas também deveriam apresentar veias e aspecto firme.

O tratado de autoria do médico Juan Alonso y de los Ruices de Fontecha, intitulado *Diez privilegios para mujeres preñadas*, de 1606, é um dos citados por Sanzs (2013). No contexto de Fontecha (1606) vigorava, na medicina, a teoria humoral⁵² e, para o autor, a amamentação seria uma continuidade da alimentação por meio dos humores. No ventre, essa nutrição se daria através das veias umbilicais e seria recebida diretamente pelo fígado e não pelo estômago.

Dentre outros levantamentos, estes constituíam o laborioso processo de seleção das amas, contudo, servir à corte por meio dessa função significava assumir uma posição de prestígio social. Santamaría (2016) cita o caso da ama de leite Dionísia María del Castillo que recebeu o direito a um cargo público para algum membro da família, o autor ainda nota que

Desde 1707, ou possivelmente antes deste ano, as amas que tiveram a honra de amamentar pessoas régias têm o privilégio da nobreza, tanto para si como para seus maridos, filhos e descendentes. Esses privilégios são expedidos pela Secretaria do Gabinete de Graça e Justiça, que outorga o Decreto correspondente, comunicando-o posteriormente à Secretaria da Câmara de Graça e Justiça e à Secretaria de Estado de Castela, onde os respectivos títulos dessas graças concedidas são formalizados⁵³ (SANTAMARIA, 2016, p.101, tradução nossa)

Soto (2006) cita o dossiê 205 do reinado de Carlos III conservado no Arquivo do Palácio Real, no qual constam informações detalhadas sobre a relação dos trajes concedidos às amas de leite da corte por volta do ano 1780, como materiais adquiridos para a sua confecção e os custos relacionados a eles. A autora nota que tais trajes seriam encomendados antes da chegada das amas na corte, para que estas pudessem se apresentar devidamente trajadas. Segundo as informações contidas no dossiê, cada uma das amas havia recebido a soma de quatro *stays*, além de vestidos, casacos, mantilhas, aventais, lenços, sapatos, luvas, leques, talheres, toalhas, camisas, anáguas, dentre outros itens.

Soto (2006) cita também o registro da compra de sete tecidos de cores e texturas diferentes que teriam sido encomendados para a confecção de *stays*, corpetes e saias para amas, sendo destinados aos trajes diários, de gala ou meia gala. A autora acredita que tais anotações correspondam ao ano de 1789, e que seriam referentes às amas de Maria Isabel, nascida em 6 de julho.

A análise da situação das mulheres espanholas, no que se refere às práticas que envolvem o aleitamento, apresenta especificidades em comparação com os contextos

⁵² A medicina dos humores foi amplamente abordada no Capítulo 2 dessa pesquisa.

⁵³ Desde 1707, o posiblemente con anterioridad a este año, las amas que han tenido el honor de dar el pecho a las reales personas se les concedió el privilegio de nobleza, tanto para ellas como para sus maridos, hijos y sus descendientes. Estos privilegios se despachan por la Secretaría del Despacho de Gracia y Justicia que otorga el correspondiente Decreto, comunicándolo posteriormente a la Secretaría de la Cámara de Gracia y Justicia y a la Secretaría de Estado de Castilla, donde se formalizan los respectivos títulos de estas gracias concedidas (SANTAMARIA, 2016, p.101).

examinados por Badinter (1985). Se as abas na região do busto de tais *stays* foram outrora um mecanismo para facilitar a nutrição de bebês, a centralização da prática da amamentação mercenária torna possível que os exemplares tenham pertencido tanto a mães de classes privilegiadas que amamentavam seus próprios bebês quanto a amas de leite que trabalhavam para a corte. Há ainda, conforme demonstra os *stays* pertencentes ao acervo do Museu del Traje de Madri, a possibilidade de que outros exemplares sejam provenientes de classes populares, nas quais o hábito da contratação de amas de leite não se consolidou.

3.2.2 O corpo materno como corpo natural, corpo natural como corpo clássico

Os discursos que impeliam as mulheres a assumirem a amamentação dos filhos recorriam frequentemente a modelos diversos cujo êxito podia ser notado, tanto na robusteza da prole, quanto nos benefícios para a conservação da ordem natural. Badinter (1985) nota que as práticas de fêmeas de diversos animais e de mulheres “selvagens” e nativas de continentes “obscuros” foram exaltadas. Neste movimento se insere especialmente o resgate de um ideal clássico, que evocava a matriarca dos primeiros europeus, a que produzia soldados fortes e superiores.

Vigarello (2019) observa o surgimento da noção da degenerescência do corpo a partir dos anos 1730-1740, para tanto cita Voltaire, que lastimava a inferioridade da constituição física dos europeus modernos - causada pelo excesso de comodidades - em comparação com os gregos e romanos, “Os antigos se vangloriavam de ser robustos [...]. Eles não passavam seus dias em fazer-se treinar em carros cobertos, ao abrigo das influências do ar, para ir levar sua languidez de uma casa à outra, seu aborrecimento e sua inutilidade” (VOLTAIRE apud VIGARELLO, 2019, p. 378). No descontentamento de Voltaire se faz evidente o desejo de retorno às origens para resgate de plenitude do corpo.

Ao comentar as diferenças anatômicas presentes no *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, Corbin (2017) enfatiza a onipresença das referências à cultura grega como modelos para a corporeidade, as formas arredondadas de Vênus eram, portanto, exaltadas como ideal máximo para o corpo da mulher.

Nas artes, a retratação da beleza física já tinha como modelo a estatuaria clássica desde o século XVI, Yalom (1998) nota que Vênus e Diana representavam o cânone para as proporções do corpo feminino. Schiebinger (1987) também sublinha a utilização das figuras clássicas para as representações anatômicas médicas. No início do século XVIII, o cirurgião William Cheselden extrai da Vênus de Medici e do Apolo Belvedere as medidas e proporções para seus esqueletos.

Para Vigarello (2019, p. 380) a questão da degenerescência, da bastardia do corpo, é insistente em meados do século XVIII. Notando que os antigos ocupavam o pináculo na escala da virtude física dos homens, observa a persistência da crença de que “Os corpos teriam mudado concretamente e se teriam degradado em sua aparência, enfraquecidos em sua morfologia, estariam distantes de um ideal testemunhado por tantas estátuas antigas”.

Segundo Stiker (2017, p. 369), a degenerescência era uma doença social a qual todos os homens estavam sujeitos

A ideia de degenerescência pertence a uma concepção do homem, espécie ou indivíduo ameaçado pelo risco da decadência; pouco importa que se trate de decair de uma origem perfeita ou de decair de um tipo médio. Ora, aquele que decai não está isento de toda responsabilidade.

Em meio aos discursos sobre a degenerescência da espécie, a importância do capital humano para a supremacia do Estado e o rompimento com os valores aristocráticos, amamentar os filhos torna-se um ato de patriotismo. Uma “afirmação política em favor no novo regime” (YALOM, 1998, p. 144).

Yalom (1998) ainda sublinha que as afirmações sobre os benefícios do leite materno, considerado puro e saudável, estavam frequentemente atreladas à comparação deste com o aleitamento das amas de leite, tido como impuro, putrefato. A amamentação mercenária era, portanto, uma analogia ao Antigo Regime, período no qual tal hábito era generalizado.

E é exatamente nesse mesmo contexto que Vigarello (2019) nota o surgimento da educação física como uma medida higienista para recuperar o vigor do corpo humano. Vigarello (1995, p.30) localiza no final do século XVIII as rupturas que se deram nos fundamentos sobre a pedagogia dos corpos

Da crítica rousseuniana dos espartilhos, às ginásticas estritas e polidas do início do século XIX, e itinerário se faz paralelo. A modelação das anatomias deixa de ter valor formativo; do mesmo modo, os esforços e os jogos extravagantes propostos pelos higienistas do século XVIII para substituí-la, cedem lugar a exercícios tão meticulosos em seu desempenho quanto metódicos em seu agenciamento.

Tal responsabilidade era atribuída ao Estado que, conforme vimos, enxergava o capital humano como fundamental para sua supremacia. Para Vigarello (2019, p.382), este raciocínio era não apenas econômico, mas também “uma nova retomada de consciência da comunidade”, esta prenuncia Estado higienista do século XIX, conforme veremos mais adiante.

O autor observa que este novo pensamento confere autonomia ao cidadão sobre o próprio corpo. Essa premissa libertária com relação ao corpo e ao vestuário também é notada por Hunt (2000), que analisa a quebra dos códigos vestimentares decorrentes da Revolução Francesa. De acordo com a autora, a profunda mudança que se deu nas bases do sistema político também proporcionou ao corpo se desvencilhar da rigidez das estruturas aristocráticas que

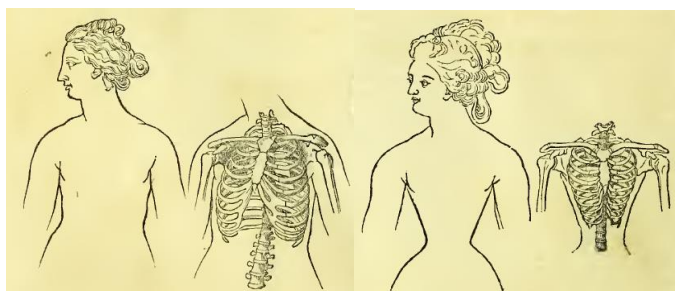
definiam sua posição hierárquica, este movimento do sagrado em direção ao secular colocam o corpo no centro da Revolução francesa, tornando-o “mais visível e problemático” (HUNT, 2000, p. 187, tradução nossa).

A adoção dos exercícios físicos, que neste momento estão muito distantes da ginástica contemporânea, torna-se uma nova estratégia para reorganização do corpo, esta deve vir de dentro, e não de fora. Nessa dinâmica, o corpo e seus músculos são agentes da eficácia de sua própria condição, assumindo uma função contrária à passividade das próteses corretivas das quais os *stays* fazem parte.

O artigo *On the ill effects of insufficient exercise, constrained positions, and tight stays on the health of young women* publicado pela Royal College of Surgeons of England já em 1822, denuncia o sedentarismo das meninas nos colégios, que são privadas da educação física, afirmando que esta é uma prerrogativa apenas dos meninos em tais instituições.

O artigo reprova enfaticamente o uso de *stays* adotados como corretivo para o enfraquecimento muscular decorrente desse hábito. Para demonstrar os malefícios causados, as ilustrações do anatomista Sommerring (1755 - 1830) foram utilizadas para comparar a estrutura física modificada pelos *stays* com a ideal, representada pela recriação do esqueleto de Vênus de Medici.

Figura 84 - Representação anatômica de Sommerring sobre a comparação do esqueleto alterado pelo uso do *corset*



Fonte: The Young Lady's Book (1822).

O corpo clássico torna-se sinônimo do corpo natural cujo desígnio biológico é o da maternidade. A publicação *Nutrix Noverca* (1752) do aclamado botânico e médico sueco Carlos Lineu faz um apelo à amamentação materna. Para tanto argumenta que recorrer às amas de leite seria uma “uma violação das leis da Natureza e punham em risco a vida da mãe e da criança” (YALOM, 1998, p.135). Citando Rousseau, Vigarello (2019) também se refere ao ideal do retorno à natureza, que “tem meios para fortificar o corpo e fazê-lo crescer que não devemos jamais contrariar” (ROUSSEAU apud VIGARELLO, 2019, p. 385).

Como vimos no capítulo anterior, estas funções foram amplamente investigadas no conhecimento médico-anatômico produzido durante século XVIII, que fez questão de inscrever na corporalidade das mulheres. O corpo da mulher, cujo ideal era representado pela figura de Vênus, tinha como destino biológico a domesticidade, e qualquer artificialismo empregado sobre ele poderia impossibilitá-lo de cumprir suas determinações e degenerá-lo.

3.2.3 O corpo natural e o novo *corset*

Ao investigar as alterações de significado pelo qual passam os chamados “aparelhos corretores” do corpo, Vigarello (1995, p.32) nota que a nova concepção das boas maneiras e posturas se funda na ruptura com o antigo regime

Os corpos que utilizam espartilhos são estigmatizados, tanto quanto são criticadas a rigidez e a afetação da postura do nobre. Sua fixidez relativa, vagamente afetada e cerimoniosa, torna-se polidez julgada agora excessivamente solene e antiquada. “As senhoras eretas, silenciosas, imóveis, presas em espartilhos, arqueadas...”, submetidas às civilidades de ostentação, devem doravante desaparecer, enquanto imagens pálidas e anacrônicas

Para o autor, tais mudanças são nítidas nos signos da aparência. As formas corporais conquistadas por meio do artificialismo são desvalorizadas em favor de uma atenção aos vigos físicos e a robustez. Os *stays*, tornam-se, portanto, testemunhas das antigas concepções sobre o corpo, o qual, moldado por tal peça, marcava o pertencimento à determinada posição social, agora desprestigiada.

Segundo Vigarello (1995), as novas culturas do corpo estão contidas nos livros de higiene, e são medidas através do seu dinamismo e eficácia. Estes novos atributos se colocam em oposição à teatralidade das posturas e modos aristocráticos para que valores novos e burgueses possam emergir. Como vimos, a amamentação compunha o cerne desses valores visto que a nutrição materna torna-se agora redentora da espécie humana.

Surge também uma necessidade de liberar o corpo das crianças das restrições, e os exercícios físicos tornam-se essenciais para seu desenvolvimento, “Enquanto no passado o corpo infantil não era mais do que uma cera submetida a uma física de máquinas, agora ele se faz fonte de dinamismos contabilizáveis e auto-corretivos” (VIGARELLO, 1995, p.30).

Badinter (1985) relaciona essa libertação do corpo dos bebês com a emergência da adesão de mulheres aos encargos da maternidade, visto que o hábito também tinha como função a imobilização da criança para evitar preocupações a quem estivesse cuidando delas. A autora cita o costume cruel de amas campesinas, que movidas pela necessidade de conciliar outros

trabalhos, como o do cuidado da lavoura, enfaixavam os bebês para pendurá-los longe do solo, onde poderiam ficar expostos à predadores como ratos e outros animais.

Rousseau (1979, p.17) dedica várias páginas de seu *Emílio* à uma condenação colérica do hábito do enfaixamento

A inação, o constrangimento em que mantêm os membros da criança, não podem senão perturbar a circulação do sangue, dos humores, impedir a criança de se fortalecer, de crescer e alterar sua constituição. Nos lugares em que não se tomam tais precauções extravagantes, os homens são mais altos, fortes, bem proporcionados. Os países onde enfaixam as crianças são os que mais exibem corcundas, mancos, cambaios, raquíticos, aleijados de todo tipo. De medo que os corpos se deformem com movimentos livres, apressam-se em deformá-los imprensando-os. Torná-los-iam de bom grado paralíticos, a fim de impedi-los de se estropiarem

Em seu discurso é possível perceber uma mudança de mentalidades sobre a necessidade de amparar o corpo frágil do bebê com uma estrutura que, ao imobilizá-lo, deseja endireitá-lo durante o crescimento. Rousseau (1979, p.17) chama o enfaixamento de um “costume anti-natural”, tendo em vista a delegação do cuidado das crianças às amas que, em sua percepção, estariam simplesmente poupando o seu trabalho com a imobilização dos bebês. Entretanto, enfatiza que o fortalecimento natural do corpo do bebê demandaria que este estivesse livre. Nota-se, portanto, que para Rousseau, o artificialismo se encontra tanto na constrição do corpo infantil quanto no cuidado mercenário.

O retorno à natureza convoca as mulheres para atenderem ao seu destino biológico e se ocuparem da função de parir, nutrir e cuidar dos filhos. É na emergência dessa noção que o seu corpo passa a ser considerado forte, e vemos um relaxamento na estrutura dos *stays*, que se tornam mais flexíveis. Como vimos no capítulo anterior, a infantilização das mulheres pela medicina e pela anatomia era um recurso insistente na comparação de suas diferenças físicas com as dos homens, considerados a régua usada para a medição em tais estudos.

Os anatomistas do século XVIII consideram a constituição física das mulheres tão frágil quanto a das crianças, indicando um processo deficiente de evolução nos corpos destas. Argumentamos que essa fragilidade ecoava na adoção de *stays* também por crianças, esta peça, originalmente criada para o corpo da mulher, ao ser usada como uma ferramenta de amparo, de fortalecimento, também se fazia necessária para o corpo infantil em desenvolvimento. Quando um relaxamento é reivindicado para o corpo infantil, nota-se que este também ecoa nos corpos das mulheres.

É importante notar que esta crença se dissolve ao adentrar o século XIX, no período vitoriano a precariedade do corpo da mulher em relação ao do homem está embutida na ociosidade das mulheres, agora completamente reclusas nos domínios da domesticidade. O hábito de imobilizar, ainda que parcialmente, bebês e crianças, como vimos, persiste, mesmo

que não seja mais normativo. É também no século XIX, que um verdadeiro mercado de *corsets* para crianças irá surgir com as manufaturas industriais.

Vigarello e Holt (2017) notam que ao passo que o corpo do homem é dotado de vigor e dinamismo na Era Vitoriana, o corpo da mulher da classe média é limitado. Para os autores, a medicina da época declara os corpos das mulheres fracos, evocando os conceitos da diferença entre os sexos que proliferaram durante o século XVIII.

No Antigo Regime, “Os conhecimentos científicos eram dominados por uma ideologia masculina que constituía as diferenças de sexo, em estereótipos de gênero” (VIGARELLO e HOLT, 2017, p. 453). Atividades que demandavam vigor físico, amplamente em voga para os homens, foram sumariamente desaconselhadas para mulheres, que deveriam se resignar à inércia. O trabalho de Mme. Caplin, que será examinado no próximo capítulo, oferece uma perspectiva interessante sobre a prática de exercícios físicos para as mulheres nesse período.

Barao (2019) identifica nas décadas se 1770 e 1780, menções ao uso de *stays* mais flexíveis. As recomendações para que mulheres adotem peças menos rígidas suplantam as menções ao abandono dos *stays*, a crítica, portanto, se concentra na estrutura de tais peças, e não unicamente em seu uso. Esse discurso se repetirá no século XIX, conforme veremos. Segundo a autora, registros da persistência do uso de *stays* são amplamente encontrados entre o período do Império e da Restauração franceses, corroborando a crença de que entre os séculos XVIII e XIX não houve um hiato no uso da peça.

No retorno à natureza, marcado pela adoção de *stays* mais flexíveis e pela conservação das formas tidas como naturais para o torso das mulheres, as estátuas greco-romanas são evocadas como modelo

As roupas femininas atuais são infinitamente mais favoráveis do que as antigas ao desenvolvimento atrações que a natureza deu. Livre dos *stays* que impediam seu movimento, desses vestidos altos e plissados, elas se apresentam com infinitamente mais graça; suas formas e contornos, que já não se escondem sob saias largas, ganham forma com uma arte comparável àquela que nós vamos admirar as formas das belas estátuas da antiguidade⁵⁴ (CAILLOT apud BARAO, 2019, p. 27, tradução nossa)

Nota-se nas figuras de Vênus e Diana o vigor corporal que deveria ser atingido pelo corpo da mulher ao abandonar o artificialismo da estrutura acessória dos *stays* e todo o coquetismo do antigo regime, que afastou o corpo de suas funções naturais. Este corpo era cientificamente marcado para exercer suas funções maternas: a de reprodução e a de nutrição.

⁵⁴ L’habillement actuel des femmes est infiniment plus favorable que l’ancien au développement des attraits que la nature a donnés. Débarrassées des corps qui gênaient leur mouvement, de ces robes à taille élevée et à plis, elles se présentent avec infiniment plus de grâce ; leur formes et leurs contours, qui ne sont plus cachés sous de larges jupes, se dessinent avec un art comparable à celui que nous admirons dans les formes des belles statues de l’antiquité (CAILLOT apud BARAO, 2019, p. 27).

A partir do último terço do século XVIII, período indicado por Badinter (1985) como o fundador do processo de construção do amor maternal, no qual as mulheres se apropriaram das funções de nutrir e cuidar dos filhos como parte de seus papéis sociais, os *stays* passaram por grandes alterações. As transformações que se deram nesta peça, responsável por revestir, sustentar e reconfigurar o busto e o ventre, indicam essas profundas mudanças sociais da esfera das mulheres.

3.2.4 Corpo suavizado: o abandono da rigidez

Vimos anteriormente que no século XVIII, de forma inédita, costureiras conquistaram o direito de confeccionar *stays* perante a lei. Este era concedido outrora apenas a alfaiates que relegavam à essas profissionais peças consideradas simples e menos onerosas. A partir de então, historiadores identificam melhorias na confecção de *stays*, apontando que tais peças adquirem uma sofisticação maior em sua modelagem, costura e estrutura, justamente no momento em que mulheres se responsabilizam por sua manufatura.

Barao (2019) nota que em meados do século XVIII, barbatanas horizontais foram acrescentadas no busto dos *stays*. Tais barbatanas eram responsáveis por proporcionar um formato muito arredondado à essa região da peça. A nova configuração evidencia uma preocupação com a curvatura do busto, que antes era completamente achatada. Não é possível saber se esta inovação foi introduzida por mulheres em uma preocupação com a anatomia do próprio corpo, mas é seguro afirmar que ela evidencia o início de um protagonismo para o busto e a consideração da anatomia dessa região, que deixa de ser simplesmente achatada e empurrada para cima.

Figura 85 - Imagem de Raio X e Fotografia de *Stays* realizadas pela escola londrina *The school of historical dress*



Fonte: The school of historical dress

A autora assinala também que neste momento, *stays* passam a ser amplamente desenvolvidos em cores claras. Este é um aspecto que os difere das peças usadas até a metade do século XVIII, em sua maioria desenvolvidas em materiais mais escuros. Para Barao (2019), as cores realçam e refletem o protagonismo do torso quando a função reprodutiva da mulher é amplamente exaltada em prol do povoamento e do combate a degenerescência humana para fortalecimento do Estado. Além das cores, os seios tornam-se muito evidentes pelos decotes profundos que figuram nos *stays*, projetando o busto e valorizando a região.

Figura 86 - Imagem de Raio X e Fotografia de *Stays* pertencentes ao acervo do Victoria and Albert Museum (c.1780-1789)



Fonte: <https://www.vam.ac.uk/articles/revealing-hidden-structures-x-rays>

Como resultado de sua pesquisa museológica, que abrangeu exemplares do século XVIII, Barao (2019) demonstra que das trinta e uma peças examinadas pertencentes ao período entre as décadas de 1750 e 1780, seis (19%) possuem inovações que viabilizam maior mobilidade e conforto para sua usuária.

Os mecanismos capazes de proporcionar esses efeitos são identificados nas alças, cujo ajuste se dá na frente ou nas costas por não serem fixas, nas amarrações localizadas tanto nas costas quanto na frente da peça, oferecendo autonomia e maior possibilidade de controle da pressão, na redução do número de barbatanas – um dos exemplares estudados pela autora conta com apenas onze unidades de barbatanas em sua estrutura, ao passo que é possível encontrar *stays* com cento e sessenta e duas barbatanas –, e na vigência de peças com amarrações laterais que seriam destinadas à gestantes, conforme veremos a seguir.

Barao (2019) ainda cita os *stays* atribuídos ao guarda-roupas de Maria Antonieta, pertencentes ao Palais Galliera que data do ano de 1785. Nenhuma barbatana foi empregada na confecção do traje denominado *corsage*, este não apresenta nenhuma outra estrutura além de um bolso frontal interno para a colocação do *busk*.

Figura 87 - Corsage atribuído a Maria Antonieta pertencente ao acervo do Palais Galliera (1755-1793)



Fonte: palaisgalliera.paris.fr/en/work/bodice-said-have-belonged-marie-antoinette-1755-1793

Maria Antonieta era leitora declarada de Rousseau. Weber (2008) observa que a própria configuração do Petit Trianon reflete os éditos do filósofo, bem como o estilo de vida adotado pela Rainha em suas dependências. A autora salienta também que foi inspirada pelos seus textos que Maria Antonieta tentou amamentar sua filha Maria Teresa, e que tais comportamentos eram expressos em sua forma de se vestir. A descrição feita pela autora coincide com as características do *corsage* da figura 87:

No verão de 1780, um de seus trajes favoritos para o Trianon foi uma chemise de musselina branca conhecida como gaulle, que Bertin copiara de “creoles” e esposas de colonos impossibilitadas de usar seda no calor caribenho .114 Essa roupa era enfiada sobre corpetes de tecido flexível, em vez de espartilhos de barbatanas de baleia, e era livre de quaisquer outros elementos estruturantes exceto uma gola de rufos fechada com uma fita, mangas bufantes firmadas por “braceletes” de fita e uma larga faixa de fita na cintura (WEBER, 2008, p.161)

Badinter (1985) destaca que a adesão das mulheres urbanas ao exercício do cuidado dos filhos e das funções maternais não foi um fenômeno espontâneo, mas sim fruto da insistência de diversos discursos sociais, e não se deu de forma absoluta e unívoca. Assim como a autora, Barao (2019) também nota que apesar da considerável flexibilização dos *stays*, peças rígidas continuaram a ser utilizadas a despeito de tais inovações.

3.2.5 O novo *Corset*

Knibiehler (2001) observa o processo de secularização dos costumes que decorreu do Iluminismo, fazendo com que o poder da Igreja declinasse no século XVIII. Segundo a autora,

esse movimento cooperou para a valorização da mulher, que ao se dedicar completamente à maternidade, contribuindo para o fortalecimento da nação, pôde se desvencilhar da submissão ao marido.

A Revolução Francesa inaugurou mudanças profundas na família. Ela limitou o poder paterno e o poder do casamento, instituiu o casamento civil e o divórcio. Ao desestabilizar a ordem anterior, ajudou as mulheres a tomarem consciência de sua individualidade, mas também de sua responsabilidade social⁵⁵ (KNIBIEHLER, 2001, p. 58, tradução nossa)

A amplitude dos direitos civis das mulheres e o reconhecimento de sua importância para gerar e nutrir o capital humano necessário para a supremacia do Estado podem ser percebidos na alteração dos *stays*.

No período da República (1792 – 1804), com a inserção dos vestidos leves e fluidos inspirados na estatuária grega, a cintura se desloca para cima, se localizando abaixo dos seios. Os *stays* se reduzem em comprimento e tem como principal função a sustentação e exibição dos seios, reforçando o protagonismo dessa região que torna-se símbolo do papel maternal e de sua utilidade na nova configuração social.

Ao analisar os exemplares utilizados na passagem do século XVIII para o XIX, como vimos, Barao (2019) identifica uma verdadeira libertação do corpo em comparação aos *stays* rígidos utilizados até meados de 1750.

Figura 88 - *Stays* (c. 1800-1815) e *Corset* (c. 1805–1810) pertencentes ao acervo do Victoria and Albert Museum e The Metropolitan Museum of Art, respectivamente



Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O355216/stays-unknown/>,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/104428?sortBy=Date&when=A.D.+1800-1900&ft=corset&offset=0&rpp=40&pos=6>

⁵⁵ La Revolución francesa inauguró profundos cambios en la familia. Limitó el poder paterno y el poder del matrimonio, instituyó el matrimonio civil y el divorcio. Al desestabilizar el orden anterior, ayudó a las mujeres a tomar conciencia de su calidad de individuo pero, también, de su responsabilidad social. (KNIBIEHLER, 2001, p. 58)

Contudo, no começo do século XIX, Barao (2019) sustenta uma coincidência entre o Código Napoleônico de 1804 e as alterações que se dão no uso dos *stays*. A promulgação do Código visava a instituição dos direitos civis pré-revolucionários, entretanto, segundo Tenório (1970, p.72) “A ordem civil do Código de 1804 não é exatamente a mesma desejada pela geração revolucionária nas suas primeiras e intensas atividades. E é na organização da família que encontramos, bem clara, a divergência”.

Enquanto a Revolução pleiteava, no campo ideológico, a equiparação dos direitos civis para homens e mulheres, o Código de Napoleão, segundo Tenório (1970), estruturou a família nos moldes do Antigo Regime, no qual a mulher se torna completamente submissa à autoridade do marido, a nova legislação

Vedou-lhe participar do Conselho de Família. Vedou-lhe o exercício da tutela. Em matéria de adultério, na via da punição, a desigualdade foi estabelecida. Sustenta GODECHOT que toda essa legislação constitui violação flagrante do princípio de igualdade proclamado pela Declaração dos Direitos de 1789 (TENÓRIO, 1970, p. 72)

A liberdade e o protagonismo político dos quais gozaram as mulheres durante os anos da Revolução foram, portanto, se dissolvendo pouco a pouco no Império, e tais alterações ficam impregnadas nos novos formatos, estrutura e abrangência que o novo *corset* viria a assumir durante esse percurso político, substituindo os *stays*.

Knibiehler (2001) nota que a glorificação da maternidade ganhou ainda mais força, “O corpo da mulher passou a ser a matriz do corpo social: tinha que ser reajustado à função reprodutiva. Puberdade, casamento, gravidez, parto e amamentação foram etapas necessárias do ponto de vista da higiene e, também, do ponto de vista moral”⁵⁶ (KNIBIEHLER, 2001, p. 56, tradução nossa)

Para Badinter (1985), Napoleão foi o mais fiel leitor de Rousseau, e é exatamente no Emílio que encontra a sua inspiração para a estrutura familiar instituída em seu Código Civil. Ao submeter a mulher à autoridade do marido, Napoleão se preocupou com a educação destas, ciente da importância de uma doutrinação para este projeto, a fim de evitar os riscos do pensamento crítico e autônomo.

O projeto pedagógico de Napoleão consistia na preparação de mulheres para assumir o posto de esposa e mãe, para tanto criou a *Maison d'éducation de la Légion d'honneur*, situada

⁵⁶ El cuerpo de la mujer se convirtió en la matriz del cuerpo social: había que readaptarlo a la función reproductora. Puberidad, matrimonio, embarazo, parto y lactancia eran etapas que había que preparar desde el punto de vista de la higiene y, también, desde una perspectiva moral (KNIBIEHLER, 2001, p. 56)

no Château d'Écouen, uma escola destinada a filhas de militares, dirigida por Madame Jeanne Louise Henriette Campan. Para o Imperador,

a mãe, num lar pobre, é a encarregada da casa [...] eu gostaria que uma moça, ao sair de Ecouen para se colocar à frente de uma pequena casa, soubesse fazer suas roupas, remendar as de seu marido, fazer o enxoval de seus filhos, proporcionar guloseimas à sua pequena família... cuidar do marido e dos filhos quando estão doentes... Tudo isso é tão simples e trivial que não exige muita reflexão (NAPOLEÃO apud BADINTER, 1985, p. 247)

Badinter (1985) reflete sobre as novas concepções acerca da figura da mãe que se consolidavam neste momento. Das mulheres não era esperado apenas a nutrição dos filhos, estas agora deveriam viver devotadamente para eles, pressupondo uma completa abnegação. Knibiehler (2001) observa pontualmente que o exercício das funções maternas que possibilitaram uma autonomia para as mulheres na Revolução Francesa era agora utilizado para justificar sua invalidação social.

Responsável pela educação moral dos filhos, as mães os banham, vestem, levam para o passeio, e cuidam de todas as suas mazelas. A maternidade se aproximava da figura de Santa, mulheres deveriam dedicar toda a sua vida para cuidar de seus filhos que, mesmo depois de emancipados podem contar com um contínuo sacerdócio.

Tal noção pressupunha uma vida de sofrimentos e altruísmo, enclausurada no domínio da domesticidade onde deveria estar completamente devotada à família. Este era o seu instinto natural, papel social geneticamente sentenciado.

em 1793, na França, a Convenção proibiu as sociedades femininas e, na primavera de 1794, proibiu as mulheres de entrar nas assembleias políticas. As mais militantes eram tratadas como "monstros femininos", "bacantes", "fúrias das guilhotinas" e assim por diante. A rainha Maria Antonieta foi acusada de incesto. "Arquitigresa", "lobo austríaco", tornou-se uma figura aterrorizante e se juntou ao panteão infantil das bruxas com dentes longos e dedos cerrados. Ao mesmo tempo, reavivou a discussão que fundamentava a exclusão das mulheres na diferença de papéis sociais⁵⁷ (KNIBIEHLER, 2001, p. 59-60, tradução nossa)

Cada vez mais afastadas da vida pública, as mulheres vão se resignando ao papel social de mãe e esposa. Neste cenário, a valorização das funções reprodutivas faz com que o busto e as ancas permaneçam em destaque na nova vestimenta que substituirá os antigos *stays*. Agora, finalmente denominada como *corset*, tal peça abrange toda a região abdominal e conta com

⁵⁷ en 1793, en Francia, la Convención prohibió las sociedades femeninas y, en la primavera de 1794, prohibió que las mujeres entraran a las asambleas políticas. Las más militantes fueron tratadas como "monstruos hembras", "bacantes", "furias de la guillotina", etc. La reina María Antonieta fue acusada de incesto. "Architigresa", "loba austríaca", se convirtió en una figura terrorífica y se unió al panteón infantil de las brujas con dientes largos y dedos atenazados. Al mismo tiempo, resucitó la discusión que basaba la exclusión de las mujeres en la diferencia de los roles sociales (KNIBIEHLER, 2001, p. 59-60)

nesgas que introduzem uma modelagem arredondada, capaz de desenhar o formato do busto e das ancas anatomicamente.

Apesar da rigidez e da maior abrangência do novo *corset* em comparação com os exemplares que mal tocavam a cintura, usados durante a República, a peça reflete as formas do corpo da mulher. O *corset* não visa mais cravar um formato geométrico e verticalizado no torso, tal como as peças originárias do Antigo Regime.

Barao (2019) também nota essa diferença, a autora observa que o novo *corset* não possui barbatanas, sua rigidez é obtida por meio das camadas de tecido e pela técnica *cording*. Suas alças também possuem amarrações, possibilitando o ajuste. A autora sublinha a predominância da cor branca em tais peças, relacionada ao frescor e à virtude. Apesar da sofisticação das técnicas empregadas em sua confecção, são peças de aparência singela e funcional, desprovidas de luxo, como o exemplar a seguir.

Figura 89 - *Corset* norte-americano de algodão pertencente ao acervo do The Metropolitan Museum of Art (c.1811)



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80008009?rpp=60&pg=3&ao=on&ft=corset&img=1>

O período da Restauração (1914 – 1930), marca o desejo de resgatar a hierarquia social do Antigo Regime por meio do vestuário. Barao (2019), observa que os *corsets* deste período reintroduzem as barbatanas em sua confecção e apresentam um enrijecimento da região do busto que, apesar de valorizado pelas curvas da modelagem, não ficam mais completamente soltos, ainda que a abrangência do *corset* até as ancas seja mantida. A cintura volta a receber uma compressão que é intensificada continuamente até a década de 1830 que, conforme vimos, produz *corsets* com grande contraste de proporções, tornando a região notável por sua circunferência diminuta.

Figura 90 - *Corset* da Coleção particular de Anton Priymak (c.1830)



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CRJ3KaPAYfM/>

É importante pontuar que, ainda que a mãe se ocupasse dos recém nascidos, as amas-de-leite não foram totalmente suprimidas, muitas se converteram em babás, cuja função se cercava dos cuidados, e não da nutrição com o leite materno. Entretanto, as amas persistiram

em alguns lares vitorianos, para este posto, os ingleses preferiam as jovens mães, os norte-americanos sulistas as mulheres negras, enquanto os franceses continuaram optando pelas camponesas (KNIBIEHLER, 2001).

Mesmo com o desejo de resgatar a rigidez do antigo regime, os *corsets* deste período estão muito distantes de seus predecessores, sua modelagem continua a se pautar nas formas naturais do corpo. As noções de conforto estão presentes na *corseteria*, e são amplamente evocadas pelos seus fabricantes que empregam em sua confecção uma série de recursos tecnológicos a fim de tornar as peças condizentes com os padrões da boa saúde.

Barao (2019) menciona 65 patentes voltadas para inovações na *corseteria* entre 1780 e 1835. Estas introduzem inovações que vão desde a inserção de borracha até o *busk* em duas peças, que permite fechar o *corset* frontalmente, possibilitando autonomia para se vestir.

3.2.6 O novo *corset* e o corpo vitoriano

No século XIX, a supremacia cultural da França perde espaço para a Inglaterra, que passa a estar na mira dos holofotes com o imperialismo britânico e a ascensão dos Estados Unidos. Reconhecida como modelo cívico e familiar, a Rainha Vitória passa a ditar os novos parâmetros comportamentais da chamada Era Vitoriana (YALOM, 1998).

Knibiehler (2001) nota que o avanço do capitalismo consolidou a posição da mulher-mãe nos domínios da esfera doméstica pelo recuo dos negócios familiares. Ao deixar o lar para desempenhar atividades remuneradas, o homem delegou à esposa todas as funções inerentes à casa. A mãe passa a assumir cada vez mais ativamente a responsabilidade da educação dos filhos.

Cruea (2005, p. 188, tradução nossa), pontua que nas décadas de 1820 a 1840, a hegemonia da classe burguesa foi representada pela “matrona improdutivo”, símbolo máximo “de um ideal agora conhecido como o ‘Culto da Verdadeira Feminilidade’”. Segundo a autora, essa figura maternal se definia pela piedade e pela pureza, e reinava nos domínios da domesticidade.

Em uma sociedade onde os valores mudavam frequentemente, onde fortunas aumentavam e diminuam com uma rapidez assustadora, onde a mobilidade social e econômica fornecia instabilidade e também esperança, pelo menos uma coisa permanecia a mesma - uma verdadeira mulher era uma verdadeira mulher, onde quer que fosse encontrada. Se alguém, homem ou mulher, ousasse mexer no complexo de virtudes que constituíam a Verdadeira Mulher, era imediatamente condenado como inimigo de Deus, da civilização e da República. (WELTER apud CRUEA, 2005, p. 188, tradução nossa)⁵⁸

⁵⁸ In a society where values changed frequently, where fortunes rose and fell with frightening rapidity, where social and economic mobility provided instability as well as hope, one thing at least remained the same— a true woman was a true woman, wherever she was found. If anyone, male or female, dared to tamper with the complex of virtues

O retrato da mãe que domina a esfera privada, voltada para o interior e para a intimidade é característico do período Vitoriano. Cruea (2005) observa que apesar de constituir um pilar da moral e da virtude, a mulher vitoriana era considerada frágil e delicada, suscetível a desmaios e doenças. Ela deveria preservar o seu corpo evitando esforços físicos e emocionais. Agora, segundo a autora, as atividades físicas eram desencorajadas, o estigma da fragilidade, repetidamente diagnosticado no campo da medicina e anatomia do século XVIII, voltam a definir a corporeidade da mulher. A autora ainda cita a influência do vestuário restritivo no cansaço físico das mulheres, enfatizando que essa ornamentação, amplamente estimulada por panfletos, jornais e revistas da época, era essencial para a demarcação do status.

Ao final do século XVIII, escreve Wanda Neff, "o triunfo da mulher inútil era completo". Roubada de seu trabalho produtivo, a mulher de classe média se tornou adequada, é o que se diz, apenas a um lugar ornamental na sociedade. Ali, lindamente envolta pelo suave perfume das aquarelas e bordados leves, ela vivia apenas para adornar a ambição mundana do marido, o fabricante, o banqueiro urbano, o armador (MCCLINTOCK, 2010, p. 240)

Apesar de admitir as limitações do vestuário para o exercício necessário aos afazeres domésticos, com base nos estudos de Anne McClintock (2010) defendemos que esta fragilidade, exceto para um seleto grupo de privilegiadas, era mais um componente do teatro burguês da domesticidade.

Corsets, como o já examinado exemplar *Pretty Housemaids* produzido pela R. & W.H. Symington & Co, também eram utilizados por empregadas domésticas cujas funções se definiam pelo oposto de delicadeza. Tal peça apresenta as mesmas características das destinadas às classes privilegiadas, exceto pelo reforço adicional na região da cintura a fim de garantir sua integridade mesmo submetida aos movimentos constantes e bruscos, necessários ao trabalho. Tal característica torna a peça ainda mais estruturada do que as destinadas à ociosidade.

O trabalho de McClintock (2010) escancara o apagamento do labor doméstico sem descanso das mulheres que, convertidas em representantes do status social do marido, deveriam exercer para manter impecável o lar e todas as suas dependências. Cruea (2005) enfatiza que o materialismo estava no núcleo deste ideal de feminilidade, e que a riqueza substituiu a linhagem sanguínea na estrutura de classes.

Na Era Vitoriana a marcação do prestígio social por meio do vestuário ocorre nos trajes das mulheres, os trajes usados pelos homens ao contrário, se tornam cada vez mais

which made up True Womanhood, he was damned immediately as an enemy of God, of civilization and of the Republic. (WELTER apud CRUEA, 2005, p. 188)

uniformizados e austeros “O papel de uma verdadeira mulher dentro desta ideologia era ser como uma ‘Rainha’ em sua família, refletindo a riqueza e o sucesso do marido e preparando seus filhos para continuar o seu legado de sucesso (CRUEA, 2005, p. 190 -191, tradução nossa)⁵⁹” Sua aparência impecável era preservada a custo de um grande esforço, posto que a maior parte dos lares burgueses poderia empregar apenas uma funcionária doméstica, que se encarregava de toda sorte de trabalhos. Cabia também à esposa-mãe a intensa carga de trabalho necessária ao espetáculo burguês.

Steele (2007) cita o *Dictionnaire des origines*, publicado em 1777, que descreve o novo *corset* como uma versão leve dos antigos *stays*, confeccionado em linho, sem barbatanas e pespontado (técnica *cording*), com amarração frontal. A autora ainda aponta a edição da revista *The Ladies Magazine* de 1785, que define pelo termo *corset* uma peça sem nenhum tipo de enrijecimento.

Segundo Scott (2013, p.44) “A palavra *corset* deriva do francês antigo *cors* – um diminutivo da palavra latina *corpus*, ou corpo”. Usada para denominar as novas peças que emergiam no final do século XVIII, a nomenclatura utilizada evoca a de seus precursores.

Notamos que os termos *Bodies*, *Pair-of-bodies*, *Corps*, *Corps à baleines* foram empregados com o desejo de fundar uma nova corporeidade capaz de distinguir hierarquicamente os sujeitos que vestissem tais peças. O corpo aristocrático originado no século XVI, era moldado pela pedagogia dos movimentos, pelo surgimento da etiqueta e pela vestimenta que o reconfigura em uma postura ereta, vertical, geométrica e artificial. Uma dualidade pode ser observada nessa nova corporeidade: ao mesmo tempo que se pretendia inata como uma habilidade inscrita geneticamente no corpo nobre, era metodicamente ensinada e codificada (VIGARELLO, 2019).

A introdução do termo *stays* se dá em um momento no qual a peça representa uma necessidade de fortalecimento de um corpo tido como naturalmente fraco e anatomicamente inferior ao corpo masculino. Uma noção de sustentação e de permanência está embutida nos *stays*, que são empregados como um exoesqueleto para o fortalecimento de uma corporeidade interpretada como frágil e insipiente. A peça é necessária tanto para o enrijecimento dos corpos das mulheres quanto infantis, aos quais a anatomia desta era comparada.

⁵⁹ A True Woman's role within this ideology was to serve as "Queen" over her household, which was supposed to reflect her husband's wealth and success, and to prepare her children to continue the husband's legacy of success (CRUEA, 2005, p. 190 -191).

Quando é finalmente nomeado *corset* – termo que persiste na contemporaneidade, nota-se uma preocupação em aproximar a modelagem da peça às formas consideradas naturais para o corpo da mulher. O artificialismo, responsável pela degenerescência da humanidade é desprezado, enquanto evoca-se a natureza deste corpo, criado para a maternidade. O *corset* é empregado para melhorar o corpo natural. Os “ossos” de baleia⁶⁰, inicialmente desaparecem de sua estrutura, esta se torna espessa por meio das camadas de tecido, dos acordoamentos que as perpassam e do *busk*.

Em breve as barbatanas retornarão para o *corset*, que passa a ser novamente incorporado no jogo distinções sociais, agora burguês. No jogo entre o natural e o antinatural, as curvas artificialmente acentuadas da cintura predominam a partir da década de 1830, quando a alta-burguesa ganha notoriedade. Entretanto, uma a noção muito própria de conforto não abandona a peça, que se torna objeto de investigação de inúmeras patentes.

Quando passaram a ser confeccionados em escala industrial, *corsets* se tornam normativos, um uniforme social creditado às mulheres. *The Corset: A Cultural History* (2007) de Valerie Steele, uma das mais célebres pesquisadoras do campo, concentra grande parte de sua abrangência no exame do uso do *corset* durante o século XIX, período no qual se dá o seu apogeu, motivado pela produção em escala industrial.

Steele (2007), levanta algumas hipóteses para a permanência do *corset* durante o período vitoriano, fazendo uma leitura social mais crítica e densa, em oposição ao simplismo corrente que relaciona o *corset* a uma mera ferramenta de opressão masculina que restringiu mulheres à esfera da domesticidade. Para a autora, era por meio de tais peças que mulheres poderiam “articular a sua subjetividade sexual de uma forma social aceitável”⁶¹ (STEELE, 2007, p. 35, tradução nossa).

Steele (2007) acrescenta que a análise do uso do *corset* deve considerar um contexto ambivalente, posto que ao mesmo tempo que a peça era fundamental para imprimir a noção de decência, tornando escandalosa a sua supressão, era também utilizada como um recurso para o embelezamento, para a sensualidade, e que incluía mulheres na moda corrente. A cor branca adotada para a maioria das peças produzidas no período era associada a castidade, *corsets* agora eram mantidos em definitivo abaixo do vestido, como uma lingerie modesta.

⁶⁰ Como vimos, as barbatanas que estruturam *corsets*, chamados na língua inglesa de *whalebones*, em tradução literal “ossos de baleia”, não são ossos, mas sim uma espécie de cartilagem encontrada na cavidade bucal de baleias, cuja função é filtrar a água que o animal ingere.

⁶¹ The *corset* allowed women to articulate sexual subjectivity in a socially acceptable way (Steele, 2007, p. 35)

O *corset*, pontua Steele (2007), bem como todo o conceito de exibição da indumentária, se tornou um ideal de beleza para as mulheres de todas as classes sociais. Entretanto, aos moldes do Antigo Regime francês, estes também se tornaram ferramentas para distinção de classes. A autora nota que, com frequência, mulheres da classe operária eram representadas nas caricaturas com cinturas extremamente finas, próprias da classe ociosa.

Usar cinturas mais constrictas pelo *corset* era um hábito próprio da alta burguesia, Steele (2007), observa que essa característica era percebida como um sinal de pertencimento a uma raça superior, como se o status de classe social fosse consequência de privilégios hereditários. Entretanto, a autora também reconhece que muitos *corsets* utilizados pela classe trabalhadora exerciam constrição idêntica aos utilizados pela alta burguesia, o que torna difusa a relação entre a medida da cintura e o status social.

3.2.7 O *corset* materno

Até a introdução da pílula contraceptiva oral combinada, na segunda metade do século XX, as mulheres estavam grávidas durante a maior parte de sua vida adulta, as repetidas gestações foram parte intrínseca de sua experiência com o corpo. Eram grávidas que tais mulheres exerciam seu papel social e, pelo menos a partir do quinto mês da gestação, deveriam se preocupar com as alterações necessárias à sua vestimenta, levando em consideração a ampliação do volume abdominal.

O sistema de fechamento das roupas femininas a partir do século XVI, período no qual a vestimenta se aproxima do corpo e *bodies* e *stays* são introduzidos, é marcado pelo uso de recursos passíveis de alterações e regulagens, tais como amarrações e fixação por alfinetes, que permitiam a expansão das peças para a sua adaptação durante a gestação. Até o século XIX, são insipientes os trajes específicos para gravidez. Levando em consideração os investimentos necessários para a aquisição de roupas era vantajoso que os mesmos trajes pudessem atender aos diferentes estados do corpo.

Waterhouse (2007) menciona um exemplar do século XVII, pertencente ao acervo da Claydon House, no Reino Unido, que possui como complemento uma estomagueira de base larga e arredondada usada para preencher a lacuna da amarração frontal quando aberta para a gestação. O recurso é engenhoso porque os *stays* poderiam ser facilmente readaptados após o parto, para tanto, basta trocar a estomagueira por um formato convencional, triangular.

Os *stays* citados por Waterhouse (2007), integraram a exposição *Portraying Pregnancy: From Holbein to Social Media* do Foundling Museum em Londres no ano de 2020. Fotos do exemplar são exibidas no artigo sobre a mostra publicado pela edição online do dia 13 de março

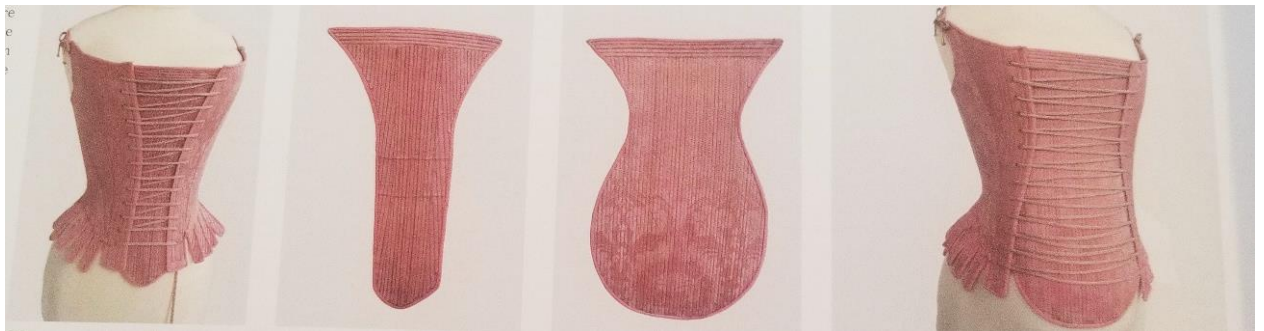
de 2020 do jornal New York Times. Na descrição da imagem consta os materiais usados para a sua confecção: linho, seda, couro e barbatanas de baleia.

Figura 91 - *Stays* para Gravidez, pertencente ao acervo da Claydon House (c. 1667 – 1692)



Fonte: <https://www.nytimes.com/2020/03/13/arts/design/pregnant-women-art.html>

Figura 92 - Reprodução do *Stays* para Gravidez, pertencentes ao acervo da Claydon House (c. 1667 – 1692), realizada pela The School of Historical Dress

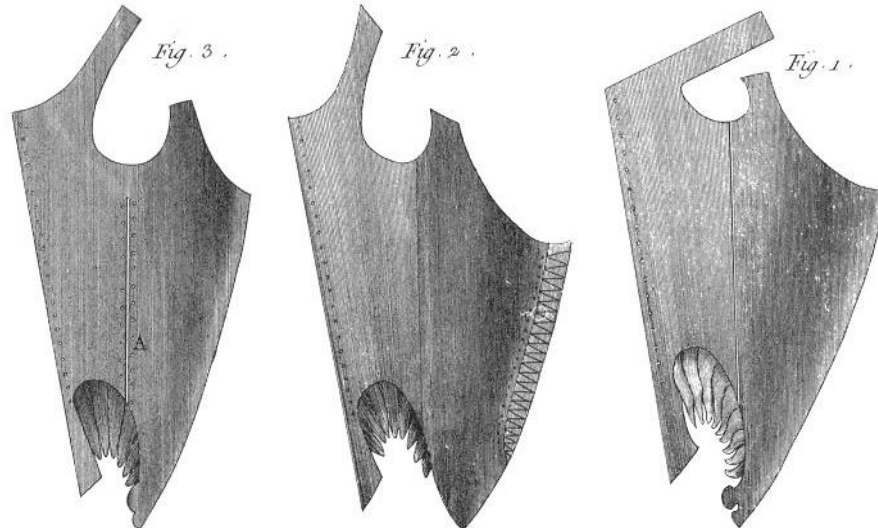


Fonte: Arnold et al. (2018).

Baumgarten (1996) examina a vestimenta usada por mulheres durante o século XVIII e também nota a permanência do uso de *stays* durante o período gestacional, para tanto, a autora cita o exemplar para gravidez presente na *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Os *stays* são muito similares às demais peças ilustradas e a única característica que os diferem se encontra nas laterais, nestas podem ser observados orifícios

para uma amarração adicional a fim de permitir a sua expansão para acompanhar o volume da barriga.

Figura 93 - Detalhe da ilustração do artigo *Tailleurs du Corps* da Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios. A primeira peça da esquerda para a direita seria destinada ao período gestacional



Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b.texteImage>

Waterhouse (2007) observa que a amarração lateral, quando totalmente fechada, torna os *stays* próprios para o corpo que não se encontra no período gestacional. Barao (2019) também incluiu um exemplar para gravidez, com a amarração lateral, em sua pesquisa museológica, a peça pertence ao acervo do Palais Galliera e estima-se que sua confecção tenha sido entre o período de 1750-1770

Figura 94 - *Corps à baleines* para gravidez pertencente ao acervo do Palais Galliera (c. 1750 -1780)



Fonte: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/corps-a-baleines-2#infos-principales>

Corsets projetados especificamente para as necessidades da gravidez datam do século XIX. É neste século que a adesão à peça, não apenas às maternas, se torna normativa para todas as classes sociais devido ao processo de popularização de seu uso, iniciado ainda no século XVIII⁶², e da decorrente industrialização de sua produção⁶³. Entretanto, ressaltamos que este fenômeno é sintomático das alterações que se dão na valorização da função reprodutiva das mulheres, na consolidação dos encargos maternos (gestação, nutrição e criação dos filhos) inscritas na própria noção de feminilidade, no surgimento da consciência do conforto⁶⁴ e do consequente novo olhar sobre esta peça.

No manual *Art de faire les corsets, suivi de l'art de faire les guêtres et les gants* (1828), criado por Madame Burtel, consta a descrição do feitiço de um *corset* destinado às gestantes, denominado como *Brassières de Vénus*. Apesar do termo *brassières* ter como correspondente contemporâneo o top de sustentação ou sutiã, essa peça ainda não havia sido inventada.

Madame Burtel (1828) a descreve como um *corset*, semelhante aos anteriores abordados, exceto por uma alteração no busto, que possibilitaria sua expansão de tamanho, bem como a abertura da região para a amamentação. A peça ainda contaria com nesgas em material elástico na parte de baixo, possibilitando a dilatação do abdômen.

Vênus, a representação do cânone para o corpo da mulher, batiza a peça. É a figura da deusa o parâmetro para o corpo natural, em um cenário no qual as mulheres eram convocadas a atender o chamado da natureza e para serem mães, não apenas parindo, mas nutrindo seus filhos. Estas correspondem exatamente às funcionalidades que o *corset* de Vênus, descrito por Madame Burtel (1828), visa atender.

É possível consultar no acervo digital do Metropolitan Museum of Art dois *corsets* de origem norte-americana que datam do início do século XIX e que contam com abertura no busto para a amamentação. Nota-se na peça mais antiga, que remete ao período entre 1810-1850, características semelhantes às descritas por Madame Burtel, como as longas nesgas que culminam na parte de baixo.

O *corset* também apresenta uma marca circular pouco abaixo do esterno, que parece ser feita por meio da utilização da técnica *cording*, comum no período. Apesar de nenhuma informação constar em sua descrição no *website* do museu, tal marca insinua o início da amplitude da modelagem necessária para acomodar o volume da barriga. Dessa forma, é

⁶² Como vimos no Capítulo 2

⁶³ Abordada no Capítulo 1

⁶⁴ O surgimento do termo conforto foi identificado apenas em 1815, na língua francesa (STEELE, 2007), ver Capítulo 1

possível presumir que, além da amamentação, o *corset* também poderia ser usado durante a gestação ou logo após o parto.

Figura 95 - *Corset* para amamentação norte americano do acervo do Metropolitan Museum of Art produzido por Mrs. Bishop *Corset* Maker (1810-1850)



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/109154>

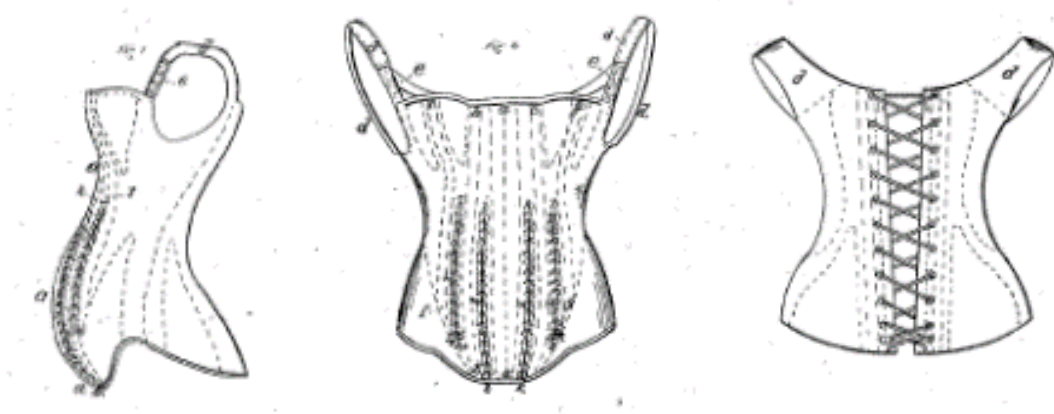
A patente de *Corsets* para gravidez mais antiga identificada por meio da plataforma de busca Google Patents data de 1841. Trata-se de um registro norte-americano, de autoria de Elizabeth Adams, que se destina tanto para gestantes quanto para mulheres que sofrem de hernia umbilical ou fraqueza abdominal.

A autora deixa claro que sua invenção não se aplica ao uso comum, para o qual o comprimento frontal e dorsal do *corset* seria incômodo. Esta observação é muito cara à pesquisa, porque torna a invenção de Adams (1841) um marco do surgimento da noção de cuidados específicos com o corpo gestante.

A primeira funcionalidade apontada por Adams (1841) em sua descrição é a possibilidade de ajuste das amarrações abdominais, a fim de evitar qualquer pressão incômoda ou prejudicial e viabilizar a expansão de tamanho para atender as demandas do corpo durante todo o período gestacional. Segundo a autora, as barbatanas também seriam pré-moldadas para acompanhar a curvatura da barriga nas laterais.

O objetivo da peça criada por Adams (1841) é repousar e oferecer suporte para o abdômen, permitindo que o seu peso possa ser também suportado pelos ombros, por meio das alças. Materiais elásticos seriam usados tanto nas alças quanto para as amarrações posicionadas sobre o abdômen, a fim de possibilitar maior flexibilidade. A autora menciona que as características da peça possibilitam que a usuária possa se sentar e agachar com conforto.

Figura 96 - Patente US1940 de um *corset* para gravidez de autoria de Elizabeth Adams (1841)



Fonte: Adams (1841).

Em sua dissertação de mestrado, Cassandra Curry Moon (1995) investigou os anúncios de trajes criados para o período gestacional, e também as adaptações feitas na vestimenta comum para atender as alterações do corpo. A autora enfatiza, que apesar de alguns modelos apresentarem recursos específicos para a maternidade, como os laços laterais que tornavam a peça expansível, a palavra gravidez é suprimida, visto que os temas referentes à intimidade da mulher foram evitados até o início do século XX.

Tal fato pode ser notado no anúncio do modelo Madame Cavé's desenvolvido pela R. & W.H. Symington & Co. e destinado a mulheres grávidas. Apesar das evidentes características do modelo, a palavra gravidez não é mencionada. Warren (2001) também nota que este era um assunto delicado, propositadamente silenciado em anúncios publicitários.

Figura 97 - Anuncio do *corset* Madame Cavé's confeccionado pela R. & W.H. Symington & Co



Fonte: Warren (2013).

Um exemplar do modelo Madame Cavé's foi examinado durante a pesquisa museológica no acervo da R. & W.H. Symington & Co. É interessante notar que a peça possui um número impressionante de 64 barbatanas de baleia, distribuídas, inclusive no cinto, para oferecer maior sustentação.

Figura 98 - *Corset* Madame Cavé's confeccionado pela R. & W.H. Symington & Co (c.1885)

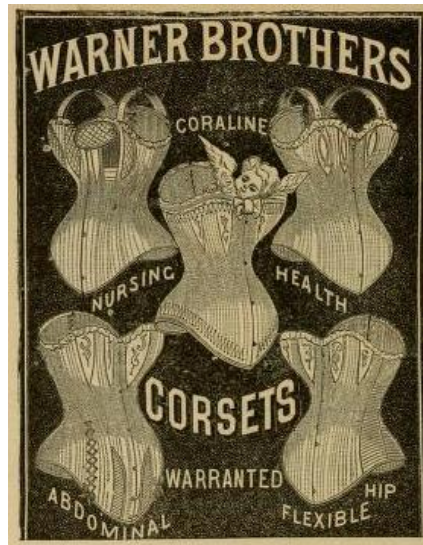


Fonte: Fotografado pela autora (2019).

O cinto é composto por material elástico, tanto nas laterais quanto na região frontal, e permite ampla regulação pelas fivelas. Seu formato parece encaixar logo abaixo do volume da barriga, permitindo que o seu peso seja suportado pelo tronco que está seguro pelo *corset*.

Ao contrário da gravidez, menções à amamentação são amplamente encontradas em anúncios de *corsets* no século XIX. No catálogo da *corseteria* industrial Warner Brothers Company da década de 1870, a versão do modelo Coraline, projetada para amamentação, é anunciada claramente, enquanto a versão para gravidez é nomeada como abdominal.

Figura 99 - Anuncio das versões do *corset* Coraline, confeccionado pela Warner Brothers Company



Fonte: <https://archive.org/details/warnerbroscorali00warn/page/12/mode/2up?view=theater>

Apesar de reconhecida a persistência da amamentação mercenária no período vitoriano, esta se torna cada vez mais escassa. Yalom (1998, p.154) enfatiza que o erotismo dos seios é “banido em grande medida da literatura vitoriana”. A ausência da carga sexual dos seios é tamanha que a amamentação pública não é censurada, especialmente entre os populares.

A incorporação da funcionalidade do abotoamento para amamentação pela *corseteria* industrial no século XX, que disponibilizava *corsets* em grande escala, evidencia a naturalização e a consolidação de tal hábito por mulheres de todas as classes sociais.

Figura 100 - *Corset* Coraline para amamentação produzido por Warner Brothers Company (c. 1881)

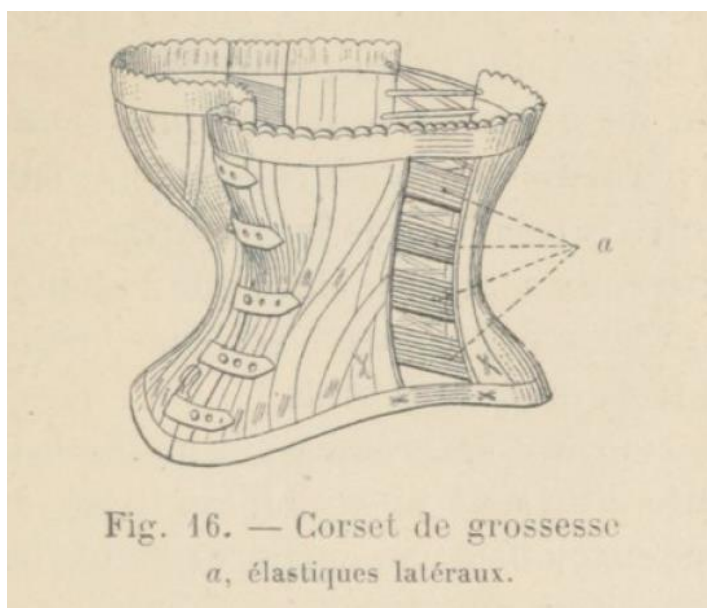


Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman%27s_Coraline_Nursing_Corset.jpg

A mudança de nomenclatura de *Stays* para *Corset*, como vimos, corresponde também à uma mudança de perspectiva tanto para a constituição do *corset*, sua abrangência, formato da modelagem e estrutura, quanto para seu uso. Esta nova peça, que surge na virada do século, tem a função de contribuir para a integridade do corpo natural. O corpo natural é sinônimo de corpo materno, visto que este é o destino biológico de todas as mulheres.

Ainda nos primeiros anos do século XX o *corset* para a maternidade continua a ser recomendado. *Hygiène générale de la Femme: menstruation, fécondation, stérilité, grossesse, accouchement, suites de couches, principales maladies de la Femme* publicado pela Doutora Marie Schultz em 1909, recomenda que um *corset*, devidamente projetado para gravidez, seja usado a partir do quarto mês da segunda gestação. Schultz (1909) ressalta que na primeira gestação as paredes abdominais são fortes e não há necessidade de fazer uso da peça. O *corset* utilizado para essa função, segundo a médica, deve ter características específicas para acomodar o corpo, como elásticos laterais, barbatanas de baleia e não deve possuir *busk*.

Figura 101 - *Corset* para gravidez recomendado pela Doutora Marie Schultz



Fonte: Schultz (1902).

Por mais que o olhar do século XXI interprete essa peça como nociva, o surgimento do *corset* materno é motivado pelo desejo de favorecer e beneficiar o corpo gestante, oferecendo suporte abdominal, permitindo a acomodação dos volumes do corpo e, portanto, fazendo uma ruptura com os modos de uso correntes desde o seu surgimento, visto que, até que versões mais flexíveis surgissem, *bodies* e *stays* buscavam imprimir sobre o corpo da mulher formas e movimentos considerados apropriados a uma determinada posição social. O uso de *corsets* com

a finalidade de beneficiar o corpo será retomado com o estudo do trabalho de Mme. Caplin, no capítulo seguinte.

Conforme o século XIX avança, percebemos que o desejo de distinção social volta a aparecer nas motivações para a adoção aos *corsets*, sobretudo a partir da década de 1830, quando a cintura se torna mais constricta e a peça mais estruturada. Contudo, reclusas à esfera da domesticidade, na qual a devoção aos filhos, marido e lar sintetizam a sua agência social, o zelo com o próprio corpo permanece na continuidade do *corset* materno. O cuidado com a matriz reprodutiva é o que viabiliza o *modus vivendi* vitoriano, e quaisquer ameaças que possam recair sobre ela são duramente censuradas.

3.3 O CONTROLE SOBRE OS CORPOS DAS MULHERES E A CENSURA AO USO DO *CORSET*: UM CHAMADO PARA AS FUNÇÕES REPRODUTIVAS

Badinter (1985) sustenta que as ameaças à saúde e a integridade física das mulheres foram parte estratégica do discurso que as compeliu a amamentar os próprios filhos. A literatura médica não usou de eufemismos para listar as enfermidades que poderiam acometer uma mãe que se negasse a obedecer aos desígnios da natureza, esta, certamente estaria sujeita as mais severas punições.

O ginecologista francês Joseph Raulin afirma, de acordo com o pensamento corrente no século XVIII, que ao encontrar a saída bloqueada, o leite materno se espalharia pelo corpo, ocasionando males diversos e até mesmo a morte. Tal crença persiste até finais do século XIX, quando o médico Andre Theodore Brochard proclama que a recusa do aleitamento poderia provocar sangramento nasal, a expectoração de sangue, diarreia, enfermidades uterinas, câncer de mama e, por fim, a morte (BADINTER, 1985)

Além dos castigos da natureza em decorrência de um pecado contra Deus, Badinter (1985) observa que a recusa ao aleitamento passa a ser considerada uma prática imoral a partir do século XVIII, sentença que pode ser lida na repreensão do médico Verdier-Heurtin (apud Badinter, 1985, p. 197): "Mulheres, não espereis que eu estimule vossa conduta criminosa... Não censuro os vossos prazeres quando sois livres... mas transformadas em esposas e mães, deixai os adornos vãos, fugi dos prazeres enganosos: sereis culpadas se não o fizerdes".

Com a publicação de *Emílio ou da Educação*, Rousseau sintetiza, propaga e consolida o pensamento corrente sobre o lugar da criança na sociedade e, mais ainda, sistematiza quais seriam as funções da mãe ideal. Ao condenar virulentamente a amamentação mercenária,

Rousseau (1979) persuade as mulheres para que nutram seus filhos e filhas e as instrui sobre as formas corretas de educa-los.

É nas linhas do livro quinto que os papéis sociais femininos dos setecentos podem ser compreendidos com minúcia, e seus ecos reverberarão durante o próximo século. Ao descrever qual seria a educação adequada à Sofia, futura esposa de seu herói Emílio, Rousseau pormenoriza o tratamento e a educação que esta deveria receber com o objetivo exclusivo de se tornar a esposa e mãe ideais.

Para Rousseau (1979, p. 314), “Tudo que perturba ou constrange a natureza é de mau gosto”, mediante tal premissa, o uso dos *stays* não passaria despercebido pelo autor, que reprova igualmente qualquer espécie de coquetismo. Segundo o filósofo, os *stays* são responsáveis por desfigurar a natureza, cujas formas, deveriam ter como modelo as estátuas gregas. Rousseau (1979) chega a afirmar que o abuso do uso dos *stays*, levará à degenerescência da espécie.

Considera a constrição da cintura um defeito, acha desagradável olhar para uma mulher que segundo ele, parece dividida em duas partes. Para Rousseau (1979), o caráter rejuvenescedor que os *stays* proporcionam, capaz de devolver as formas da juventude à uma mulher de quarenta anos, também é motivo de desgosto, afinal, esta seria uma prática que caminha em direção oposta ao processo natural do envelhecimento.

Linhas acima, Rousseau (1979) defende a domesticidade da mulher também como um desígnio da natureza, o filósofo exalta as mulheres de Esparta, que depois de casadas não eram mais vistas em público e se dedicavam exclusivamente ao lar. Também considerada uma característica natural, a doçura das mulheres indica que estas foram criadas para obedecer ao homem e, portanto, “ela deve aprender desde cedo a sofrer até injustiças e a suportar os erros do marido sem se queixar” (ROUSSEAU, 1979, p. 317).

A natureza, à qual o corpo e a agência das mulheres devem obedecer, é modulada pelos valores de sua época. Nas censuras de Rousseau à amamentação e ao uso dos *stays*, transparecem os discursos da medicina e do Estado. A mulher, um ser inferior e precário, deve ser valorizada pela sua capacidade de servir a nação procriando, nutrindo seus filhos e assim, respondendo ao chamado da natureza, que inscreveu em seu corpo os desígnios da domesticidade. Enquanto um instrumento que apaga as funções reprodutivas do corpo desta, os *stays* também se tornam alvo do ódio do filósofo.

As sequelas hiperbólicas listadas pela literatura médica, são em grande parte fundamentadas em achismos, como notou Badinter (1985). Ao mesmo tempo que o conhecimento biológico era utilizado para justificar estruturas sociais, é possível notar também

um movimento inverso: tanto o uso de *stays* quanto a amamentação mercenária se tornam alvo de intensas críticas médicas quando estes passam a representar o Antigo Regime e é também neste momento que se dá a hiper valorização das funções reprodutivas pelo Estado, que considera o capital humano como elemento viabilizador de sua supremacia.

Tais críticas têm como plano de fundo o processo de consolidação das mulheres na esfera da domesticidade, no qual, destituídas de qualquer participação na vida pública, deverão exercer os papéis de esposa e de mãe, parindo, nutrindo, cuidando e também educando os filhos. Sublinha-se que o *corset* materno, visto como um elemento que contribui para o exercício das funções reprodutivas não é citado nas críticas médicas, ao contrário, se torna recomendado.

3.3.1 Útero público: reações do Estado frente a ameaça do aborto

Riddle (1997) analisa o processo que tornou o útero um órgão que ganhou a atenção pública na passagem do século XVIII para o XIX, identificando a origem das legislações que criminalizaram o aborto. A introdução de tais regulações no mundo anglófono data do ano de 1803, por iniciativa do juiz inglês Edward Law, 1.º Barão de Ellenborough. Inicialmente a lei que criminalizava o aborto se referia apenas à utilização de princípios químicos, como a ingestão de ervas, fossem estas administradas pela própria gestante ou por terceiros.

A partir de sua implantação, a forma como mulheres receberam atendimento médico sofreu grandes impactos, visto que qualquer administração medicamentosa passível de ser abortiva poderia resultar em condenação legal. Ainda que esta não fosse sua intenção, cabia ao profissional se assegurar de que sua paciente não estava grávida.

Em 1828, o Estatuto de Ellenborough foi alterado de modo a incluir a criminalização de formas de aborto que se valessem de quaisquer outros instrumentos ou meios. Riddle (1997) observa que o fato de tal acréscimo ter sido implementado apenas após vinte e cinco anos indica que o aborto químico seria a prática mais corrente.

Os temas que criminalizavam o interrompimento da gestação foram profundamente enrijecidos em 1837, primeiro ano do reinado da Rainha Vitória. A partir de então, a lei passou a considerar o aborto como a interrupção da gravidez em qualquer estágio, mesmo antes de que o feto pudesse ser sentido pela gestante. As punições previstas pela lei incluíam prisão não superior a três anos e reclusão em colônia penal por quinze anos (RIDDLE, 1997).

Riddle (1997, p.123, tradução nossa⁶⁵) nota que, neste processo, a atitude da população em relação ao controle de natalidade sofreu profundas mudanças no século XIX, o autor atribui o fenômeno a alguns fatores

Alteração de atitudes e hábitos na sexualidade e no papel da igreja; o desenvolvimento da embriologia e a divulgação dos debates sobre o desenvolvimento fetal; a conscientização e, em alguns casos, o alarme sobre a relação entre o tamanho da população e o poder político e econômico.

Segundo Riddle (1997) entre 1540 e 1700, um quinto das noivas estavam grávidas na cerimônia de casamento, e era a própria gravidez que muitas vezes justificava a união conjugal. Estes, dentre outros fatores culturais, revelam o hábito comum de práticas sexuais pré-nupciais.

Este comportamento já havia sido reprimido no século XIX, quando o próprio conhecimento popular sobre a sexualidade passa a ser medicalizado⁶⁶ e institucionalizado pelo afastamento e a descredibilização das parteiras e curandeiras. A própria declaração de gravidez, a partir de 1850, passou a ser de responsabilidade médica ou de parteira certificada, e não mais das mulheres gestantes.

Os estudos da biologia sobre a precariedade do corpo da mulher, amplamente abordados no segundo capítulo, foram responsáveis por apagar a noção antiga de que as mulheres deveriam atingir o orgasmo para conseguir engravidar, ao passo que esta deixou de ser apenas um oposto do corpo masculino para se tornar sua versão inferior.

A premissa do prazer das mulheres para a fecundação, passou a ser desconsiderada com avanço dos estudos embriológicos. Como a prática sexual era justificada pelo objetivo de procriar, estas se tornaram seres passivos sexualmente e desprovidas de libido.

Sobre a preocupação com o crescimento populacional, Riddle (1997) cita ainda o aparecimento de detalhes íntimos nos tribunais a partir de 1780, os ciclos reprodutivos das mulheres figuraram em testemunhos e provas de casos judiciais. O autor menciona o artigo sobre *Abortos Espontâneos* da *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios* que afirma que tal prática era um recurso adotado por mulheres casadas para evitar a divisão de sua propriedade e também pelas solteiras para assegurar a sua reputação. Com a introdução do censo, a preocupação com a taxa de natalidade torna-se central, e as mulheres que praticam aborto são consideradas covardes em face ao seu dever.

⁶⁵ altered attitudes and habits in sexuality and the role of the church; the development of embryology and the dissemination of debates about fetal development; the awareness of and, in some cases, alarm over the relationship between population size and political and economic power (RIDDLE, 1997, p.123).

⁶⁶ Este fenômeno será retomado no Capítulo 4.

3.3.2 O corset e o aborto

Segundo Kunzle (2013) as mulheres eram acusadas de se valerem da prática do Tight Lacing⁶⁷ como um método abortivo. Já no século XVI, tanto o cirurgião francês Ambroise Paré quanto Stephen Gosson, pároco de Essex, citavam a possibilidade de aborto pela compressão exercida pelo *busk*. Contudo, o autor é um crítico da literatura médica sobre os riscos do uso de *stays* e de *corsets* e as denúncias de que as peças seriam usadas para interromper a gestação.

Para abordar os exageros das reprovações da segunda metade do século XVIII, Kunzle (2013) cita o volume do médico alemão Oelssner, cujo conteúdo pode ser resumido por meio de seu prolixo título, que em tradução livre seria *Considerações filosófico-morais-médicas sobre os diversos meios forçadamente nocivos concebidos pelo interesse do orgulho e da beleza por jovens e adultos de ambos os sexos. Juntamente com os abusos prejudiciais de stays e busks por jovens senhoras. Elaborado filantropicamente durante as horas de lazer noturno*⁶⁸.

Antes mesmo de abordar as consequências do uso dos *stays*, Kunzle (2013) nota as inconsistências apontadas pelo médico sobre os efeitos do uso de outras peças do vestuário. Calças justas, meias, e gravatas seriam potencialmente capazes de fazer os olhos saltarem para fora da cabeça, tal fato sustenta a sua tese sobre o conhecimento médico do período, que estaria impregnado de achismos.

As críticas de Oelssner sobre o uso de *stays* não poderiam ser mais severas, Kunzle (2013) observa que estas ocupam doze capítulos, correspondendo a quase a metade da obra. O médico é claro sobre o seu posicionamento: não é contrário ao uso de *stays* que denomina ortopédicos ou àqueles que servem para a proteção do corpo de sua usuária, entretanto destina críticas descomedidas aos *stays* usados de forma constricta, para modelar a cintura. Para Oelssner este tipo de uso poderia causar

todos os tipos de doenças respiratórias e digestivas, tuberculose, convulsões e, claro, câncer de mama (em virtude da pressão do busto em direção ao topo). ‘O assassino rastejante’, ‘o bastão de tortura’ [...] causa parto prematuro, bebês fracos, cesarianas, aborto e esterilidade. Os esforços femininos para parecerem ‘eretas, magras, delicadas, bonitas e esguias’ são, infelizmente, aprovados pelos homens e, pior, as crianças ‘se submetem voluntariamente à sua tortura e se acostumam a ela como seu pão de cada dia, sem o qual não pode viver’⁶⁹ (OELSSNER apud KUNZLE, 2013, edição Kindle, posição 2313-2315, tradução nossa)

⁶⁷ uso constante do *corset* ajustado para modelar e reduzir a circunferência da cintura

⁶⁸ Título original: Philosophisch-Moralisch- und Medicinische Betrachtung Ueber mancherley Zur Hoffart und Schönheit hervorgesuchte, schädliche Zwang-Mittel, junger und erwachsener Leute, beyderley Geschlechtes. Nebst dem schädlichen Mißbrauche der Schnürbrüste und Planchette oder sogenannten Blanckscheite der Frauenzimmer

⁶⁹ on tightly laced *stays* all sorts of respiratory and digestive diseases, consumption, convulsions and, of course, cancer of the breast (by virtue of the upward pressure). ‘The creeping murderer’, ‘the torture stick’ (Qualholtz, i.e. *busk*) causes premature birth, weak babies, Caesareans, abortion and sterility. Feminine efforts to appear ‘straight, thin, delicate, pretty and slender’ are, alas, approved by men, and, worse, children ‘subject themselves willingly

Nas palavras do médico, ficam evidentes as censuras às consequências que possam ameaçar as funções reprodutivas da mulher. Neste período, *stays* muito semelhantes aos adotados por mulheres adultas eram usados por crianças, conforme abordamos no capítulo dois, este hábito também recebe a desaprovação de Oelssner. Nota-se na publicação feita no ano de 1754 uma visão progressista, ao passo que é em vias da Revolução Francesa que uma perspectiva mais libertária para o corpo da mulher e infantil se dá, de forma muito breve, como vimos anteriormente.

Kunzle (2013) cita ainda a obra *Noxas Fascia Rum, Gestationis, et Thoracum Declarat* de 1775, de autoria do médico alemão Carolus Ernestus Kositzki. Sua publicação em latim indica que Kositzki discursava para seus pares, e para eles denunciava que a prática do *tight lacing* era, mais do que qualquer outro procedimento, adotada como método abortivo e exigia que uma intervenção policial fosse providenciada (KUNZLE, 2013).

Em seu célebre artigo *Corsets and Conception: Fashion and Demographic Trends in the Nineteenth Century*, Mel Davies (1982) examina o uso do *corset* como principal causa da queda populacional pós década de 1870 no ocidente. Mesmo assumindo a coincidência de outros fatores socioeconômicos e a introdução de métodos contraceptivos como o coito interrompido, defende que os registros que acusam a utilização do *corset* para tal finalidade são sintomáticos da popularidade da prática.

Além do aborto, Davies (1982) também considera outras consequências do uso do *corset* apontadas pela literatura médica e que poderiam interferir nas relações sexuais. O deslocamento do útero, por exemplo, poderia provocar dispareunia, dessa forma a queda populacional também seria uma consequência do hábito de evitar o coito.

Kunzle (2013) nota que relatos sobre o uso do *corset* como forma de esconder a gravidez se tornaram mais frequentes na segunda metade do século XIX e, desconfiando de que a prática tivesse a popularidade que lhe é atribuída, menciona que tais recriminações eram direcionadas às mulheres da classe trabalhadora e às prostitutas. As primeiras eram incriminadas de usar o *corset* para esconder o volume da barriga a fim de preservar o emprego.

Crítico a estes exageros, Kunzle (2013) atribui o volume de tais relatos à ansiedade generalizada quanto ao risco de despovoamento, sobretudo na França. Qualquer método contraceptivo era condenado, a masturbação e principalmente outras formas de sexualidade que não resultassem em procriação.

to their torture, and become as used to it as their daily bread, without which they cannot live' (OELSSNER apud KUNZLE, 2013, edição Kindle, posição 2313-2315)

Ainda muito marcada pelo pavor da degenerescência, seria natural que o alvo de tais acusações fossem as mulheres à margem da sociedade, tanto as empregadas quanto as prostitutas. Ao se esquivarem de cumprir as suas funções naturais na esfera doméstica, estas seriam representantes da decadência humana.

Davies (1982) reconhece que o uso do *corset* como prática abortiva no século XIX é uma afirmativa complexa, por um lado cita a pesquisa de James C. Mohr, para quem a relação entre a baixa natalidade nos Estados Unidos entre as décadas de 1840 e 1880 está relacionada com abortos induzidos. E na contramão, cita o trabalho de R. Sauer, que sustenta que até o final do século XIX, as práticas abortivas disponíveis eram muito dolorosas e perigosas para serem praticadas repetidamente, além disso, o conhecimento médico do período tornava impossível o diagnóstico acerca da intenção do ato de abortar. Com base em seu levantamento, Davies (1982) conclui corroborando a autenticidade da prática de usar *corsets* como método abortivo, entretanto salienta que os resultados eram espontâneos e não induzidos.

É importante considerar a falibilidade de seu ponto de partida. Para sustentar que o *corset* seria usado por mulheres vitorianas como uma forma de submissão masoquista, Davies (1982) se baseia nas publicações da *The Englishwoman's Domestic Magazine*, uma revista de moldes inglesa em atividade entre os anos de 1852 a 1879, que autores como Kunzle (2013), Steele (2007) e Entwistle (2002) provaram ser de cunho fantasiosamente fetichista.

Para construir sua defesa, Davies (1982) parece ignorar os exemplares sobreviventes, os *corsets* específicos para gravidez anunciados no período e também o uso de tais peças pela classe trabalhadora. Como observamos no exemplar *Petty Housemaids*, a configuração *corsets* destinados à esta classe poderia apresentar basicamente as mesmas características das destinadas à alta burguesia.

Se mulheres pertencentes à classe operária estivessem tão imobilizadas e sujeitas a um ajuste sem medida, nauseante e impossibilitadas de manipular a pressão do *corset* para seu bem-estar em prol de um padrão de feminilidade a atingir, estas certamente não conseguiriam executar o árduo trabalho doméstico que, como vimos, também não era feito sem a participação de suas empregadoras, usuárias do *corset*.

Contudo, em face das considerações apontadas por Davies (1982) não é possível ignorar a hipótese do uso do *corset* com o objetivo de ocasionar abortos, a persistência de tais relatos na literatura médica contemporânea e nos demais círculos onde seu uso era debatido não poderia ser simplesmente reativa à ansiedade europeia movida pela ameaça de despovoação.

Entretanto, se o uso do *corset* fosse necessário para a manutenção dos padrões de feminilidade em mulheres gestantes, além das opções disponíveis, que poderiam ser compradas,

confeccionadas de forma doméstica ou readaptadas, a peça poderia ser, até certo ponto da gravidez, usada de uma forma mais solta, desde que o vestuário externo acompanhasse essa nova demanda do corpo.

Dessa forma sustentamos que, se o *corset* foi usado como método abortivo, esta era uma prática intencional, adotada por mulheres como uma forma de controle de suas funções reprodutivas. Considerando a popularização do *corset* no século XIX, é impossível crer que a veiculação da literatura de autoria médica ou leiga sobre as consequências negativas do uso do *corset*, as quais evocavam ostensivamente o aborto, não atingiam as usuárias desta peça - que a esta altura representavam, pelo menos, todas as mulheres europeias e norte-americanas brancas pertencentes às classes ociosas e trabalhadoras.

Defendemos ainda que a agência das mulheres sobre a sua função reprodutiva foi exatamente o fato que motivou as respostas hostis ao uso do *corset*, posto que este representava uma ameaça de despovoação, ao mesmo tempo que abalava as próprias dinâmicas que constituíam a domesticidade destas. Ainda que exagerados e fantasiosos o protagonismo das menções ao aborto, bem como da censura ao *corset* como um artefato capaz de afastar as mulheres do exercício da maternidade, tornam-se mais compreensíveis quando examinados os seus efeitos em uma sociedade que cerceava rigidamente a esfera atribuída ao feminino.

3.3.3 A Reforma do Vestuário e o *Corset*: Um movimento feminista?

A Reforma do Vestuário foi uma das vertentes do movimento higienista do século XIX. Segundo Vigarello (1985), a palavra higiene ocupa um lugar sem precedentes no início deste século, é nos anúncios dos títulos de manuais para a manutenção da saúde que ela se alastra. O termo higiene passa, portanto, a se referir a um campo de estudo, um conjunto de práticas e conhecimentos que levam à preservação da saúde. O autor sublinha que esta é uma disciplina, mais prolífera na medicina, que articula os campos da fisiologia, química e história natural para fundamentar suas práticas na ciência.

Riegel (1963) destaca o pioneirismo norte-americano na liderança do movimento da Reforma do vestuário. Segundo o autor, é a partir da década de 1870, após a guerra civil, que os clubes de mulheres reformadoras começaram a se organizar em Nova Iorque e em Boston, apesar dos debates sobre o tema serem muito anteriores.

Morgan (2015) observa que as discussões sobre o vestuário higiênico tiveram origem nos primeiros periódicos feministas que começavam a surgir em meados do século XIX. Um dos mais reconhecidos nomes do movimento da Reforma do Vestuário, o de Amelia Jenks Bloomer - a quem se atribui a difusão do uso de calças para mulheres, figura também na

vanguarda da imprensa. Em julho de 1848, seis meses após a Convenção de Seneca Falls⁷⁰, Bloomer se tornou a primeira mulher a editar, operar e dirigir um periódico destinado às mulheres, o *The Lily* (MORGAN, 2015).

Uma forte reivindicação da reforma era a reconfiguração da vestimenta feminina para proteger os órgãos vitais do frio e da compressão, por meio da redução do volume e do peso das roupas, que atingia a marca de dezesseis camadas no período. Estas deveriam ser suportadas pelos ombros e não mais pela cintura.

Na Inglaterra, o movimento se organizou a partir da *Rational Dress Society* em 1881, e ganhou força em com a *International Health Exhibition* de 1884, que contou com uma palestra sobre o movimento, realizada pelo cenógrafo e arquiteto Edward Godwin (CUNNINGHAM, 2000).

Apesar de terem importância reconhecida, Kunzle (2013, posições do Kindle 4093-4095, tradução nossa) observa que tais associações não foram muito longevas, e as menções ao uso do *corset* não foram tão consistentes em sua produção,

O Rational Dress Society's Gazette durou apenas seis números entre 1888 e 1889, que são muito difíceis de encontrar, e seu sucessor, *Aglaia, o Journal of the Healthy and Artistic Dress Union*, conseguiu publicar apenas três edições entre 1893 e 1894, que são ainda mais raras. Nenhum desses periódicos, nem qualquer literatura conhecida por mim associada diretamente ao Movimento das Mulheres confronta o propósito sexual dos *corsets*. Embora continuamente debatida nos círculos artísticos, nem a questão do *corset* em particular, nem a questão da reforma do vestido em geral, parecem ter gerado muito calor nos quartéis feministas primários⁷¹.

Ao analisar o movimento da Reforma do Vestuário, Cunningham (2003) reconhece os questionamentos de pesquisadores recentes sobre a veracidade dos malefícios do *corset*, dessa forma, a autora esclarece que seu ponto de partida considera as mentalidades da época, as atitudes e crenças de suas usuárias.

É importante compreender a Reforma do Vestuário enquanto um movimento que agia em prol de duas causas tomadas como equivalentes: a saúde, principalmente das mulheres, mas também das crianças e a adequação estética aos ideais de beleza para o corpo destas, cujos padrões permaneciam apegados aos ideais clássicos.

⁷⁰ A Convenção de Seneca Falls foi a primeira conferência em prol dos direitos das mulheres nos Estados Unidos da América.

⁷¹ the *Rational Dress Society's Gazette* lasted only six issues, which are very hard to find, in 1888/9, and its successor, *Aglaia, the Journal of the Healthy and Artistic Dress Union*, managed only three issues, in 1893/4, which are rarer still. Neither of these journals nor any literature known to me associated directly with the Women's Movement confronts the sexual purpose of *corsets*. Although continuously debated in artistic circles, neither the *corset* question in particular, nor the dress reform question in general, seems to have generated much heat in primary feminist quarters (KUNZLE, 2013, posições do Kindle 4093-4095)

Vênus e Diana correspondiam ao arquétipo a ser perseguido também nas expressões artísticas. Até que o Realismo e o Impressionismo difundissem outras perspectivas para a representação dos corpos, estes continuavam a ser retratados de acordo com os ideais clássicos.

Também impelidos por ideologias artísticas, movimentos da segunda metade do século XIX, como o *Arts and Crafts* e, posteriormente, *Wiener Werkstätte*, se empenharam na criação e difusão de vestimentas que refletissem uma nova sensibilidade, como resposta à industrialização e a decorrente massificação dos trajés (CUNNINGHAM, 2003), dos quais o *corset* fazia parte.

Sob muitos aspectos o movimento da Reforma do Vestuário coincidiu com as convicções feministas, como vimos muitas mulheres que advogavam em prol da causa, incluindo lideranças de tais organizações, apoiaram e se envolveram com os ideais reformadores, sobretudo nos aspectos que levavam em consideração a liberdade do corpo e propostas consideradas mais saudáveis para a vestimenta.

Na Alemanha, por exemplo, o movimento se inseriu diretamente nas pautas libertárias pela educação das mulheres e também pelo trabalho, este demandaria o uso de um tipo de vestuário que proporcionasse maior mobilidade ao corpo do que os usados durante a vida doméstica (CUNNINGHAM, 2003).

Contudo, não é possível afirmar que a Reforma do Vestuário era uma corrente essencialmente feminista. Cunningham (2003) observa que no final do século XIX, nos Estados Unidos, o apelo estético romântico das vestimentas racionais, atrelado ao conforto, foram as características responsáveis pela popularidade da nova proposta de se vestir das norte-americanas, para além dos fatores ideológicos. A autora chega a afirmar que a adoção dos trajés propostos pela Reforma “tinha poucas conotações feministas, se é que havia alguma”⁷² (CUNNINGHAM, 2003, p. 135, tradução nossa), no entanto, como já notamos, é na origem da imprensa feminista norte-americana que tais debates se formaram inicialmente.

Em seu célebre artigo *Dress Reform as Antifeminism: A Response to Helene E. Roberts's "The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman"* Kunzle (1977) é ainda mais pragmático ao afirmar que os inimigos do *corset* são majoritariamente homens apegados ao conceito de mulher natural, ou seja, a mulher devota ao lar e aos filhos.

Kunzle (1977) afirma que as históricas críticas ao *corset* cresceram na mesma medida que a demanda feminista pelo ensino superior, e atesta que era um hábito entre os conservadores ridicularizar a moda feminina ao mesmo tempo que atacavam e diminuía as aspirações

⁷² had few, if any, feminist overtones (CUNNINGHAM, 2003, p. 135).

intelectuais das mulheres. A associação fica patente na advertência do doutor R. R. Coleman "Mulheres, cuidado! Vocês estão à beira da destruição. Até então haviam se empenhado em esmagar suas cinturas: agora estão tentando cultivar suas mentes. Cuidado!! A ciência declara que a mulher que estuda está perdida." (COLEMAN apud KUNZLE, 1977, p. 577, tradução nossa)⁷³. Riegel (1963) reconhece que mesmo as propostas feministas norte-americanas para alterações nos trajes tiveram amplo apoio dos conservadores, que classificavam a moda vigente como indecente e imoral.

Em *Fashion and Fetishism: Corsets, Tight-Lacing & Other Forms of Body-Sculpture*, Kunzle (2013) ainda relata o surgimento de um movimento a favor do *corset* e contrário aos excessos das publicações do campo da medicina que condenavam o uso da peça. O autor cita o médico ortopedista francês Sauveur-Henri-Victor Bouvier, fundador de um dos primeiros hospitais especializados em ortopedia, que publicou uma série de artigos na *Gazette médicale de Paris*, além de uma monografia defendendo o uso moderado da peça.

O médico criticava sistematicamente as publicações que, para ele, apontavam hipóteses para as consequências do uso do *corset* como fatos comprovados, e desmente uma série de afirmações recorrentes em tais literaturas, revogando o pensamento geral sobre seus efeitos na curvatura espinhal e até mesmo sobre relatos de morte em decorrência do uso da peça. Bouvier, inclusive recomenda a adoção de *corsets* para mulheres adultas. Contudo, Kunzle (2013) reforça que à despeito da reputação do ortopedista, o uso do *corset* pela medicina permaneceu condenado e a imprensa oscilou seu posicionamento durante o século XIX.

Entretanto, é possível apontar registros feministas em prol do uso do *corset*. A botânica Lydia Becker, editora do *Women's Suffrage Journal* acusava os reformadores do vestuário de defenderem a suspensão do volume do traje pelos ombros, afirmando que este hábito traria consequências negativas para os pulmões. Para Becker, o *corset* moderadamente ajustado seria a melhor opção para manter o volume da saia apoiado pelos quadris (KUNZLE, 2013).

Ribeiro e Blackman (2015) apresentam uma relação interessante entre o movimento feminista da virada do século e a vestimenta. Com o objetivo de afastar a reputação agressiva e excêntrica, as sufragistas adotavam trajes da moda, incentivadas pelo próprio sindicato. A composição de uma aparência de delicada sofisticação era uma estratégia empregada para ganhar a aceitação social, a despeito de toda a contravenção que estas de fato praticavam.

⁷³ "Women beware! You are on the brink of destruction. You have hitherto engaged in crushing your waists: now you are attempting to cultivate your minds. Beware!! Science pronounces that the woman who studies is lost" (DR. R. R. COLEMAN apud KUNZLE, 1977, p. 577).

Christabel Pankhurst era filha de Emmeline Pankhurst, fundadora do Women's Social and Political Union. Militante feminista, seus atos eram definidos pela desobediência civil, vandalismo, incêndios criminosos e bombardeios. Em seu retrato é representada trajando um gracioso vestido com faixa, nos quais é possível identificar as cores que simbolizavam o sindicato (RIBEIRO e BLACKMAN, 2015).

Figura 102 - Christabel Pankhurst retratada por Ethel Wright (c.1909)



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ethel_Wright_-_Christabel_Pankhurst.jpg~

As roupas íntimas receberam maior atenção dos reformadores. O peso das anáguas, crinolinas e a constrição do *corset* foram alvos de intensos debates que resultaram em diversas propostas para a sua alteração ou supressão. Cunningham (2003) observa que o protagonismo das peças interiores em tais discursos se deve ao fato de que as alterações implementadas nestes trajes não representavam uma ruptura considerável na aparência do corpo da mulher. Propostas mais revolucionárias como a implementação das calças ou *Bloomers* demandaram maior insistência e foram menos aderidas.

A autora também salienta que grande parte dos reformadores não era absolutamente contra o *corset*, mas sim contrária aos exageros de seu uso e à prática do *Tight Lacing*. Muitos advogavam por alterações na peça a fim de que esta fosse menos constritiva e mais adequadas às demandas higiênicas. O trabalho de Mme. Caplin se baseia nessa premissa, conforme veremos no próximo capítulo.

Cunningham (2003, p. 81, tradução nossa) nota que na década de 1870, os princípios de higiene já estavam consolidados e difundidos, estes fizeram proliferar a comercialização de uma infinidade de roupas e modelos de *corsets* denominados como higiênicos

Após a exposição de 1876, a publicidade de *corsets* quase invariavelmente enfatizou o conforto e a saúde, embora muitas das roupas nem sempre correspondessem ao que prometiam. Quase vinte anos depois, os juízes de espartilhos na Expo - colombiana de 1893 notaram o grande progresso feito no aprimoramento das roupas íntimas, ressaltando que “toda mulher, se assim desejar, pode ter uma boa forma e ser confortável”⁷⁴.

Sem dúvida as premiações logradas nas feiras contribuíram de forma significativa para o prestígio destas criações. É possível notar que a participação em tais exposições era destacada em anúncios. A exibição de *Corsets* higiênicos ou “saudáveis” foi valorizada pela R. & W.H. Symington & Co em seu anúncio dos modelos *Eyelled seam* e *Divided busk*, o primeiro prometia promover a ventilação adequada enquanto o segundo aliviaria a pressão sobre os órgãos vitais do peito para a boa respiração, de acordo com as demandas da Reforma. Este seria patenteado por um médico que havia recomendado seu uso para vários de seus pacientes (WARREN, 2001).

A atribuição da propriedade de permitir a respiração da pele através de aplicação de ilhoses merece atenção, além de produzirem orifícios muito pequenos, o uso do *corset* se dava entre outras peças de roupa, que fatalmente os obstruíam.

Figura 103 - Anúncios de *corsets* higiênicos da R. & W.H. Symington & Co

**THE GREATEST NOVELTIES IN CORSETS FOR THIS SEASON ARE
SYMINGTON'S EYELETTED SEAM * AND * SYMINGTON'S DIVIDED BUSK,**

Eyeletted from top to bottom of each seam, making the strongest seam ever known, and providing the necessary ventilation, without which no article of clothing is perfect. The makers undertake to replace, gratis, every pair giving way at the seams.

FIG. 1.

Drab, Fawn, White, 47s. 6d. per doz.
Black, Cardinal, 63s. per doz.

NOW EXHIBITING
AT THE
**INTERNATIONAL
CRYSTAL PALACE**
AND
**HEALTH
EXHIBITIONS,
LONDON,**
And for which a Silver Medal
has been awarded.
FROM WHOLESALE HOUSES.

Removes the greatest objection to the ordinary Corset, namely, the usual injurious pressure upon the delicate and vital organs of the chest, and meets the present demand for hygienic dress reform. The upper portions of the busk are curved outwards, leaving the organs of respiration entirely free, and, being ground down to the finest consistency, form beautifully yielding supports to the bosom part of the corset. This invention has been elaborated from the suggestions of an eminent medical man, who writes the *Paisiotes* as follows: "I am more than pleased with your invention, which I consider perfection. It will, I feel sure, entirely remove the distressing conditions which I have described. You may rely upon my influence in recommending the article to my numerous patients, and I trust your meritorious efforts will be fully appreciated by a grateful public." Manufactured of the best material only. In a variety of colours. 63s. to 95s. per doz.

FIG. 2.

Fonte: Warren (2013).

⁷⁴ After the 1876 exhibition, *corset* advertising almost invariably stressed comfort and health even though many of the garments did not always live up to their promise. Almost twenty years later, the judges of *corsets* at the Columbian Exposition in 1893 noted the great progress made in improving undergarments, pointing out that “every woman if she so desires can have a good form and be comfortable.” (CUNNINGHAM, 2003, p. 81).

Tal exemplo ascende a discussão sobre como a adequação das manufaturas industrializadas às exigências da Reforma era, muitas vezes, uma demanda mercadológica por inovações, motivada pelo comportamento de consumo de moda. Por outro lado, também coloca em debate as próprias noções de saúde e higiene do período e a sua eficácia na promoção de bem-estar.

É inegável que as conquistas do movimento foram fundamentais para proporcionar conforto ao corpo da mulher, e que a posterior supressão do uso normativo do *corset*, bem como de todo o vestuário restritivo, foi certamente influenciada pela Reforma, apesar de reconhecidas as fontes multifatoriais deste processo no século XX.

Mesmo propondo um revisionismo da versão simplista corrente que toma o *corset* como uma ferramenta ou até mesmo um símbolo da opressão masculina, certamente a pesquisa reconhece que seus abusos possam ter ocasionado malefícios à saúde de suas usuárias e que a restrição proporcionada pela peça, aliada a todo o vestuário feminino do período, era um atravanco para a mobilidade do corpo.

Apesar de não vincular a supressão do *corset* à uma conquista do feminismo, e sugerir, ao contrário, que as censuras ao seu uso foram condescendentes com os ideais patriarcais, no decurso de seu abandono é possível identificar claramente os avanços das mulheres em prol de sua emancipação.

Contudo, ao se propor analisar o *corset* como elemento construtor do corpo, a investigação tem na peça o seu ponto de partida. E é apoiada no exame de exemplares sobreviventes que reconstrói as narrativas sociais de tais mulheres. Estes exemplares, sobretudo no século XIX, desmistificam inquestionavelmente a rigidez pela qual são tomadas e revelam nuances mais ricas sobre a sua relação com os corpos.

4. MADAME ROXEY ANN CAPLIN (1793 – 1888)

O *Oxford Dictionary of National Biography*, se dedica, de acordo com o seu *website*⁷⁵, a registrar as histórias de mulheres e homens responsáveis por configurar a cultura britânica desde os romanos até o século XXI. Sua origem remonta ao *Dictionary of National Biography* organizado ainda no período Vitoriano. O projeto foi iniciado no ano de 1882, e sua primeira publicação ocorreu entre os anos de 1885, com o volume inicial, e 1900, com a publicação do seu último fascículo de número sessenta e três.

O nome de Madame Roxey Ann Caplin figura entre os imortalizados pela prestigiada coleção, sendo a única pessoa fabricante de *corsets* mencionada⁷⁶. Adicionada no ano de 2004, sua biógrafa é Sarah Levitt, historiadora do vestuário e autora de *Victorians unbuttoned: registered designs for clothing, their makers and wearers, 1839-1900*, volume no qual investiga as patentes vitorianas que concernem à indumentária.

Além de *corsetière* e inventora, Madame Roxey Ann Caplin foi escritora e palestrante da área da saúde, tema que fundamenta toda a sua produção. Apesar de ter sua fama reconhecida sobretudo em território britânico, nasceu no Canadá, e se casou com o médico francês Jean François Isidore Caplin (c.1790 - c.1872) em 1835. Quatro anos depois se instalaram em Londres, e é também de 1839 que datam anúncios do seu trabalho como *corsetière*, já na capital britânica.

Dr. Caplin era membro das academias médicas da França e da Inglaterra. Sua pesquisa era resultado da investigação e da prática dos banhos eletroquímicos, responsáveis por livrar o corpo de impurezas causadoras do adoecimento, este é o tema de sua publicação mais importante intitulada *The Electro-Chemical Bath* (KILVINGTON, 2018).

Este tipo de tratamento era comumente indicado para pacientes que sofriam de doenças nervosas, embora problemas ortopédicos também figurassem em seus anúncios. Kilvington (2018), ressalta o desenvolvimento do Galvanismo no século XIX, responsável por instituir as bases da eletroterapia.

Dr. Jean François Isidore Caplin se autointitulava como *Orthorachidist* (CAPLIN, 1854), contudo tal especialidade parece não ter sido adotada na classificação de outro profissional da área médica, visto que durante a pesquisa o termo foi encontrado apenas quando associado a ele, como veremos a seguir.

⁷⁵ Cf. OXFORD DICTIONARY OF NATIONAL BIOGRAPHY. In: < <https://www.oxforddnb.com/page/about> >. Acesso em 05/10/2021.

⁷⁶ Segundo a ferramenta de busca da versão online do Oxford Dictionary of National Biography

A formação de Roxey Caplin não é convencional. Knight (2006) acredita que tenha se especializado como chapeleira, tendo em vista que em 1848 ainda estava listada como tal nos diretórios postais de Londres. Na Grande Exposição de 1851, Caplin teve sua competência questionada ao ser acusada de não ter obtido formação no ofício de *corsetière* como aprendiz em um atelier, procedimento usual de sua profissão.

Em seu livro *Health and Beauty* (1864), no entanto, ela se orgulha da sua trajetória alegando que se assim fosse, seu trabalho não passaria de uma reprodução das práticas já adotadas por tais profissionais, que segundo ela, desenvolviam *corsets* para os quais seria necessário a adequação do corpo e não o contrário (CAPLIN, 1864).

Knight (2006) lista as primeiras invenções do casal Caplin, que se iniciam em 1838 com a patente de Jean para um *corset* com roldanas nas costas em substituição aos ilhoses. Também de autoria do médico, em 1841 a patente de um manequim para *corsets* foi registrada e, finalmente, também em 1841, Madame Caplin publica uma patente com sua assinatura, referente a um *corset* mecânico⁷⁷.

A autoria do trabalho do casal se confunde inicialmente, Levitt (2004) menciona que apesar de patentear o modelo *Hygean or Corporiform Corset* em 1849, a criação é atribuída a sua esposa pela *Athénée des arts, sciences et belles-lettres* de Paris - associação francesa que, dentre outras atividades, reconhecia e premiava invenções relevantes. Apesar de duas patentes de *corsets* receberem a assinatura de Jean François Isidore Caplin, Jaffé (2004) acredita que tenha sido um trabalho conjunto.

A concepção do registro das patentes é esclarecida por Kilvington (2018), que chama a atenção para o fato de que ao serem registradas pelo Dr. Caplin, estas poderiam se enquadrar na categoria de instrumento médico. Tal designação separa as criações de Madame Caplin das produzidas por outros fabricantes de *corsets* contemporâneos a ela, além de reforçar a sua autoridade no campo da medicina.

Levitt (2004) acredita que a motivação de Jean para alçar o título de doutor se deve ao desejo de obter credibilidade para seus métodos terapêuticos, tal suposição abre espaço para a hipótese de que Roxey tenha seguido seus passos na procura de respaldo médico para suas criações.

Além de se beneficiar com a profissão do marido e da utilização do vocabulário acadêmico para se referir às suas invenções, o apêndice de *Health and Beauty: or, Woman and*

⁷⁷ As patentes originais não fazem parte do acervo digitalizado do acervo de patentes do banco de dados Espacenet do *European Patent Office* e, portanto, não puderam ser consultadas durante a pesquisa. Fontes secundárias foram utilizadas para conhecer o seu conteúdo.

Her Clothing, Considered in Relation to the Physiological Laws of the Human Body (1864) reproduz congratulações ao seu trabalho assinadas por profissionais e associações da área da medicina, nele estão inclusas também as suas premiações.

O reconhecimento de Madame Caplin pode ser notado já em 1843, por meio da recomendação feita pela publicação britânica voltada para as mulheres *Court Magazine*, que elogiava seus métodos científicos para a confecção de *corsets*, calcados em estudos dos campos da anatomia, geometria e mecânica, resultando em peças perfeitas e infalíveis (LEVITT, 2004).

No início da década de 1850, os Caplin administraram o *Manchester Hygiaenic Gymnasium* que, segundo Levitt (2004), era um centro para tratamento de inválidos cujos métodos abrangiam a dieta, exercícios físicos e o uso do *corset*. Para este último, é possível, portanto, que Madame Caplin atuasse como uma espécie de terapeuta junto ao marido.

Roxey Caplin foi premiada na Grande Exposição de 1851 na categoria Fabricante, Designer e Inventor pelos seus “*corsets* autoajustáveis, corpetes infantis, cintos femininos”⁷⁸ (JAFFÉ, 2004, p. 17, tradução nossa). Knight (2006) destaca que a medalha foi responsável pela consolidação de sua fama, segundo a autora, o júri era composto por cinco médicos e um fabricante especializado. Dois dos exemplares possivelmente exibidos na ocasião, atualmente fazem parte do acervo do museu de Londres, e serão examinados neste capítulo.

Seu marido, Dr. Jean Caplin também foi um dos expositores do evento, contudo, o seu trabalho parece não ter conquistado grande aceitação. O volume 24 de 1851 da revista *The medical times*, dedicou algumas de suas páginas para examinar os objetos conectados com a teoria e a prática da medicina exibidos durante a Grande Exposição. Apesar de não mencionar diretamente Mme. Roxey Ann Caplin, o periódico reservou uma nota sobre os métodos defendidos pelo Doutor,

O Sr. Caplin, que se autodenomina “Orthorachidist”, tem uma extensa série de artifícios de ginástica e *corsets* para serem usados em casos de distorção da coluna, aos quais já aludimos em tom de menosprezo, não direcionado ao Sr. Caplin, mas a este seu modo de tratar das distorções corporais. Certamente, como afirma o Sr. Caplin em seu prospecto, esses exercícios são muito menos prejudiciais à saúde geral do que aquele sistema de prostração prona ou supina por um período indefinido e muitas vezes prolongado; mas, como dissemos antes, acreditamos que todos eles se baseiam em um princípio equivocado, e que será descoberto pela experiência que estes não produzem o benefício esperado. O estilo do prospecto do Sr. Caplin aparenta, muito fortemente, um anúncio de charlatanismo, contando com as opiniões dos editores de jornais locais, incluindo o *The Satirist*, em vez de referências dos únicos que são capazes de formar uma opinião – os médicos profissionais⁷⁹ (THE MEDICAL TIMES, 1851, p. 313, tradução nossa).

⁷⁸ self adjusting *corsets*, child’s bodices, ladies’ belts (JAFFÉ, 2004, p. 17)

⁷⁹ M. Caplin, who styles himself an “orthorachidist,” has an extensive series of gymnastic contrivances, and *corsets* to be used in cases of spinal distortion, to which we have before alluded in terms of disparagement, not of M. Caplin, but of this mode of treatment of distortions. Certainly, as M. Caplin states in his prospectus, these exercises are much less injudicious to the general health than that system of prone or supine prostration for an

A crítica ácida tecida pela revista se inicia ainda na descrição da especialização médica de Dr. Caplin, endossando a crença de que se trata de um neologismo inventado pelo próprio médico, e não de um título oficial. O texto questiona não apenas a eficácia de suas práticas, como também a forma com a qual são anunciadas, chamando a atenção para a inclusão de pareceres provenientes da imprensa leiga, prática também adotada por Mme. Caplin em *Health and Beauty* (1864, 1856).

O periódico médico chega a empregar o termo charlatanismo para designar o tom dos prospectos de Dr. Caplin, ainda que seja possível perceber um sinal de respeito quando esclarece que é a obra, e não o autor, o objeto da crítica. Tal acusação parece ter incomodado profundamente o médico, que nos anos seguintes tratou de publicar dois volumes constituídos por cartas com depoimentos de pacientes curados pelos seus procedimentos. *Historical Records of the Various Affections cured by means of the Electro-Chemical Bath; preceded by an introduction on the modus operandi of this mode of treatment and a rationale of each case* foi lançado em 1861 e *Selection of Documents and Autograph Letters in testimony of the Cures effected by the Electro-Chemical Bath* em 1865.

Contudo, Dr. Jean Caplin parece ter gozado de certo prestígio social. Além de ter publicado várias obras durante sua vida, assim como sua esposa, foi homenageado com um poema de James Torrington Spencer Lidstone (Quadro 1). Além disto, oito de seus retratos podem ser encontrados no acervo da National Portrait Gallery. Entretanto, sua fama parece não ter tido alcance equivalente ao de sua esposa, cujo trabalho ainda é relevante para pesquisadores contemporâneos.

Quadro 1 - Poema de James Torrington Spencer Lidstone intitulado Dr. J. F. Caplin

<p>Great doctors lived in many ages gone— Lo ! Æsculapius on his godlike throne, Who, scarce less bright than his immortal sire, Taught as the Centaur Chiron might inspire. Seven centuries pass'd, and Hippocrates appear'd. In sea-encircled Cos his voice was heard; His art triumphant through the world began To attract, to cure, and aye to conquer man. Then came vanity and false ambition ; close On the heels of science Empiricism rose. And Theorists, with Medusan head erect.</p>	<p>For physic trash — mankind began to think. How can we the wiles of avarice endure. From manglers, killing ten for (n)one they cure ? In later days — how shall ye Muses sing? Enraptured ! rose the famous Doctor Ling, "Whose wonders Dr. Caplin will declare. At Number 9, York-place, by Portman-square. Yes, there, enlighten'd reader, mark the PLACE! Lives the great benefactor of his race ; For ever to be honour'd and beloved By millions that in human limbs have moved.</p>
---	---

indefinite and often prolonged period; but, as we said before, we believe that they are allfounded on a wrong principle, and will be found by experience not to produce the expected benefit. The style of M. Caplin's prospectus savours very strongly of a quack advertisement, in having the opinions of local newspaper editors, including the Satirist, instead of references to those alone who are capable of forming an opinion — the Medical Profession. (THE MEDICAL TIMES, 1851, p. 313).

And Dogmatists, a speculative sect.
 Epesynthetics — " Phœbus ! what a name !" —
 Sprang into life with doctrines much the same
 Then Eclectics and Pneumatics — many more
 Went wrangling through the world in times of yore.
 But Herophile and soon Erasistrate
 Redeem'd the world from this oblivious state ;
 Divided soon *this science* into three —
 Pharmacopœia, physic, surgery !
 Near two centuries of the Christian era past,
 And Galen rose upon the world at last,
 Approved what Master Hippocrates *wrote*.
 While he, the pupil, soar'd to equal note.
 But Paracelsus, o'er the clam'rous throng.
 With towering genius proved they both were wrong.
 'Twas said of him, like more in years gone by.
 He borrow'd light from
 Satan's majesty.
 Then Van Helmont came, th' rich, of course, the wise,
 Asserting what no *savant* would call lies ;
 For, since the time of Hippocrates, he said,
 Medical science had no progress made.
 Soon sprung to life th' *illustrious Vesale*,
 And told the world just such another tale.
 Then propagators of systems new,
 Fermentators, coagulators, not a few,
 Triturators, all sought each other to undo.
 O'er ages of contention pass, dear Muse,

Ne'er can contraction or disease resist
 Thy heav'nly art, divine Dynamogenesisist !
 For th' Royal children, did the Queen select
 Him, at famed Windsor Castle to erect,
 Full before her view, the Gymnasium,
 To visit which the leani'd of Europe come.
 Mothers shall long our philanthropist bless.
 And in their hearts, their offspring shall caress.
 He alone won the great prize medal, when
 To Albion's isle came forth the best of men ;
 The greatest number, too, that ever stood
 In equal space, all ages since the flood.
 The learn'd, the valiant, Europe's crown 'd heads,
 All love the very ground on which he treads ;
 And so shall I for ever bless the day
 In which I came in Doctor Caplin's way.
 Long, merrie England and La Belle France,
 Join'd, to the world's enlightenment, advance !
 That he was born this work to carry out,
 Who that has him e'er visited could doubt ?
 Long may you and your honour 'd lady be
 The world's bright lights o'er ev'ry land and sea !
 And visited by thousands in ~~the~~ York-place,
 Prime benefactor of the human race !
 While the intelligent entrancèd list
 To your description, great *Dijnamogenesisist* !

Fonte: LIDSTONE, James Torrington Spencer. The Londoniad. London: Reed and Pardon, 1856.

Beatrice Behlen, curadora sênior de têxteis e moda do Museu de Londres, apresenta as peças de Madame Roxey Ann Caplin no vídeo que faz parte da série *#LondonsFashionAlphabet*, criada pelo Museu para evidenciar exemplares selecionados do acervo⁸⁰. Segundo a curadora, alguns pontos diferenciam a invenção de Caplin de seus contemporâneos e, analisando o exemplar correspondente à figura 104, destaca a leveza que o *busk* de aço representa na peça, bem mais estreito do que seus pares. A leveza também é citada por Behlen (2020) como resultado da inserção de poucas barbatanas na peça, todas de baleia.

⁸⁰ O vídeo foi publicado no site do London Museum em 17 de janeiro de 2020, e pode ser consultado no link <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/fashion-alphabet-corsets>

Figura 104 - *Corset* do acervo do Museu de Londres de autoria de Madame Roxey Caplin, possível exemplar exibido e premiado na Grande exposição de 1851



Fonte: <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/fashion-alphabet-corsets>

A seda moiré foi usada para a camada externa do *corset*, e o algodão para a interna, Knight (2006) menciona que o uso da seda era impraticável no período, contudo, conforme veremos mais a frente, também foi possível identificar o tecido em outro *corset* contemporâneo ao de Caplin.

Behlen (2020) informa que o exemplar examinado possui uma cintura de 48 cm e ressalta que apesar de muito pequeno, a peça seria usada com uma abertura traseira e não totalmente fechada, dessa forma, ainda que a possuía essa medida, certamente essa não seria correspondente à medida da circunferência da cintura de sua usuária.

Madame Caplin anunciou em 1855, mudanças em seu imóvel comercial no número 58 da Berners Street para apresentar suas inúmeras invenções. Neste mesmo local, em um andar superior e independente, se localizava a *Madame Caplin's Anatomical and Physiological Gallery*, que recebia apenas mulheres para a educação anatômica e embriológica, assunto que será retomado posteriormente. Além da exposição, Madame Caplin também ministrava palestras educativas, cujas sessões eram anunciadas em jornais.

Mme. Caplin contemplou diferentes necessidades do corpo com as suas 24 criações que, além de *corsets* incluía outras peças destinadas a oferecer suporte (JAFFÉ, 2004), contudo é a invenção do *corset* higiênico que mais lhe rendeu prestígio. O modelo foi considerado inovador pela utilização de painéis em material elástico e pela amarração que possibilitava uma distribuição maior da pressão (KNIGHT, 2006).

Como vimos no capítulo três, segundo Vigarello (1985) o século XIX deu importância sem precedentes tanto para o termo higiene quanto para suas práticas. Eram denominadas higiênicas todas as formas de manutenção da saúde, estas saíram dos manuais médicos para permear e regular toda a produção dos oitocentistas, fenômeno amplamente observável no vestuário e, sobretudo, na *corseteria*.

Mme. Caplin estava na vanguarda dos *corsets* higiênicos, mas outros *corsetiers* já a haviam precedido. Apesar de ter sido considerada inovadora ao conjugar materiais elásticos na *corseteria*, este recurso já havia sido utilizado por John Mills que em 1815 registrou a patente do “Elastic *Stays* for Women and Children”, incluindo uma versão destinada ao uso durante a gravidez.

Logo depois, ainda antes de Caplin, em 1831, a revista britânica *La Belle Assemblée* elogia o trabalho da *corsetière* Mrs. Bell – coincidentemente esposa de seu editor - pelo uso de látex, denominado então Indian Rubber, em seus *corsets* saudáveis (DAY, 2017).

Figura 105 - Ilustração da patente de John Mills correspondente a um Stay elástico para mulheres e crianças



Fonte: Day (2017).

Como escritora, Caplin escreveu três volumes. *Health and Beauty: or, Woman and Her Clothing, Considered in Relation to the Physiological Laws of the Human Body*, lançado em 1856, foi sua primeira publicação, seguida de *The Needle, Its History and Utility* em 1860, que trata sobre uma história do vestuário e *Women in the Reign of Queen Victoria*, de 1876, em coautoria com Dr. John Mill (LEVITT, 2004).

Madame Roxey Ann Caplin faleceu aos 95 anos, no dia 2 de agosto de 1888, deixando um filho. Já viúva viveu o fim de sua vida na cidade de Mortlake. Ainda assim, até a ocasião de sua morte, manteve operante e gerenciou o seu negócio em Berners Street (LEVITT, 2004, KNIGHT, 2006).

4.1 HEALTH AND BEAUTY

Nas páginas iniciais de seu título mais famoso *Health and Beauty: or, Woman and Her Clothing, Considered in Relation to the Physiological Laws of the Human Body* (1864), Mme. Roxey Caplin declara que existe uma rígida distinção entre o seu livro e os demais livros de moda. Ao contrário de outros autores que abordaram o mesmo tema, está preocupada com os aspectos do vestuário que considera necessários e funcionais e não com os ornamentais. Esclarece, portanto, que sua análise dos trajes se inicia a partir do interior do corpo, de sua estrutura e órgãos. Para Caplin, as roupas devem ser adaptadas ao corpo e não o contrário, o seu objetivo é o de preservar e até mesmo aumentar a saúde de sua usuária (CAPLIN, 1964).

Em um contexto no qual, como vimos, o uso do *corset* era tema recorrente na literatura médica, Mme. Caplin questiona a perícia de médicos para abordar o tema da *corseteria* em suas publicações, alegando que estes não possuíam domínio prático do tema. Para tanto alude que tais abordagens seriam tão acuradas quanto possíveis ensaios médicos publicados por *corsetières*. Em sua crítica cita um trecho do Dicionário de Medicina do Dr. Copeland e acidamente conclui que o médico sabe tanto sobre o tema quando o seu leitor sabe sânscrito.

A autora sugere, portanto, que ao invés de clamar pela abolição dos *corsets*, a medicina deveria adaptar seus sistemas às necessidades da humanidade, das quais, para ela, o *corset* é parte. Dessa forma defende que *corsets* devem ser confeccionados a partir de conhecimentos científicos, os quais reivindica possuir. (CAPLIN, 1964)

Contudo, Caplin justifica a desaprovação da medicina a respeito do uso do *corset* apontando que este ofício estava relegado a pessoas sem instruções, em sua maioria mulheres, e até mesmo charlatões. Diz que o seu trabalho obteve sucesso por meio de sua visão científica e de seu sistema de medição geométrico do corpo humano, que exigia cálculos elaborados, embora estes não sejam explicitados em seu texto.

É interessante notar que Madame Caplin não se coloca dentro dessa mesma categoria - a das mulheres sem instrução científica - apesar de ser desconhecido o fato de que ela mesma obteve algum tipo de educação formal na área da medicina ou em qualquer área correlata. Da mesma forma, ao tratar sobre o corpo da mulher é possível perceber que a autora não tem como

ponto de partida a sua experiência pessoal enquanto usuária do *corset*, mas sim estabelece um distanciamento do seu objeto a partir de uma abordagem que se vale da linguagem médica.

Para Mme Caplin, o uso do *corset* seria essencial às mulheres pelos seguintes motivos: a peça oferece uma base rígida e sólida para apoio das inúmeras anáguas, esconde deformidades como as da coluna vertebral, alinha a postura e viabiliza a adoção de trajes da moda, visto que estes eram construídos levando-se em consideração as medidas do corpo já vestido com o *corset* (CAPLIN, 1964).

O último de seus argumentos parece ressoar ainda na moda contemporânea, que se anuncia por meio de discursos que advogam em prol da diversidade de tamanhos, mas que na prática, se limita a atender corpos com formatos correspondentes ao ideal de beleza vigente. No século XIX, período no qual o processo de industrialização da cadeia têxtil e do vestuário começa a firmar suas raízes, já é possível identificar tais práticas excludentes nas palavras de Mme. Roxey Caplin.

Com relação às anáguas, é necessário pontuar que o traje feminino no contexto da publicação de *Health and Beauty* (1864) contava com diversas camadas, “as mulheres usavam cinco ou seis anáguas (algumas delas acolchoadas), e além disso traziam sempre grossos enchimentos nos quadris ou na parte de trás” (KÖHLER, 1993, p. 526), e tal número “impedia as mulheres de realizar qualquer atividade sem fadiga” (LAVER, 2002, p. 170). Neste contexto, o emprego do *corset*, como alicerce para fixação de todo este volume, se fazia essencial, função que não se alterou de forma muito expressiva com a recente introdução da crinolina

"Mas o que você tem a dizer sobre a crinolina?" Bem, a crinolina tem muitas vantagens. O principal é que ajuda a suportar o peso da roupa interior, dá liberdade e facilidade para caminhar e, em dias de vento forte, evita que as anáguas sejam sopradas contra o usuário e enrosquem seus pés a cada passo que ela dá ⁸¹(CAPLIN, 1964, p. 25, tradução nossa)

A Crinolina de armação surge, portanto, como uma ferramenta para conseguir o mesmo resultado e eliminar o peso que fundamentava a saia (LAVER, 2002). O peso causado pelas anáguas que a antecederam fez da crinolina uma solução confortável e cômoda. Contudo, consta em *Health and Beauty* (1964) o acessório *The Petticoat Suspender* (figura 106), que seria adaptado ao *corset* para suportar o peso das anáguas sobre o corpo sem interferir nos movimentos naturais. Uma estrutura muito semelhante à ilustração de tal invenção pode ser

⁸¹ "But what will you say of crinoline?" Well, crinoline has many advantages in it. The principal of which is, that it helps to support the weight of the under clothing, gives freedom and ease in walk-ing, and in windy weather prevents the petticoats from being blown against their wearer, and entang-ling her feet at every step she takes (CAPLIN, 1964, p. 25)

localizada em um dos exemplares de sua autoria que hoje pertence ao acervo do museu de Londres (figura 108)⁸².

Figura 106 - Petticoat Suspender, criação de Mme. Roxey Caplin



Fonte: Caplin (1864).

O peso das roupas, como vimos no capítulo anterior, era uma das pautas do movimento da Reforma do Vestuário que continuava a ser debatido mesmo com a introdução das crinolinas. Por não reivindicar a supressão do uso do *corset*, mas sim a revisão de sua confecção, o trabalho de Madame Roxey Caplin, estava em sintonia com grande parte da opinião do movimento sobre a peça, tal relação será retomada adiante. Para a autora,

O verdadeiro objetivo dos *corsets* deve ser sustentar os ossos à medida que aumentam de tamanho e peso, sem obstruir o devido desenvolvimento dos músculos por meio dos quais são movidos. Uma *corsetière* artista deverá, portanto, ser capaz de antecipar todas as necessidades da vida e adaptar seus artificios às necessidades do corpo, que são sempre variáveis ⁸³. (CAPLIN, 1964, p. 90, tradução nossa).

⁸² Verificar página 210.

⁸³ The true object of *corsets* ought to be to support the bones as they increase in size and weight, without obstructing the due development of the muscles by which they are moved. The artist in *corsets* will therefore anticipate every requirement through life, and adapt her contrivances to the ever-varying wants of the body. (CAPLIN, 1964, p. 90).

Em *Health and Beauty*, Caplin (1964) apresenta uma série de criações destinadas a todas as fases da vida para bebês, crianças, jovens meninas e mulheres adultas e idosas. A autora é enfática ao se posicionar contra a constrição da cintura pelo uso do *corset*, o que chamava de prática bárbara. Censurava os exemplares em voga que proporcionavam esse resultado, alegando que estes eram similares às peças primitivas usadas séculos atrás, quando a fisiologia era desconhecida, contudo, como veremos, tal efeito era proporcionado pelo uso dos *corsets* que levavam a sua assinatura.

4.2 O CONHECIMENTO ANATÔMICO, A DIFERENÇA SEXUAL E O CORPO FEMININO IDEAL DE CAPLIN

Em *Health and Beauty: or, Woman and Her Clothing, Considered in Relation to the Physiological Laws of the Human Body* (1864), Mme. Roxey Caplin se dedica a examinar o corpo da mulher em relação ao do homem a partir de uma análise das diferenças. Ao afirmar que o corpo desta carecia de suporte, é possível identificar que a autora toma o corpo masculino como perfeito e suficiente, o qual, em sua análise, não é superado em nenhum aspecto pelo corpo da mulher, exceto pela elegância (CAPLIN, 1964).

Em sua comparação, Mme. Caplin reproduz um discurso já consolidado na medicina e na anatomia. Como vimos no capítulo dois, o tema da diferença dos sexos permeou a agenda de diversos autores do campo, principalmente a partir do século XVIII (LAQUEUR, 2001, SCHIEBINGER, 1987), e adentrou o século seguinte, conforme Corbin (2017) observou nas páginas do *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse.

Caplin (1964) declara que o corpo da mulher precisa de mais apoio do que o corpo masculino e este seria oferecido pelo uso do *corset*. Para a autora, além da queda dos seios, as mulheres possuem músculos intercostais mais delicados e passam por uma dilatação de sua estrutura durante a vida, o que demandaria o uso da peça. Apesar de não empregar o termo, a dilatação a qual se refere parece ser decorrente da gestação.

O tamanho menor da cabeça da mulher em relação a do homem é reafirmado por Mme. Caplin, bem como a amplitude da largura da pelve (CAPLIN, 1964). Como vimos anteriormente, ambas as características são apontadas como um próprio marcador de seu corpo e foram usadas como argumentos para afirmar a sua inferioridade intelectual e a função materna como destino biológico, características amplamente úteis no processo de separação social entre as esferas pública e doméstica.

A lista que contém suas invenções, localizada no apêndice de *Health and Beauty* (1864), é acompanhada de uma breve prescrição, que indica as disfunções para as quais cada uma das peças era destinada a corrigir, e os demais benefícios estéticos conquistados por meio do seu uso. As criações dos Caplin tinham função terapêutica e, pelo menos no vestuário, seu objetivo era dirimir as fragilidades do corpo infantil e da mulher adulta, especificamente.

Tais fragilidades podem ser definidas pelas relacionadas às deformações e deficiências do corpo, mas também pela insuficiência da beleza que, para a autora, parecem ser ambas consequências dos mesmos males. Mme. Roxey Caplin diz que o uso do *corset* pode beneficiar um corpo denominado por ela como perfeito e não apenas disfarçar as mazelas de um corpo falho, mas sim corrigi-las definitivamente (CAPLIN, 1964).

Para citar algumas de suas criações, o modelo “Elastic Front *Corset*” seria indicado para senhoras de constituição delicada, enquanto o “Corporiform *Corset*, With Invisible Props” foi criado para atender às necessidades de mulheres corpulentas com constituição física enfraquecida. O “Symmetrico-Restorator Corporiform *Corset*” prometia restaurar distorções da coluna vertebral e ombros, já o “Invisible Spinal *Corset*” atendia a casos de invalidez ou a pessoas pré-dispostas a deformidades na espinha (CAPLIN, 1964).

Mme. Caplin anuncia que por meio de seus métodos, é possível resgatar uma figura ideal, que corresponderia ao objetivo último da natureza, ou seja, através do uso de seus *corsets* seria possível alcançar o desenvolvimento efetivo e correto do corpo (CAPLIN, 1964). Contudo, os *corsets* de Roxey Caplin não se encaixam na categoria de dispositivos unicamente ortopédicos, estes eram também vestuário da moda.

Apesar de usar o homem como régua de medição, a manipulação corporal que pretendia por meio de suas criações não se destinava a atingir as formas ou a constituição do corpo masculino, sua inspiração, ao contrário, estava na figura da mulher, especificamente naquela tomada como cânone também pelos médicos e anatomistas do século XVIII.

A *Vênus de Médici* torna-se o modelo para as criações de Mme. Roxey Ann Caplin. Nas palavras da autora, “*Vênus* é representada como um conjunto de encantos femininos; sua forma é delicada, perfeita e elegante no mais alto grau; seus movimentos são graciosos e seu semblante expressivo de amor e doçura”⁸⁴ (CAPLIN, 1964, p.15, tradução nossa).

Mme. Caplin dedica longos parágrafos à descrição de seu padrão de beleza para as mulheres, ao qual, segundo ela, todas poderiam se aproximar se obedecessem às leis da saúde. Contudo, com tal promessa, a autora deixa muito claro quem eram as suas interlocutoras e quem

⁸⁴ Venus is represented as an assemblage of female charms; her form is delicate, perfect, and elegant in the highest degree; her motions graceful, and her countenance expressive of love and sweetness (CAPLIN, 1964, p.15).

poderia ou não ser considerada uma mulher perfeita. Além da brancura da pele, Mme. Caplin especifica tamanhos, formatos e posições corretos para o nariz, boca, orelhas, queixo, dentes, pescoço, ombros, braços, mãos, dedos, unhas, joelhos, pernas e pés. Suas exigências desafiam, até mesmo, a medicina estética contemporânea. Segundo a autora,

Os dentes devem ser de tamanho médio, brancos, bem arranjados e uniformes. O queixo de tamanho moderado, branco, macio e agradavelmente redondo. O pescoço deve ser de tamanho moderado, branco, reto e de feitio macio e flexível, menor acima e aumentando suavemente em direção aos ombros. A brancura e a delicadeza da pele devem continuar, ou melhor, melhorar até o seio. A pele em geral deve ser branca, devidamente tingida de vermelho, com uma suavidade e sinal visível de saúde. Os ombros devem ser estendidos suavemente, os braços brancos, redondos, firmes e macios, mais particularmente do cotovelo à mão⁸⁵ (CAPLIN, 1864, p. 10, tradução nossa)

Dentre a extensa lista de características elencadas pela autora, algumas em particular, evidenciam que as expectativas para a corporeidade da mulher vitoriana burguesa estavam em sintonia com os supostos teóricos da medicina já abordados neste trabalho, e refletem a construção de seu papel social, definido pela maternidade e pela composição de uma aparência que representasse o status econômico familiar, expresso tanto por meio do seu vestuário quanto pelo asseio do lar.

Em sua descrição, a bela cabeça feminina deveria ser compacta, de formato arredondado e não poderia parecer muito grande, Mme. Caplin se insere, portanto, mais uma vez em um debate latente da medicina e da anatomia já discutido no capítulo dois da pesquisa, e que, além de ser utilizado para justificar a inaptidão da mulher para a vida pública foi responsável também por inculcar em sua subjetividade um sentimentalismo inato, necessário à função materna.

Para Mme. Caplin, as mãos de uma mulher bela deveriam ser delicadas, livres de aspereza e portar unhas longas e transparentes. Tais características descrevem mãos que não se submetem ao trabalho e que atestam a ociosidade da qual a mulher burguesa deveria gozar. Contudo, conforme observamos nos capítulos anteriores da pesquisa, o ócio genuíno era prerrogativa de poucas mulheres e ao se tornar uma expressão do poder político e econômico do patriarca, precisava ser simulado, ainda que as custas de um grande esforço, conforme observa McClintock (2010).

⁸⁵ The teeth should be middle-sized, white, well arranged, and even. The chin of moderate size, white, soft, and agreeably round. The neck should be of a moderate size, white, straight, and of a soft, easy, and flexible make, less above, and gently increasing towards the shoulders. The whiteness and delicacy of the skin should be continued, or rather go on improving, to the bosom. The skin in general should be white, properly tinged with red, with a softness and visible sign of shining health in it. The shoulders should be gently spread, the arms white, round, firm, and soft, more particularly from the elbow to the hand (CAPLIN, 1864, p.10)

A autora também reserva considerações para os seios ideais de uma mulher bela, que deveriam “ser brancos, cheios, e iguais em redondeza, brancura e firmeza, nem muito elevados nem muito abatidos - erguendo-se suavemente e distintamente separados; em uma palavra, exatamente como os da Vênus de Medici”⁸⁶ (CAPLIN, 1964, p.10, tradução nossa).

Dentre todos os membros do corpo, é justamente para descrever os seios que Mme. Caplin recorre à imagem de Vênus, frequentemente evocada como modelo para as proporções físicas das mulheres, mas também símbolo de seu papel social ideal. Conforme vimos no capítulo três, os insistentes discursos responsáveis por inscrever as funções maternas, sobretudo a da nutrição dos filhos, na própria noção de feminilidade, tomavam como exemplo as mulheres antigas, as matriarcas dos primeiros europeus.

Imaculadas e anteriores à degenerescência do corpo atribuída ao Antigo Regime, tais mulheres materializavam o mais alto grau das virtudes. A figura de Diana e principalmente a de Vênus, tornaram-se símbolo do corpo natural creditado ao feminino, criado para habitar os domínios da domesticidade e encarregar-se das funções maternas.

A ode à natureza é frequente do texto de Mme. Caplin. Para a autora, o corpo natural deveria ser preservado e prevalecer à despeito do artificialismo do traje. Contudo, a dicotomia entre artificial e natural é complexa em seu trabalho.

O segundo capítulo de *Health and Beauty* (1864), se inicia com uma epígrafe de Rousseau: “Mulheres feias quase sempre introduzem as modas, e mulheres bonitas são tolas o suficiente para segui-las”⁸⁷ (ROUSSEAU apud CAPLIN, 1864, p.17, tradução nossa), apontando a afiliação ideológica da autora. Como vimos, Rousseau era um veemente crítico do artificialismo do traje, sobretudo do uso dos *corsets*, e defendia a amamentação materna como forma de obediência ao chamado da natureza.

Neste capítulo, Mme. Caplin, denominada pela imprensa como a “Camareira de Vênus” (CAPLIN, 1964, p.198, tradução nossa), defende a necessidade de fazer com que a criação científica do traje esteja a serviço da manutenção da natureza, e condena de forma enfática, aos modos do filósofo francês, a compressão do busto e da cintura - regiões do corpo relacionadas à função reprodutiva - pelo uso dos *stays*, apontando as modelagens e materiais empregados em peças ultrapassadas, que em suas palavras teriam sido usadas há três séculos.

⁸⁶ The bosom should be white and full, and the breasts equal in roundness, whiteness, and firmness, neither too much elevated nor too much depressed—rising gently, and very distinctly separated; in one word, just like those of the Venus de Medici (CAPLIN, 1964, p.10).

⁸⁷ Ugly women almost always introduce the fashions, and pretty women are foolish enough to follow them (ROUSSEAU apud CAPLIN, 1864, p.17)

No entanto, a autora admite que a natureza pode ser falha, e reconhece o artificialismo de suas criações. Usando o plural, escolha que insinua que também está falando pelo seu marido e autor da maioria de suas patentes, Mme. Caplin anuncia que

Este foi o nosso primeiro triunfo: havíamos conseguido inventar um invólucro artificial que, ao mesmo tempo que dava liberdade aos movimentos, dava amplo suporte às partes maleáveis. Todo o resto de nossas adaptações são apenas modificações disso, tornadas necessárias pelas várias conformações físicas apresentadas a nós⁸⁸ (CAPLIN, 1964, p.XIV, tradução nossa).

Caplin denomina suas criações como revestimentos musculares artificiais, e apesar de defender a manutenção das formas consideradas naturais para o corpo da mulher, baseadas na Vênus de Médici, o exame material dos *corsets* sobreviventes assinados por ela, denuncia um grande distanciamento da silhueta de sua musa.

A análise imagética das proporções é possibilitada ao sobrepor as imagens do *corset* de autoria de Madame Caplin, pertencente ao acervo do Museu de Londres à imagem em 3D da Vênus de Médici. A reprodução digital da Vênus pode ser encontrada no *website*⁸⁹ do museu florentino Le Gallerie degli Uffizi, que detém o original atribuído a Cleomenes.

O processamento digital é um projeto da Universidade de Indiana em colaboração com o Politecnico di Milano e a Università degli Studi di Firenze. A escolha da imagem recriada digitalmente se deve à possibilidade de selecionar um ângulo que melhor favoreça o confronto com as fotografias do *corset*.

É importante reconhecer as limitações da comparação. A impossibilidade de acessar fisicamente ambos os originais dificulta que sejam feitas observações mais aprofundadas e multifacetadas. A postura da Vênus de Médici também é um ponto importante. A figura conserva a coluna vertebral curvada, enquanto na fotografia, o *corset* aparece posicionado na posição correspondente a um torso ereto.

O arco dorsal da escultura foi observado no texto de Madame Caplin. A autora explica que

Quando dizemos que essa figura é tomada como nosso ponto de partida, deve-se entender que a tomamos como se estivesse em uma posição ereta – precisamos das proporções, e não de sua atitude. Mencionamos isso porque foi observado que a maioria das estátuas antigas são representadas em uma postura curvada, que na realidade é a mais graciosa; conseqüentemente, as senhoras devem imitar isso se desejam possuir igual elegância.

Agora, admita que, para uma atitude momentânea a ligeira curvatura do corpo é primorosamente bela; mas se pudéssemos supor que Vênus é incapaz de alterar essa

⁸⁸ This was our first triumph: we had succeeded in inventing an artificial envelope, which, whilst it gave freedom to the motions, afforded ample support to the yielding parts. All the rest of our adaptations are only modifications of this, rendered necessary (CAPLIN, 1964, p.XIV)

⁸⁹ Cf. MEDICI VENUS. Le Gallerie Degli Uffizi.. In: <https://www.uffizi.it/en/artworks/medici-venus>. Acesso em: 13 jan. 2022.

postura, sendo assim rigidamente fixada em vida, certamente seria legítimo chamar isso de deformidade⁹⁰ (CAPLIN, 1864, p. 22, tradução nossa)

O objetivo de Caplin é, portanto, o de extrair da Vênus de Médici as proporções ideais para as suas criações, mas é justamente nesse aspecto que a comparação é incongruente e à despeito da posição que a escultura reproduz, a diferença é claramente identificável.

Figura 107 - Fotografias do *corset* de autoria de Madame Roxey Ann Caplin pertencente ao acervo do Museu de Londres sobrepostas à imagens do modelo 3D da Vênus de Médici de autoria da Universidade de Indiana por meio de Photoshop. Vista Frontal e Dorsal



Fonte: Autora (2021)

Ao posicionar a imagem do *corset* sobre o torso da estátua a partir da região ilíaca é possível identificar que a sua extremidade superior abrange aproximadamente a região do busto da escultura, sem grandes dissonâncias.

No entanto, quando comparamos a circunferência da cintura de Vênus com a região correspondente do *corset* notamos um afunilamento expressivo, que imprime na peça uma silhueta de ampulheta, se distanciando do formato mais retangular identificado na obra do acervo da Gallerie degli Uffizi.

Conforme declara já nas primeiras linhas da introdução de *Health and Beauty* (1864), Mme. Caplin fundamenta na obra os princípios que norteiam as suas criações enquanto

⁹⁰ When we say that this figure is taken as our starting-point, it must be understood that we take it as if it were in an erect position—the proportions, not the attitude, being what we require. We mention this because it has been remarked that the majority of the ancient statues are represented in a stooping posture, and that it is in reality the most graceful; consequently, that ladies should imitate this if they desire to possess equal elegance. Now, grant that, for a momentary attitude, the slight bend of the body is exquisitely beautiful; but if we could suppose the Venus unable to alter that posture, and to be thus rigidly fixed in life, surely we should be justified in calling this a deformity (CAPLIN, 1864, p. 22).

corsetière. Benefícios resultantes do uso de suas peças como o suporte e o alinhamento da coluna vertebral e a liberdade de movimentos são frequentemente mencionadas em seu texto.

Contudo, as referências ao hábito de reduzir a cintura por meio do uso do *corset*, como vimos, sempre ganham a sua reprovação e, em seu texto, não há uma única referência clara à redução ou modelação da cintura como consequência do uso das peças que criava, sendo essa benéfica ou prejudicial.

Ao assumir a linguagem da medicina e se revestir com a autoridade científica, conforme veremos mais adiante, Mme. Caplin faz coro a um discurso corrente sobre a reprovação da prática do *Tight Lacing* e a propriedade que seus *corsets* possuem de modelar e reduzir essa região do torso é quase completamente suprimida.

Entretanto, no Capítulo VI, Mme. Caplin aborda o tema dos usos e abusos do *corset*, fazendo um panorama de sua utilização, bem como do hábito de comprimir a cintura, deste a antiguidade. Ao comentar as peças usadas no passado, a autora é enfática ao observar que as mesmas não respeitavam os princípios da anatomia, eram confeccionadas com materiais inadequados e, portanto, eram prejudiciais para os corpos que as vestiam.

Mme. Caplin (1964) explica então, que o *corset* higiênico que criou, beneficia o desenvolvimento do corpo porque seu projeto levou em consideração um estudo muscular cuidadoso e, sem pressionar os órgãos vitais, o seu uso é capaz de posicionar o corpo de forma ereta.

Curiosamente, a autora encerra o capítulo com uma citação de Mrs. A. Walker que defende o desejo de mulheres de conservarem a cintura esguia como símbolo de juventude e virgindade, visto que as cinturas mais amplas são características de matronas e mulheres mais velhas. Para Mrs. A. Walker o problema está no excesso, e não propriamente na prática.

Dessa forma, a redução da cintura fica subentendida como um efeito promovido pela utilização do seu *corset* higiênico, ainda que a autora não declare explicitamente. Mme. Caplin se esquivava até mesmo de usar suas próprias palavras para defender a busca moderada pela redução de medidas.

É verdade que a diminuição da cintura, na contramão dos demais efeitos que reivindica proporcionar com o uso de seus *corsets*, não oferece vantagens para o funcionamento do corpo. O seu benefício é unicamente estético e atende as demandas da moda vigente, além de, conforme defendemos no capítulo três da pesquisa, ser uma manifestação dos papéis sociais que se instauram no conceito de feminilidade.

Mrs. A. Walker associa em sua citação a cintura esguia, a juventude e a virgindade, não sobra espaço para supor que mulheres mais velhas, mães, fizessem uso do *corset* com o mesmo

propósito de obter uma silhueta delgada. No entanto, o texto de Mme. Caplin abrange todas as fases da vida, incluindo a gestação, circunstância para a qual a autora cria *corsets* específicos.

No capítulo três da pesquisa associamos a cintura afunilada, bem como os seios empinados resultantes do uso de *stays* como um símbolo da recusa das funções maternas. Este artificialismo proporcionado pela peça foi alvo de críticas severas de Rousseau (1979), sobretudo pelo seu caráter rejuvenescedor e, portanto, antinatural.

É compreensível que Mme. Caplin, sua fiel leitora, evite o tema em seu trabalho. Ao trazer o filósofo para o seu texto, a autora insere um importante e reconhecido pressuposto teórico em sua dicotomia entre o artificial e o natural. Admitir sua subserviência às funções estéticas para as quais o *corset* deveria ser majoritariamente procurado, seria arriscar a sua autoridade científica e se igualar aos demais profissionais, que tanto critica em seu trabalho.

Contudo, a publicação de Emílio de Rousseau e a criação do *corset* higiênico dos Caplin são separados por quase um século. Conforme vimos, o *corset* se submete a grandes transformações nesse período e, após passar por um processo de relaxamento em sua modelagem e estrutura, no período de Mme. Caplin a cintura volta a receber atenção e a ser comprimida pela modelagem da peça. Após a Revolução, os *corsets* do século XIX assumem outra configuração que leva em conta as curvas do corpo da mulher, fato que Caplin reconhece em sua narrativa sobre o percurso histórico da peça feito no capítulo VI de *Health and Beauty* (1864).

Como defendemos na pesquisa, o processo que tornou a amamentação parte das funções maternas trouxe um protagonismo para os seios das mulheres. Estes foram privilegiados na modelagem do *corset*, primeiro recebendo mais atenção com os decotes profundos dos *stays*, para depois serem delicadamente acomodados na modelagem dos primeiros *corsets* do século XIX, que receberam nergas para moldar as curvas do busto, e não mais achatá-los.

Conforme o novo *corset* passou a abranger a bacia, as curvas dessa região, assim como as mamas, receberam nergas para conservarem seu formato arredondado. Como vimos na ciência anatômica da diferença entre os sexos, a região ílica se tornou símbolo da feminilidade.

É inegável que diminuir a região que separa tais áreas do torso só contribuiu para aumentar a sua visibilidade, ampliando a percepção do busto e da bacia. Contudo, também observamos no capítulo três que, tanto o enrijecimento quanto o desenvolvimento da modelagem com o objetivo de reduzir a cintura se inicia no período da Restauração, no qual o vestuário torna-se um marcador do status social, como forma de resgatar a função que este tinha no Antigo Regime.

Nessa dinâmica, o traje feminino passa por um processo de incremento na ornamentação que, aliado a uma cintura muito reduzida, comporá a aparência da matrona improdutiva, resignada ao ambiente doméstico.

A partir de 1830, como vimos, o processo de enrijecimento dos *corsets* é iniciado, as barbatanas de baleia começam a ser mais utilizadas em comparação com a estrutura feita majoritariamente por meio de acordoamentos no início do século. Tais características denotam o resgate do conceito de fragilidade do corpo da mulher próprio do Antigo Regime, segundo o qual o suporte seria determinante para dirimir suas fragilidades.

Entretanto, é curioso notar que Mme. Caplin se posiciona contra essa espécie de estruturação. Paralelamente, é possível também perceber que em seu texto o corpo das mulheres não se encaixa nesse estigma de fragilidade pulsante, ainda que a inferioridade em relação ao corpo masculino seja patente e que reconheça a existência de limitações na corporeidade destas.

No momento em que as atividades físicas vigoravam para os homens e eram desaconselhadas para as mulheres, Mme. Caplin incentiva que sejam praticadas durante a juventude como parte da educação formal, estas seriam tão importantes quanto a formação intelectual.

Entretanto, a autora recua quando enfatiza que “as damas, principalmente, não precisam da energia muscular do mecânico. Na verdade, elas não precisam jamais se tornar masculinas”⁹¹ (CAPLIN, 1964, p. 67, tradução nossa). Em seu discurso parece reconhecer a potencialidade do corpo da mulher de se tornar tão eficiente quanto o do homem, apesar de ser desejável que este obedeça ao seu papel social de inferioridade.

Esse desejo de reconhecer o corpo da mulher como equivalente ao do homem aparece de uma forma ainda mais explícita quando deseja aclarar a utilidade do emprego de *corsets*. A autora afirma, portanto, que

É uma questão de pouca importância para nós indagar aqui por que a figura feminina precisa de mais apoio do que a masculina. Em um estado puramente natural, ou melhor, selvagem, talvez não; mas em todos os momentos nos quais a beleza e o conforto são estudados, sem dúvida o uso de *corsets* será recomendado...⁹² (CAPLIN, 1964, p. 82, tradução nossa)

Na análise material, a estrutura dos *corsets* de Mme. Caplin chama a atenção tanto pela forma com que as barbatanas são aplicadas quanto pelo seu racionamento. As fotografias enviadas pelo Museu de Londres, através da colaboração de Beatrice Behlen, permitem

⁹¹ Ladies especially do not need the muscular energy of the mechanic. They do not indeed require to be made masculine at all (CAPLIN, 1964, p. 67)

⁹² It is a matter of little consequence for us to inquire here why the female figure needs support more than that of the male. In a purely natural, or rather savage state, perhaps it does not; but in all times when beauty and comfort are studied, *corsets* will undoubtedly be worn (CAPLIN, 1964, p. 82)

examinar o interior de um dos *corsets* de sua autoria, pertencente ao acervo, que conta com dois exemplares da *corsetière*.

Figura 108 - Imagem da vista frontal seguida de imagem do interior do *corset* de autoria de Madame Roxey Ann Caplin pertencente ao acervo do Museu de Londres. Com sobreposição de linhas feitas por meio de ilustração digital, pela autora, para assinalar a inserção de barbatanas



Fonte: Ilustração digital feita pela autora sobre fotografia enviada por Beatrice Behlen, curadora sênior de têxteis e moda do museu de Londres (2021)

Behlen (2020) acredita que ambos os *corsets* foram exibidos durante a Grande Exposição de 1851, na qual Mme. Roxey Ann Caplin foi premiada. Exemplares sobreviventes que datam deste período são muito raros, o que impossibilitou o exame de peças contemporâneas durante a pesquisa museológica realizada. Mesmo a consulta aos acervos digitais dos museus Victoria and Albert e Metropolitan Museum of Art, cujas coleções são referência para os estudos da *corseteria*, ofereceu material escasso para análise.

Contudo, considerando que em 1841 é possível encontrar evidências bibliográficas da produção de Madame Caplin por meio do depósito da patente de um de seus *corsets* (KNIGHT, 2006), um exemplar contemporâneo foi escolhido para viabilizar o estudo de seus métodos.

O *corset* que figura nas imagens que seguem, pertence ao acervo do Metropolitan Museum of Art e foi confeccionado entre os anos de 1839 – 1841. Há poucas informações sobre a peça no *website* do museu, constando, sobre suas características, apenas a seda como material empregado em sua confecção. Entretanto, além da data de fabricação, a peça foi escolhida por apresentar semelhanças com a criação de Mme. Caplin, tanto na silhueta que projeta por meio dos volumes do busto e da bacia, quanto na abrangência do torso.

A disponibilidade de imagens do seu interior no *website* do museu tornou o estudo viável. Assim como na foto do *corset* de Mme. Caplin, as barbatanas foram destacadas na cor vermelha pela autora, por meio de ilustração digital, a fim de deixá-las mais evidentes.

Figura 109 - Imagem da vista frontal do *corset* de seda pertencente ao acervo do Metropolitan Museum of Art seguida de imagem de seu interior com sobreposição de linhas feitas por meio de ilustração digital, pela autora, para assinalar a inserção de barbatanas (c.1839-41)



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82069>

A comparação entre o exemplar pertencente ao acervo do Metropolitan Museum of Art e o de autoria de Mme. Caplin, do Museu de Londres, demonstra que o trabalho da *corsetière* apresenta significativas diferenças em termos estruturais. Para compreendê-las, é importante esclarecer que a função da aplicação das barbatanas em um *corset* é a de oferecer suporte para que as formas criadas através da modelagem possam ser impressas no corpo.

As barbatanas não são responsáveis por moldar o corpo diretamente, mas são imprescindíveis à eficácia da modelagem. Um *corset* que não possui barbatanas ou estrutura semelhante, a menos que seja desenvolvido em um material rígido, como é o caso das peças de ferro analisadas no capítulo um da pesquisa, se desfigura ao ser pressionado contra o corpo. Se confeccionado com camadas mais maleáveis em tecido, pode vir a assumir as formas de seu usuário, perdendo o seu intuito original.

Além da estrutura frontal, que atribuímos à função do *busk*⁹³ e das duplas de barbatanas indispensáveis para suporte dos ilhoses a fim de viabilizar a amarração mantendo a região dorsal

⁹³ A estrutura frontal exerce a função de sustentação atribuída ao *busk*, ainda que a peça não contenha o *busk* dividido em duas partes que serve também como fecho, como é o caso do exemplar que vemos na figura 108, de autoria de Madame Caplin, também pertencente ao acervo do Museu de Londres.

esticada e sólida, a peça de autoria de Mme. Caplin conta com apenas seis barbatanas em cada lado, somando doze ao todo.

O exemplar do acervo do Metropolitan Museum of Art possui um número de dez barbatanas em cada lado, somando vinte unidades, oito a mais do que a peça de Caplin, além de também ser estruturado com acordoamentos (técnica *cordova*) na região dorsal, entre as barbatanas diagonais. Dessa forma, a estrutura do *corset* de Caplin é muito mais leve e modesta.

As barbatanas de ambos os *corsets* apresentam tamanhos variados, contudo, o exemplar do museu norte-americano se preocupa mais em estruturar o busto, enquanto o da *corsetière* parece ser mais confortável nessa região, que por meio das nesgas proporciona curvas mantendo a suavidade e apoiando as mamas em áreas amplas de tecido.

O apêndice B de *Health and beauty* (1964), é dedicado às opiniões da imprensa sobre o trabalho de Mme. Caplin. Nele está contido, na íntegra, o já citado relatório de autoria de doutores membros do *Athénée des Arts, Sciences et Belles Lettres* de Paris, escrito como resultado da avaliação do *Corset Higiênico* apresentado por Jean Francois Isidore Caplin, seu correspondente britânico.

No texto de apreciação da associação constam observações sobre o emprego das barbatanas, para os pareceristas, o exemplar foi

mantido por barbatanas de vários comprimentos; com isso ela [Mme. Caplin] obteve os seguintes resultados, — a parte superior dos *Corsets* é dilatável sob uma pressão tão leve que permite uma liberdade perfeita para os movimentos de inspiração e expiração, sem, no entanto, eliminar a finalidade principal deste vestuário, a saber, a sustentação do peso dos órgãos lácteos e a manutenção da postura ereta das regiões superiores do corpo⁹⁴ (CARON, GENEST, RIBES apud CAPLIN, 1864, p. 189, tradução nossa)

A intenção de privilegiar o busto denuncia uma preocupação de Mme. Caplin com a função maternal do aleitamento que em seu tempo já havia se tornado uma prática consolidada, conforme vimos. Os aspectos referentes à maternidade presentes no trabalho da autora merecem maior atenção e serão abordados mais adiante.

Em ambas as peças a estruturação é convenientemente finalizada logo na altura onde se localizariam as anáguas, abaixo deste ponto, a sustentação perde a importância devido ao ocultamento feito pelo volume da saia, usada sobre o *corset*. Entretanto, duas barbatanas - uma de cada lado - se prolongam na região frontal e parecem contornar o grupo muscular abdominal

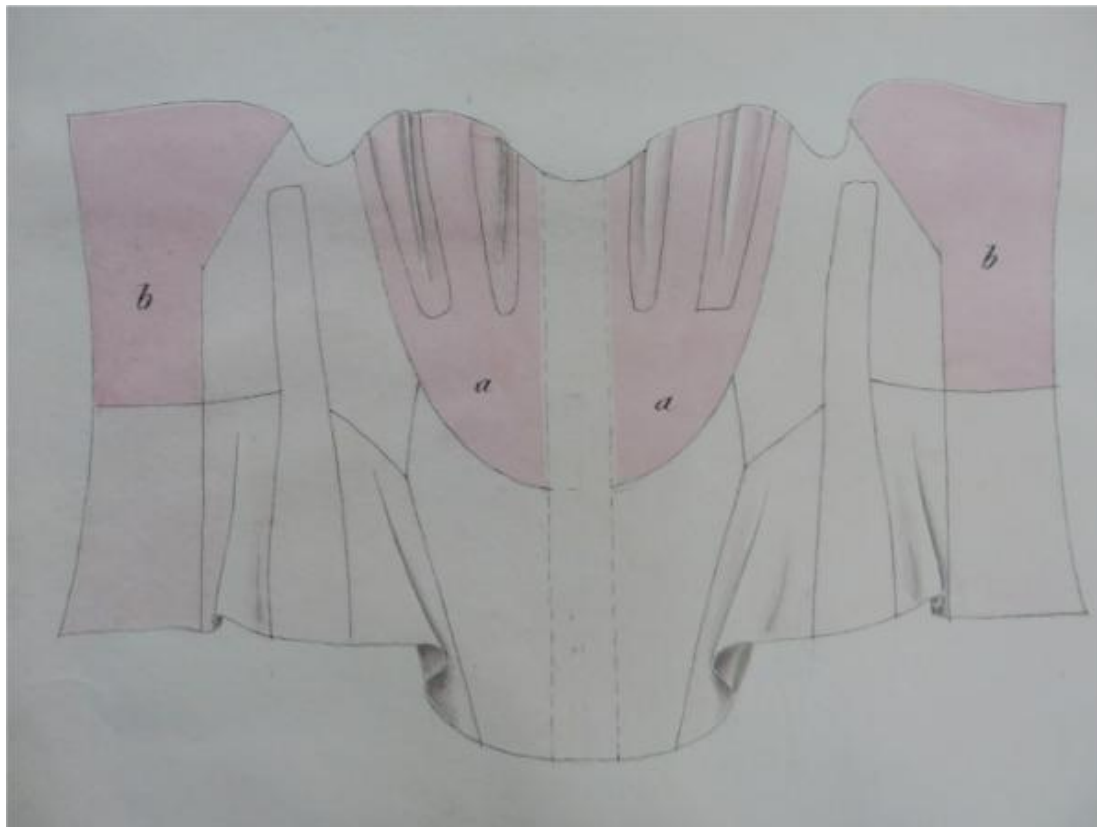
⁹⁴ maintained by bones of various lengths; by so doing she has obtained the following results,—that the upper part of the *Corsets* is dilatable under such a slight power, as to allow a perfect freedom for the movements of inspiration and expiration, without, nevertheless, doing away with the principal end of this apparel, viz.—to sustain the weight of the lacteal organs, and to maintain the uprightness of the superior regions of the body. (CARON, GENEST, RIBES apud CAPLIN, 1864, p. 189)

central, intenção que pode ser diagnosticada no desenho projetado pelos painéis da modelagem do *corset*, sobre a qual trataremos a seguir.

Para além de tal conveniência, em ambos os *corsets* examinados é possível notar que a região ilíaca é praticamente livre de sustentação, mas o exemplar pertencente ao acervo do Metropolitan Museum of Art recebe uma barbatana na lateral na cintura que se estende sobre esta região e é, inclusive, mais robusta do que as demais empregadas na peça, tendo largura semelhante à estrutura do *busk* frontal.

Em *Consumptive Chic: A History of Beauty, Fashion, and Disease*, Carolyn A. Day (2017) faz uma rara apresentação da ilustração da patente do *Corset Higiênico*⁹⁵, registrada por Jean François Isidore Caplin em 1849. Segundo a autora, as áreas na cor rosa, por se localizarem sobre os pulmões, deveriam ser facilmente adaptadas ao corpo, o que nos permite compreender os motivos da estrutura comedida que, como vimos, em comparação com o exemplar do acervo do Metropolitan Museum of Art, o *corset* de Caplin apresenta um número muito reduzido de barbatanas nessa região.

Figura 110 - Ilustração do “Hygean or Corporiform *Corset*” presente na patente de autoria de Jean François Isidore Caplin, depositada em 15 de agosto de 1849



Fonte: Day (2017).

⁹⁵ A maior parte das patentes de autoria do casal Caplin não foi digitalizada e, portanto, não pôde ser consultada durante a pesquisa, o que acarretou a necessidade da utilização de fontes secundárias.

Mme. Caplin afirma que “Nenhum órgão é mais importante para a vida do que os pulmões⁹⁶” (CAPLIN, 1864, p. 62, tradução nossa), premissa que é reforçada diversas vezes em seu texto, ao insistir que estes não sofreriam pressão ou qualquer impedimento para livre expansão enquanto estivessem sob os seus *corsets*.

Além da preocupação em assegurar a integridade das mamas, é importante ressaltar que a atenção de Caplin direcionada aos pulmões estava inserida em um cenário no qual a tuberculose persistia como uma significativa causa de mortalidade que, segundo Day (2017) era responsável por 25% dos óbitos no final do século XVIII.

Day (2017), faz um importante estudo sobre a apropriação da aparência de mulheres que sofriam de tuberculose pela moda, como padrão de beleza vigente. Contudo, é interessante notar que Caplin (1964) se opõe firmemente a esta noção. Ao afirmar a necessidade de se ter saúde para se atingir a beleza, a autora declara que “As jovens às vezes imaginam que há algo de interessante na doença; mas se esquecem de que é o interesse melancólico que é concedido à rosa murcha e não o orgulho alegre que sempre acompanha o otimismo e o sucesso”⁹⁷ (CAPLIN, 1964, p. 31, tradução nossa).

Dessa forma, insiste não apenas na necessidade de manter os pulmões imunes das amarras do *corset*, mas também enfatiza por diversas vezes a necessidade exercitá-los, por exemplo durante a juventude, através de gritos ao ar livre.

A ilustração da patente do *Corset Higiênico* (figura 110), apresenta diferenças na modelagem em comparação com a análise das fotografias dos exemplares pertencentes ao acervo do museu de Londres. Apesar de conservar muitas semelhanças estruturais, é possível identificar alterações significativas na região frontal e também na lateral.

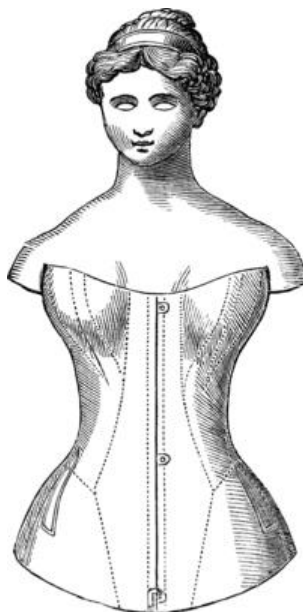
Mme. Caplin (1864) informa que tal invenção foi submetida a aprimoramentos constantes até atingir o seu grau de absoluta perfeição. Dessa forma, as mudanças são admitidas pela autora, apesar de não citar exatamente quais foram as melhorias implementadas.

Em sua edição de 1856, Mme. Caplin acrescentou uma ilustração do *Corset Higiênico* (figura 111) em *Health and beauty* (1956) que se assemelha muito com a modelagem dos exemplares sobreviventes. É possível crer, portanto, que o projeto da peça se manteve inalterado desde o ano de 1851, quando foi premiado na Grande Exposição.

⁹⁶ No organ is of greater importance to life than the lungs (CAPLIN, 18564, p. 63)

⁹⁷ Young ladies sometimes imagine that there is something interesting in illness; but they forget that it is the melancholy interest which is bestowed upon the withered rose, and not the joyful pride which always accompanies cheerfulness and success (CAPLIN, 1964, p. 31).

Figura 111 - Ilustração do *Corset Higiênico* da edição de 1856 de *Health and beauty*



Fonte: https://en.wikisource.org/wiki/Health_and_beauty_by_Caplin/Chapter_VI

Para possibilitar uma análise dos aspectos da modelagem do *corset* Higiênico de Mme. Caplin, foram utilizadas fotografias de um exemplar (figura 112) da coleção particular de Anton Priymak, colecionador russo de peças íntimas do século XIX e século XX. Conforme mencionado, peças desse período são escassas em acervos de museus, fato notado também por Priymak (2021), que afirma que este é um exemplar de significativa importância dentre seus exemplares.

Figura 112 - *Corset* de origem britânica pertencente ao acervo particular do colecionador russo Anton Priymak (1854)



Fonte: Priymak (2021)

Segundo Priymak (2021), o exemplar em questão data de 1854, é de origem britânica, e foi produzido para um casamento, e por essa razão é possível obter a precisão em relação ao ano de sua fabricação⁹⁸. O *corset* foi confeccionado em seda moiré, assim como um dos exemplares sobreviventes de Mme. Caplin. Além da data de sua criação ser muito próxima ao ano 1851, ocasião da Grande Exposição na qual se acredita que os *corsets* sobreviventes de Mme. Caplin foram expostos, a peça apresenta uma grande similaridade na modelagem do busto, com os exemplares da autora.

Na edição de 1856 de *Health and beauty*, Caplin informa que os seus modelos de *corsets* são variações de seu *Corset* higiênico que serve como base para todas as suas demais criações, estas recebem alterações específicas para atender as necessidades particulares de sua usuária (CAPLIN, 1956).

Para privilegiar a visualização dos painéis que compõem a modelagem de ambos os *corsets*, estes foram destacados por meio de ilustração digital. No *corset* de autoria de Mme. Caplin de cor azul cobalto, as linhas aparecem na cor branca, e no *corset* pertencente ao acervo de Priymak, as linhas foram criadas na cor preta.

Figura 113 - Comparação entre as modelagens do *corset* de autoria de Mme. Caplin (coluna esquerda) e do *corset* britânico pertencente ao acervo da coleção de Anton Priymak, as linhas que demarcam a modelagem foram desenhadas digitalmente pela autora



⁹⁸ Informações obtidas através de troca de mensagem eletrônica com o colecionador no dia 29 de dezembro de 2021.



Fonte: Ilustração digital feita pela autora sobre fotografias enviadas por Beatrice Behlen, curadora sênior de têxteis e moda do museu de Londres e pelo colecionador Anton Priymak (2021)

No *corset* da coleção de Priymak, o volume do busto é apoiado por duas nesgas, o mesmo recurso pode ser identificado no *corset* de Mme. Caplin, contudo, assim como o exemplar já analisado do Metropolitan Museum of Art, a peça apresenta uma estruturação muito maior nessa região, aparentemente contando ao todo, com o número de 24 barbatanas (exceto as aplicadas na região dos ilhoses e o *busk*), o dobro das utilizadas pela *corsetière*.

A região ilíaca também é privilegiada no *corset* da coleção de Priymak, que desenha o formato arredondado tornando-a evidente, apesar de não ser tão abrangente quanto o exemplar de Caplin, que, assim como no busto, também deixa essa região mais livre de estrutura.

Os estigmas do corpo da mulher identificados nos estudos anatômicos, que abordamos no segundo capítulo da pesquisa, aparecem de forma muito evidente no capítulo VII de *Health and Beauty* (1856), o qual trata sobre a gestação, declarando que

Um estudo minucioso da estrutura humana nos mostra que a forma da mulher difere da masculina de propósito para que possa ser adaptada às necessidades desse período

interessante. A largura da pelve, a estrutura dos tecidos e uma série de outros fenômenos são modificados nela com o propósito de dar vida e saúde à sua progênie⁹⁹ (CAPLIN, 1964, p. 101, tradução nossa)

Na análise das diferenças entre os *corsets*, um dos fatores de maior destaque se dá nos formatos criados pelas modelagens das silhuetas das vistas laterais, que podem ser observadas na segunda linha do conjunto de imagens da figura 113, destacadas por meio do traçado de cor vermelha.

Enquanto o exemplar de Priymak cria uma curva que parece empurrar o volume abdominal em direção a extremidade inferior do *corset*, a peça de Mme. Caplin parece acolher esse volume, criando um espaço para acomodá-lo, característica que, não se pode deixar de observar, remete à silhueta gestacional. Ainda que a inventora tenha criado uma versão do *corset* específica para ser usado durante a gravidez, seu *Corset Higiênico* já alude a este formato do corpo.

O efeito de empurrar o volume da região abdominal para baixo foi observado por Madame Caplin que o considera um grande problema das peças de seus concorrentes. Para ela, os riscos decorrentes desse efeito da modelagem eram vários, incluíam o perigoso alongamento do invólucro abdominal, a sobrecarga das veias e o prolapso do útero, levando ao aborto, tema ao qual voltaremos a seguir.

O exame das características de suas estruturas e modelagens leva a crer que de fato os *corsets* de Mme. Caplin proporcionavam maior conforto do que os de seus pares. O número reduzido das barbatanas, associado a um projeto de modelagem que parece acomodar o corpo, insinua que vestir um de seus *corsets* era uma experiência sensorial muito reconfortante em comparação com o uso de outras peças comercializadas no período.

As mamas, ancas e volume abdominal recebiam um suporte suave. Até mesmo a curva da circunferência cintura, artificialmente reduzida pela modelagem do *corset*, parece ser produzida de uma forma mais confortável, ao ser esculpida por meio de um painel que corta verticalmente a lateral, distribuindo as reduções em suas extremidades.

4.3 O CORPO MATERNO, O CORSET GESTACIONAL E O ABORTO

O exame da obra de Mme. Caplin revela pontos muito consistentes entre sua teoria e prática. Nesta última transparece até mesmo a complexidade das discussões que estabelece

⁹⁹ A minute study of the human frame shows us that the form of the female differs from that of the male on purpose that it may be adapted to the necessities of this interesting period. The breadth of the pelvis, the structure of the tissues, and a number of other phenomena, are all modified in her for the purpose of giving life and health to her pro-geny. (CAPLIN, 1864, p. 101)

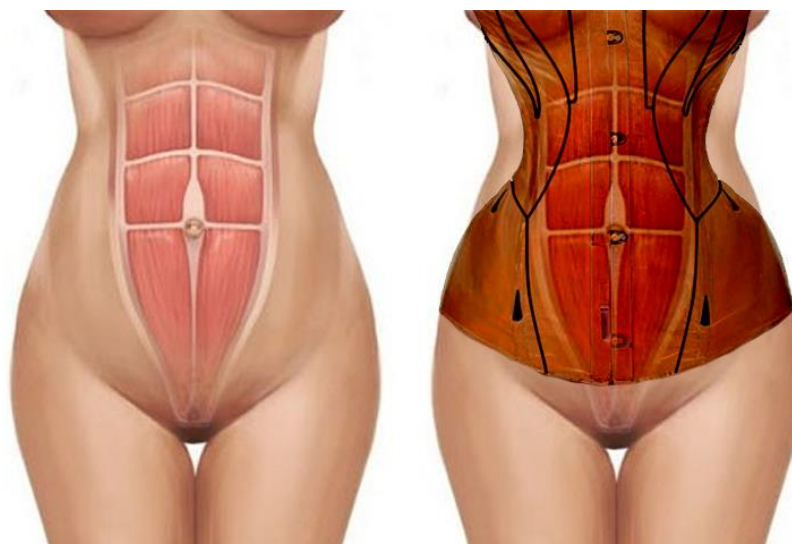
entre o artificialismo e a Natureza. As funções maternas, tomadas como naturais, como vimos, estão evidentemente presentes em seus *corsets*. Ao mesmo tempo, um desejo de melhorar estética e estruturalmente esse corpo, que muitas vezes aparece carregado do estigma da insuficiência, parece ser o objetivo final de sua arte.

Tais observações levam a crer na intencionalidade de todas as características que constituem as suas peças, dessa forma, um aspecto curioso de seu *Corset Higiênico* chama a atenção. Sua modelagem apresenta uma peculiaridade que se diferencia tanto dos *corsets* contemporâneos a ele, examinados nas comparações acima, quanto, de uma maneira geral, de seus sucessores.

O formato dos painéis centrais da peça desenha um traçado familiar e, ao sobrepor a imagem do *corset* a uma ilustração do músculo reto abdominal, é possível identificar uma inegável semelhança com a sua silhueta (figura 114).

Conforme já observado, Mme. Caplin não se aprofunda nas explicações sobre quais seriam os seus métodos científicos, fato que traz dúvidas inevitáveis sobre a legitimidade de seus procedimentos. Entretanto, conforme veremos mais detalhadamente a seguir, sabemos que era uma conhecedora de anatomia, a ponto de ter, contíguo ao seu atelier, um museu com peças para estudo.

Figura 114 - Montagem digital com sobreposição da fotografia do *corset* de autoria de Mme. Caplin a uma ilustração que demonstra o músculo reto abdominal



Fonte: Ilustração digital feita pela autora sobrepondo a fotografia enviada por Beatrice Behlen a imagem retirada da pesquisa google <https://www.doctorfit.com.br/blog/diastase-abdominal-o-que-e-e-como-melhorar-sem-precisar-de-cirurgia/> (2021)

Como vimos, as únicas barbatanas que se estendem até a região ilíaca são justamente as que acompanham o segmento frontal da modelagem, formando uma moldura para o músculo

reto abdominal. Em seu texto não há menções sobre esse aspecto do *corset*, o que deixa a interpretação em aberto.

Quando trata sobre seu *corset* gestacional, Madame Caplin (1864, p.106, tradução nossa) afirma que “Não há razão para que os músculos se tornem moles, flácidos e relaxados, a pelve doente e a figura estragada, exceto pela falta de adaptação das condições externas do corpo às exigências da Natureza”¹⁰⁰. Tal descrição parece fazer uma referência direta à diástase abdominal, que ocorre, sobretudo, como consequência de gestações consecutivas, como era usual à época da autora.

Conforme podemos ver na imagem a abaixo, a forma mais reconhecida da separação do tecido conjuntivo apresenta grandes semelhanças visuais com o formato proporcionado pela modelagem de Caplin.

Figura 115 - Ilustração da diástase do músculo reto abdominal em decorrência da gestação



Fonte: <https://www.doctorfit.com.br/wp-content/uploads/2021/02/diastese-abdominal-o-que-e-e-como-melhorar-sem-cirurgia-dra-clarissa-rios-doctorfit.jpg>

Seja de forma simbólica ou funcional, o desenho produzido pelos painéis frontais do *Corset* Higiênico parece ter a intenção de preservar essa região, e até mesmo contê-la, unindo o músculo para que esse assuma a sua forma original. Ainda que este trabalho não tenha a pretensão de medir a eficácia de seus métodos, a identificação da relação com a anatomia da mulher oferece uma importante perspectiva do trabalho de Mme. Caplin.

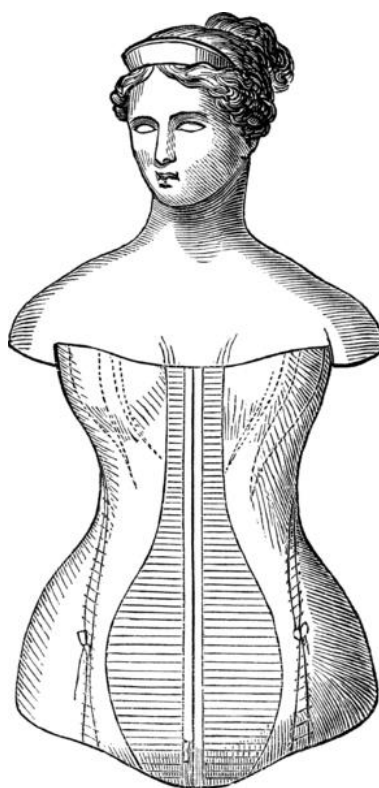
No Capítulo VII de *Health and beauty*, Caplin (1964) aborda o tema da gravidez, seu processo fisiológico, suas mazelas e os cuidados com o corpo durante, mas também posteriormente ao período gestacional. É curioso notar que logo no primeiro parágrafo, a autora

¹⁰⁰ There is no reason why the muscles should become soft, flabby, and relaxed, the pelvis diseased, and the figure spoiled, except it be in the want of adapting the external conditions of the body to the requirements of Nature (CAPLIN, 1864, p.106)

trata a fase como a mais interessante de toda a vida da mulher, e a considera uma resposta a um tipo de convocação, como um dever, um cumprimento ao chamado da Natureza.

Caplin (1964, p. 104, tradução nossa) afirma que o *corset* desenvolvido especialmente para atender às necessidades do corpo durante a gestação era uma modificação do *Corset Higiênico*, criado para “ajudar a Natureza no desempenho de suas operações”¹⁰¹. Este seria uma camada extra de músculos, que oferece apoio sem pressão indevida, assegurando o perfeito funcionamento dos órgãos vitais.

Figura 116 - *Corset* para Gestação de Madame Caplin



Fonte: Caplin (1864).

Segundo sua descrição, a peça teria elasticidade na região central e exerceria uma contração na parte de baixo, que sustenta o abdômen. A função desse mecanismo seria evitar que a pele e demais ligamentos cedam à expansão das vísceras e conter o peso da barriga, que tende a descer.

Caplin (1864) enfatiza a necessidade de que os *corsets* sejam construídos levando-se em conta as demandas individuais de suas usuárias, para tanto, exemplifica as diferenças entre as dificuldades de uma mãe jovem de as de uma senhora experiente, ou que possa ter alguma enfermidade.

¹⁰¹ we aid Nature in the performance of her operations (CAPLIN, 1964, p. 104)

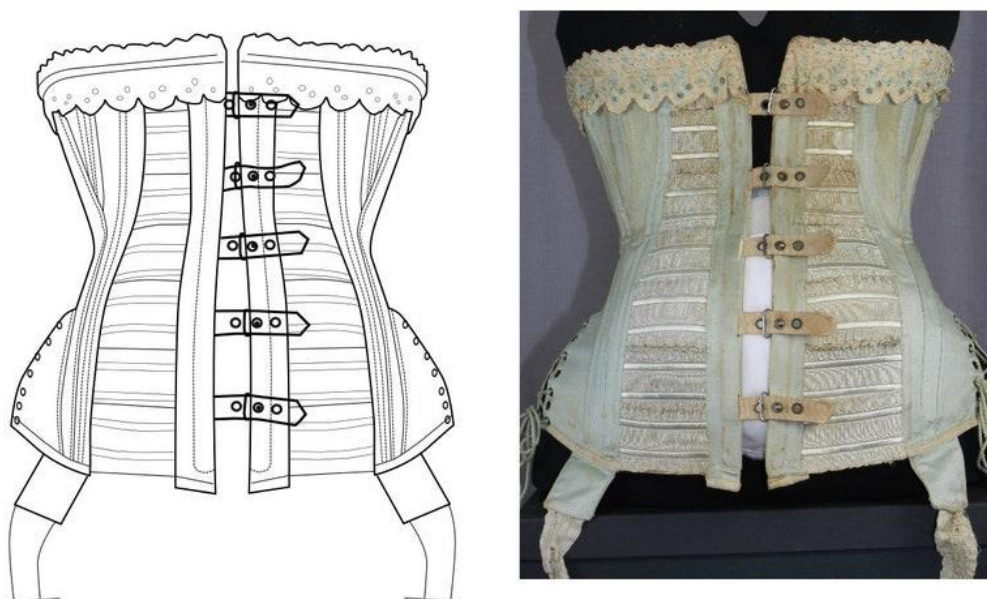
Contudo, Knight (2006) investiga a distribuição comercial em massa dos *corsets* de Madame Caplin, apontando registros de anunciantes que atuavam como representantes de seus produtos, incluindo um localizado em Liverpool que havia veiculado a notícia do recebimento de uma variedade extensa de *corsets* higiênicos.

Como vimos no capítulo três, a menções ao emprego de materiais elásticos em *corsets* destinados à gravidez são encontrados já no trabalho de Madame Burtel, em 1828. A patente de Elizabeth Adams do ano de 1841, também já examinada, inclui o uso de materiais elásticos tanto nas alças quanto nas amarrações responsáveis por regular a expansão abdominal durante a gestação.

Apesar de não serem citadas no texto de Madame Caplin, as amarrações frontais podem ser identificadas na ilustração de seu *Corset Gestacional*. Como vimos, essa era a principal característica de um *corset* usado para essa finalidade, recurso já presente nas ilustrações dos *stays* encontrados na *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*, de d'Alembert e Diderot (2015).

Dessa forma, é possível que a elasticidade e as amarrações fossem elementos comuns dos *corsets* destinados à gravidez contemporâneos aos de Madame Caplin. Um exemplar do fabricante francês *Merveille Au corset Blanc* (figura 117), pertencente ao acervo do também francês Atelier Sylphe, apresenta uma estrutura muito semelhante à peça da autora, permitindo uma maior compreensão de suas características.

Figura 117 - Desenho linear e *corset* desenvolvido pelo fabricante *Merveille Au corset Blanc* pertencente ao acervo do Atelier Sylphe, autor da ilustração



O Atelier Sylphe é uma referência na interpretação e comercialização de modelagens de exemplares históricos. Na imagem a acima, é possível identificar uma sequência de fitas elásticas cuja aparência se assemelha muito ao *Corset* gestacional de Madame Caplin, entretanto o exemplar do acervo do Atelier é atribuído ao período Eduardiano, fato que levanta uma hipótese sobre a influência da inventora em seu desenvolvimento.

Caplin reserva uma considerável parte do seu capítulo sobre a gestação para tratar a respeito do aborto, tema espinhoso para ela, na posição de uma fabricante de *corsets*. Como vimos no capítulo três da pesquisa, suas usuárias eram acusadas tanto de se valer do *corset* para ocultar a gravidez quanto de usá-lo como um próprio método abortivo.

Defendemos que, mesmo simbolicamente, o *corset* representava a recusa das funções maternais e dessa forma, ainda que seja duvidosa a sua utilização para interromper a gestação, tal estigma estava impregnado em seu significado. Essa associação se tornou o argumento central dos que advogavam em prol do seu abandono, exatamente àqueles que Madame Caplin pretendia desarmar com os seus argumentos, inclusos os pertencentes à classe médica.

Em seu discurso Caplin (1864) manifesta um grande descontentamento com os *corsets* que não são produzidos levando-se em conta os métodos científicos que reivindica aplicar em sua produção. Desse modo, é complacente com as críticas direcionadas à peça, ao passo que localiza a sua obra em um outro patamar, como se a sua produção se encaixasse em uma categoria diferente.

Mediante a essa premissa, Caplin (1864, p. 112, tradução nossa) soma-se ao coro dos acusadores do *corset* como uma causa frequente do aborto, afirmando que “a menos que sejam construídos sobre princípios científicos sólidos e capazes de se acomodar às várias mudanças”¹⁰² do corpo durante a gestação, tal peça poderia levar ao seu interrompimento.

Para a autora, a modelagem frontal que empurra o volume abdominal em direção a borda inferior seria a causa principal do aborto, tal característica, como já observado, foi identificada no exemplar pertencente ao colecionador russo Anton Priymak, que usamos para o estudo comparativo da modelagem.

No texto de Madame Caplin (1964), todo o peso da responsabilidade do sucesso da gestação parece pressionar os ombros da mãe, que deve “sempre estudar as condições

¹⁰² unless they are constructed on sound scientific principles, and capable of being accommodated to the various changes (CAPLIN, 1864, p. 113)

necessárias para seu desenvolvimento saudável e adequado”¹⁰³ (CAPLIN 1964, p.101, tradução nossa), tendo como consequência de sua negligência a infelicidade e aflição.

Como vimos, o processo de confinamento das mulheres na esfera privada coincidiu com uma ampliação dos deveres da mãe na criação dos filhos, desta era esperada uma completa renúncia para que vivesse eternamente em função de sua prole, mesmo depois de sua emancipação¹⁰⁴. No capítulo III de *Health and beauty*, quando trata sobre os cuidados durante a infância, Caplin (1964) é ainda mais severa ao apoiar o direito ao divórcio para o homem cuja esposa seja indolente com o cuidado aos filhos. Madame Caplin, na posição de conselheira de tais mulheres, nos oferece uma perspectiva singular da consolidação desse processo.

4.4 MADAME CAPLIN'S ANATOMICAL AND PHYSIOLOGICAL GALLERY

Segundo Bates (2008), entre 1739 e 1800, a Inglaterra devia possuir 39 museus de anatomia, em sua maioria compostos por ossos acumulados por médicos. Contudo em 1719, alguns trabalhos de cera já haviam chegado a Londres pelas mãos dos primos do modelador e cirurgião Guillaume Desnoues (1650-1735).

Antes da promulgação da Lei da Anatomia, em 1832, os cadáveres de assassinos executados eram usados para a dissecação, fazendo com que o caráter sensacionalista da atividade atraísse um grande interesse. A partir da nova legislação, apenas escolas licenciadas puderam executar a prática, que agora precisava ser feita a partir de corpos doados. Como consequência, tal entusiasmo foi dirigido aos museus, que passaram a atrair a curiosidade do público.

Entre os anos de 1839 e 1874, as Galerias Anatômicas abertas ao público geral na Inglaterra foram em número de oito, sendo sete delas inauguradas entre as décadas de 1850 e 1860. A primeira foi estabelecida por Antonio Sarti, seguida por Joseph Kahn, que obteve o maior sucesso comercial. Madame Roxey Ann Caplin, única mulher a possuir uma galeria de anatomia, foi a terceira. Na sequência, Reimers, Woodhead, Marston, Hamilton e, por fim, Harvey and Co. em 1867, abriram as portas de seus espaços (BATES, 2008).

Além de receber o público leigo, os museus eram também utilizados para educação formal e, um professor de anatomia que possuísse um museu cujas peças custassem mais de 500 libras poderia ser reconhecido pelo College of Surgeons de Londres (BATES, 2008)

¹⁰³ ever study the conditions necessary to its healthy and proper development (CAPLIN, 1964, p.101)

¹⁰⁴ Conforme tratado no Capítulo 3.

No capítulo dez da edição de 1856 de *Health and Beauty*, Mme. Caplin incluiu um informativo sobre a sua Galeria Anatômica e Fisiológica, na qual anuncia as palestras que lá ministrava sobre as leis da vida e da saúde e o corpo. Direcionada apenas às mulheres, a autora prometia abordar todas as fases do desenvolvimento humano, incluindo a gestação e o parto.

Caplin (1864) oferece mostras em seu texto sobre como a sua Galeria de anatomia era útil ao seu trabalho como *corsetière*. No capítulo VII, ao tratar do período gestacional, a autora menciona a prática de levar suas clientes gestantes até a Galeria para demonstrar, através de suas peças anatômicas, a origem dos males dos quais estas se queixavam.

A autora menciona que um dos modelos pertencentes à sua Galeria, que ora denomina museu, foi construído especificamente para ilustrar as consequências da má postura decorrente do peso da cabeça para frente. Para corrigir e evitar esse hábito, Mme. Caplin inventou o acessório “Scapula Contractor” que, segundo ela, poderia ser usado por fora ou por dentro do vestido, sem que fosse notado.

Figura 118 - *Scapula Contractor* inventado por Madame Caplin



Fonte: Caplin (1864).

O texto revela, portanto, que a coleção de peças anatômicas que compunha a Galeria de Anatomia de Madame Caplin tinha exemplares encomendados para representar as demandas do corpo que os seus *corsets* e demais aparatos buscavam solucionar. Segundo a autora, “Meia hora passada em nossa galeria anatômica convencerá qualquer senhora ou médico”¹⁰⁵ (CAPLIN, 1864, p. 125, tradução nossa). É inegável que estes deveriam exercer grande influência na percepção das usuárias sobre a competência profissional da inventora, fazendo da Galeria, que se estava anexa ao seu atelier, uma grande estratégia de promoção de seu trabalho.

¹⁰⁵ Half an hour spent in our anatomical gallery will convince any lady or medical man (CAPLIN, 1864, p. 125)

Entretanto, também é necessário reconhecer a importância de tais modelos anatômicos para o repertório científico de Caplin e os estudos das ações de seus dispositivos sobre o corpo. A autora cita uma peça de seu acervo que retrataria a deformidade da coluna em um grau extraordinário, e com base nela afirma a sua crença de que as distorções levam ao adoecimento, e não o contrário. Tal afirmação deixa claro o papel seminal da Galeria na formulação de sua teoria e prática.

De acordo com o *website* do Sistema Museale di Ateneo da Università degli Studi di Firenze¹⁰⁶, a oficina de cera do museu La Specola, uma das mais reconhecidas de todo o mundo, esteve ativa entre 1771 até a segunda metade do século XIX, e deixou um patrimônio de 513 urnas contendo modelos da anatomia humana.

Ebenstein (2016), esclarece o processo de fabricação e acuracidade da produção de modelos para o estudo anatômico, segundo a autora, a veracidade dos modelos criados em La Specola e também em outras oficinas contemporâneas a ela, dependia diretamente das ilustrações dos Atlas anatômicos, como os de Andreas Vesalius (1514-1564), Bernhard Siegfried Albinus (1697 -1770), Albrecht von Haller (1708-1777), Paolo Mascagni (1755-1815), dentre outros.

Para Ebenstein (2016), o processo da criação das peças pelo modelador se iniciava com o direcionamento de um anatomista para, em seguida, selecionar as respectivas ilustrações dos atlas. Membros e órgãos reais do corpo humano também poderiam ser adotados como modelos durante o processo.

Um molde de gesso seria produzido a partir de uma escultura em cera avaliada e aprovada, possibilitando que esta fosse copiada repetidamente. O material era misturado com terebintina – uma espécie de solvente –, gorduras e óleos até atingir a textura desejada. Resina vegetal ou almécega eram adotados para aumentar a estabilidade das peças e reter cores vivas. Ebenstein (2016) observa a necessidade de utilizar trapos, lascas de madeira e até mesmo metais como enchimento das peças anatômicas, visto que eram ocas e precisavam de sustentação.

Mme. Caplin (1864) ressalta o caráter educacional de seu trabalho ao dizer que tanto as suas publicações quanto as suas palestras tinham como objetivo ensinar mães sobre a preservação da própria saúde e a de seus filhos. Em *Women in the reign of Queen Victoria* de 1876, a autora narra o caso de uma jovem usuária de botas de salto alto que levou até a sua

¹⁰⁶ Cf. SISTEMA MUSEALE DI ATENEO - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE. “Waxworks”. In: <<https://www.sma.unifi.it/index.php?module=CMpro&func=viewpage&pageid=353&newlang=eng>>. Acesso em 12/12/2021.

Galeria para ensinar os malefícios da adoção de tal acessório, que para Caplin, poderia levar diversas enfermidades e até ao aborto.

O último apêndice de *Health and Beauty* (1864) contempla uma série de críticas positivas da imprensa sobre as palestras que ministrava em sua Galeria de Anatomia, nas quais se destacam assuntos como os malefícios do *tight lacing* e as funções da maternidade. Estas ocorriam em todas as quartas-feiras às 14h (KNIGHT, 2016) e tratavam de quatro temas: maternidade, vida, crescimento e feminilidade (CAPLIN, 1964).

Entretanto, a preocupação em demonstrar as consequências do *tight lacing* não era apenas de Mme. Caplin, Segundo Bates (2008), dentre os 340 modelos exibidos pelo Kahn's Anatomical Museum, constavam também peças que evidenciavam os efeitos de tal prática.

Imagens de alguns exemplares tardios que alertavam sobre o uso do *corset* demasiadamente apertado podem ser vistos no trabalho de Ebenstein (2016). De origem alemã, tais modelos (figura 119) remetem ao último terço do século XIX e começo do século XX, período no qual os debates acerca da nocividade do *corset* se intensificam. Contudo, tais imagens nos oferecem uma mostra interessante de como seriam os exemplares de Joseph Kahn.

Figura 119 - Peças para o estudo de Anatomia em Cera que ilustram os efeitos do *tight lacing*. Os dois primeiros modelos da esquerda para a direita pertencem ao Museu Castan's Panopticum, em operação entre 1869 e 1922 em Berlim, e a última é de autoria da oficina de Rudolf Pohl, de Munique (c.1890-1910)



Fonte: Ebenstein (2016).

Dr. Kahn, autointitulava-se médico por ter trabalhado com o Professor Michael Pius Erdl (1815-1848), embriologista, na Alemanha, país no qual estabeleceu o seu primeiro museu de anatomia em 1841. Em 1851 inaugura a sua Galeria em Londres, que viria a ser a mais

famosa dentre os seus pares, recebendo um público de até 2000 pessoas por semana. Assim como Mme. Caplin, Dr. Kahn ministrava palestras, cujos temas abarcavam as preocupações médicas vigentes, tais como o fumo, dietas e malformação congênita (BATES, 2006, 2008).

Kahn foi o único proprietário de um Museu Anatômico que tentou ser incluído como médico no recém-criado registro do Conselho Médico Geral, em 1863, contudo, seu pedido foi recusado. Segundo a legislação Ato Médico¹⁰⁷ de 1858, todas as pessoas que não possuísem formação regulamentar em medicina e atuassem na profissão antes do dia 1º de outubro de 1858, estariam praticando atividade ilegal. Esta era exatamente a situação de Kahn, que em 1864 sofreria, portanto, processo por prática não licenciada, mas deixou o país antes de sua efetivação (BATES, 2006).

O Museu Anatômico de Dr. Kahn, era destinado aos homens, mas pouco tempo depois de sua abertura passou a admitir também a entrada de senhoras. Sua decisão foi criticada, mesmo restringindo as sessões autorizadas às mulheres. A exposição de doenças venéreas e órgãos sexuais era vista como indecorosa pelos vitorianos.

Para além da imoralidade, Bates (2008, p.6, tradução nossa) observa que a presença de mulheres no museu de anatomia extinguiu os argumentos acerca de sua inaptidão para o estudo da medicina,

A anatomia era considerada uma atividade indelicada demais para mulheres respeitáveis exercerem abertamente, na América e, mais tarde, na Grã-Bretanha, as mulheres admitidas nas escolas de medicina eram obrigadas a dissecar corpos separadamente dos homens¹⁰⁸

Quando fala sobre os museus de anatomia franceses do século XIX, Corbin (2017) observa que apesar do exame das peças dos órgãos íntimos, bem como das que representavam todo o processo gestacional, serem livremente permitidas aos homens, às mulheres, não era permitido sequer o acesso aos compartimentos que exibiam corpos nus. A elas, portanto, era negada a educação sobre o próprio corpo.

Tal cenário amplia a compreensão sobre o estabelecimento de Mme. Caplin e de seu vanguardismo. Até 1876, com a fundação da *London School of Medicine for Women*, não era permitido que mulheres obtivessem formação em medicina, dessa forma, ainda que desejasse, a *corsetière* não poderia exercer a profissão legalmente. O poder sobre o conhecimento dos corpos, conferido pela profissão, era inteiramente masculino

¹⁰⁷ O texto original pode ser consultado no site <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Vict/21-22/90/contents/enacted>

¹⁰⁸ Anatomy was considered too indelicate an activity for respectable women to pursue openly, and in America, and later in Britain, women admitted to medical schools were required to dissect separately from the men (BATES, 2008, p.6).

Como já observamos, as fontes primárias e secundárias consultadas durante a pesquisa não ofereceram informações mais consistentes sobre a educação de Mme. Caplin. É patente que seu casamento com o Dr. Jean François Isidore Caplin foi muito oportuno, não apenas para respaldar a sua autoridade profissional, mas também para fornecer o acesso ao conhecimento que tanto lhe era caro para a viabilização de suas atividades, seja como inventora, autora ou palestrante. Uma crítica da edição de 4 de outubro de 1852 do *The Lady's Newspaper*, enfatiza, inclusive, o seu domínio sobre tema, fato percebido a partir de uma visita do jornalista ao seu Museu (CAPLIN, 1864).

Entre 1851 e 1863, período no qual sua Galeria de Anatomia esteve em funcionamento, como já mencionado, Mme. Caplin foi a única mulher a dirigir um estabelecimento dessa espécie, o qual recebia também apenas mulheres. Às sextas-feiras, segundo anúncio da edição de 13 de março de 1855 do *The Times*, Caplin reservava o seu estabelecimento exclusivamente para a visita de médicos, que deveriam apresentar cartões de identificação.

Com a sua atitude, Mme. Caplin inverte a dinâmica de poder entre homens e mulheres em relação ao conhecimento sobre o próprio corpo e, em uma visão mais ampla, também em relação ao conhecimento científico. Corbin (2005), nota que definir o que mulheres poderiam ou não observar nas Galerias e feiras com peças anatômicas era uma tarefa masculina.

Na edição de 1856 de *Health and Beauty*, quando fala sobre sua Galeria, Caplin reconhece que tais instruções não seriam fornecidas às mulheres em nenhum outro lugar, ela capacita, portanto, as suas visitantes para o autocuidado, além de, como já vimos, demonstrar em suas peças anatômicas as causas de suas queixas.

Mme. Caplin é inovadora ao assegurar o direito da compreensão das mulheres sobre os processos que acontecem em seu corpo, visto que o material classificado como impudico para elas, por outro lado, era livremente acessado por homens. Corbin (2005, p. 160, tradução nossa) observa que

Entre as proibições mais severas impostas à visão das mulheres estava aquela que lhes negava a contemplação dos órgãos internos destinados à gravidez [...]. Por esse motivo, a visita aos museus de anatomia, bem como aos recintos de feiras que exibiam todos os tipos de Vênus em pedaços, foi por muito tempo proibida ao público feminino.¹⁰⁹

Figura controversa, a Vênus anatômica era a sensação mais aguardada e mais popular nas exposições de Anatomia. Bates (2008, p.9, tradução nossa) a define como uma “uma figura

¹⁰⁹ Entre las más severas prohibiciones impuestas a la visión de las mujeres figuraba aquella que las denegaba la contem plación de los órganos internos destinados a la gestación [...]. Por ello, la visita a los museos anatómicos así como a las barracas de feria que exhibían toda suerte de Venus en pedazos, quedó durante mucho tiempo prohibida al público femenino (COURBIN, 2005, p. 160)

de cera reclinada em tamanho real com vísceras removíveis, e geralmente havia um conferencista para retirar os órgãos e explicá-los”¹¹⁰. Segundo o autor, a associação de tal peça de estudo com as figuras clássicas distanciava o corpo representado do corpo real, fazendo com que esta fosse lida como uma obra de arte. Seu semblante conservava vivacidade, e não insinuava dor, afastando a associação entre morte e o conhecimento anatômico.

Figura 120 - Vista interior de La Specola com três Vênus Anatômicas cercadas por outras peças



Fonte: Ebenstein (2016).

Contudo, como vimos no terceiro capítulo da pesquisa, a figura de Vênus foi usada tanto como um cânone para arte quanto como modelo para representações anatômicas por grandes anatomistas, além de, é claro, representar o mais alto patamar que o corpo da mulher poderia atingir, sendo o ponto de partida de todo o trabalho de Mme. Caplin.

Ebenstein (2016), detalha a complexa feitura de tais Vênus que eram, sobretudo, caras. A elaboração destas exigia mais de duzentos cadáveres, que seriam utilizados como modelos, devido à velocidade com a qual se decompunham, especialmente em climas quentes, como o

¹¹⁰ a life-sized recumbent wax figure with removable viscera, and there was usually a lecturer to take out the organs and explain them (BATES, 2008, p.9)

do verão italiano. Seus cílios eram aplicados um a um, e os cabelos humanos eram presos com verniz. Algumas imagens apresentam, inclusive, pelos pubianos.

A primeira Vênus anatômica remonta ao começo do século XVIII, quando o cirurgião francês Guillaume Desnoues (1650-1735) pediu ao abade Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) que fizessem uma reprodução em cera de um corpo que estava sendo usado para dissecação. Zumbo já havia feito algumas miniaturas com temas associados à sermões bíblicos, neles representava com exatidão o corpo humano (EBENSTEIN, 2012).

Mme. Caplin anuncia a exibição de sua Vênus na edição de 1856 de *Health and Beauty* como uma obra de arte incomparável que teria sido feita por M. Guy em Paris. A autora completa que esta “dará uma lição sobre os meios de preservar a vida, saúde e beleza, como nada além dos órgãos da vida - a mais maravilhosa de todas as obras do Criador - pode ensinar¹¹¹(CAPLIN, 1856, p.84, tradução nossa).

Ao examinar as Vênus anatômicas, Ebenstein (2012) reflete sobre o caráter sagrado do estudo da anatomia. Para a autora, conhecer o corpo humano, o pináculo da criação divina, era também conhecer a mente de Deus, e atenta para as implicações que tais estudos tinham no período.

Ebenstein (2012) observa que a perspectiva dos anatomistas sobre o corpo da mulher era, não apenas um tema de grande interesse, mas também tinha como ponto de partida a inferioridade em relação ao corpo masculino, tema amplamente explorado no segundo capítulo.

Estas premissas são refletidas na própria constituição de tais Vênus e também na postura que estas assumem em relação aos poucos, mas existentes modelos masculinos anatômicos. Na já citada oficina de cera La Specola que tinha como diretor cientista Felice Fontana (1730–1805) e como mestre artista Clemente Susini (1754-1814), haviam figuras masculinas em pé, com corpo completamente desnudo, as Vênus, em contrapartida, sempre estiveram reclinadas.

Ebenstein (2012) sublinha o fato de que desde Desnoues, as Vênus anatômicas contavam com um feto em seu útero, deixando patente a sua função social. Sua pele cuidadosamente preparada e realista (mais cuidada do que nos modelos masculinos), e a beleza de suas expressões tornavam-nas sexualmente desejáveis.

Para Bates (2008) a decisão de posicionar as figuras reclinadamente tinha motivação técnica, visto que o tamanho natural e a desmontagem de seus órgãos tornavam proibitiva a manutenção de uma postura ereta. Contudo, como vimos, Ebenstein (2012) cita que modelos masculinos eram encontrados nesta pose.

¹¹¹ will impart a lesson on the means of preserving life, health, and beauty, such as nothing but the organs of life, the most wonderful of all the works of the Creator, can teach (CAPLIN, 1856, p.84)

Bates (2008) recorre ao trabalho de Ludmilla Jordanova para argumentar que tanto as expressões agradáveis das Vênus anatômicas, quanto o cenário no qual muitas vezes se encontrava, exprimiam erotismo e sensualidade (figura 121). Envoltas por travesseiro e cama, as Vênus eventualmente contavam com vestes para recobrir o seu corpo. Segundo o autor, os modelos franceses eram taxados como eróticos no começo do século XIX.

Figura 121 - Vênus Anatômica produzida pela oficina de La Specola entre 1784 e 1788, pertencente ao acervo da Medical University of Vienna



Fonte: Ebenstein (2016).

Ao anunciar a sua Galeria, Mme. Caplin (1856) é categórica ao afirmar que as peças de seu acervo haviam sido cuidadosamente selecionadas para não ofender os olhos mais sensíveis. De fato, ainda que tenha exposto o processo gestacional e a Vênus anatômica para mulheres, em uma atitude muito controversa para o seu período, o seu prestígio social, bem como as opiniões favoráveis que recebeu da imprensa denotam que a inventora não sofreu acusações de imoralidade.

O *Obscene Publications Act* foi uma lei promulgada no ano de 1857 com o objetivo de regulamentar e proibir a venda ou exposição de materiais considerados obscenos. Bates (2006,

2008), chama a atenção para os livros de medicina destinados ao público leigo serem estigmatizados como obscenos, e até mesmo vendidos junto com literatura pornográfica. O autor observa que a legislação conferiu poder aos magistrados para ordenar a destruição de livros considerados imorais, ainda que não fossem libidinosos, porque esta havia sido redigida de modo que a intenção do autor não fosse relevante.

Os museus de anatomia também sofreram com a investida outorgada pela legislação, Bates (2008) cita que exemplares anatômicos classificados como imorais foram destruídos e o caráter educacional das exposições colocados cada vez mais em xeque. O mais famoso dos museus londrinos, de propriedade de Dr. Kahn, foi um dos principais alvos da *Obscene Publications Act*, tendo em vista que este já estava na mira do *London Medical Registration* pela acusação de charlatanismo no tratamento de doenças venéreas.

A pesar de constar na edição de 1856, o informativo sobre a Galeria de anatomia de Mme. Caplin não aparece na edição de *Health and Beauty* de 1864, mas é amplamente citada nessa publicação e também mencionada em *Women in the Reign of Queen Victoria*, publicada em 1876. Com a desvalorização do caráter pedagógico de tais espaços, talvez nos anos subsequentes a galeria tenha perdido um pouco a relevância para a autoridade científica de Mme. Caplin, o que justificaria tais escolhas.

Bates (2006, 2008) faz uma importante argumentação sobre como o *Obscene Publications Act* foi usado em favor dos interesses da medicina, que passou por um intenso processo de institucionalização no século XIX. Sob o pretexto da legislação, a *British Medical Association* pôde perseguir os Museus sem revelar seus interesses.

Como resultado, o autor demonstra que a anatomia passou a ser um conhecimento considerado estritamente profissional, sobre a premissa da sua periculosidade moral. A medicina assumiu, portanto, o controle sobre quais temas poderiam ser aprendidos e sobre a forma adequada de se aprender.

No apêndice B de *Health and Beauty*, Caplin (1864) acrescentou uma resenha jornalística da edição do *The Mercury* de 17 de janeiro de 1845 que convida os cavalheiros médicos, sobretudo os melhores anatomistas, a comparecerem a seu estabelecimento para atestar o primor de seu trabalho.

Quando inaugura a Galeria de Anatomia e destina um dos dias de atendimento para estes profissionais, Mme. Caplin não demonstra qualquer hesitação em relação ao seu acervo e ao seu próprio conhecimento, ao contrário, se coloca na posição de contribuir com a formação profissional médica, como sendo uma dentre seus pares.

Caplin (1864) recomenda suas criações como tratamento para enfermidades, ministra palestras sobre os temas que seriam apenas de domínio médico e inclusive questiona a acuracidade de suas teorias sobre os assuntos que cercam a sua investigação, muitas vezes com desprezo.

Entretanto, a postura de Roxey Caplin não é sempre desafiadora, é possível reconhecer em seu texto a necessidade de obter o apoio de tais profissionais, bem como dos órgãos associados a eles, para preservar a sua autoridade científica. Como vimos, a autora, inclusive se posiciona a favor dos discursos médicos contra o uso de *corsets* que não respeitam os princípios da anatomia que embasam suas criações.

Apesar de afirmar que seu trabalho começa onde a medicina é falha, Caplin (1864), também declara que a medicina não é sua vocação e que nunca almejou ocupar tal posição, e enfatiza que é procurada por médicos que recomendam os seus produtos como forma de tratamento. Fato para o qual Ribeiro (1990, p. 129, tradução nossa), chama a atenção,

Alguns médicos, no entanto, percebendo que as mulheres continuariam a usar espartilhos apesar de serem avisadas de seus perigos, defenderam o uso de modelos medicamente aprovados. Um Dr. Tilt, por exemplo, em seus *Elements of Health and Principles of Female Hygiene* (1852), recomendou os *corsets* feitos por Madame Roxey Caplin¹¹².

De fato, Mme. Caplin incluiu em seus Apêndices uma própria recomendação de Dr. Tilt, que teria instruído um paciente a adotar peças da autora para obter conforto. Esse episódio foi notado por uma crítica jornalística exagerada da edição de abril de 1854 do *Kidd's Own Journal*, também incluída nos apêndices. Nela, a autora é citada como filantropa pelo impacto de seu trabalho.

Dr. Tilt acreditava no emprego do suporte artificial do *corset* para o crescimento do volume abdominal durante a gestação, era especializado em saúde da mulher, e o corpus de seu trabalho abrangia temas relacionados à obstetrícia, menstruação, educação física, dietas e até mesmo desenvolvimento moral. (KILVINGTON, 2018)

Madame Caplin negociava, portanto, com os limites da prática médica que tornavam o seu trabalho possível. Ao passo que afirmava contundentemente a sua autoridade sobre a ciência, se limita aos corpos de mulheres e crianças, sem se atrever a aconselhar ou dissertar sobre o corpo masculino, sempre tomado como suficiente.

¹¹² Some doctors, however, realizing that women would continue to wear *corsets* in spite of being warned of their dangers, argued for the wearing of medically approved models. A Dr Tilt, for example, in his *Elements of Health and Principles of Female Hygiene* (1852) recommended the *stays* made by Madame Roxey Caplin (RIBEIRO, 1990, p. 129).

4.5 O APAZIGUAMENTO DAS TENSÕES VITORIANAS E O PRESTÍGIO SOCIAL DE CAPLIN

Women in the Reign of the Queen Victoria foi a última publicação de Mme. Caplin, em 1876. A obra foi escrita com a assistência de Dr. John Mill, autor de tratados sobre educação técnica, e é dedicada à Rainha Vitória, contando com imoderados elogios ao seu reinado, sobretudo aos benefícios de suas políticas favoráveis às mulheres.

Na ocasião de sua publicação, Mme. Caplin já tinha 83 anos, estava viúva e viria a falecer poucos anos depois, em 1888. O seu texto pode ser lido como um memorial das grandes alterações que se sucediam em sua época, marcando os movimentos dos quais, ainda que indiretamente, fazia parte, tais como o sufrágio feminino, a Reforma do Vestuário, a educação e o trabalho remunerado para mulheres. Mme. Caplin dialoga também com uma nova geração de jovens que poderia muito bem ser definida como as filhas das leitoras de *Health and Beauty* (1856).

Já no primeiro capítulo, intitulado, em tradução livre, *Características do Reinado de Nossa Rainha*, a autora elenca os pontos cruciais das políticas em prol das mulheres realizadas durante o governo vitoriano. Estas permeiam toda a obra, e se concentram nas melhorias das condições do trabalho, da saúde - principalmente por meio dos avanços urbanísticos e sanitários - da cultura e da posição social das mulheres.

Enfaticamente, Mme. Caplin (1876) ressalta a *Married Women's Property Bill*, introduzida no Parlamento Inglês em 1868, e que segundo Griffin (2003), tinha como propósito que mulheres casadas detivessem o mesmo direito do que as solteiras sobre suas propriedades. Ressalta também o direito de mulheres ao divórcio, se referindo à *Matrimonial Causes Act*, de 1857 que permitiu às esposas requererem a separação no caso de adultério, tratamento cruel, abandono ou incesto.

Como vimos no terceiro capítulo, o movimento da Reforma do Vestuário começava a se organizar nos Estados Unidos da América poucos anos antes da publicação *Women in the Reign of the Queen Victoria* (1876), dessa forma, é improvável que até o seu lançamento Mme. Caplin fosse formalmente vinculada a ele ou até mesmo que tenha sido em algum momento, até o final de sua vida.

Apesar de ter uma agenda em grande parte heterogênea, é possível afirmar que o trabalho de Mme. Caplin estava ideologicamente alinhado com o Movimento, como vimos, suas reivindicações acerca do *corset* ecoam no discurso já corrente entre os reformadores, de

que o uso da peça não deveria ser suprimido, mas sim que esta deveria passar por alterações para atender as demandas de higiene.

Conforme defendemos, o movimento da Reforma do Vestuário não estava integralmente inserido no movimento feminista, pelo contrário, grande parte de seus porta-vozes eram homens, muitos médicos, que estavam ansiosos com a potencialidade do uso *corset* no emprego do controle das mulheres sobre suas funções reprodutivas e nos impactos deste sobre as funções maternas, sobretudo na amamentação.

Contudo, é exatamente quando debate o movimento feminista norte-americano que a autora traz o tema à tona e o discute, de forma muito ácida, enquanto uma de suas pautas. É importante ressaltar que todo o volume de Caplin (1876), assume um tom nacionalista, e que as críticas aos norte-americanos são recorrentes em seu texto, ainda que em contextos diversos.

Depois de censurar as norte-americanas por terem sido as maiores importadoras dos estilos mais extremos e prejudiciais da moda parisiense e londrina, Mme. Caplin lamenta que o movimento feminista tenha perdido a oportunidade de realmente promover mudanças em prol da Reforma do Vestuário.

A autora critica o fato de que a solução encontrada pelas feministas, segundo ela, tenha sido o abandono completo de suas vestes em favor da adoção de trajes masculinos, ao invés de empreenderem ações para melhorá-las. Para tanto se refere, em caixa alta, à Helena Maria Webber, que previa a doção de trajes masculinos em dez anos nos países civilizados como símbolo da total emancipação das mulheres.

Ao tratar sobre o movimento da Reforma do Vestuário, Bernard Rudofsky (1947) insere uma citação de Webber muito curiosa, na qual defende que os sexos não deveriam ser distinguidos pelo vestuário, máxima que coincide com o pensamento contemporâneo da moda agênero. Webber prossegue dizendo que o rosto masculino deveria ser distinguido pela barba, e que ao tirá-la o homem se efemina e conta com a roupa para compor a sua masculinidade, em contrapartida a adoção dos mesmos trajes por mulheres é tomada como uma contravenção grave.

Neste momento, Mme. Caplin já advogava em favor da adequação dos trajes aos preceitos da higiene ao longo de mais de duas décadas e, como vimos, declara nos primeiros parágrafos de *Health and Beauty* (1864) que menosprezava a opinião dos que se opunham ao *corset* e não se empenhavam em propostas que pudessem tornar a o uso da peça benéfico para o corpo. Nota-se, portanto, que a reforma de Caplin jamais intencionou subverter os signos dos gêneros presentes no vestuário de sua época.

A postura comedida de Mme. Caplin, presente em toda a sua obra, torna previsível a sua recepção às ideias revolucionárias de Webber, vanguardismo que inclusive reconhece em sua crítica, mas insiste em classificar como fútil. Em suas propostas para a alteração do vestuário, a autora nunca sequer apresentou transformações que estabelecessem grandes mudanças ao traje exterior. Este ponto, como vimos, é citado por Cunningham (2003), que observa que as propostas de alterações nas roupas íntimas receberam maior dedicação dos reformistas e foram mais aceitas devido ao seu pequeno impacto na composição da aparência das mulheres de modo geral.

Ainda que fosse uma agente da Reforma do Vestuário, as ideias de Mme. Caplin se encaixavam nos padrões esperados para a feminilidade, favorecendo, inclusive, a gestação, a amamentação e o cuidado com os filhos. Dessa forma, os princípios científicos que definiam seu trabalho estavam alinhados com àqueles que defendiam a domesticidade como um destino biológico, embora, sob muitos aspectos, tenha revelado uma postura reconhecidamente progressista em relação a estes.

Como já vimos no capítulo três, Kunzle (1977) defende que a partir da segunda metade do século XIX, as condenações do uso do *corset*, especialmente da prática do *tight lacing*, se intensificaram na mesma medida que as reivindicações das mulheres ao ensino superior. O autor traça um importante paralelo entre os dois movimentos para apontar a ameaça à domesticidade como peça chave das motivações de tais reprovações.

No entanto, o tema da educação das mulheres ocupa espaço central no discurso de Mme. Caplin, que advoga pela ampliação de políticas públicas e privadas a seu favor. Além do direito a educação básica, Mme. Caplin defende a necessidade de que as universidades dediquem mais vagas para mulheres, e clama para que novas instituições voltadas para o ensino superior destas sejam criadas.

Após fazer um levantamento detalhado sobre o parco número de mulheres com acesso à educação superior, a autora examina as cartas fundadoras de renomadas instituições de ensino da Inglaterra, e observa que não só muitas delas haviam sido criadas por filantropos para atenderem à população desfavorecida, como também que em nenhuma circunstância havia qualquer especificação que justificasse a exclusão de mulheres de sua abrangência.

Dessa forma, denuncia a ocupação das vagas por jovens de classes privilegiadas ao mesmo tempo que expõe a cruel injustiça do corte de financiamento para os estudos de mulheres. Mme. Caplin (1876) reivindica que metade dos fundos destinados à educação seja direcionada às jovens, e afirma categoricamente que as mulheres tem capacidade de aprendizado equivalente à dos homens.

Esta parecia ser uma questão latente na discussão sobre o acesso de meninas às instituições de ensino, visto que a autora apresenta um experimento bem-sucedido da Universidade de Cambridge, de 1863, feito com a intenção de avaliá-las através dos mesmos instrumentos aplicados para os meninos. Contudo, a criação do primeiro departamento de Cambridge voltado para a educação de mulheres, o Girton College, se daria apenas no ano de 1869 em uma iniciativa pioneira na Grã-Bretanha.

Para encerrar sua argumentação, Mme. Caplin apresenta uma pesquisa admiravelmente extensa sobre como alguns recursos de origem filantrópica, destinados à problemas que já haviam sido superados ou às questões frívolas, estavam sendo desperdiçados. A autora suplica, portanto, para que tais fundos sejam direcionados ao financiamento dos estudos de meninas.

A pesar de ser progressista na defesa da educação de mulheres, Mme. Caplin é enfática ao afirmar que não reivindicava, aos moldes das norte-americanas, que estas assumissem o posto de advogadas, médicas ou fossem eleitas para cargos políticos. Ela especifica, inclusive, quase como que propondo um currículo para as instituições de ensino, quais seriam os temas ideais para mulheres, estes abrangiam as áreas da

I. Belas artes, desenho, pintura e modelagem. II. Química, fotografia, telegrafia e magnetismo. III. Línguas (especialmente modernas) e literatura. 4. A arte e o método de ensino. V. Mecânica e hidrostática. VI. Litografia, xilogravura e impressão VII. Economia doméstica, rural e política. VIII. Matemática, contabilidade, estenografia. IX. Saúde, ética, música e ginástica¹¹³ (CAPLIN, 1976, p. 421-422, tradução nossa).

A autora abre uma ressalva para o exercício da medicina por mulheres, considerava a prática adequada se essa fosse direcionada para o seu próprio sexo ou para as preocupações domiciliares. Dessa forma, a autora deve ter aprovado a criação da *London School of Medicine for Women*, ocorrida no mesmo ano da publicação de *Women in the Reign of the Queen Victoria*, visto que esta era inicialmente direcionada para o ensino da obstetrícia e pediatria.

A julgar pela lista de disciplinas que considera adequada para o aprendizado das mulheres, é possível reconhecer que Mme. Caplin é uma grande apoiadora do trabalho remunerado destas, tema para o qual reserva vários capítulos de sua publicação.

É notável o seu estímulo para que mulheres tenham autonomia financeira na ausência do marido, contribuam para a economia doméstica e tenham uma profissão que lhes traga satisfação pessoal. Tais aspectos são amplamente explorados em seu discurso, que aborda

¹¹³ I. Fine arts, drawing, painting, and modelling. II. Chemistry, photography, telegraphy, and magnetism. III. Languages (especially modern) and literature. IV. The art and method of teaching. V. Mechanics and hydrostatics. VI. Lithography, wood engraving, and printing. VII. Domestic, rural, and political economy. VIII. Mathematics, book-keeping, stenography. IX. Health, ethics, music, and gymnastics (CAPLIN, 1976, 421-422)

circunstâncias práticas para evidenciar de que forma a inserção de mulheres no mercado de trabalho é benéfica também para os empregadores.

É importante reconhecer que, assim como as feministas da primeira onda, Mme. Caplin falava sobre mulheres europeias brancas, visto que as mulheres negras já há muito assumiam atividades profissionais que a autora certamente classificaria como desqualificadas para uma mulher. Até mesmo a litografia é desaconselhada por Mme. Caplin, devido à necessidade de manejar as pedras que seriam gravadas.

O estímulo de Mme. Caplin ao exercício das atividades remuneradas se encerra nos limites dos papéis sociais conservadores da feminilidade vitoriana. A autora adverte às mulheres a não adentrarem a esfera masculina, e o corpo aparece como um marcador de tais fronteiras. Para ela, os encantos da beleza não devem ser sacrificados, os músculos não devem ser excessivamente exercitados e algumas áreas do conhecimento devem permanecer como prerrogativa do homem. Tais práticas asseguram que a domesticidade, ou seja, “o conhecimento de como fazer um lar feliz”¹¹⁴ (CAPLIN, 1876, p.192, tradução nossa), e as suas dinâmicas, permaneçam resguardadas.

Entretanto, o rótulo de conservadora parece não caber em Mme. Caplin. Em *Women in the Reign of the Queen Victoria* assume declaradamente a sua posição a favor do voto das mulheres, ainda que para tanto se justifique usando as palavras do primeiro ministro da Inglaterra. E, apesar de considerar descabidas algumas de suas reivindicações, a autora reconhece que o movimento das norte-americanas trouxe muitos benefícios e que seu impacto promoveu avanços muito significativos na legislação britânica.

Contudo, o prestígio social da Mme. Caplin não pode ser refutado e a sua fama é, sem dúvida, maior do que a alcançada por qualquer *corsetière*. Pouco depois de sua premiação na Grande exposição de 1851, foi imortalizada pelo poeta James Torrington Spencer Lidstone, que concebeu e adicionou no volume de 1856 de sua publicação *The Londoniad*, um poema em sua homenagem.

Quadro 2 - Poema de James Torrington Spencer Lidstone intitulado Madame Caplin

How shall the poet, in a single lay,
The glory of her age and time portray?
Suffice if for the wondering world to mark
She took from all beside the medal in Hyde Park;
The only prize that was for *corsets* given
To any manufacturer under heaven.
Lo! the dazzling splendours of her fame advance

¹¹⁴ I should term domesticity, that is, the knowledge of how to make a home happy (CAPLIN, 1876, p. 192)

O'er 'All England' and the whole of France.
 She, the beloved, who now fills Brunswick's throne
 Deals with Madame Caplin – her alone;
 And the crown 'd heads of Europe all deal here,
 With all the flower of either hemisphere.
 The greatest scholars of the world have shown
 This wonderful invention t' be her own ;
 Dr. Locock, Sir David Brewster, moved
 In its behalf, they sanctioned and approved ;
 And hundreds more that might the Muses name,
 And swell therewith the golden trump of fame.
 Why need I paint the heroine of my lays,
 Or tell the land where passed her virgin days;
 'Twas Canada!'-above all colonies renowned—
 that heard my heroine's praises first resound,
 You'll an incarnation of the Graces meet
 At No. 58 in Berners Street.
 Science and pure benevolence combined,
 A deity in human form enshrined;
 Gracious demeanour, and courtly mien,
 Learning and worth are thine, great Nature's queen.

Fonte: LIDSTONE, James Torrington Spencer. *The Londoniad*. London: Reed and Pardon, 1856.

O periódico de Lidstone tinha como objetivo enaltecer os estabelecimentos mais honoráveis da capital da Inglaterra (SUMMERS, 2001). Knight (2015), observa que o poema dá mostras do alcance da fama de Mme. Caplin, que havia ultrapassado o território Inglês e abrangido também a França, além de revelar que, dentre os seus apoiadores, se encontrava a própria Rainha Vitória.

Madame Roxey Ann Caplin era uma figura controversa e, à primeira vista, suas publicações, palestras e galeria parecem servir a um único objetivo: o de promover as vendas de seus produtos. Não que tais estratégias sejam indignas de mérito, estas subvertem, por si, as narrativas sobre a relação das mulheres com o *corset*.

Pouco mais de 100 anos após a conquista do direito de confeccionar *corsets*, conforme vimos no primeiro capítulo da pesquisa, Mme. Caplin, mulher, estrangeira radicada na Inglaterra, afirma a sua capacidade intelectual não apenas como fabricante de tais peças, mas também como inventora, comerciante e publicitária de suas próprias criações.

O discurso apaziguador de Mme. Caplin demonstra possuir a potência necessária para penetrar as raízes de uma sociedade em transformação. Em sua obra transparecem as ansiedades que se imprimiam no corpo da mulher vitoriana por meio do uso do *corset*, examinadas em uma perspectiva genealógica nos capítulos dessa pesquisa. Talvez seja exatamente à essa capacidade de mediar as tensões de seu tempo, a qual conservou até o fim de sua vida, que se deva o alcance de seu prestígio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Demônio do saltério de Winchester representa um dos primeiros indícios do uso da vestimenta que seria denominada *corset* no século XIX. Apesar de mítica e insipiente, a figura medieval é frequentemente evocada por historiadores que se propõem a um resgate genealógico do uso da peça, ainda que estes pontuem a improbabilidade da vigência do uso de *bodies* e *stays* no século XII. Tal hesitação se dá pela ausência de outras fontes que a corroborem e pela imprecisão pictórica do estilo românico, desinteressado na representação realista.

À despeito de sua pouca utilidade enquanto registro histórico do uso do *corset*, a figura demoníaca é insistente tanto nas publicações de pesquisadores contemporâneos, como o aclamado *Corset: a cultural history* de Valerie Steele (2001) e o mais anterior *The History of Underclothes* de C. Willett Cunnington e Philis Cunnington (1992), quanto nos textos do século XIX tais como *The Corset & the Crinoline* de William Barry Lord (1868) e até mesmo *Health and Beauty: or, Woman and Her Clothing, Considered in Relation to the Physiological Laws of the Human Body* de Mme. Roxey Ann Caplin (1864), examinado mais demoradamente no quarto capítulo.

Embora sua excepcionalidade torne o demônio do saltério de Winchester um registro difícil de se ignorar, percebemos que o fascínio que a imagem exerce nestes pesquisadores se origina em sua propriedade de anunciar que as relações entre o *corset* e os corpos das mulheres são mediadas pelas expectativas sociais às quais estas são submetidas. As tensões que materialmente se inscrevem sobre a carne pelo uso do *corset*, são precedidas pelas que as molda simbolicamente.

Defendemos que a iluminura demoníaca consiste em uma expressão quase caricatural dos discursos litúrgicos moralistas que se dirigem à vestimenta para atingirem a agência das mulheres, com o objetivo de as regular e conter. As vestes do demônio e a silhueta que revelam, evocam o corpo da mulher para o condenar e amaldiçoar, contrapondo-o com a integridade divina de seu interlocutor.

Valerie Steele (1997, p.65), uma das mais célebres teóricas e historiadoras do *corset* na contemporaneidade, argumenta que “O espartilho tem levantado mais controvérsia do que qualquer outro item do vestuário”. Contudo, preconizamos que, para além do *corset*, tais controvérsias foram antes impregnadas na própria corporeidade da mulher. Dessa forma, a pesquisa revelou uma ambivalência na relação entre o *corset* e o corpo: enquanto tal indumentária tem como propósito reconfigurar a sua materialidade, são as dimensões simbólicas deste corpo que antes estabelecem os moldes e os limites dessa conformação.

É no contexto da pedagogia dos corpos que *bodies* e *stays* figuram na corte europeia do século XVI, coincidindo com o surgimento da etiqueta. No nascimento da noção de civilidade, da instituição dos bons modos e da cordialidade, o uso da peça representa a demarcação das hierarquias de classes, evidenciando, portanto, a sua relação íntima com as dinâmicas de poder. Neste contexto, tais peças convertem-se em ferramenta para a construção de uma postura e gestualidade que distingue os corpos aristocráticos.

Demarcar essa origem é importante para reconhecer que o uso do *corset* se articula em contextos multifacetados e abrangentes. Para citar novamente Steele (2001, p.1, tradução nossa), o *corset* “significava coisas diferentes para pessoas diferentes em momentos diferentes”¹¹⁵, embora a pesquisa se interesse por investigar o *corset* a partir das relações que este estabelece com os fenômenos que erigiram a feminilidade.

Desse modo, os resultados deste trabalho não compactuam com a crença homogeneizante de que o *corset* representou uma ferramenta para controle dos corpos das mulheres e de sua agência. Ao analisar o seu uso por uma perspectiva mais abrangente, identificamos que a peça foi também adotada como forma de insurgência contra os mesmos propósitos. Contudo, para além de categorizar o *corset* como uma vestimenta relacionada à coerção ou à libertação das mulheres, demonstramos que os efeitos da peça sobre a corporeidade foram previamente definidos pelas tensões sociopolíticas e biológicas que sobre elas se instauravam.

Notamos que ao abandonar os limites da corte para iniciar o seu processo de popularização, *stays* deixam de ser empregados como demarcadores da hierarquia de classes para servirem como uma vestimenta delimitadora das hierarquias dos gêneros. Enquanto o corpo masculino, outrora também enrijecido, vai se suavizando por meio da adoção de trajes cada vez mais maleáveis, o corpo da mulher permanece endurecido por mais de 250 anos, criando com ele, portanto, um evidente contraste.

Neste contexto, o vestuário materializa as crenças científicas sobre as diferenças entre os corpos. É a persistência da utilização de *stays* também por crianças, que evidencia a perspectiva da anatomia e da medicina sobre a insuficiência e debilidade do corpo da mulher. Desse modo, a ciência estabelece um paradoxo com o comportamento social: ao passo que as convicções acerca da incapacidade física e intelectual de mulheres se faziam úteis para o processo de reclusão destas à esfera privada, argumentamos que era justamente o desejo de

¹¹⁵ meant different things to different people at different times (STEELE, 2001, p.1)

afastar as mulheres da vida pública – e da produção científica – o que motivava a agenda das ciências biológicas.

A medicina e a anatomia também assumiram um importante papel no processo responsável por inscrever as funções maternas na feminilidade como um instinto inato. Quando o Estado passa a medir o valor do corpo da mulher pela sua capacidade de fornecer o capital humano necessário para a sua supremacia, a maternidade passa por intensas transformações, das quais os *stays* e os *corsets* demonstram ser importantes testemunhas.

A pesquisa constata, portanto, que a medicina atuou tanto para consolidar a noção de que a maternidade, a amamentação e o cuidado dos filhos e do lar estavam inscritos na programação biológica de mulheres, quanto para ameaçá-las com as mais severas consequências, se estas não atendessem ao chamado da Natureza. A mulher que não nutrisse os filhos estava sujeita a enfermidades graves o suficiente para levá-las à morte.

Argumentamos, portanto, que o uso dos antigos *stays*, é interpretado como uma insubordinação ao chamado para as funções maternas, sobretudo às que se referem ao aleitamento. As mulheres que insistiam em seu uso foram alvo de represálias. Ao se tornarem símbolo dos valores do antigo regime, no qual se populariza o costume da amamentação mercenária, tais peças são completamente reformuladas no contexto pós-revolucionário, perdendo, sobretudo a sua rigidez e, gradualmente, assumindo um formato completamente diverso.

No início do século XIX o *corset* já apresentava características que o diferenciavam completamente de seus antecessores. Sua suavidade, as curvas que acomodam gentilmente o busto, que abrangem e contornam delicadamente as ancas, anunciam que o processo responsável por inscrever o instinto materno na feminilidade havia se completado. Essa nova configuração estava agora a serviço das funções reprodutivas. Os *corsets* maternos que surgiram nas décadas posteriores foram amplamente utilizados por mulheres para beneficiar e contribuir com os seus corpos, tanto durante a gestação quanto para a amamentação.

É pela sua capacidade de salvaguardar o corpo materno que o uso do *corset* recebe ampla validação da medicina. No entanto, esta assumiu a liderança das frentes que denunciavam os seus abusos e a possibilidade de seu emprego como método abortivo. Os vigilantes das funções reprodutivas deixavam claro a sua ansiedade em relação a qualquer possibilidade de agência das mulheres quanto ao controle da natalidade. A cintura constricta se torna, portanto, alvo de furiosas censuras ao representar uma ameaça aos ideais da domesticidade.

Sob esse prisma, a pesquisa questionou o movimento da reforma do vestuário enquanto uma mobilização integralmente de mulheres, motivado pelas preocupações com a saúde destas,

de cunho essencialmente feminista, e anti-*corset*. Apesar de reconhecer a importância da reformulação da vestimenta em prol da mobilidade corporal necessária ao trabalho e à vida pública, demonstramos que o movimento estava longe de ser unificado.

Seus expoentes eram em grande parte homens preocupados com o ideal de corpo natural das mulheres, o qual deveria obedecer aos desígnios da domesticidade: a maternidade, a nutrição dos filhos e o cuidado com o lar. Muitos dos adeptos e adeptas da Reforma do vestuário estavam, em grande parte, motivados pelo o desejo de manter as mulheres na esfera privada.

Contudo, é por meio de uma das vozes aliadas a este movimento, que analisamos de que forma os fenômenos sociopolíticos e biológicos examinados durante a pesquisa pairavam sobre a produção e a adoção de *corsets* no século XIX, período no qual o seu uso atinge o apogeu devido à industrialização e massificação da corseteria.

A produção teórica e prática de Mme. Caplin demonstrou que nos corpos das mulheres oitocentistas estavam vividamente estabelecidos conflitos acerca da precariedade do corpo e a sua potência para a maternidade, do aborto, da domesticidade, da educação e do trabalho remunerado. Defendemos, portanto, que o prestígio social da *corsetière* evidencia que o seu discurso e prática se articulam para mediar em um nível aceitável e penetrante as ansiedades acerca dos corpos das mulheres de uma sociedade em transformação.

Para além da produção de Mme. Caplin, o trabalho evidenciou a agência das mulheres na criação, confecção, comercialização e adoção de *corsets*, demonstrando que a relação destas com a corseteria estava longe de uma suposta passividade. Mesmo enquanto usuárias, as mulheres acessaram modelos variados, para finalidades diferentes e puderam escolher dentre diversos fornecedores. Seguramente a partir do século XIX, possuíam, inclusive, conhecimento técnico para confeccioná-los domesticamente se desejassem, graças à circulação de publicações que instruíam suas leitoras a executarem a tarefa, algumas incluíam diagramas de modelagem para reprodução.

Da perspectiva material, os diferentes insumos, modelagens e estruturas usadas em sua confecção evidenciam a multiplicidade das relações que o *corset* institui com o corpo. Este vínculo singular e íntimo, proporciona diferentes sensações, posturas, benefícios, limitações, gestualidades, constrições, suportes e conformações. O *corset*, portanto, é uma categoria plural e que continua aberta na contemporaneidade, ainda que a análise da peça neste contexto esteja além dos objetivos desta pesquisa.

A tarefa de examinar as diferentes configurações que o *corset* assumiu enquanto traje íntimo de uso normativo, não pode ser compreendida além da perspectiva do corpo da mulher.

Esta “encruzilhada habitada por todos”¹¹⁶, receptáculo de “injunções culturais”¹¹⁷ é, antes do emprego da peça, modelada pelo Outro, pelas suas crenças e expectativas. O *corset* esteve, portanto, a serviço da construção de uma corporeidade reativa às tensões que a cercavam, estas sim foram responsáveis por defini-lo.

¹¹⁶ ARTAUD apud BRETON, 2019, p.44

¹¹⁷ BRETON, 2019, p.44

REFERÊNCIAS¹¹⁸

- ADAMS, Elizabeth. **Method of manufacturing corsets to be worn by females during pregnancy or suffering under umbilical hernia or abdominal weakness**. Depositante: Elizabeth Adams. US1940. Concessão: 21 jan. 1841.
- ALDRICH, W. **History of sizing systems and ready-to-wear garments**. In; ASHDOWN, S. (Ed.), *Sizing in clothing: Developing effective sizing systems for ready-to-wear clothing*. Cambridge: Woodhead Publishing Limited, 2007.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1986.
- ARNOLD, Janet, TIRAMANI, Jenny, COSTIGLIOLO, Luca, PASSOT Sébastien, LUCAS, Armelle, PIETSCH Johannes. **Patterns of Fashion 5: The content, cut, construction and context of bodies, stays, hoops and rumps c.1595-1795**. Londres: The School of Historical Dress, 2018.
- ATELIER SYLPHE CORSETS. Etsy, 2020. **Digital antique Pregnancy corset pattern 41 inches bust size**. Disponível em: https://www.etsy.com/listing/796840107/ref-terma-pdf-digital-antique-pregnancy?click_key=49e00c6727ec143a1f558084a9c1423f1413186b%3A796840107&click_sum=ff370cd8&ref=shop_home_active_31. Acesso em: 13 jan. 2022.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARAO, Laurie. **Corps et corsets, du milieu du XVIIIe siècle à la fin des années 1820**. 108 f. Dissertação (Mestrado). Lyon, Université de Lyon 2, 2019.
- BAUMGARTEN, Linda. **Dressing for Pregnancy: A Maternity Gown of 1780–1795**, *Dress*, v. 23, p.16-24, 1996.
- BENDALL, Sarah, A. **Bodies of Whalebone, Wood, Metal, and Cloth: Shaping Femininity in England, 1560–1690**. Tese (Doutorado), Sydney: University of Sydney, 2017.
- BONNAUD, Jacques. **Dégradation de l'espece humaine par l'usage des corps à baleine: ouvrage dans lequel on démontre que c'est aller contre les loix de la nature, qu'empêcher la dépopulation & abâtardir pour ainsi dire l'homme, que de le mettre à la torture ... sous prétexte de le former**. Paris: Hérisant, 1770.
- BATES, A.W. Dr Kahn's Museum: Obscene Anatomy in Victorian London. **Journal of the Royal Society of Medicine**, v. 99, n. 12, p. 618 – 624, dez. 2006
- BATES, A. “Indecent and Demoralising Representations”: Public Anatomy Museums in mid-Victorian England. **Medical History**, v. 52, n. 1, p. 1-22, fev. 2008.
- BEHLEN, Beatrice. **London's Fashion Alphabet: C for corset**. London Museum, 2020. 1 vídeo (4:42 min). Disponível em: <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/fashion-alphabet-corsets>. Acesso em: 13 jan. 2022.
- BRETON, D. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.
- BRETON, D. **Sociologia do Corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- BRIMBLECOMBE, N. **Asylum nursing in the UK at the end of the Victorian era: Hill End Asylum**. **J Psychiatr Ment Health Nurs**, v. 12, n.1, p. 57-63, fev, 2005.

¹¹⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023 (2002).

BURTEL. **Guide des dames et des demoiselles**: Arts de faire les corsets, suivi de l'art de faire les guêtres et les gants. Paris: Audot, 1828.

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

CAPLIN, Jean Francois Isidore. **Apparatus for preventing or curing a stooping of the head or of the body**. Depositante: Jean Francois Isidore Caplin. A.D.1852 N°1054. Concessão: 30 mar. 1853

CAPLIN. Roxey A. **Health and Beauty**: or. Corsets and Clothing Constructed in Accordance with the Physiological Laws of the Human Body. London: Darton. 1856.

CAPLIN. Roxey A. **Health and Beauty**: or. Corsets and Clothing Constructed in Accordance with the Physiological Laws of the Human Body. London: Kent and Co., 1864.

CAPLIN, Roxey Ann, MILL, John. **Women in the Reign of Queen Victoria**. London: Dean & Son, 1876.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **Historia del cuerpo**. (II) De la Revolución francesa a la gran guerra. Madrid: Taurus. 2005.

CORBIN, Alain. **O encontro dos corpos**. In; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. História do Corpo. Da Revolução à Grande Guerra. Volume II. Rio de Janeiro: Vozes, 2017

COLE, George S. **A Complete Dictionary of Dry Goods**. Chicago: W.B. Conkey company, 1892.

COLE, Shaun. **The story of men's underwear**. New York: Parkstone International, 2010.

CROWSTON, Clare Haru. **Fabricating Women**: The Seamstresses of Old Regime France, 1675–1791. Durham: Duke University Press, 2001.

CRUEA, Susan M. Changing Ideals of Womanhood During the Nineteenth-Century Woman Movement. **General Studies Writing Faculty Publications**, p. 187-204, 2005.

CUNNINGTON, C. Willett. **English Women's Clothing in the Nineteenth Century**: a Comprehensive. Guide with 1,117 Illustrations. New York: Dover, 1990

CUNNINGTON, Phillis, BUCK, Anne. **Children's Costume in England from the Fourteenth to the End of the Nineteenth Century**. New York: Barnes & Noble, Inc., 1965.

CUNNINGTON, C. W., CUNNINGTON, P. **The History of Underclothes**. Dover Publications, 1992.

CUNNINGHAM, Patricia. **Reforming Fashion, 1850-1914**: Politics, Health, and Art (Presented by the Historic Costume & Textiles Collection). The Ohio State University, 2000.

CUNNINGHAM, Patricia. **Reforming Women's Fashion, 1850–1920: Politics, Health, and Art**. Kent: The Kent State University Press, 2003.

DAVIES, Mel. Corsets and Conception: Fashion and Demographic Trends in the Nineteenth Century. **Comparative Studies in Society and History**, v. 24, n. 4, p. 611–641, 1982

DAY, Carolyn A. **Consumptive Chic**: A History of. Beauty, Fashion, and Disease. London: Bloomsbury Academic, 2017.

DEAN, Rebecca. Elizabeth I: Gender and Paradigm. **Journal of Literature and Art Studies**. n. 8, p. 1713-1720, 2018.

- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. R. **Enciclopédia ou dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- DOYLE, R. **Waisted Efforts**: An Illustrated Guide to Corset Making. Stratford: Sartorial Press Publications. 2002.
- EBENSTEIN, Joanna. Ode to an Anatomical Venus. **Women's Studies Quarterly**, v. 40, no. 3/4, p. 346–52, jan. 2002.
- EBENSTEIN, Joanna. **The Anatomical Venus**. London: Thames & Hudson, 2016.
- EDWARDS, Lydia. **How to Read a Dress**: A Guide to Changing Fashion from the 16th to the 20th Century. London: Bloomsbury, 2019.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994
- ENTWISTLE, J. **El cuerpo y la moda. Una visión sociológica**. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- FONTECHA, J. A. R. **Diez privilegios para mujeres preñadas**. Alcalá de Henares: Luis Martínez Grande, 1606.
- FAURE, Olivier. “**Olhar dos médicos**” IN: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. História do Corpo. Da Revolução à Grande Guerra. Volume II. Rio de Janeiro: Vozes, 2017
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2017.
- GODINEAU, Dominique. **Fonction maternelle et engagement révolutionnaire féminin**. In; LÉVY, Marie – Françoise. L'enfant, la famille et la Révolution française. Paris: Olivier Orban, 1990
- GONZÁLEZ, Elvira. “**La primera infancia en la Edad Moderna**”. In: Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica: Madrid, 2013.
- GRUMBACH, Didier. **Histórias da Moda**. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- HALBERT, Jade. Liberating the Slaves of the Needle: The Association for the Aid and Benefit of Dressmakers and Milliners 1843 - 1863. **Retrospectives**, v. 3, n.1, 2014.
- HARVEY, A., MORTIMER, R. **The Funeral Effigies of Westminster Abbey**. Woodbridge: The. Bodydell Press, 1994,
- HOWEY, Catherine. “**The Vain, Exotic, and Erotic Feather**: Dress, Gender, and Power in Sixteenth- and Seventeenth-Century England” IN: CUFFEL, Alexandra, BRITT, Brian. Religion, gender, and culture in the pre-modern world. New York: Springer, 2007.
- HUNT, Lynn. **Freedom of Dress in Revolutionary France**. In; SCHIEBINGER, Londa. Feminism and the Body. New York: Oxford University Press, 2000
- JAFFE D. **Ingenious women**: From tincture of saffron to flying machines. Gloucestershire: Sutton Publishing. 2004
- JOHNSTON, Lucy. **Nineteenth-Century Fashion in Detail**. London: V&A Publications. 2005

JORDAN, J. **'To Make a Man Without Reason'**: Examining Manhood and Manliness in Early Modern England. In: Arnold, J.H., Brady, S. (eds) *What is Masculinity?. Genders and Sexualities in History*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

KHAN, B. Zorina. **Designing Women**: Consumer Goods Innovations in Britain, France and the United States, 1750–1900. National Bureau of Economic Research Working Paper No. 23086, Cambridge, MA, 2017.

KILVINGTON, Megan Eve. **Madame Caplin's Corsetry**: A New Perspective on Medical Transcendentalism. Tese (Doutorado). The University of York, York, 2018.

KNIGHT, Rosemary Ann. **Beyond separate spheres**: Acknowledging the agency of nineteenth century corsetieres. Tese (Doutorado), School of Social Science, The University of Queensland, 2012.

KNIBIEHLER, Yvonne. **Historia de las madres y de la maternidad en Occidente**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KUNZLE, David. Dress Reform as Antifeminism: A Response to Helene E. Roberts's "The Exquisite Slave: The Role of Clothes in Making the Victorian Woman". **Signs**, v. 2, n.3, p. 570-597, primavera, 1977.

KUNZLE, D. **Fashion & Fetishism**. Corsets, Tight-Lacing & Other Forms of Body-sculpture. Gloucestershire. The History Press (kindle edition), 2013.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Cia das Letras, 2005

LEDERMANN, Walter. La singular historia del Doctor Gusano -Nicholas Andry de Boisregard- y de sus hijas Parasitología y Ortopedia. **Rev. chil. infectol.**, Santiago, v. 29, n. 5, p. 564-569, oct. 2012 .

LE GALLERIE DEGLI UFFIZI. **Medici Venus**. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/medici-venus>. Acesso em: 13 jan. 2022.

LERNER, Gerda. **The Creation of Feminist Consciousness**: From the Middle Ages to Eighteen-Seventy. New York: Oxford University Press, 1993.

LEVITT, S. **Caplin, Roxey Ann (1793-1888)**. In: *Oxford Dictionary of National Biography*. Estados Unidos: Oxford University Press. 2004

LEOTY, Ernest. **Le Corset**: A Travers les Ages. Paris: Paul Ollendorff, 1893.

LIDSTONE, J. T. S. **The Londoniad**. London: Reed and Pardon, 1856.

LIPOVETSKY, Gilles. **Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOMBARD, Anne S. **Making Manhood**: Growing Up Male in Colonial New England. Cambridge: Harvard University Press, 2003

LORD, William Barry. **The corset and the crinoline**: an illustrated history. New York: Dover Publications, 2007.

LYNN, Eleri. **Underwear Fashion in Detail**. Londres: V&A, 2010.

MADAME Caplin's anatomical museum advertisement. **The Times**, Londres, 13, março de 1855.

- MADRESSI, Rafael. “**Dissecações e anatomia**” IN: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do Corpo. Da Renascença às Luzes. Volume I.* Rio de Janeiro: Vozes, 2019
- MAUSS, M. As técnicas corporais. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MCKNIGHT, Alana. **Shaping Toronto: Female Economy And Agency In The Corset Industry, 1871-1914**. Tese (Doutorado). Ryerson University and York University, Toronto, 2018.
- MOON, Cassandra Curry. **Selecting and adapting clothing for pregnancy in the nineteenth century**. Dissertação (Mestrado). Iowa State University, 1995.
- MORGAN, T.. The Lily and its impact on feminist thought in nineteenth century America. Dissertação (Mestrado). Saint Mary’s University, Halifax, 2015.
- NUTZ, Beatrix. **From Soft to Hard: Deliberately Concealed Body Shaping Garments from Tyrol**. In: *Structuring Fashion: Foundation Garments through History*. Munique: Hirmer, 2019.
- PASSOT, Sébastien. Aux sources de l’art des tailleurs et des couturières de l’époque moderne (XVI^e au XVIII^e siècle): des traités d’époque aux relevés contemporains. **En ligne**, v. 9, 2019.
- PIRES, Beatriz Ferreira. **O Corpo como Suporte da Arte - Piercing, Implante, Escarificação, Tatuagem**. São Paulo: Senac, 2005
- RICHMOND, Vivienne. **Clothing the Poor in Nineteenth-Century England**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013
- RIBEIRO, Aileen. **Dress and Morality**. London: Bestford. 1990.
- RIBEIRO, Aileen., BLACKMAN, Cally. **A Portrait of Fashion: Six Centuries of Dress at the National Portrait Gallery**. Londres: National Portrait Gallery, 2015.
- RICALDE, D. M. B. **Intervención de la pieza textil femenina “cuerpo” del s. Xix**. Estudio de materiales, técnicas y estado de conservación. Dissertação (Mestrado). Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2019.
- RIDDLE, John M. **Eve's Herbs: A History of Contraception and Abortion in the West**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- RIEGEL, Robert. Women’s Clothes and Women’s Rights. **American Quarterly**, vol.15, n 3, p. 390-401, 1963.
- ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: SENAC, 2007.
- ROUSSEAU, J.-J. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Difel, 1979
- RUDOLFSKY, Bernard. **Are Clothes Modern?** Chicago: Paul Theobald, 1947.
- SANTAMARÍA, M. A. G. El Museo de Selaya. Las amas de cría de la corte madrileña (1625-1830). **Boletín ANABAD**, v. 66, n. 3, jul. – set., 2016.
- SANZ, B. E. La elección de las nodrizas en las clases altas, del siglo XVII al siglo XIX. **Matronas Profesión**, v. 14, n. 3-4, p. 68-73, 2013.

- SCHIEBINGER, Londa. **Skeletons in the closet**: the first illustrations of the female skeleton in Eighteenth-Century anatomy. In: GALLAGHER, C. (Ed.). *Making the modern body*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- SCHMITT, Juliana. **Mortes Vitorianas**: corpos, luto e vestuário. São Paulo, Editorial Alameda, 2010.
- SCHULTZ, M. **Hygiène génitale de la femme, menstruation, fécondation, stérilité, grossesse, accouchement, suites de couches, principales maladies de la femme**. Paris: Ocyave Doin, 1902
- SCOTT, Lesley. **Lingerie**: da antiguidade à cultura pop. São Paulo: Manole, 2013.
- SELESHANKO, K. **Bound & Determined**. Nova York: Dover Publications, Inc, 2012.
- SINGH, D., et al. 'Did the perils of abdominal obesity affect depiction of feminine beauty in the sixteenth to eighteenth century British literature? Exploring the health and beauty link'. **Proceedings of the Royal Society**, vol. 274, p. 891 – 894, 2007.
- SOTO, P. N. Noticias histórico-artísticas en relación con las amas de cría de los hijos y nietos de Carlos IV. **Anales Del Instituto De Estudios Madrileños Tomo XLVI**, v.46, p. 129-154, 2006.
- STEELE, Valerie. **Fetiché**: sexo, moda & poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- STEELE, Valerie. **The corset**: a cultural history. New York: Yale University, 2001.
- STIKER, Henri-Jaques. **Nova percepção do corpo enfermo**. In; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do Corpo. Da Revolução à Grande Guerra*. Volume II. Rio de Janeiro: Vozes, 2017
- SUMMERS, Leigh. **Bound to please**: a history of the Victorian corset. Oxford: Berg Publishers, 2001
- SUMMERS, Leigh. "Yes, They Did Wear Them: Working-Class Women and Corsetry in the Nineteenth Century." **Costume**, v. 36, n. 1, p. 65–74, 2002.
- THAKUR, Manjari, The Corset Affair. **The Criterion: An International Journal in English**, v. 7, 2016.
- TORNTORE. Susan, J. "**Doublet**". IN: STEELE, Valerie. *Encyclopedia Clothing And Fashion*. Volume 1: Academic Dress to Eyeglasses. Farmington Hills: Tomson Gale, 2007.
- VIGARELLO, Georges. **Exercitar-se, jogar**. In; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do Corpo. Da Renascença às Luzes*. Volume I. Rio de Janeiro: Vozes, 2019
- VIGARELLO, George. **Lo limpio y lo sucio**. La higiene del cuerpo desde la Edad Media. Madrid: Alianza Editorial, 1985
- VIGARELLO, Georges; HOLT, Richart. **O corpo trabalhado e esportistas no século XIX**. In; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do Corpo. Da Revolução à Grande Guerra*. Volume II. Rio de Janeiro: Vozes, 2017
- VIGARELLO, Georges. **Panóplias corretoras**: balizas para uma história. In; SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- VIGARELLO, Georges. **The Metamorphoses of Fat**: A History of Obesity. New York: Columbia University Press, 2013

VINCENT, Susan J. **'When I am in good habitt': clothes in English culture c. 1550-c. 1670.** Tese (Doutorado em História Social), University of York, Heslington, 2002.

TENÓRIO, Oscar. Napoleão e o Código Civil. **Revista do Tribunal de Justiça do Estado da Guanabara**, ano X, n.º 22, p. 1- 14, 1970.

THE YOUNG LADY'S BOOK. **On the ill effects of insufficient exercise, constrained positions and tight stays on the health of young women.** Penny Magazine, Londres, 1822.

WAIDENSCHLAGER, Christine. **Fashion - Art - Works: 1715 to Today.** Berlin: Michael Imhof Verlag, 2016.

WARREN, Philip. **Foundations of Fashion: The Symington Corsetry Collection 1860–1990.** Leicester: Leicestershire County Council. 2013.

WAUGH, Norah. **Corsets and crinolines.** New York: Theatre Arts Books, 2004.

WATERHOUSE, Harriet. A Fashionable Confinement: Whaleboned Stays and the Pregnant Woman, **Costume**, v. 41, p. 53-65, 2007.

WEBER, Caroline. **Rainha da Moda: Como Maria Antonieta se vestiu para revolução.** 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

YALOM, Marilyn. **A history of the breast.** London: Pandora, 1998.