

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PRISCILA NINA FERNANDES

**OS CONTORNOS DA INTIMIDADE E O USO DO ESPARTILHO  
NO BRASIL (1889-1929)**

**Versão Final**

São Paulo  
2021

PRISCILA NINA FERNANDES

**OS CONTORNOS DA INTIMIDADE E O USO DO ESPARTILHO  
NO BRASIL (1889-1929)**

**Versão Final**

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

Área de concentração: História Social

Orientadora: Profa. Dra. Vânia Carneiro de  
Carvalho

São Paulo

2021

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.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F363c Fernandes, Priscila Nina  
Os contornos da intimidade e o uso do espartilho  
no Brasil (1889-1929) / Priscila Nina Fernandes;  
orientador Vânia Carneiro de Carvalho - São Paulo,  
2021.  
257 f.

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

1. História do Brasil. 2. Cultura material. 3.  
Corpo. 4. Gênero. 5. Moda. I. Carvalho, Vânia  
Carneiro de, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

## **ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

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

**Nome do (a) aluno (a): Priscila Nina Fernandes**

**Data da defesa: 13/05/2021**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Vânia Carneiro de Carvalho**

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

São Paulo, 12/07/2021

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho envolveu três anos de pesquisa e foi escrito durante a pandemia do novo corona vírus, que empurrou muitos de nós para a “intimidade do lar”. O isolamento social fez com que o processo de escrita fosse ainda mais solitário. Mas nunca estive sozinha.

Em primeiro lugar, agradeço à Vânia Carneiro de Carvalho pela orientação instigante, atenta e responsável. Tenho a sorte de contar com o apoio da Vânia desde a iniciação científica, em 2009. Foi um longo percurso até aqui e um privilégio ter dividido minhas angústias, ideias e inquietações com uma pessoa tão sensível e lúcida.

Durante toda a minha vida, encontrei professores excepcionais que me ofereceram as ferramentas necessárias para que eu chegasse até aqui. Este trabalho tem, portanto, um pedaço de cada um deles: Eduardo Bertolucci, Daniela Utescher, Luciana Rogers, Mônica Fogaça, Marcos Horário Dias, Claudio Adriaio, Eraldo Oliveira, José Emílio Neto, Mário Callari, Zilda Iokoi, Ana Maria Camargo, Marlene Suano, Flávio de Campos, Marcelo Cândido, Maria Ligia Prado, Maria Leda da Silva Maria Aparecida Borrego, Júlio Groppa, Luis Rebaza-Soraluz.

Agradeço também aos professores Elias Thomé Saliba, Solange Ferraz de Lima, Maria Claudia Bonadio e Priscila Piazzentini Vieira, que participaram das minhas bancas de qualificação e defesa e trouxeram apontamentos valiosos para o desenvolvimento da pesquisa. É preciso reconhecer que o segundo capítulo, por exemplo, tal como apresento agora, só pôde se desenvolver a partir de uma provocação feita pela professora Solange ainda em 2016 e reiterada por ela e pela professora Bonadio em 2017.

A ideia de analisar um objeto tão inusitado quanto o espartilho surgiu em 2008, no curso de História Contemporânea do saudoso professor Nicolau Sevcenko, figura central para minha formação como historiadora. Agradeço ao Nicolau pela inspiração, o estímulo e o exemplo. Agradeço também à Natália Frizzo, à Taís Araújo e à Cibele Lima, parceiras nesse trabalho inicial, pelas primeiras reflexões sobre esse tema e pela amizade.

Agradeço à Julia Passos, amiga querida e uma das primeiras leitoras desse trabalho; suas correções, sugestões e afeto foram fundamentais. À Helena Boschi e à Letícia Clares, da Cia. Entrelinhas, agradeço pelo primoroso trabalho de revisão.

Em tempos de desmonte da Educação e da Universidade, agradeço ao apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo 2016/24145-6). Sem o incentivo à produção acadêmica, este trabalho não teria sido possível; graças à bolsa FAPESP, pude realizar parte da pesquisa no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, no Costume Institute do Metropolitan Museum of Art (MET), no Fashion Institute of Technology (FIT) e na Columbia University, em Nova York. Agradeço pelo acolhimento e atenção que recebi nessas instituições e, em especial, às professoras Valerie Steele e Graciela Montaldo pela supervisão. Agradeço também ao Mateus Polato, que me recebeu em sua casa durante a estadia em Nova York, tornando a viagem ainda mais significativa.

O apoio dos meus amigos foi decisivo durante esses anos de pesquisa. Obrigada por terem multiplicado meus focos, desejado minha presença e acolhido minhas aflições, sempre. Uma vez ouvi que o amor é a aventura da diferença, e é uma sorte ter amigos tão diversos quanto a Anna Claudia Fonseca, a Adriana Alves, a Fernanda Guedes, a Stella Macedo, a Ruth Manus, a Amanda Voivodic, o Leonardo Nogueira, a Letícia Bassit, a Fernanda Costa, o Eduardo Natalino, o Leandro Saraiva, a Andreza Davidian, a Mari Sucupira, o Tiago Rangel, a Polyanna Costa, a Rebecca Gendler, o Gustavo Carvazan, a Fernanda Ticianelli, o Felipe Moreira, a Andreia do Nascimento, a Claudia Cortez, o Igor Reyner, a Joana Pires, a São Garcia, o Lucas Albertoni, o Helio Junior, o Paulo Furnari – vocês, por favor, entendam que se eu fosse escrever algumas linhas sobre cada um, eu teria que redigir uma nova tese.

Agradeço também às vinte e quatro mulheres que trouxeram potência e criatividade para os meus dias, à Denise Jans e Jozilma de Souza por todo carinho e ao Chico e Pedro Cardoso por me acompanharem nos momentos finais da escrita da tese.

À minha família, obrigada pela torcida e pela presença, em qualquer fuso horário. Agradeço ao meu pai, Paulo Fernandes, e à Alê, Alessandra Reis, pelo estímulo e amor constantes, pelo exemplo e por todos os ensinamentos. Agradeço à minha mãe, Márcia Nina, e ao Lalo, Laertes Pereira, por estarem sempre ao meu lado, por acreditarem em mim e pelo acolhimento diário. Esse trabalho não existiria sem o apoio de vocês.

Ao meu companheiro e primeiro leitor, Maurício Cardoso, a minha profunda gratidão por essa parceria esplêndida, livre, clara, íntegra e vivida de forma não convencional. Obrigada por me acompanhar a todo momento. Na complexidade e beleza de cada dia, você é o meu Pilar.

## RESUMO

FERNANDES, Priscila Nina. *Os contornos da intimidade e o uso do espartilho (1889-1929)*. 2021. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O espartilho é objeto de uma nova experiência feminina, vinculada à modernidade. Ele expressa diferentes tensões e cria e sustenta novas formas de sociabilidade. Entre o final do século XIX e início do século XX, o espartilho circulava no corpo de mulheres, era exibido em lojas, vitrines e ateliês de costura, era divulgado em anúncios publicitários e revistas ilustradas e representado em romances, pinturas, charges e filmes. Nos centros urbanos brasileiros, muitas mulheres se envolveram com seu uso, seja como consumidoras, fabricantes ou vendedoras. A partir do estudo desse artefato, buscamos compreender aspectos do processo de modernização brasileira no período compreendido entre 1889 e 1929, tendo como foco a construção de uma intimidade burguesa no país. Defendemos que o espartilho foi agente na construção da intimidade feminina, delimitada simultaneamente como uma relação entre o indivíduo e o corpo e as esferas pública e privada, pautada por cuidados singulares e uma série de normatizações. Essa noção de intimidade se associa a um ideal de feminilidade, à sexualização e exibição do corpo feminino, a tensões entre individualidade e massificação, à diferenciação de gênero, à ritualização do cotidiano, à especialização e transformação corporais, ao avanço tecnológico e ao ambiente doméstico e urbano.

**PALAVRAS-CHAVE:** História do Brasil. Cultura material. Gênero. Corpo. Moda.

## ABSTRACT

FERNANDES, Priscila Nina. *The contours of intimacy and the corseted body (1889-1929)*. 2021. Thesis (PhD in Social History) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The corset is an object of a new female experience that is related to modernity. It expresses different tensions; it creates and sustains new forms of sociability. Between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, the corset circulated in women's bodies, was displayed in stores and shop windows, was advertised in illustrated magazines, and portrayed in novels, paintings, cartoons and films. In Brazilian urban centers, many women became involved with the corset, either as consumers, manufacturers or salespeople. By analyzing this artifact, we seek to understand aspects of Brazilian modernization, between 1889 and 1929, focusing on the construction of a bourgeois intimacy in the country. We defend that the corset was an agent in the construction of female intimacy, which is delimited simultaneously as a relationship between the individual and the body and the public and private spheres and guided by a series of norms. The notion of intimacy is associated with an ideal of femininity, with the sexualization and exhibition of the female body, with tensions between individuality and massification, with gender differentiation, with the ritualization of everyday life, with the process of modernization and with the domestic and urban environments.

**KEYWORDS:** History of Brazil. Material Culture. Genre. Body. Fashion.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Colletes Legrain”, o uso do espartilho e a ideia de intimidade .....	20
Figura 2 – Amostra de espartilho de Rafaela Carbó, 1901 .....	30
Figura 3 – Amostras de espartilho de Rafaela Carbó, 1901 .....	31
Figura 4 – Espartilho de seda da Maison Leóty, de 1891 .....	31
Figura 5 – Espartilho da Royal Worcester Corset Company de 1895 vestido, visto de frente e de costas .....	32
Figura 6 – Fechamentos frontais, chamados <i>busks</i> ou <i>feixos frontais</i> .....	33
Figura 7 – Diferentes modelos de barbatanas .....	33
Figura 8 – Fechamento traseiro por ilhoses .....	34
Figura 9 – Cordão para amarração .....	34
Figura 10 – Costuras e bordados em um espartilho da Royal Worcester Corset Company, de 1876. ....	35
Figura 11 – Espartilho de seda da Maison Leóty, de 1891 (detalhe da parte interna) .....	37
Figura 12 – Espartilho francês, Au Bon Marché, Paris, [ca. 1904] .....	41
Figura 13 – Anúncio publicitário dos espartilhos “Luiz XV” e <i>devant-droit</i> da Mme. Agnes .....	45
Figura 14 – Anúncio publicitário dos espartilhos “Sylphide” .....	45
Figura 15 – Anúncio publicitário dos espartilhos <i>devant-droit</i> .....	46
Figura 16 – Modelo de espartilho da Worcester Corset Company, de 1893, e modelo similar em anúncio publicitário de 1889 dos espartilhos Legrain .....	48
Figura 17 – Modelo de espartilho da Worcester Corset Company, de 1885, e modelo similar em anúncio publicitário de 1895 dos espartilhos da Mme. Lion .....	48
Figura 18 – Modelo de espartilho da Chicago Corset Company, de 1905, e modelo similar em anúncio publicitário de 1903 dos espartilhos de Mme. Garnier .....	49
Figura 19 – Modelo de espartilho da Royal Worcester Corset Company, datado entre 1917 e 1919, e modelo similar em anúncio publicitário de 1911 dos espartilhos da mesma marca .....	49
Figura 20 – Cinta norte-americana, de 1924, e modelo similar publicado no mesmo ano na revista <i>Fon-Fon</i> .....	50
Figura 21 – “Sustentador de seios” desenvolvido por Alice Jacobsen em 1907 .....	51
Figura 22 – Modelo de <i>soutien-gorge</i> datado entre 1915-1920 e modelo similar em anúncio publicitário de 1914 da loja M. Nascimento .....	51
Figura 23 – Anúncio de espartilhos e cintas da Águia de Ouro .....	54
Figura 24 – <i>A Lady Showing a Bracelet Miniature to Her Suitor</i> , Jean-François Detroy, [ca. 1764] (óleo sobre tela, 64,77 x 45,72 cm) .....	57
Figura 25 – <i>La Toilette</i> , Pierre Antoine Baudouin, 1771 (gravura, 39,8 x 28,5 cm) .....	60
Figura 26 – <i>Trade Card</i> (cartão comercial), <i>A True story of the Madam Warren Corset</i> , 1886 .....	62
Figura 27 – Espelho “psique” de cerca de 1898 .....	66

Figura 28 – <i>O psyché</i> , Berthe Morisot, 1876 (óleo sobre tela 65 x 54 cm) .....	67
Figura 29 – Propaganda dos “Colletes ‘Rejane’” do Mappin Store .....	80
Figura 30 – Propaganda do “Corset Coraline” do Dr. Warner, [ca. 1890].....	81
Figura 31 – Propaganda de espartilho com mulher retratada em espaço privado .....	86
Figura 32 – Propaganda dos espartilhos de Mme. De Vertus .....	87
Figura 33 – Detalhe do anúncio de espartilhos da Casa Raunier .....	88
Figura 34 – <i>Vaidade</i> , Angelina Agostini, 1913 (óleo sobre tela, 73,5 x 78,5 cm) .....	89
Figura 35 – As tentações do espelho .....	90
Figura 36 – <i>Vaidade</i> ou <i>Tríptico das vaidades terrestres e da salvação divina</i> , Hans Memling, 1485 (óleo sobre madeira, 22 x 13 cm cada painel lateral) .....	91
Figura 37 – Anúncio de 1907 com mulher em moldura .....	92
Figura 38 – Anúncio de 1914 com mulheres em molduras .....	93
Figura 39 – Ilustração da seção “Chronica Elegante” da <i>Revista da Semana</i> .....	94
Figura 40 – Ilustração da revista <i>Fon-Fon</i> .....	94
Figura 41 – <i>Intérieur</i> , Edgar Degas, 1868 (óleo sobre tela, 81,3 x 114,3 cm) .....	96
Figura 42 – <i>Arrufos</i> , Belmiro de Almeida, 1887 (óleo sobre tela, 89,1 x 116,1 cm).....	96
Figura 43 – Ilustração da revista <i>O Rio Nu</i> e detalhe de um anúncio de espartilhos da Casa Raunier na revista <i>O Malho</i> .....	98
Figura 44 – Fotografia da revista <i>O Rio Nu</i> e anúncio dos <i>colletes</i> de Mme. Elvira Gomes na revista <i>Fon-Fon</i> .....	99
Figura 45 – Ilustração de 1908 da revista <i>O Rio Nu</i> .....	99
Figura 46 – Série “Vestuarios internos” da revista <i>O Rio Nu</i> .....	100
Figura 47 – Sangue meio azul .....	107
Figura 48 – Ilustração da <i>Revista da Semana</i> .....	109
Figura 49 – Ilustração de 1907 publicada na revista <i>O Rio Nu</i> .....	111
Figura 50 – Propaganda de espartilhos da Casa Raunier.....	115
Figura 51 – Espartilho à prova de ferrugem, <i>Warner's rust-proof corsets: wash like lingerie</i> , 1918 (40,5 x 27,8 cm).....	125
Figura 52 – Espartilho de coralina, em seda e cetim, Warner Bros Corset Company, [ca. 1889] .	126
Figura 53 – Anúncio de espartilhos à prova de ferrugem American Rustless .....	127
Figura 54 – Propaganda dos espartilhos de Mme. Bascom Pinto .....	129
Figura 55 – Propaganda dos espartilhos de Francillon Krauss.....	129
Figura 56 – Propaganda dos espartilhos de Mme. Mohé Jardim.....	130
Figura 57 – Systema Thermo-electro-galvanico, desenvolvido por Octavio Valobra em 1905 .	132
Figura 58 – Sistema com molas criado por Samuel Barnes .....	134
Figura 59 – Ilustração do formato de um espartilho no corpo.....	136

Figura 60 – Ilustração de um espartilho “aberto” .....	137
Figura 61 – Oficina da Lingerie Elegante .....	140
Figura 62 – Funcionárias trabalhando em uma das principais salas de costura da Royal Worcester Corset Co., em Worcester, Massachusetts, em 1902 .....	142
Figura 63 – Panfleto <i>To The Woman Who Works</i> , da Royal Worcester Corset Company, [ca. 1910] .....	142
Figura 64 – Exposição de três espartilhos em manequins da Sykes & Co. ....	146
Figura 65 – Espartilho para maternidade .....	151
Figura 66 – Anúncio de espartilhos para grávidas da Águia de Ouro .....	152
Figura 67 – Boneca parisiense com espartilho original, de 1865 .....	154
Figura 68 – Miniaturas de espartilhos, Rafaela Carbó, 1901 .....	155
Figura 69 – Espartilho para meninas .....	156
Figura 70 – Anúncio publicitário de espartilho para meninas .....	157
Figura 71 – Charge “O rapto das Sabinas” .....	159
Figura 72 – Ilustração do catálogo Royal Worcester WCC Corsets para a Exposição Universal de Chicago, 1893 .....	161
Figura 73 – Outra ilustração do catálogo Royal Worcester WCC Corsets, 1893 .....	161
Figura 74 – Terceira ilustração do catálogo Royal Worcester WCC Corsets, 1893 .....	162
Figura 75 – <i>Fascinação</i> , Pedro Peres, 1909 (óleo sobre tela, 35,7 x 31,2 cm) .....	163
Figura 76 – Anúncio publicitário dos manequins Lavigne, [ca. 1870] .....	165
Figura 77 – Anúncio publicitário da Casa Nascimento com <i>bustes pour corsets</i> .....	166
Figura 78 – <i>Boulevard de Strasbourg, Corsets, Paris</i> , Eugène Atget, 1912 (fotografia 22,4 x 17,5 cm) .....	167
Figura 79 – Andar das modelos-manequins em <i>frames</i> de um desfile de espartilhos e cintas Berlei, Austrália, [ca. 1920] .....	170
Figura 80 – “O ventre para a frente”, Belmonte .....	171
Figura 81 – <i>Walking, Two Models Meeting, and Partly Turning</i> , Eadweard Muybridge, 1887 (série fotográfica, 47 x 59 cm) .....	173
Figura 82 – Mulheres elegantes retratadas no ambiente urbano .....	173
Figura 83 – Publicação da revista <i>Careta</i> sobre mulheres retratadas pela cidade .....	174
Figura 84 – <i>Trottoir roulant</i> na Exposição Universal de Paris de 1900 .....	175
Figura 85 – Propaganda do “espartilho Sylphide” em “S” .....	176
Figura 86 – <i>Hobble band</i> usado sob vestidos afunilados para impedir passos largos .....	176
Figura 87 – Saia afunilada, fotografia de 1914 .....	177
Figura 88 – Propaganda dos espartilhos Thylda com uso do espelho de três faces, sem data especificada .....	179
Figura 89 – Espartilho em formato de ampolheta, de propaganda da R&G Corsets, do final do século XIX, e espartilho mais reto no quadril, do início do século XX .....	180

Figura 90 – Fotografias de mulheres em uniformes ilustram o texto de Isabel de Palencia ..	184
Figura 91 – <i>C'est Unique! J'ai Pris Quatre Tailles...</i> , da série “Émotions Parisiennes”, publicada em <i>Le Charivari</i> , 1840 (litografia colorida, Honoré Daumier).....	187
Figura 92 – Categorização do espartilho segundo padrões físicos.....	189
Figura 93 – As variedades de coletes e suas denominações.....	191
Figura 94 – “Modelo Luiz XV”.....	193
Figura 95 – À direita, segurando o fundo, Maria Josefina Alkmim (Miquita), esposa do fotógrafo, Chichico Alkmim, [ca. 1910] .....	197
Figura 96 – Família Benigno Correa, anônimo, 1923 .....	199
Figura 97 – Beti e amiga, anônimo, [ca. 1925] .....	199
Figura 98 – Espartilhos da Casa Sloper.....	201
Figura 99 – Classificação do corpo feminino segundo modelos de espartilhos.....	202
Figura 100 – Silhuetas da moda .....	204
Figura 101 – Silhueta nos anos 1920.....	205
Figura 102 – Modelos de vestidos representados sem corpos.....	208
Figura 103 – Anúncio de espartilho da Royal Worcester e Bon Ton, 1905.....	209
Figura 104 – Cenas do filme <i>Encaixotando Helena</i> , de Jennifer Lynch, 1993.....	210
Figura 105 – Detalhe de um anúncio publicitário dos coletes de Mme. Berthe.....	211
Figura 106 – A fragmentação do corpo feminino e o uso do espartilho .....	213
Figura 107 – Parte de manequim publicada na revista <i>Careta</i> em 1914.....	214
Figura 108 – Partes de corpos femininos publicadas na revista <i>Fon-Fon</i> em 1915.....	215
Figura 109 – Diferentes partes de corpos femininos retratadas no <i>Jornal das Moças</i> em 1918.....	216
Figura 110 – Partes de corpos femininos em diferentes ângulos publicadas na <i>Revista da Semana</i> em 1925.....	217
Figura 111 – <i>Les demoiselles d'Avignon</i> , Pablo Picasso, 1907 (óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm).....	220
Figura 112 – Espartilho Baleinine Incassable, Paris, [ca. 1900].....	221
Figura 113 – Anúncio do espartilho Thylda, 1907, Paris.....	222
Figura 114 – Propaganda de espartilho na Espanha.....	223
Figura 115 – <i>A negra</i> , Tarsila do Amaral, 1923 (óleo sobre tela, 100 x 80 cm).....	224
Figura 116 – <i>Nude Descending a Staircase</i> , Marcel Duchamp, 1912 (óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm).....	227
Figura 117 – <i>Vênus de Milo com gavetas</i> , Salvador Dalí, 1936, Espanha .....	228

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
Os contornos da intimidade .....	17
A materialidade do espartilho .....	27
O uso do espartilho .....	38
<b>CAPÍTULO 1   OLHARES ÍNTIMOS: O ESPARTILHO E O ESPAÇO DOMÉSTICO</b> .....	53
1.1 A toailete elegante e <i>l'essai du corset</i> .....	55
1.2 “A dispersão do sentimento de intimidade” .....	63
1.3 Espelho e interioridade .....	65
1.4 Banheiro e higiene .....	69
1.5 O quarto e o relaxamento .....	71
1.6 Espartilho e feminilidade .....	79
1.7 Espartilho, erotismo e sedução .....	85
1.8 Olhares múltiplos: as empregadas domésticas .....	103
1.9 O espartilho, o avental e a mulher cordial .....	109
<b>CAPÍTULO 2   ÍNTIMIDADE E TECNOLOGIA: AS TRANSFORMAÇÕES DO ESPARTILHO E AS METAMORFOSES DO CORPO</b> .....	120
2.1 O espartilho e as inovações tecnológicas .....	121
2.2 O espartilho, da fábrica ao lar .....	138
2.3 O espartilho vai às exposições universais .....	145
2.4 O espartilho veste meninas, mulheres, bonecas e manequins .....	150
2.5 Os manequins ganham vida .....	169
<b>CAPÍTULO 3   OS FRAGMENTOS DA ÍNTIMIDADE E O ESPARTILHO DE MÚSCULOS</b> .....	183
3.1 O século do uniforme .....	183
3.2 O corpo diferenciado .....	186
3.3 O corpo classificado .....	200
3.4 O corpo invisível e o corpo fragmentado .....	207
3.5 O espartilho de músculos .....	230
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS   A MULHER MODERNA, O SUTIÃ E A ÍNTIMIDADE</b> .....	237
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	243

## INTRODUÇÃO

Entre finais do século XIX e início do século XX, as mulheres brasileiras se envolveram amplamente com o uso do espartilho, seja como consumidoras, fabricantes, vendedoras ou observadoras de vitrines e lojas nos centros urbanos em transformação. À medida que se popularizava, o espartilho se tornava agente na criação de uma nova noção de intimidade. A partir da análise do período que vai de 1889 a 1929, esta pesquisa tem a ambição de investigar a constituição material e ideológica da intimidade burguesa no Brasil ao longo do processo de modernização republicana. Para isso, elaboramos uma história do uso do espartilho com foco nas dimensões corporal e material da sociedade, e traçamos a especificidade da trajetória desse objeto no contexto brasileiro, tomando distância das abordagens universalizantes sobre as roupas íntimas.

A intimidade será aqui delimitada simultaneamente como uma relação entre o indivíduo e o corpo e as esferas pública e privada, pautada por cuidados singulares e uma série de normatizações ditadas pelos novos parâmetros burgueses. Ela é também uma noção associada a um ideal de feminilidade, à sexualização e à exibição do corpo feminino, a tensões entre individualidade e massificação, à diferenciação de gênero, à ritualização do cotidiano, à especialização e transformação corporais, ao avanço tecnológico e ao ambiente doméstico e urbano.

Do ponto de vista cronológico, elegemos como marco inicial o ano de 1889 por termos encontrado nessa data a primeira patente de “*collete* para senhoras” requerida no Brasil. A partir desse momento, identificamos também o início da produção de espartilhos em território nacional, apesar de o consumo e a importação da peça datarem de um período anterior. A década de 1920, por sua vez, corresponde à gradativa diminuição do uso do espartilho e ao aumento do consumo do sutiã, que se consolida no início dos anos 1930.

Defendemos que o uso do espartilho, amplamente difundido e debatido em revistas ilustradas, citado em romances, presente nas lojas de departamento e em representações pictóricas, como pinturas e fotografias, foi central para a inserção da mulher na modernidade. O espartilho produziu e sustentou novas práticas sociais no contexto do desenvolvimento de um modo de vida burguês, resultando em um arranjo específico das modas e dos modos importados da Europa e dos Estados Unidos. Se o espartilho é uma peça que conforma o corpo feminino, como não considerar que ele também modela aspectos da sociedade?

No Capítulo 1, caracterizamos a noção de intimidade a partir da interação entre mulher e roupa íntima no espaço doméstico, onde o espartilho é frequentemente vinculado a outros elementos da esfera privada, como espelhos, biombos e “criadas”<sup>1</sup>. Nas poses, os gestos femininos são sempre delicados e a beleza está associada à ideia de transformação e exibição do corpo. Nesse contexto, trataremos da relação entre intimidade, feminilidade e sexualização do corpo.

No Capítulo 2, focalizamos o desenvolvimento da indústria de espartilhos a partir das patentes de privilégios industriais, das exposições universais, das inovações tecnológicas que acompanharam a história da peça e do uso de manequins em sua exibição. Identificamos, assim, uma dimensão da intimidade associada ao espartilho e à modernidade por meio da técnica.

No Capítulo 3, analisamos os contrastes e aproximações entre os anos iniciais e finais dos marcos cronológicos estabelecidos como balizas desta pesquisa. A aceitação do uso do espartilho até seu aparente abandono e a adoção do sutiã, somados a diferentes práticas de conformação do corpo feminino (por meio do esporte, de procedimentos médicos e do surgimento dos tamanhos e tipologias do corpo), expressam transformações mais amplas no modo como o corpo passava a ser mobilizado e compreendido.

Ao analisar esses quarenta anos, percebemos que o espartilho nunca foi de fato abandonado; os discursos em torno da peça foram atualizados, mas não radicalmente alterados. A necessidade de transformar o corpo de acordo com um ideal específico de beleza, feminilidade e civilidade foi interiorizada a ponto de ser defendido que a mulher deveria abandonar o “*collete*” e criar um “espartilho de músculos” por meio da dieta alimentar, do consumo de remédios, de exercícios de ginástica e procedimentos cirúrgicos.

O desinteresse pelo espartilho não significou, portanto, o abandono das práticas de conformação do corpo. O sutiã representou a continuidade do espartilho como artefato íntimo modelador que ainda restou apostado ao corpo, expressando as metamorfoses da mulher moderna em seus aspectos mais íntimos.

Do ponto de vista documental, circunscrevemos os materiais analisados às principais revistas ilustradas em circulação entre 1889 e 1929<sup>2</sup>, que incluem ilustrações, anúncios

---

<sup>1</sup> A palavra “criada” era usada em manuais domésticos, revistas, anúncios publicitários e romances para se referir a diferentes ocupações (remuneradas) exercidas por mulheres no espaço doméstico, o que incluía as funções de faxineira, cozinheira, ama-de-leite, governanta, lavadeira, etc. Adotaremos o termo “criada” para se referir a essas trabalhadoras, ou ainda “empregada doméstica”, apesar de essa expressão ser extemporânea ao contexto analisado, com o objetivo de evitar repetições excessivas.

<sup>2</sup> Dentre as quais ressaltamos: *A Estação* (1880-1904), *A Revista da Semana* (1900-1958), *O Malho* (1902-1954), *Fon-Fon* (1907-1958), *Careta* (1908-1960), *A Cigarra* (1914-1956), *Jornal das Moças* (1914-1961), *Revista*

publicitários, charges, textos literários, colunas de moda, artigos médicos, etc. Nesse levantamento, realizamos uma pesquisa por palavras-chave e selecionamos as ocorrências relacionadas ao uso espartilho, definindo um repertório de objetos, agentes e debates associados ao nosso tema central e criando um sistema de catalogação. Também investigamos patentes de privilégios industriais requeridas entre 1889 e 1910, romances publicados no período que faziam menção ao espartilho, filmes e fotografias de época, itens do mobiliário doméstico burguês, pinturas e gravuras brasileiras e europeias, catálogos de exposições, além de espartilhos presentes em acervos do Brasil e dos Estados Unidos.

Trata-se de uma documentação bastante heterogênea, na qual os discursos sobre o espartilho e a intimidade são apresentados de formas diversas. Por conseguinte, no que se refere à análise das fontes, fez-se necessário determinar onde e como os objetos eram representados. Durante toda a pesquisa, estivemos atentas tanto à forma quanto ao conteúdo, buscando os pontos mais pertinentes da informação material, visual e textual – ou seja, suas implicações em relação aos atributos associados à mulher, incluindo as descrições e características do espartilho, as preocupações em torno do corpo, as percepções sobre a modernidade.

### **Os contornos da intimidade**

No dia 15 de maio de 1898, as “distintas senhoras” brasileiras que folhearam o jornal de modas parisiense *A Estação* encontraram os usuais anúncios de livros de bordados, pílulas contra anemia, pó laxativo, pó cosmético, creme antirrugas, pomada para os cabelos, perfumes e espartilhos. Inteiraram-se sobre a “moda actual”, que “decididamente” se caracterizava “por linhas flexíveis”. Aprenderam novas técnicas para a decoração de biombos, caixinhas e almofadas. E, na seção “conselhos às mulheres”, elas leram as opiniões de Baroneza Staffe sobre o que ela identificou como “uma sciencia perdida”:

Os novos hábitos de vida que contrahimos nos fizeram perder, como tantas outras graças que possuíam nossos avôs, a arte um pouco difficil da conversação. [...] para conversar no mundo, é preciso um gráo de intimidade que já não conhecemos. [...] Ninguém falla a seu visinho pois que todos se desconhecem uns aos outros. [...] São tantas as preocupações que tomam o tempo a uma pessoa que é impossível inteiramente uma longa demora em uma casa. Além disso a bicycletta veio quebrar de vez essa possibilidade de reuniões prolongadas. E quem o acreditaria? Os jornaes, os innumeraveis jornaes são talvez os verdadeiros, os únicos destruidores da

conversação. Outr’ora havia em cada cidade, mesmo em Paris, algumas pessoas somente, bem informadas de tudo, graças a sua posição social.<sup>3</sup>

Baroneza Staffe lamenta, com expressiva melancolia, a perda do “gráo de intimidade” que permitia, nos tempos idos, o contato amistoso e demorado entre vizinhos. O anonimato da vida urbana, a velocidade da bicicleta e a relativa democratização do acesso a jornais teriam destruído as possibilidades de uma conversação prolongada, impondo outro ritmo ao deslocamento e oferecendo fontes de informação que, “outr’ora”, eram privilégio de uns poucos esclarecidos. Baroneza Staffe era o pseudônimo de Branco Augustine Angela Soyer (1843-1911), autor francês famoso pelo seu livro *Usages du monde: règles du savoir-vivre dans la société moderne* (1891).

As traduções de textos franceses eram comuns nas páginas da revista, assim como a releitura das modas e modos parisienses. O desenvolvimento da imprensa brasileira ainda era modesto, e *A Estação* era o principal periódico feminino em circulação no final do século XIX. Mais do que uma janela pela qual as leitoras podiam espreitar a modernidade europeia, as revistas ilustradas eram também uma porta de entrada por onde novos costumes e práticas foram difundidos e apropriados. E, apesar de alguns contemporâneos, como Silvio Romero, acreditarem que “a imitação, a macaqueação de tudo, modas, costumes, leis, códigos, versos, dramas, romances, foi a regra geral”<sup>4</sup>, Schwarz explica que:

Um a um, medidos pela realidade social do país, estes itens efetivamente podiam parecer importação supérflua, destinada a tapar a indigência real e a encenar a ilusão do progresso. Vistos em conjunto, entretanto, são aspectos da constituição e do aparelhamento do novo Estado nacional, bem como da participação das novas elites na cultura contemporânea [...]. Privados de seu contexto oitocentista europeu e acoplados ao mundo da sociabilidade colonial, os melhoramentos da civilização que importávamos passavam a operar segundo outra regra, diversa da consagrada nos países hegemônicos.<sup>5</sup>

Assim, mais que mera “macaqueação”, a importação de produtos e ideais europeus conformava uma prática, comum às elites, de atualização e ajuste da modernidade aos ares nacionais. A realidade do país era essencialmente distinta da europeia: a população era composta por quase 80% de analfabetos<sup>6</sup>, poucas pessoas viviam nos centros urbanos e a longa tradição escravista ainda marcava a vida da maioria. De fato, apenas alguns eram “informados de tudo, graças a sua posição social”. Mesmo assim, desde antes da Proclamação

<sup>3</sup> BARONEZA STAFFE. Conselhos ás mulheres. *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 9, maio 1898, p. 49.

<sup>4</sup> ROMERO, Silvio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1897, p. 123.

<sup>5</sup> SCHWARZ, Roberto. *Que Horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 43-44.

<sup>6</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 239.

da República, os novos hábitos, importados da Europa e também dos Estados Unidos, já podiam ser sentidos, e esse marco político representou, efetivamente, a intensificação desse processo de constituição nacional.

As aflições em torno das mudanças nas relações sociais e do aceleração da vida cotidiana descritas no texto de Baroneza Staffe ecoariam cada vez mais, e de modo peculiar, na sociedade brasileira. O uso do espartilho, indicado em um anúncio logo abaixo do texto (com a imagem de uma mulher vestindo um dos “Colletes Legrain”, na Figura 1), e as preocupações em torno da ideia de intimidade são expressões dessas transformações. Mais do que um indicativo de “perda de intimidade”, os lamentos da Baroneza revelam o próprio surgimento de uma nova ideia de intimidade e da valorização da vida privada.

A vida privada se constituiu como uma dimensão do modo de vida burguês, em oposição ao âmbito público e em diálogo com a formação do cidadão moderno. Mas, como afirma José de Souza Martins, no Brasil, “o cidadão é uma ficção do Estado”<sup>7</sup> e a diferenciação entre o público e o privado é muito menos rígida que no contexto europeu. Então, “temos vida privada. Mas não necessariamente vida privada como um modo de vida que defina um estilo dominante de viver. A diferença entre a rua e a casa é muito sutil em nossa cultura”<sup>8</sup>. Mesmo assim, a vida privada europeia, com um estilo de sociabilidade e de mentalidade próprios, foi certamente imitada pelas casas mais abastadas e pelas elites de diferentes regiões do país.

---

<sup>7</sup> MARTINS, José de Souza. Comentário IV. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 4, n. 1, 1996, p. 56.

<sup>8</sup> MARTINS, op. cit., p. 51.

Figura 1 – “Colletes Legrain”, o uso do espartilho e a ideia de intimidade

25 DE MAIO DE 1898
A ESTAÇÃO (Supplemento literario)
22
XXVII ANNO N. 9 DE 1898

### Conselhos ás mulheres

#### UMA SCIENCIA PERDIDA

Os novos hábitos de vida que contrahimos nos fizeram perder, como tantas outras graças que possuíam a nossa avó, a arte um pouco difficil, da conversação. Não teríamos tempo, como elles tiveram, de dizer coisas lindas e depois, para conversar no mundo, é preciso um grão de intimidade que já não conhecemos.

Observe o que se passa em um salão no dia de recepção da dona da casa. Uma multidão de visitantes apressados, a maior parte do tempo desconhecidos uns dos outros desfilam diante della que não sabe absolutamente ligar os nomes ás pessoas e que por ter innumeradas relações confunde toda a gente. Nessas condições que queréis que se lhe diga?

Ninguém falla a seu vizinho pois que todos se desconhecem uns aos outros.

A dona da casa inteiramente entregue aos *visiteurs* dos que entram e sahem, só pôde absolutamente attender a cada um de pé si.

Mas as visitas são de pouca duração, porque todos tem umas visitas casadas ao mesmo tempo para lá irem. Depois bem se sabe que as mudanças se fazem diariamente e por consequencia as relações quebram se ou arrefecem com facilidade.

São tantas as preocupações que tomam o tempo a uma pessoa que é impossivel inteiramente uma longa demora em uma casa.

Alem disso a bicyclette veio quebrar de vez essa possibilidade de reuniões prolongadas.

E quem o acreditaria?

Os jornaes, os innumeraveis jornaes são talvez os verdadeiros, os unicos destruidores da conversação.

Outrora havia em cada cidade, mesmo em Paris, algumas pessoas somente, bem informadas de tudo, graças a sua posição social, la se saber das novidades em casa dellas, depois discutia-se em cada uma das casas conhecidas o que se apurava nos centros predilectos.

Neste hábito da palavra, da resposta, porque se discutia o pro e o contra, o espirito se aguçava, a reflexão se formava; era preciso saber julgar por si mesmo, não se podia dispensar um ponto de vista pessoal.

Hoje a imprensa, com as suas sem mil boccas leva a todos e a cada um a mesma noticia com commentarios em apoio, juizos feitos que se adopta como sendo proprios.

Emfim, muitos rapazes aliás ousados guardam reservas em presença das mulheres.

Isso é mais impressionabilidade que timidez. Para que se tornem aguerridos, devem correr ao fogo todos as vezes que tiverem occasião.

A força de affrontar o inimigo, tornar-se-hão tão fortes quanto elles e ficarão francos e simples.

De mais podem ficar certos de que são encantadores, apesar de um certo desar que não deixa de ir bem aos moços.

### Dona Zazá

Dona Zazá tem olhos cêlicos  
Mas n'elles eu não pude lêr  
Si o seu luzir quer dizer magnas  
Si distarçado, almo prazer.

Dona Zazá tem fronte esplendida  
Mas n'ella fulge um brilho tal  
Que eu penso ás vezes que é de orgulho  
Outras que a fere um vivo mal.

Dona Zazá tem grossos labios  
Onde ha pureza, onde ha frescor;  
Mas ninguém diz quando elles tremem  
Si ha febre então, si ha só duçar.

Dona Zazá tem seio tímido  
Que gentil faz o busto seu;  
Mas esse arfar tão manso, eu creio  
Cobre um volcão que emmudeceo.

Dona Zazá tem voz suavissima  
Irisa de Abril n'uma palmeira;  
Ninguém dirá que vem d'um peito  
Que amor agita em vendaval.

Dona Zazá é a Spinghe tûrvida  
Fructo em razão, perfume, fôr;  
Só pede um labio amplo de beijos  
Só pede um peito amplo de amor!

Magé.  
A. AZAMOR.

**VINHO DE CHASSAINO**

Rescoltido ha 30 annos  
CONTRA AS AFFECÇÕES DAS VIAS DIGESTIVAS  
PARIS, AVENUE VICTORIA N.º 6.



**PHOSPHATINE FALIERES**

é o mais saboroso e o mais recommendado alimento para crianças desde a idade de 6 a 7 mezes, principalmente quando começam a ser desmamadas e no período de crescimento. Facilita a dentição e concorre para boa formação dos ossos.  
PARIS, AVENUE VICTORIA N.º 6 E NAS PHARMACIAS

**PRISAO DE VENTRE**

**Po Laxativo de Vichy**

de D. BOULIGOUX

Laxativo certo,  
contra o espirito, flatos, etc. etc.  
O preço varia de 1 fr. a 2 fr. 50 cts.  
PARIS, AVENUE VICTORIA, 6, EN LAS PHARMACIAS.

**NINON DE LENGLOS**

recarrega os rugas, que jamais quanto macular-lhe e epiderme. Já passou dos 60 annos e conserva-se tão jovem e bella, afirmando sempre os pedacos da sua certidão de baptismo que rangava á cara do Tempo, cuja foice embotava se sobre sua encantadora physionomia, sem que nunca deixasse o menor traço. Muito verda ainda a via se obrigado a dizer o velho rãugento, como a raposa de Lafontaine dizia das uvas. Este segredo, que a celebre e equista lacteira contara a quem quer que fosse das pessoas d'aquella época descobrio-o Dr. Leconte sobre as folhas de um volume de *L'Histoire amoureuse des gaules*, de Bussey-Rabutin, que fez parte da biblioteca de Voltaire e actualmente propriedade exclusiva da **PARFUMERIE NINON**, Maisons-Lecort, Rue du 4-Septembre, 35 a Paris.

Esta casa tem-se á disposição das nossas signatarias, sob o nome de **VERITABLE SAU DE NINON**, assim como as receitas que d'ella provêm, por exemplo, o

**DUVAI DE NINON**

pó de arroz especial e refrigerante  
Le Savon Crème de Ninon  
especial para o rosto que limpa perfeitamente a epiderme mais delicada sem a irritar.

**LAIT DE NINON**

que dá alvura desmanchando ao pouco e aos hombros.  
Entre os productos conhecidos e apreciados da **PARFUMERIE NINON** contam-se:

**LES COULEURS CAPILLAIRES**

que faz voltar os cabellos brancos á cor natural e extingue os fillos corés;

**SEVIN SOLICITATEUR**

que augmenta, engrossa e bruto as pestanas e os supercilios, ao mesmo tempo que dá vivacidade ao olhar.

LA PATE ET LA POWDRE MANOERMALE DE NINON  
para flores, alvura brilhante das mãos, etc., etc.

temem sahir e vertido o nome da casa e o endereço sobre o recibo para evitar as imitações e falsificações.

**PARFUMERIE EXOTIQUE**

**E. SENET**

35, Rue du 4-Septembre, 35, PARIS

**MÃO DE PAPA** de duque, de príncipe, por meio da **Pâte des Prélats**, que embranquece, alisa, asselina a epiderme, impede e destrói as frieiras e os rachs.

**UM NARIZ PICADO** de pequenas borbulhas ou com cravos torna a recuperar sua branca primitiva e suas côres lisas por meio do **Anti-Bolbos**, producto sem igual o muito contrafeito.

CUIDADO COM AS CONTRAFAÇÕES

Para ser bella e encantar todos, o olho deve-se servir da **Fleur de Pêche** pó de arroz feito com fructos exóticos.

**POUCOS CABELLOS**

Fazem-se crescer e curvados empregando-se o **Extrait Capillaire** de **Benédictons de Mont-Majella**, que tambem impede que caíam e que fiquem brancos.

E. SENET, Administrador, 35, R. du 4-Septembre, Paris.

**NÃO ARRANQUEM MAIS** os dentes estragados sendo-os e branqueando-os com o **Elixir dentifrice des Benédictons de Mont-Majella**.

E. SENET, Administrador, 35, R. du 4-Septembre, Paris.

**HOUBIGANT**

PERFUMISTA

da RAINHA d'INGLATERRA e da CORTE da RUSSIA

PARIS

**AGUA HOUBIGANT**

SEM RIVAL PARA O TOUCADOR

AGUA de TOUCADOR Royal Houbigant.  
AGUA de COLONIA Impériale Russe.

EXTRACTOS PARA LENÇOS : Violette Idéale, Royal Houbigant, Peau d'Espagne, Moskari, Iris blanc, Le Parfum Impérial, Moix, Muguet, Cillet Reine, Impérial Russe, Lilas blanc, Heliotrope blanc, Fougere Royale, Gloriosa, Jassmin d'Espagne, Clair de Russe, Giroflée, Corréalis, Bouton d'Or, Saunrise, Tococo.

SABONETES : Ophélia, Peau d'Espagne, Violette Idéale, Fougere Royale, Lait de Thiridace, Royal Houbigant, PÔS OPHELIA, Talisman de E-Izra, PÔS PEAU D'ESPAGNE, LOÇÃO VEGETAL para os Cabellos, PÔS ROYAL HOUBIGANT.

**PERFUMARIA ESPECIAL MOSKARI**



**L. T. PIVER em PARIS**

Nova PERFUMARIA Extra-fina

**CORYLOPSIS DO JAPÃO**

KABO ..... de CORYLOPSIS DO JAPÃO  
EXTRACTO ..... de CORYLOPSIS DO JAPÃO  
APRIL-TOUCADOR de CORYLOPSIS DO JAPÃO  
LITUM ..... de CORYLOPSIS DO JAPÃO

PARIS

**LEGRAIN**

Rua Saint-Denis, N.º 195-197

PARIS

Os Colletes Legrain são notáveis por sua elegancia verdadeiramente parisiense, tem uma forma admiravel, nunca são nocivos.

No debate sobre o surgimento (e a precariedade) da vida privada no Brasil, Martins propõe uma distinção entre vida privada e vida cotidiana. Para o autor, a cotidianidade, lugar das contradições e tensões históricas, é compreendida como “[...] o momento da história que parece dominado pelo repetitivo e pelo que não tem sentido [...], pela fragmentação da consciência [...]. A cotidianidade é, justamente, o tempo em que o íntimo e o familiar são invadidos por essa dilaceração, pela percepção falseada, deformada, mutilada”<sup>9</sup>.

Igualmente repetitiva e fragmentada, a experiência da intimidade também se irradia na vida cotidiana, alterando hábitos e valores, constituindo certas práticas e relações com mercadorias e bens simbólicos, inserida no longo processo de modernização e consolidação da hegemonia cultural burguesa no mundo ocidental.

A origem etimológica da palavra intimidade, do latim “intimus”, significa “o mais profundo, o mais interior” e também “o mais secreto”. De acordo com o dicionário Houaiss, intimidade se refere à “qualidade ou caráter do que é íntimo”, isto é, aquilo que “constitui a essência do cerne de algo”; “que tem origem ou que existe no âmago de uma pessoa”; “que diz respeito ao que se passa nos recônditos da mente”; “que é profundo e minucioso”; aquilo que é particular ou privado e cujo “ambiente é propício a que se tenha privacidade, tranquilidade e aconchego”<sup>10</sup>. Por derivação, intimidade passa a envolver também os laços de afeições e amizade e também o contato ou ato sexual.

A intimidade é, então, frequentemente compreendida como sinônimo de privacidade, domesticidade ou proximidade. Entretanto, gostaríamos de nos ater à ideia de intimidade em sua dimensão individual, como aquilo que constituiria o mais profundo, interior e essencial de uma pessoa. Ainda que pareça uma dimensão tão própria de cada um, a intimidade não se situa apenas no mundo privado, mas também opera e é produzida na esfera pública e envolve relações de poder em pequena e grande escala.

A noção de intimidade surgiu com o capitalismo, graças às transformações estruturais que reordenaram não apenas os modos de produção material, mas as diversas esferas da vida social. Diferentes autores, como Richard Sennett, Hannah Arendt e Jürgen Habermas, apontam que o longo processo de dominação da burguesia industrial, entre os séculos XVIII e XX, esteve associado à criação de novas práticas sociais e de consumo que circunscreveram um espaço simbólico de subjetividade e reinvenção da própria noção de indivíduo.

---

<sup>9</sup> MARTINS, op. cit., p. 57.

<sup>10</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1638.

Sennett, por exemplo, classifica a intimidade como uma tirania ao relacioná-la ao “fenômeno individual, instável e autoabsorvido, que chamamos ‘personalidade’”<sup>11</sup>, como “uma força perigosa e misteriosa que passou a definir as relações sociais e se tornou uma marca de uma sociedade incivilizada, onde os interesses pessoais se sobrepõem aos coletivos”<sup>12</sup>.

Para Habermas, a partir no século XIX, constituiu-se uma separação estrutural entre os âmbitos público e privado: “a privacidade de um se funda na dimensão pública do outro, e a subjetividade do indivíduo privado se refere desde o início à esfera pública”<sup>13</sup>. Assim, a diferenciação no interior do espaço privado fez surgir uma dimensão íntima até então inimaginável na história ocidental e que teve forte impacto na cultura de consumo. Como explica Nicolau Sevcenko, podemos identificar esse “processo de ‘privatização’ como uma emancipação psicológica da consciência burguesa, derivada da progressiva autonomia dos indivíduos no mercado capitalista e dos cidadãos na ordem política representativa”<sup>14</sup>.

Hannah Arendt, por sua vez, defende que o público e o privado seriam esferas complementares:

O valor principal dessa vida [privada] era, precisamente, o de sua proteção das luzes ofuscantes do domínio público; enquanto o valor do público é a claridade, como se a luz expusesse tudo de todos os lados, de forma que, por exemplo, todos os lados de uma questão possam ser considerados<sup>15</sup>.

Entretanto, “como o domínio público encolheu na era moderna, o domínio privado tem se estendido bastante” e, para Arendt, “a palavra que indica tal extensão é *intimidade*”<sup>16</sup>. Norbert Elias sugere que o autocontrole sobre os impulsos básicos, as emoções, as funções e práticas corporais se circunscreveram, no processo civilizador, exatamente a esse novo universo íntimo<sup>17</sup>, e Walter Benjamin afirma, ainda, que a casa burguesa materializa essa noção de intimidade, sendo um espaço controlado e povoado de objetos e hábitos sofisticadamente encenados por seus habitantes<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Rio de Janeiro: Record, 2018, p. 485.

<sup>12</sup> SENNETT, op. cit., p. 486-487.

<sup>13</sup> HABERMAS, Jürgen. A família burguesa e a institucionalização de uma esfera privada referida à esfera pública. In: CANEVACCI, Massimo (org.). *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense, 1977, p. 234.

<sup>14</sup> SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: \_\_\_\_\_ (org.). *A História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a, p. 29.

<sup>15</sup> ARENDT, Hannah. Ação e a busca da felicidade. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 222.

<sup>16</sup> ARENDT, op. cit., p. 222.

<sup>17</sup> ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. I; Idem. *O processo civilizador: formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011, v. II.

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 114-119; Idem. Paris, capital do século XIX.

Ao longo do tempo, diferentes autores procuraram compreender a intimidade a partir de problematizações em torno de sua graduação ou “tipos”. De uma perspectiva jurídica contemporânea, Viviana A. Zelizer considera que as “relações sociais de intimidade” acontecem quando “suas interações dependerem de conhecimentos particularizados”<sup>19</sup>. Esses conhecimentos envolveriam “segredos compartilhados, rituais interpessoais, informações corporais, consciência da vulnerabilidade pessoal e memórias compartilhadas de situações embaraçosas”<sup>20</sup> que não são amplamente disponibilizadas. Tais relações seriam caracterizadas de acordo com graus de confiança e, conseqüentemente, graus de intimidade. Nessa perspectiva, a intimidade é compreendida como uma camada da vida do outro que, ao ser compartilhada, tornaria o indivíduo exposto e potencialmente vulnerável.

A intimidade, então, pode ser considerada como parte do processo de subjetivação e da construção de um sentimento de si, que envolveria uma relação do “eu” com o outro. Assim, ela estaria vinculada a uma dinâmica de ocultamento e revelação daquilo que teríamos de mais profundo e pessoal. Em língua inglesa, a palavra intimidade surge apenas no século XVII; isso não significa, necessariamente, que não existisse uma noção de intimidade antes disso, mas aponta para a ideia de que esse eu do qual se é íntimo é um eu moderno.

Para Hannah Arendt, segundo Seyla Benhabib, é com o advento da modernidade no mundo ocidental, ao longo do século XVII, que surge a preocupação em torno da subjetividade individual e da intimidade. Os valores burgueses do isolamento dos indivíduos e do anonimato público moderno trouxeram o culto à individualidade e inquietações em torno da singularidade, autenticidade e equilíbrio psíquico do eu. O surgimento da intimidade coincide com um momento de valorização do mundo privado e, nele, especialmente do lar, tido como espaço de segurança e proteção em relação ao mundo público, caótico e nebuloso das ruas. Nesse mundo privado, o indivíduo poderia florescer, amparado, nutrido e preparado para o convívio público<sup>21</sup>.

Essa ideia de que o eu moderno deve ser protegido (mas também exibido) faz com que a ideia de intimidade funcione como uma ponte entre os domínios público e privado, pois ela articularia uma suposta essência individual a um mundo externo, construindo uma conexão entre o eu e relações de poder mais amplas. Desse modo, a intimidade, diferente da interioridade porque parece carregar sentidos mais relacionais e colocar o corpo em evidência,

---

In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin, Sociologia*. 2. ed. Tradução, introdução e organização Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991. p. 30-43.

<sup>19</sup> ZELIZER, Viviana A. *A negociação da intimidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011, p. 23.

<sup>20</sup> ZELIZER, op. cit., p. 23.

<sup>21</sup> BENHABIB, Seyla. Feminist theory and Hannah Arendt's concept of public space. *History of the Human Sciences*, v. 6, n. 2, 1993.

exigiria o surgimento de um eu reflexivo, que conhece a si mesmo e também se autogoverna. O sujeito íntimo, nesse caso, constituir-se-ia de modo racional e controlado, e a intimidade operaria como um dispositivo.

Um dispositivo, para Michel Foucault, é um conjunto de discursos, instituições, formas arquitetônicas, leis, medidas administrativas, afirmações científicas, filosóficas e morais que funcionam em rede; assim, um dispositivo não possui propriamente uma essência, mas se apresenta como um conjunto de operações. Para Foucault, a sexualidade é um dos mais emblemáticos dispositivos das sociedades modernas ocidentais, funcionando como um mecanismo de regulação das forças produtiva e reprodutiva da população por meio do disciplinamento dos corpos e da criação de um regime de verdade em torno do sujeito, de seus desejos e condutas<sup>22</sup>.

Em *A transformação da intimidade*, Anthony Giddens aproxima as noções de intimidade e sexualidade e se debruça sobre o papel do amor e do erotismo na cultura moderna. Ele recupera Foucault e sintetiza que a

[...] invenção da sexualidade foi parte de alguns processos distintivos envolvidos na formação e consolidação das instituições sociais modernas. Os Estados modernos e as organizações modernas dependem do controle meticuloso das populações através do tempo e do espaço. Tal controle foi gerado pelo desenvolvimento de uma “anatomopolítica do corpo humano” – tecnologias do controle corporal que visam ao ajuste, mas também à otimização, das aptidões do corpo. A “anatomopolítica” é, por sua vez, uma questão central no reino do biopoder mais amplamente estabelecido [...]. No mundo antigo, pelos menos entre a classe superior, o cuidado do eu estava integrado a uma ética da existência cultivada, estética. Para os gregos, segundo Foucault, a alimentação e a dieta eram muito mais importantes que o sexo. A cristandade substituiu a visão clássica pela ideia de um eu que tem de ser renunciado: o eu é algo a ser decifrado e sua verdade, identificada. No “culto californiano do eu”, “supõe-se descobrir seu próprio eu, separá-lo do que poderia obscurecê-lo ou aliená-lo, e decifrar a sua verdade graças à ciência psicológica ou psicanalítica”.<sup>23</sup>

O dispositivo da sexualidade, portanto, seria uma tecnologia de (auto)controle corporal moderno que se diferencia do cuidado de si que integrava a ética do mundo antigo, e que incita o sujeito a decifrar a si próprio de modo psicologizante. A biopolítica de Foucault – a noção de que as relações de poder se constituem no modo como os corpos são mobilizados e individualizados – fornece, assim, uma ferramenta analítica para pensarmos na constituição desses corpos.

<sup>22</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 91-125.

<sup>23</sup> GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 2011, p. 31-32.

De modo similar, a intimidade envolve as formas de encontros afetivos próximos, mas também as relações que o sujeito estabelece com o próprio corpo e como constitui uma “identidade própria” e regulada. Entretanto, apesar de se aproximar do dispositivo da sexualidade, a intimidade não será encarada como sinônimo das relações amorosas e eróticas, tal como propõe Giddens.

Diferentes categorias coletivas, como raça, nacionalidade e classe, se constituem por meio de discursos, práticas e relações de intimidade. Conlon, por exemplo, sugere que a própria noção de cidadania se caracterizaria a partir de uma relação de intimidade que o sujeito estabeleceria com a nação. A nacionalidade, nesse caso, seria uma dimensão da intimidade moderna<sup>24</sup>.

Lauren Bertland observa como a ideia de intimidade faz circular textos e objetos que expressam os desejos e as particularidades de um “público íntimo”<sup>25</sup>. Para ela, um “público íntimo” é mobilizado quando um mercado se abre para um bloco de consumidoras (mulheres, em especial) que sentem como se a circulação de determinadas ideias e produtos expressasse aquilo que elas teriam em comum umas com as outras, numa semelhança que emanaria de suas histórias e ações pessoais.

A adesão das participantes ao “público íntimo” permite afirmar que, mesmo antes desse grupo aparecer como tal, já existia uma experiência comum de intimidade, desejos e aspirações recíprocas que formariam a “essência” dessas mulheres. Para Bertland, a “cultura feminina” foi o primeiro mercado de massas que surgiu como um público íntimo de escala significativa nos Estados Unidos, exatamente no momento em que se tornava necessário “administrar a feminilidade” e incitar o pertencimento das mulheres a modos considerados “femininos” de sentir, pensar, desejar e agir.

Essa lógica normativa e universalista de uma feminilidade genérica treinaria as mulheres a esperarem ser reconhecidas e aceitas pelos outros membros desse público íntimo até mesmo quando elas próprias rejeitassem ou se sentissem hesitantes em relação a esses termos dominantes. Esse senso de pertencimento se articulava em torno de uma experiência íntima, em que o desejo e a construção de si estariam alocados em um mundo interno, lugar de uma suposta essência verdadeira e genuína, protegida do mundo das relações de poder,

<sup>24</sup> Conlon analisa o referendo irlandês, de 2004, que buscava regulamentar a concessão de cidadania na Irlanda de acordo com o princípio do *jus sanguinis* (descendência familiar), em contraposição ao *jus soli* (direito de nascença) – questão particularmente relevante na política nacional em relação a imigrantes e refugiados. Cf. CONLON, Deirdre. Ties that bind: Governmentality, the state, and asylum in contemporary Ireland. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 28, p. 95-111, 2010.

<sup>25</sup> BERTLAND, Lauren. *The Female Complain: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press, 2008.

mas respaldada e legitimada por um mundo externo onde a intimidade é partilhada pelo público íntimo.

Dessa maneira, o apelo sobre aquilo que é considerado “normal” e “genuíno” no “público íntimo” se associa fortemente à homogeneização das experiências e autopercepções, afastando-se, de modo paradoxal, da ideia de uma essência particular e aproximando-se de uma identificação comum em que as situações cotidianas e aparentemente banais ganham imensa importância quando compartilhadas (e reproduzidas).

Por conseguinte, é nas ações cotidianas que as relações de poder se manifestam de forma mais sutil e também mais potente, uma vez que a automatização dos gestos e das práticas corporais pelos indivíduos delimita a compreensão que têm de si e de sua inserção no mundo. É dessa perspectiva que localizamos a intimidade no corpo e nas ações cotidianas (e não exclusivamente em um espaço privado) como expressão das relações de poder.

Como aponta Margareth Rago, quando pensamos na “emergência do corpo na História”, é preciso considerar três pontos fundamentais: a repercussão do trabalho de Michel Foucault e da Nova História, o impacto do feminismo sobre a produção acadêmica e as pressões dos “movimentos homossexuais masculino e feminino”<sup>26</sup>. A partir deles, o corpo “passa a ser incorporado enquanto dimensão fundamental para o conhecimento histórico”<sup>27</sup>.

Foucault, particularmente, chamou a atenção dos historiadores para a existência do corpo enquanto dimensão política historicizável fundamental para que repensássemos os conceitos de poder, de verdade e de ciência com os quais operávamos e entendêssemos as sofisticadas e invisíveis tecnologias da dominação burguesa. Ele apontou, pois, para o corpo como lugar de investimento dos dispositivos estratégicos do poder e de práticas disciplinares e discursivas que o instituíram a partir de referências médicas, jurídicas, criminológicas e religiosas<sup>28</sup>.

A partir da valorização de uma “cultura feminina” e do domínio doméstico como espaço histórico das relações de poder, o feminismo trouxe questionamentos em relação ao sujeito branco universal e racional, colocando em pauta discussões em torno da dominação patriarcal, machista e masculina. Iniciou-se, assim, um processo de desierarquização das esferas pública e privada, e é na fronteira entre esses dois domínios que podemos pensar a intimidade.

---

<sup>26</sup> RAGO, Margareth. Comentário IV. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 3, dez. 1995, p. 45-46.

<sup>27</sup> RAGO, op. cit., p. 46.

<sup>28</sup> FOUCAULT apud RAGO, op. cit., p. 47.

O surgimento de uma esfera íntima corresponde, então, a uma dinâmica específica entre o público e o privado, forjada pela experiência burguesa em formação no Brasil entre o final do século XIX e início do século XX. De uma maneira mais ampla, percebemos que os cuidados individualizados vinculados ao uso de roupas íntimas, aos rituais de beleza, à higiene e ao controle médico difundidos nesse período propagavam uma nova maneira de se relacionar com o corpo. Essas novas práticas, amplamente divulgadas em revistas ilustradas, romances, fotografias, pinturas, anúncios publicitários, etc. criavam essa noção original e inédita, a intimidade.

Em síntese, a intimidade será aqui delimitada, simultaneamente, como uma relação entre o indivíduo e o corpo e entre as esferas pública e privada. Uma relação pautada por cuidados singulares, práticas de beleza, culto à higiene e uma série de normatizações, ditadas pelos novos ideais que deveriam ocorrer no âmbito privado, mas também eram difundidos, discutidos e perpetuados nos espaços públicos. Trabalhamos, dessa maneira, com um conceito de intimidade definido como uma prática corporal burguesa, que se diferencia das noções de subjetividade, individualidade, singularidade e privacidade, apesar de se relacionar com elas.

Como mostrado, essa intimidade foi construída por meio do consumo de objetos (roupas, cremes, espelhos, etc.) e do acesso a espaços específicos de fruição ou produção da esfera íntima, que vão desde quartos, banheiros e salas privadas até consultórios médicos, vitrines, lojas, ateliês e fábricas. Consequentemente, tais práticas, símbolos de civilidade e modernidade, forjaram-se em torno da segregação de diversos setores sociais, que tiveram (e ainda têm) o acesso restrito ou negado ao uso de roupa íntima, aos produtos de beleza, aos espaços privados, aos hospitais, etc. Os cortiços, por exemplo, seriam, assim, caracterizados como lugares sem intimidade, ou com uma penetração limitada desse novo ideal.

Desse modo, a materialidade se apresenta como uma dimensão fundamental da vida e dos processos sociais. A produção e o consumo de novos artefatos e espaços foram centrais na construção das novas práticas modernas, entre elas, a instituição e a sustentação da noção burguesa de intimidade.

### **A materialidade do espartilho**

O papel da cultura material na vida social vem sendo amplamente discutido nas ciências humanas, desde a abordagem materialista de Marx, com foco nas relações de produção, até os debates mais contemporâneos sobre a centralidade do mundo material – e do corpo, em particular – nas relações humanas. Como afirma Marcelo Rede, “uma parte

considerável da cultura material é formada por objetos manipuláveis. Sua função social se estabelece, então, em uma relação imediata e direta com o corpo”<sup>29</sup>.

Para Warnier, a materialidade é indissociável da própria natureza humana, de seu estar no mundo, pois os artefatos são indispensáveis para as práticas cotidianas<sup>30</sup>. Nossas condutas motoras são impulsionadas a partir da interiorização da dinâmica dos objetos, que funcionariam como próteses corporais e produziriam com o corpo a base da subjetividade, fundamental para a construção da individualidade.

O corpo é, assim, um “balizador da experiência material”, e o universo material constituiria a própria corporalidade humana. Mas, como retoma Rede a partir de Warnier, “mais do que uma prótese do corpo – que lhe supriria, então, uma lacuna –, a cultura material participa de uma síntese que, longe de ser estática, implica interação dinâmica entre os elementos em jogo: corpo, objeto, espaço”<sup>31</sup>. Nessa interação, a noção de agenciamento, tal como proposta por Latour e Gell, é particularmente importante<sup>32</sup>.

Ao estudar os artefatos devemos priorizar a ação dos objetos, ou seja, o resultado de sua interação com os sujeitos sociais. Para Vânia Carvalho, “neste modo silencioso de agenciamento, a cultura material seria também o lugar privilegiado de exercício do poder”<sup>33</sup>. Essa potência silenciosa também foi apontada por Prown, para quem as crenças e práticas mais fundamentais de uma sociedade costumam ser tão amplamente difundidas e aceitas que são invisíveis aos espectadores<sup>34</sup>. Elas estariam, entretanto, encapsuladas na forma de coisas, pois os artefatos, além de exercerem funções específicas, seriam representações inconscientes dessas crenças.

Daniel Miller fala sobre a “humildade dos objetos”, isto é, sua ação silenciosa e eficaz e sua capacidade de estabelecer uma ligação direta com o inconsciente<sup>35</sup>. Boivin, por sua vez,

<sup>29</sup> REDE, Marcelo. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 8, n. 1, 2001, p. 283.

<sup>30</sup> WARNIER, Jean-Pierre. *Construire la culture matérielle. L’homme qui pensait avec ses doigts*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. Ver também: CARVALHO, Vânia de Carneiro. Gênero e conforto nas práticas cotidianas do sentar-se: São Paulo (Brasil), 1870-1920. In: COLÓQUIO DE ARTES DECORATIVAS DA ESAD/FRESS, 4., 2013, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: MP, 2013, p. 4.

<sup>31</sup> REDE, op. cit., p. 284.

<sup>32</sup> Cf. GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998; LATOUR, Bruno. The Berlin key or how to do words with things. In: GRAVES-BROWN, Paul (ed.). *Matter, materiality and modern culture*. London: Routledge, 2000. p. 10-21.

<sup>33</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura material, espaço doméstico e musealização. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, 2011, p. 449.

<sup>34</sup> PROWN, Jules David; HALTMAN, Kenneth (ed.). *American artifacts: essays in material culture*. Michigan: Michigan State University Press, 2000, p. 11-13. Sobre as técnicas do corpo, ver também: MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

<sup>35</sup> MILLER, Daniel (ed.). *Materiality*. London: Duke University Press, 2005.

chama atenção para a capacidade de expressão não-verbal dos objetos<sup>36</sup> ao afirmar que as coisas e os espaços exercem um tipo de ação sobre as relações e atividades humanas. É, pois, a materialidade do mundo que viabiliza nossos pensamentos, emoções, cosmologias e relações sociais<sup>37</sup> – e é nesse sentido que identificamos o espartilho como objeto central (agente) para o desenvolvimento da ideia de intimidade.

Pioneiramente no Brasil, Ulpiano Bezerra de Meneses identifica a materialidade como vetor da vida social<sup>38</sup>. Em seu texto *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual*, Meneses destaca a importância da cultura material para o historiador, que deve ter em mente que seu objetivo é a compreensão de aspectos da sociedade em sua transformação. Para isso, é preciso formular problemas históricos a serem encaminhados a partir da análise das fontes. Segundo ele, é o problema histórico que deve orientar a pesquisa, e não a natureza da fonte; assim, a cultura material é uma das plataformas de observação de uma sociedade. Daí a necessidade de se tomarem os objetos como enunciados que só podem ser compreendidos em situação, na sua interação social, levando em consideração também a sua biografia, ou seja, a sua trajetória cultural<sup>39</sup>.

É a partir desse balizamento teórico que buscamos compreender como as interações entre corpo e espartilho em um mundo burguês em formação delimitaram a dinâmica e a experiência da intimidade. O espartilho, como artefato que se liga diretamente ao corpo feminino, é um dos exemplos mais emblemáticos daquilo que se considera uma “roupa íntima”, uma peça do vestuário utilizada diretamente sobre a pele, embaixo de outras camadas de roupas, para cobrir as regiões consideradas íntimas.

A própria categorização do espartilho como “roupa íntima” ou “roupa interior” indica sua relação semântica com a ideia de intimidade. Não por coincidência, a difusão desta noção é simultânea à produção e à popularização do uso do espartilho, tanto na Europa e nos Estados Unidos como no Brasil. É esse entendimento de que o espartilho é uma peça íntima (e corriqueiramente banal), aliás, que fez com que poucos objetos desse tipo sobrevivessem ou mesmo fossem aceitos nos arquivos e museus brasileiros.

---

<sup>36</sup> BOIVIN, Nicole. *Material cultures, material minds. The impact of things on human thought, society, and evolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

<sup>37</sup> BOIVIN, op. cit.

<sup>38</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *O objeto material como documento*. 1980. p. 1-11. Reprodução de aula ministrada no curso *Patrimônio cultural: políticas e perspectivas*, organizado pelo IAB/Condephaat. Ver também: Idem. A construção do território americano. *Revista da USP*, São Paulo, n. 12, p. 8-15, 1991/1992; Idem. Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista da USP*, São Paulo, n. 30, p. 144-155, 1996.

<sup>39</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

Fizemos um levantamento de peças existentes em território nacional: o Arquivo Nacional abriga seis espartilhos (ou moldes de espartilhos), além de um protótipo de sutiã, produzidos no Brasil entre 1889 e 1908; o Museu da Inconfidência, em Minas Gerais, possui um espartilho em seu acervo; o Museu Paranaense tem quatro espartilhos, que datam do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX; o Museu do Traje e do Têxtil, da Fundação Instituto Feminino da Bahia, possui cintas e sutiãs, mas todos de um período posterior; e o Museu Paulista da USP abriga um único espartilho, da década de 1950.

Já nos contextos europeu e norte-americano, nos quais a importância histórica da peça é muito mais reconhecida, o número de espartilhos preservados em museus é incomparavelmente superior. Para citar apenas dois exemplos, o Albert Museum, em Londres, possui um acervo de mais de 70 espartilhos, e o Costume Institute do Metropolitan Museum of Art (MET), em Nova Iorque, abriga mais de 170 exemplares. A coleção deste museu, em particular, contempla os principais desenvolvimentos estilísticos e tecnológicos que ocorreram de 1745 a 1939 na fabricação de espartilhos femininos, representando não apenas as mudanças de silhueta dos últimos 200 anos, mas também a cultura inovadora dessa indústria, em que soluções para maior conforto e flexibilidade da peça foram continuamente buscadas.

Figura 2 – Amostra de espartilho de Rafaela Carbó, 1901



Fonte: Arquivo Nacional (RJ).

Figura 3 – Amostras de espartilho de Rafaela Carbó, 1901



Fonte: Arquivo Nacional (RJ).

Figura 4 – Espartilho de seda da Maison Leóty, de 1891



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY).

Figura 5 – Espartilho da Royal Worcester Corset Company de 1895 vestido, visto de frente e de costas



Fonte: Connecticut Historical Society, Hartford (CT).

O modelo de espartilho em miniatura (Figuras 2 e 3), produzido em 1901 por Rafaela Carbó, no Rio de Janeiro, é, tal como descrito pela própria modista, “constituído de dois lados perfeitamente iguaes unindo-se na parte de traz por meio de cadaço ou cordão que uma vez apertado, fecham adaptando-se perfeitamente ao busto da senhora que o veste”<sup>40</sup>. Trata-se de um modelo em seda verde, com detalhes e acabamento em rosa claro, costurado à mão. Possui ainda feixe, ilhoses e barbatanas de metal entre o tecido externo de seda e um tecido interno mais rústico e resistente. Quando comparamos a miniatura com um modelo real, de 1891, do Costume Institute do MET (NY), exibido em um manequim (Figura 4), percebemos como cada parte do espartilho se articula na modelagem do corpo (Figura 5).

Todos os componentes materiais do espartilho (Figuras 6-10) têm uma função. O feixe, composto por presilhas para fechamento frontal, facilita a colocação e a retirada do espartilho. As barbatanas, pequenas hastes de material resistente e flexível posicionadas verticalmente por meio de costuras, lhe dão estrutura. Os ilhoses, pelos quais passa o cadaço, permitem a amarração e impedem o rompimento do tecido quando a peça é apertada.

<sup>40</sup> CARBÓ, Rafaela. *Colete aperfeiçoado para senhora denominado COLETE ANDALUZ*. BR n. PI3132. Depósito: 07 dez. 1901.

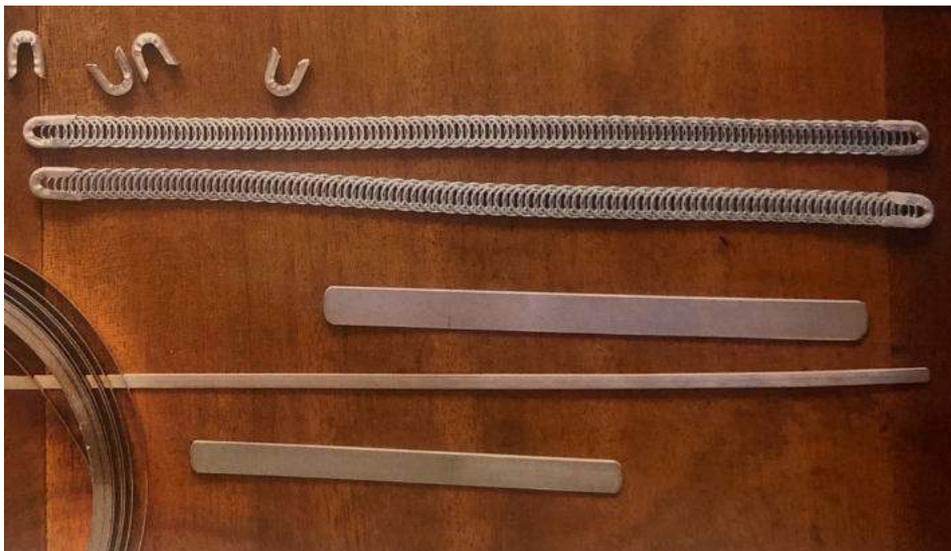
A amarração central, que fica na altura da cintura, na parte traseira, faz com que as barbatanas fiquem mais unidas no centro e separadas em cima e embaixo, modelando o corpo feminino em formato de ampulheta, afinando a cintura e projetando o busto e os quadris.

Figura 6 – Fechamentos frontais, chamados *busks* ou *feixos frontais*



Fonte: BERG, Ana Laura Marchi. *Corset: interpretações da forma e da construção*. São Paulo: Editora Senac, 2015, p. 31.

Figura 7 – Diferentes modelos de barbatanas



Fonte: Berg (op. cit., p. 32).

Nota: Originalmente, “barbatanas de baleia”, fabricadas também em bambu ou metal, são hastes flexíveis e resistentes que moldam o corpo em curvaturas mais acentuadas.

Figura 8 – Fechamento traseiro por ilhoses



Fonte: Berg (op. cit., p. 34).

Nota: Trata-se da parte mais tensionada do espartilho, pela qual passam os cordões para sustentar a amarração pelas costas.

Figura 9 – Cordão para amarração



Fonte: Berg (op. cit., p. 35).

Nota: Esse tipo de cordão geralmente é feito de um material mais resistente e não escorregadio, como, por exemplo, algodão.

Figura 10 – Costuras e bordados em um espartilho da Royal Worcester Corset Company, de 1876.



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY).

Nota: Além do efeito decorativo, bordados e costuras denominadas *flossing* têm a função de impedir a movimentação das barbatanas, travando suas terminações, tal como as costuras triangulares de cor bege nas laterais inferiores deste espartilho.

A partir das características materiais desses modelos, podemos levantar algumas questões. Em primeiro lugar, percebemos que, ao ressaltar seios e quadris, o espartilho evidencia os atributos corporais ligados à função reprodutora do corpo feminino, tornando-o potencialmente “mais feminino” e atraente para o olhar masculino; assim, a peça combina “feminilidade” e funcionalidade. Além disso, enquanto a parte externa se caracteriza pela delicadeza e pelo colorido do tecido e das rendas, a parte interna é mais utilitária, pois é sua estrutura mais rústica que permite a amarração firme. Desse modo, existe também uma certa tensão entre firmeza e fragilidade.

Ao analisar um espartilho da Royal Worcester Corset Company, de 1895, encontrado na Sociedade Histórica de Connecticut, Leslie Miller aponta algumas ambivalências<sup>41</sup>. A sutileza dos tecidos externos e a rigidez do material interno criariam uma aura de sedução e moralidade, estimulando os prazeres visuais em torno da graciosidade e suavidade e, ao mesmo tempo, oferecendo um toque enrijecido que desestimularia o contato físico. O espartilho, desse modo, pode ser compreendido como símbolo de civilidade e feminilidade, e o contato feminino diário com essa peça estimularia as mulheres a desenvolverem uma relação com o próprio corpo pautada por esses ideais, especialmente em um contexto de valorização da vida privada. Essas relações entre o uso do espartilho, a noção de feminilidade e vida privada serão tema do primeiro capítulo deste trabalho.

Em segundo lugar, podemos evidenciar os aspectos tecnológicos envolvidos na produção do espartilho. Os feixes de metal, por exemplo, foram patenteados em 1829 por Jean-Julien Josselin, e o sistema de fechamento por encaixe foi criado por Joseph Cooper em 1848<sup>42</sup>. Esses dois desenvolvimentos tornaram o ato de vestir o espartilho sem a ajuda de outra pessoa muito mais fácil para as mulheres. A introdução do ilhós de metal na década de 1820 (permitindo que as roupas fossem amarradas sem o risco de rasgar o tecido) e do sistema de fechamento por fivelas com gancho, na década de 1840, foram as primeiras mudanças que permitiram que os espartilhos fossem amarrados e ajustados com maior facilidade. Posteriormente, a disseminação da máquina de costura nos anos 1860 também revolucionou a produção de roupas e, no caso do espartilho, simplificou sua fabricação e reduziu o tempo e o custo envolvidos nesse processo<sup>43</sup>.

Nesse momento, verifica-se também um impulso pela criação de novos modelos de espartilhos e o desenvolvimento de uma indústria especializada nessa peça. O espartilho em miniatura (Figuras 2 e 3), por exemplo, é uma amostra anexada a uma patente de “colete para senhoras” requerida por Rafaela Carbó, no Rio de Janeiro, atestando as vinculações entre o espartilho e as inovações tecnológicas tão características da modernização no Brasil e no restante do mundo ocidental. Mas os espartilhos em tamanho reduzido também circulavam amplamente em bonecas infantis e bonecas de moda, demonstrando a conexão entre o espartilho e o corpo feminino desde a infância. Assim, a diversificação dos modelos,

---

<sup>41</sup> MILLER, Leslie Shannon. The Many Figures of Eve: Styles of Womanhood Embodied in a Late-Nineteenth-Century Corset, p. 134. In: PROWN, Jules David; HALTMAN, Kenneth (ed.). *American artifacts: essays in material culture*. Michigan: Michigan State University Press, 2000, p. 130-132.

<sup>42</sup> MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. *The dress detective: a practical guide to object-based research in fashion*. London: Bloomsbury Visual Arts; Bloomsbury Publishing Plc., 2018, p. 114.

<sup>43</sup> Cf. PUTNAM, Tim. The Sewing Machine Comes Home. In: BURMAN, Barbara (ed.). *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*. Oxford; New York: Berg, 1999. p. 269-283.

amparada pelo avanço técnico e a descoberta de novos materiais, aponta para a existência de uma relação entre o progresso tecnológico, o corpo feminino e o uso do espartilho no desenvolvimento da ideia da intimidade. Tais temáticas serão abordadas no segundo capítulo.

Figura 11 – Espartilho de seda da Maison Leóty, de 1891 (detalhe da parte interna)



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY).

Por último, no espartilho de 1891 do acervo Costume Institute (Figura 4) observamos um carimbo na parte interna da peça: “Maison Leoty/ Place de la Madeleine, 8, Paris” (Figura 11). Esse exemplar, produzido na França, foi consumido nos Estados Unidos – pertencia à Miss Marion Hague, residente em Nova York. Embora não tenhamos visto esse registro nas peças localizadas em território nacional, na edição de 15 de maio de 1898 do periódico ilustrado *A Estação* encontramos um anúncio publicitário dos espartilhos Leoty. Em conjunto, essas informações indiciam a circulação intercontinental dessas peças e a extensa adesão ao uso do espartilho.

A proliferação dos discursos sobre a moda e as mudanças periódicas no vestuário tiveram forte apelo entre as mulheres. Ao mesmo tempo, a produção em massa de espartilhos

alterou as relações entre clientes e vendedoras e transformou as experiências de consumo. Articulavam-se, assim, temas relacionados à padronização corporal, à pseudoindividualização e às tensões entre indivíduo e sociedade de massas em torno do uso do espartilho e da noção de intimidade, presentes também na polarização entre os que defendiam o uso do espartilho e os que propunham a sua abolição, um assunto recorrente desde os anos 1880 em edições do jornal *A Estação* e na imprensa da época em geral. Essas temáticas nos levam a refletir sobre o papel do espartilho na conformação do corpo e da intimidade da mulher moderna até mesmo com seu declínio nos anos 1920, questões que serão desenvolvidas no terceiro capítulo.

Por meio do feixe de questões aqui sumariamente apontadas, pretendemos demonstrar que o uso do espartilho é um fenômeno potencialmente relevante para compreendermos aspectos mais amplos da sociedade, como as preocupações em torno do corpo e os comportamentos femininos, os avanços tecnológicos do mundo moderno, o surgimento de uma sociedade de massas e, como vimos defendendo, o desenvolvimento de uma nova noção de intimidade.

## O uso do espartilho

O corpo não é apenas uma entidade biológica, é também um organismo mediado pela cultura. Assim, pessoas de diferentes épocas e costumes têm se adornado ou modificado seus corpos de acordo com ideais específicos de poder, sexualidade e estética, desenvolvendo, portanto, diversas “técnicas corporais”<sup>44</sup>, por meio das quais os indivíduos aprendem a usar seus corpos e a compreendê-los como formas materiais e entidades simbólicas. O uso de roupa íntima é um exemplo dessa prática humana.

O processo de modernização no mundo ocidental desencadeou mudanças em todos os níveis da vida, afetando desde as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço, o que incluiu a percepção das pessoas sobre si mesmas e sobre os objetos e os espaços a sua volta. Por conseguinte, surgiram novas demandas e também perigos em torno do corpo<sup>45</sup>. A raiz dessas transformações remonta à Revolução Industrial e de Consumo do último quartel do século XVIII; entretanto, seu desdobramento mais expressivo foi a Revolução Científico-Tecnológica, que, um século depois, representou um enorme salto quantitativo e qualitativo

---

<sup>44</sup> MAUSS, op. cit., p. 2.

<sup>45</sup> Cf. SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p 115-148.

na intensificação das descobertas científicas e na proliferação de produtos, serviços, espaços e discursos modernizadores nas mais diversas áreas<sup>46</sup>.

A Revolução Científico-Tecnológica não apenas consagrou a hegemonia europeia no globo, como exigiu uma intensa disputa por matérias-primas e a abertura de novos mercados de consumo. Assim, o imperialismo ou neocolonialismo europeu avançou sobre as sociedades tradicionais de outros continentes, transformando seus modos de vida na direção de novos hábitos e práticas de produção e consumo<sup>47</sup>.

Como parte desse processo, a sociedade brasileira experimentou profundas transformações entre o final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX: o sistema escravista foi substituído pelo trabalho assalariado; a Monarquia foi derrubada em nome da República; deu-se início a um lento processo de diferenciação de setores e classes sociais. A população urbana cresceu substancialmente, em virtude da migração rural, especialmente de escravos libertos, e da imigração europeia de vastos contingentes, oriundos, em sua maioria, da Itália e de Portugal, mas também de outros países como Espanha, Alemanha e Japão, reconfigurando as características do país<sup>48</sup>.

O novo regime republicano alardeava promessas de igualdade e cidadania, cumprindo apenas os ritos de um projeto que nunca se efetivou. A expectativa liberal, todavia, mobilizou as elites e os setores médios mais abastados na perspectiva da construção de uma sociedade moderna, cujo grande modelo era a França, “com seus circuitos literários, cafés, teatros e uma sociabilidade urbana almejada em outras sociedades”<sup>49</sup>.

Rio de Janeiro e São Paulo foram, então, transformadas em vitrines da nova era de prosperidade. Assim, a transição para a ordem capitalista deveria constituir uma nova relação, do tipo burguesa, em oposição às relações escravistas e de modo coerente com o espírito moderno que tomava os salões das elites e a imprensa nacional. No entanto, o que se verificou foi a progressiva exclusão da população pobre a partir de um movimento que construiu uma nova ideologia do trabalho e um novo controle sobre o espaço urbano e o próprio corpo dos indivíduos<sup>50</sup>.

As ambiguidades, contradições e peculiaridades da modernidade brasileira, nos primeiros tempos da República, foram amplamente discutidas pela historiografia das últimas

<sup>46</sup> Cf. HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios*. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 47-48.

<sup>47</sup> Cf. SEVCENKO, O prelúdio republicano (op. cit.), p. 11-35.

<sup>48</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. População e sociedade. In: \_\_\_\_\_ (org.). *A Abertura para o Mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a. v. III, p. 35-83.

<sup>49</sup> SCHWARCZ, op. cit., p. 19. Ver também: CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 9-13.

<sup>50</sup> Cf. CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 28.

décadas, assinalando, em linhas gerais, uma tendência à fusão de formas modernas e arcaicas<sup>51</sup>. Entretanto, são poucos os estudos que dão ênfase à cultura material e, menos ainda, à indumentária na interpretação de tais processos históricos. Mesmo assim, é impossível negar a centralidade das roupas para as sociedades modernas, especialmente num ambiente urbano e burguês em formação.

Estar (bem) vestido era sinal de civilidade e expressão de poder; esse ato, em si, mobilizava um complexo sistema de produção material e ideológica. Segundo Gilda de Mello e Souza, cada época constrói suas unidades estéticas básicas e, a partir do século XIX, a constante mudança de padrões e silhuetas das roupas se tornou fundamental para a sustentação das novas práticas sociais<sup>52</sup>. “Filha da Revolução Industrial e da máquina a vapor”<sup>53</sup>, a moda se transformaria em uma parte essencial da nova cultura de massas, correspondendo a mudanças periódicas nos estilos de vestimenta e nos demais detalhes da ornamentação pessoal<sup>54</sup>.

A moda, a partir do século XIX, seria, portanto, um fenômeno histórico sem precedentes, intimamente atrelado à cultura e aos ideais modernos. Para estudá-lo, Gilda de Mello e Souza afirma ser necessário inseri-lo no seu tempo, de modo a descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade. Assim, as alterações no *design* e na função da roupa íntima poderiam fornecer evidência material para compreendermos transformações sociais mais amplas. É, pois, nesse sentido que analisamos o uso do espartilho no processo de modernização brasileira.

---

<sup>51</sup> No ensaio de abertura do livro *Ao vencedor as batatas*, intitulado “As ideais fora do lugar”, Roberto Schwarz expõe as contradições na incorporação do liberalismo europeu em uma sociedade essencialmente escravista. Cf. SCHWARZ, Roberto. As ideais fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 1977. p. 10-31; Idem. Por que “ideais fora do lugar”? In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Cia das Letras, 2012. p. 165-172. Ver também: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; IANNI, Octávio. *A Ideia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992; FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

<sup>52</sup> O fenômeno da moda, entendida como mudanças aceleradas nos padrões de consumo, especialmente das roupas, seria um dos processos estruturantes da sociedade moderna, em que o consumo “insaciável” seria “ordenado” por tendências periodicamente e rapidamente alteradas. Cf. McKENDRICK, Neil. The Consumer Revolution of Eighteenth-Century England. In: McKENDRICK, Neil; BREWER, John; PLUMB, John Harold (org.). *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-century England*. London: Europa Publications Limited, 1982. p. 9-33; CAMPBELL, Colin. *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

<sup>53</sup> MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 6.

<sup>54</sup> MELLO E SOUZA, op. cit., p. 12.

Figura 12 – Espartilho francês, Au Bon Marché, Paris, [ca. 1904]



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY).

Desde a segunda metade do século XIX, o uso de lingerie passou a ser amplamente difundido em catálogos de lojas, revistas e, posteriormente, no cinema, no rádio e na televisão. A partir da década de 1850, o espartilho (Figura 12) se tornou uma peça fundamental para as mulheres ocidentais<sup>55</sup>, tão indispensável para o código de vestimenta do século XIX como o sutiã o foi para o século XX. No Brasil, o uso do espartilho foi mais intenso nos centros urbanos, entre as classes médias e mais abastadas, mas mulheres de diferentes camadas sociais e regiões também usavam o espartilho, especialmente em ocasiões formais, como missas, festas e casamentos. Já no meio rural essa adesão era menos comum.

Alvo de diversos mitos de origem, o espartilho foi frequentemente associado a civilizações antigas e ilustrava a própria ideia de civilidade<sup>56</sup>. No entanto, o uso da peça é um fenômeno historicamente situado: surgiu entre a aristocracia europeia do século XVI, mas se popularizou entre as classes médias e trabalhadoras somente no século XIX. Assim como outras peças e estilos de vestimenta, o espartilho desenvolveu-se de acordo com fenômenos sociais, tecnológicos e estéticos historicamente localizados, operando como um aparelho discursivo multifuncional, que englobava aspectos físicos, sociais e morais.

<sup>55</sup> Trata-se de uma peça mais difundida entre as elites, mas também usada pelas trabalhadoras inglesas e até mesmo por mulheres escravizadas nos Estados Unidos. Cf. STEELE, Valerie. *The corset: a cultural history*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 49.

<sup>56</sup> De acordo com Valerie Steele, algumas narrativas sobre história da moda afirmam que o espartilho surgiu em Creta, na Grécia Antiga. Ernest Léoty, em seu livro *Le Corset à travers les ages* (1893), afirma que o espartilho moderno combina características das civilizações grega e romana. Mas, para Steele, o primeiro espartilho propriamente dito, fabricado com barbatanas de baleia, data da primeira metade do século XVI. É provável que tenha surgido em território espanhol e italiano, espalhando-se rapidamente para outras regiões da Europa. Cf. STEELE, op. cit., p. 4-6.

Não encontramos pesquisas aprofundadas sobre os usos e significados do espartilho no contexto brasileiro, no entanto, inúmeros autores, na Europa e nos Estados Unidos, debruçaram-se sobre o estudo dessa peça. Compreender essa produção historiográfica nos ajudou a estabelecer os problemas da nossa investigação. Para Leigh Summers, que tem como foco a Inglaterra vitoriana, a peça agia na construção e manutenção de papéis de gênero e na regulamentação da sexualidade feminina; entretanto, sua popularidade sugere que ela continha significados múltiplos para as mulheres, ligados tanto à aceitação dos códigos morais como às possibilidades de transgressão a partir da manipulação corporal<sup>57</sup>.

Leslie Miller afirma que um corpo rigidamente atado ao espartilho era associado a uma mente moralmente rígida e disciplinada. O corpo “solto” de uma mulher sem espartilho era considerado imoral, indecente e pouco atraente. Além disso, quando combinada com o uso de adornos e vestidos luxuosos, essa peça era um forte indicador da posição social de uma mulher, sugerindo que ela não realizava trabalhos físicos intensos<sup>58</sup>.

Assim, entre os anos 1880 e 1910, principalmente nos grandes centros urbanos, a maior parte das mulheres considerava o espartilho como uma adjunção necessária ao corpo feminino. Ao mesmo tempo, a polarização crescente entre os que defendiam o uso constante do espartilho e aqueles que reivindicavam sua completa abolição, seja em artigos, crônicas ou propagandas, recheava as páginas dos jornais e revistas, demonstrando que a peça estava no centro do debate em torno do corpo e das novas práticas femininas com a crescente circulação da mulher no espaço público.

Com o advento da iluminação, do automóvel, do petróleo, das ferrovias, do telefone, do cinema e dos eletrodomésticos na passagem do século XIX para o XX, a vida nos grandes centros urbanos se tornava cada vez mais veloz e dinâmica. A industrialização penetrava no cotidiano das pessoas. A expansão dos esportes, a popularização da bicicleta, as novas práticas de dançar em público, o novo costume, eminentemente feminino, de passar férias em estações de veraneio e a valorização da higiene e de um corpo saudável exigiam vestimentas mais apropriadas e confortáveis<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> SUMMERS, Leigh. *Bound to please: a history of the Victorian corset*. New York: Berg, 2001.

<sup>58</sup> Cf. MILLER, Leslie (op. cit.), p. 129-189.

<sup>59</sup> Sobre a bicicleta, Susie Anthony afirma que ela teve um papel fundamental na emancipação da mulher. Cf. SCHERR, Lynn. *Failure Is Impossible: Susan B. Anthony in Her Own Words*. New York: Times Books, 1995, p. 277. Hobsbawm também defende a importância da bicicleta e das novas práticas de lazer e esporte para as mulheres e seu impacto no novo modo de vestir do início do século. Cf. HOBBSAWM, op. cit., p. 306-371. Ver também: ODDY, Nicholas. *Bicycles*. In: KIRKHAM, Pat. *The Gendered object*. Manchester: Manchester University Press, 1996. p. 43-59.

Em suma, as novas demandas por conforto e funcionalidade cresciam e pareciam incompatíveis com um item de vestuário tão rígido. Isso tudo serviu como impulso para a redução do volume das roupas e representou uma forte contestação ao uso do espartilho, inclusive no Brasil<sup>60</sup>.

Existia também uma importante conexão entre o espartilho e a saúde da mulher. Uma série de doenças e mal-estares eram associados ao uso dessa peça. Apesar da grande desinformação em relação ao funcionamento do corpo feminino, dos mitos e exageros, o uso constante deste artefato poderia, além de restringir os movimentos, provocar perturbações uterinas e alimentares, dores nas costas e náuseas<sup>61</sup>. Enquanto médicos e enfermeiras se dividiam em relação ao tema, grande parte das sufragistas e reformistas lutava pela eliminação do espartilho dos guarda-roupas femininos. Surgiram, inclusive, leis que proibiram o uso do espartilho em escolas<sup>62</sup>.

Do ponto de vista clínico, a diminuição da condição respiratória era, talvez, um dos sintomas mais comuns. Os desmaios eram especialmente frequentes durante as atividades físicas (esportes, bailes, caminhadas), o que colaborava para a criação e a manutenção de um ideal feminino de fragilidade e morbidez que teve um enorme significado cultural no século XIX<sup>63</sup>. Entretanto, mais preocupantes eram as consequências para o sistema reprodutivo. O risco de aborto e as dificuldades no parto eram medos constantes. Além disso, com o abdômen contraído as cólicas menstruais poderiam se tornar mais intensas. Nesse contexto, os remédios para “incômodos de mulher” se tornavam mais comuns, assim como as tentativas de controle médico sobre o corpo feminino.

Ao longo do século XIX, muitas mulheres costuravam seus próprios espartilhos com o auxílio das revistas ilustradas, que apresentavam periodicamente os moldes, as informações sobre os detalhes da peça, os tecidos recomendados, as medidas que deveriam ser tiradas e os diferentes modelos em uso<sup>64</sup>. Mas a produção manual era extremamente trabalhosa e a maior parte das mulheres, mesmo as que tinham pouco dinheiro, preferia comprar uma peça pronta.

---

<sup>60</sup> As discussões em torno da bicicleta, do esporte e da dança relacionadas ao uso de roupa íntima podem ser encontradas em diferentes artigos e ilustrações no Brasil. Ver, por exemplo, *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 12, jun. 1895 e *Revista da Semana*, n. 38, 31 out. 1914.

<sup>61</sup> SUMMERS, op. cit., p. 211.

<sup>62</sup> Em 1898, o ministro da educação pública russo proibiu o uso de espartilho nas escolas. Pouco tempo depois, o mesmo aconteceu na Romênia e na Bulgária. Cf. FONTANEL, Béatrice. *Support and seduction: the history of corsets and bras*. New York: Abradale Press, 1997, p. 73.

<sup>63</sup> Sobre o ideal feminino vinculado à cintura fina, morbidez e erotismo no Brasil e na literatura brasileira, ver: FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1936, p. 97.

<sup>64</sup> Para instruções sobre a fabricação de um espartilho, ver, por exemplo, *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 4, fev. 1889, p. 26.

Uma enorme variedade de espartilhos começou a surgir (para grávidas, para práticas de esportes, noturnos, higiênicos, etc.) e inúmeras mulheres passaram a se estabelecer como profissionais no mercado de espartilhos<sup>65</sup>.

Havia, no entanto, um evidente distanciamento entre a fabricação e o uso desse artefato: produção material e simbólica, trabalho e *glamour* pareciam mundos distintos e incomunicáveis. Nos Estados Unidos, não apenas as fábricas costumavam ficar espacialmente afastadas dos locais do consumo, como existia uma crescente separação entre as trabalhadoras (que formavam a grande e invisível força de trabalho na produção de roupas íntimas e que, em geral, tinham pouco acesso aos bens de consumo que elas próprias produziam) e as consumidoras (pautadas pela elegância, pela riqueza e por altos padrões de beleza)<sup>66</sup>.

Nas últimas décadas do século XIX, as mudanças tecnológicas, a escassez de barbatanas de baleia e as alterações na silhueta da moda colaboraram para que o espartilho sofresse modificações (Figuras 13-15). Mas, ao contrário da comum associação entre inovação, funcionalidade e conforto, os novos modelos de espartilhos, como os *devant-droit*, mais longos no quadril e mais curtos no tronco, poderiam ser ainda mais desconfortáveis por limitarem o movimento das pernas. Ademais, esse espartilho, também chamado de *abdominal* ou *frente reta*, não oferecia suporte para os seios e requeria uma segunda peça de sustentação.

---

<sup>65</sup> Na revista brasileira *A Estação*, além dos diversos moldes e instruções para a fabricação manual de espartilhos, encontramos anúncios de espartilhos prontos, mas é provável que a oferta e preferência por produtos pré-fabricados fosse maior na Europa e nos Estados Unidos. Não há estudos mais detalhados sobre o uso de roupa íntima no período e as relações entre trabalho e consumo no Brasil, que serão o foco desta pesquisa.

<sup>66</sup> FIELDS, Jill. *An intimate affair: women, lingerie, and sexuality*. California: University of California Press, 2007, p. 12-13, 217-218, 225-226, 235-239.

Figura 13 – Anúncio publicitário dos espartilhos “Luiz XV” e *devant-droit* da Mme. Agnes



**MODELO LUIZ XV**  
**RUA DO OUVIDOR N. 145**  
 Unica casa especial  
 de colletes do Brazil

— DE —

**Mme. Agnes Scherer Gonçalves**  
 ã INVENTORA DO CORSET DEVANT-DROIT

Tendo de entrar em obras, o estabelecimento obsequia às suas fre-  
 guezas com o abatimento em preços :

DEVANT-DROIT rosa, azul, beje e cinza.....	18\$000
MODELO ESPECIAL idem, idem, idem, idem.....	28\$000
PARA MADEMOISELLES idem, idem, idem, idem.....	14\$000
CORSET RABEAU de broché.....	35\$000
"    "    branco.....	40\$000
CORSET REJANE (Elegante).....	40\$000
CORSET OZARINA de broché.....	35\$000
AGNES CORSET, 35\$, 40\$ e.....	45\$000
"    "    de baptiste.....	50\$000
SUBLIME CLASSIQUE (quatro ligas) branco.....	45\$000

—◆◆◆—◆◆◆—◆◆◆—

*Seo ficarem concluidas as obras, realizar-se-á uma sur-  
 prehendente exposição, relativa ao artigo, nunca vista no Bra-  
 zil, tudo de accôrdo com os ultimos estudos feitos em Paris.  
 Prometemos mais, muito breve, uma série de artigos: os re-  
 quisitos da moda quanto ao espartilho.*

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 251, 6 jul. 1907.

Figura 14 – Anúncio publicitário dos espartilhos “Sylphide”



**ESPARTILHOS**  
**ELEGANTES**  
 A PREÇOS RAZOAVEIS

Usem o espartilho **SYLPHIDE**  
 UNICA RECEBEDORA  
**CASA RAUNIER**  
**172, OUVIDOR**

**Eflatea**  
**DE 25\$ POR 20\$**

**Faustine**  
**DE 35\$ POR 28\$**

C.P. ALA SIRÈNE PARIS  
 FORME DROITE NATIONELLE

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 391, 12 mar. 1910.

Figura 15 – Anúncio publicitário dos espartilhos *devant-droit*

Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 32, 9 ago. 1913.

Paralelamente, começavam a surgir os primeiros sustentadores de seios, que podem ser considerados os protótipos do sutiã. Inicialmente, eles eram feitos à mão, sob medida, e pouco populares. O espartilho, em contrapartida, estava entre os primeiros itens do vestuário produzidos em fábricas, em grande escala e em diferentes tamanhos. Aos poucos, as duas peças passariam a ser usadas de maneira conjugada.

De acordo com Jane Farrell-Beck e Collen Gau, nos Estados Unidos, diversas companhias produziam um tipo de “sustentador de seios” desde os anos 1860<sup>67</sup>, mas, até o

<sup>67</sup> Nos Estados Unidos, a primeira patente de um “sustentador de seios” data de 1863.

início do século XX, apenas um número muito pequeno de mulheres havia adotado a peça, restrita principalmente às reformistas e feministas da época<sup>68</sup>.

A partir de 1910, o novo produto tornou-se um negócio em expansão no ramo da lingerie, especialmente no contexto norte-americano. Compostos por uma faixa em torno dos seios, com ou sem barbatanas, e alças apoiadas nos ombros, os chamados *soutien-gorge* eram simples e de mais fácil manutenção se comparados aos espartilhos<sup>69</sup>. Mesmo assim, a cintura fina continuava a ser fortemente desejada e estava enraizada no ideal feminino.

As mudanças na moda e a defesa de uma silhueta mais fluída e flexível tinham como foco um mercado consumidor crescente: as mulheres jovens, cada vez mais ativas na esfera pública. Os espartilhos continuavam a ser consumidos, mas se tornavam mais curtos e maleáveis, e entre os anos 1890 e 1920, as mudanças nas roupas íntimas femininas (Figuras 16-22) expressavam aspectos do próprio processo de modernização. Surgiram, então, as primeiras cintas, mais leves, como uma versão modernizada do espartilho. Usada juntamente com os novos sutiãs, a cinta se popularizou rapidamente entre as jovens<sup>70</sup>. No Brasil, essas “cintas modernas” e os *soutien-gorges* começaram a ser divulgados em anúncios publicitários por volta dos anos 1910<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> Algumas reformistas e sufragistas viam o espartilho como o grande vilão dos movimentos e como a pior peça da roupa íntima feminina e, por isso, procuraram adotar roupas que consideravam mais confortáveis e higiênicas. Nesse contexto, os protótipos do sutiã representavam mais conforto e liberdade para as mulheres. Cf. FARRELL-BECK, Jane; GAU, Collen. *Uplift: The Bra in America*. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 2002, p. 4.

<sup>69</sup> Os primeiros sutiãs não projetavam os seios, apenas ofereciam suporte e acabavam por achatar o busto. Na verdade, o sutiã ganha maior projeção e se populariza apenas quando o formato da peça se sofisticava, valorizando os seios.

<sup>70</sup> FIELDS, op. cit., p. 74.

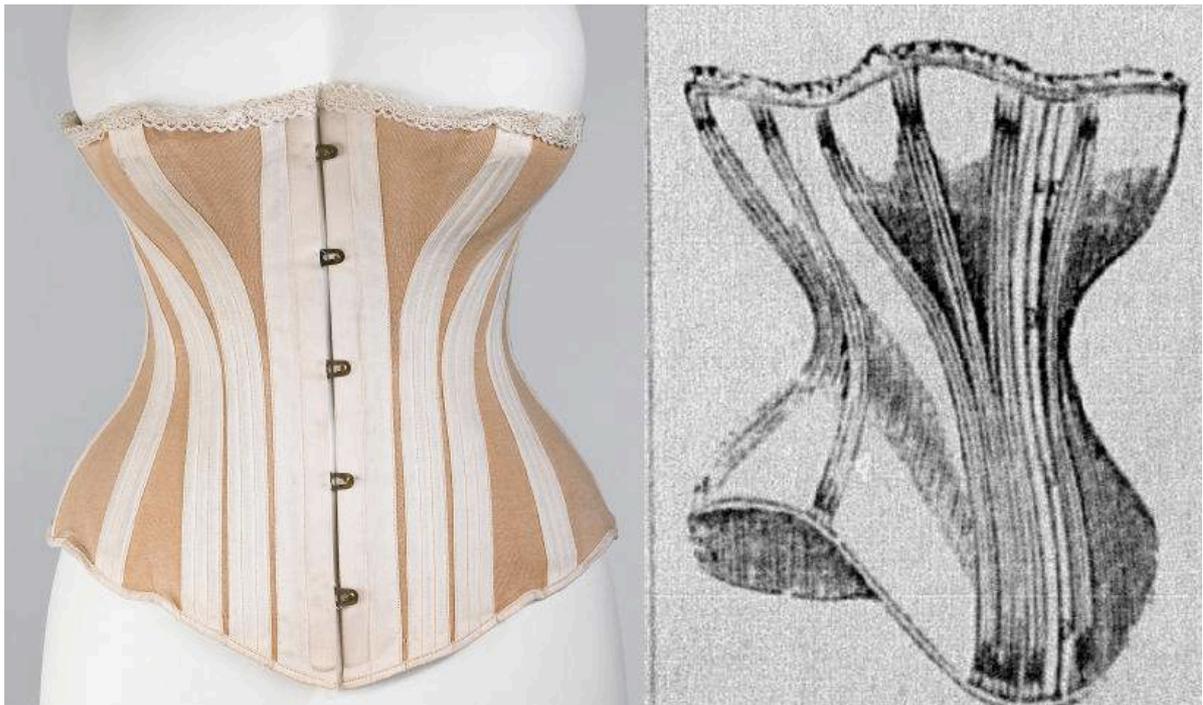
<sup>71</sup> Ver, por exemplo, a propaganda de espartilhos e sutiãs da Parc Royal na *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 162, jul. 1918.

Figura 16 – Modelo de espartilho da Worcester Corset Company, de 1893, e modelo similar em anúncio publicitário de 1889 dos espartilhos Legrain



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY); *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 9, 1889.

Figura 17 – Modelo de espartilho da Worcester Corset Company, de 1885, e modelo similar em anúncio publicitário de 1895 dos espartilhos da Mme. Lion



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY); *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 22, 30 nov. 1895.

Figura 18 – Modelo de espartilho da Chicago Corset Company, de 1905, e modelo similar em anúncio publicitário de 1903 dos espartilhos de Mme. Garnier



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY); *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 47, 1903.

Figura 19 – Modelo de espartilho da Royal Worcester Corset Company, datado entre 1917 e 1919, e modelo similar em anúncio publicitário de 1911 dos espartilhos da mesma marca



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY); *Fon-Fon*, n. 37, 16 set. 1911.

Figura 20 – Cinta norte-americana, de 1924, e modelo similar publicado no mesmo ano na revista *Fon-Fon*



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY); *Fon-Fon*, n. 42, 18 out. 1924.

Figura 21 – “Sustentador de seios” desenvolvido por Alice Jacobsen em 1907



Fonte: Arquivo Nacional (RJ).

Figura 22 – Modelo de *soutien-gorge* datado entre 1915-1920 e modelo similar em anúncio publicitário de 1914 da loja M. Nascimento



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY); *Careta*, n. 340, 26 dez. 1914.

Como os registros reproduzidos mostraram, o espartilho (principalmente), a cinta e o sutiã, como peças de roupa interior, tinham como função não só o suporte, mas também a modelação da silhueta feminina. Assim, as transformações e a diversificação nos modelos da indumentária íntima mudaram, igualmente, o modo como o corpo feminino era apresentado, mobilizado e compreendido. Esses objetos foram agentes de mudanças, como bem registrou a cronista Beatriz Delgado em setembro de 1928:

Ha poucos annos ainda, os cavalheiros que dansam hoje o black e o charleston perdiam-se nas ondulações lentas da valsa e não podiam galgar kilometros e kilometros em curto espaço de tempo, porque as carruagens não lhes davam as commodidades de um bom automovel [...] Depois, a toilette das damas era mais complicada, e muitas vezes o marido ou a criada, se via em maus lençoes para apertar o espartilho e dar á dama a cintura de sylphide que ella ambicionava. Os botões das botas – que subiam ás vezes á culminância de vinte em cada perna! – e os cordões do espartilho eram o maior desespero das senhoras elegantes. [...] Mas pouco a pouco a moda, feminina e perversa, foi encurtando as saias e alongando as ideias. [...] É que a vida se modificou. Cortaram-se os cabelos, as saias e até os preconceitos. O progresso depôz os cavalos e os reis. [...] O requinte na toilette, quer seja masculina ou feminina, consiste em ser elegante sem ser exagerado. E a mocidade actual exagera um pouco, devemos convir. Duma fórmula ou doutra, porém, a moda e o progresso alliam-se para modificar a nossa vida.<sup>72</sup>

Quando comparamos as transformações caracterizadas pela cronista Beatriz com aquelas identificadas pela Baroneza Staffe, percebemos que a expansão dos hábitos modernos e o aceleração da vida moderna era agora encarada com entusiasmo e como expressão do progresso. Para Beatriz, as novas práticas urbanas, impulsionadas pelo aceleração das danças e dos automóveis, e as novas relações sociais, que incluíram “a deposição” de reis, eram incompatíveis com uma silhueta rígida e de difícil manutenção. Percebemos, portanto, que as transformações do uso do espartilho se cruzam com inúmeras facetas da modernidade.

A flexibilização dos movimentos criou novas possibilidades de ação e descobertas em relação ao corpo. Por meio do conhecimento sobre o funcionamento e a localização dos órgãos, do uso de cosméticos, da rotina de se olhar no espelho, da expansão do mercado de trabalho feminino e das transformações tecnológicas, a mulher se tornava íntima do próprio corpo, e essa inesperada intimidade era um dos desdobramentos da modernização, que conquistava novos territórios psíquicos e materiais. O corpo, como território burguês, passava a ser explorado e normatizado de novas maneiras.

<sup>72</sup> DELGADO, Beatriz. O Passado e o Futuro. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 39, 15 set. 1928, p. 10-11.

## CAPÍTULO 1 | OLHARES ÍNTIMOS:

### O ESPARTILHO E O ESPAÇO DOMÉSTICO

Era o dia de seu aniversário e Sofia estava sozinha no quarto de vestir, deslumbrada com a “rica joia” ofertada pelo amigo (e admirador delirante) Rubião. Logo,

tratou de vestir-se; mas, ao passar por diante do espelho, deixou-se estar alguns instantes. Comprazia-se na contemplação de si mesma, das suas ricas formas, dos braços nus de cima a baixo, dos próprios olhos contempladores. Fazia vinte e nove anos, achava que era a mesma dos vinte e cinco, e não se enganava. Cingido e apertado o colete [espartilho], diante do espelho, acomodou os seios com amor, e deixou espriar-se o colo magnífico.<sup>73</sup>

A intimidade feminina é com frequência associada ao momento vivenciado por Sofia: o ritual de vestir-se, olhar-se diante do espelho, experimentar as sensações corporais e as percepções de si produzidas nessas ocasiões de cuidado e satisfação. A sós, no quarto privado, ela não está nua, mas também não está vestida: usa apenas um espartilho. A noção de intimidade é produzida a partir das interações entre a mulher e a roupa íntima no espaço doméstico.

Sofia é uma personagem do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis. O trecho acima, publicado pela primeira vez em 31 de dezembro de 1889 na revista *A Estação*, não prova que a intimidade era vivida como algo comum para as mulheres, mas sugere que o uso do espartilho envolvia diferentes dimensões corporais e psíquicas. Em torno da peça, orbitam diversos objetos, práticas e expectativas, como o espelho, o controle das formas do corpo, a autocontemplação e a consciência da passagem do tempo. A cena, no interior doméstico, reforça a ligação entre casa, espartilho e produção da intimidade.

Desse modo, o espartilho funciona como um eixo que articula a noção de intimidade com a privacidade em três direções: para um ideal de feminilidade e de interioridade, para a sexualização do corpo e, no caso brasileiro, para a atualização das práticas tradicionais a partir do modelo europeu de modernização. Neste capítulo, espartilho e intimidade serão analisados a partir dessas três perspectivas.

Afinal, em quais situações uma mulher poderia ser vista vestindo apenas um espartilho? A resposta mais imediata seria: em casa, momentaneamente, ao vestir ou despir as roupas. Como indicamos na Introdução, desde meados do século XIX, representações de

---

<sup>73</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim. *Quincas Borba*. São Paulo: Klick Editora, 1997, p. 107.

mulheres em espartilhos podiam ser encontradas em anúncios publicitários, romances, charges, fotografias e pinturas. Em sua maioria, elas retratam situações que destacam o corpo feminino ocorridas em espaços internos, como na passagem de Machado de Assis e na propaganda da casa Águia de Ouro (Figura 23), em que duas mulheres estão de espartilho e cinta diante do espelho.

Figura 23 – Anúncio de espartilhos e cintas da Águia de Ouro

## O IDEAL DO ESPARTILHO

As nossas distinctas e gentis leitoras recommendamos como medida de extrema commodidade e absoluta elegancia o uso do Espartilho-Cinta do "Dr. Glénard". Este Espartilho-Cinta, de forma muito especial é confeccionado debaixo das mais rigorosas prescripções medicas, pode ser usado indistinctamente *só o Espartilho ou só a Cinta*. A descripção e clichés a seguir dão uma ideia bem exacta das grandes vantagens deste Espartilho, que constitue sem duvida o Grande ideal das senhoras. O uso do Espartilho-Cinta é tambem recommendado para exercicio de "Sport".



**Vantagens do uso do Espartilho com Cinta**

O espartilho-cinto-cinta **Neos**, cuja theoria foi formulada pelo Dr. Glénard nos seus primeiros trabalhos sobre a enteroptose em 1885, e lembrada na sua conferencia em 1902 sobre "o vestuario feminino e a hygiene", na **Associação para o desenvolvimento das Sciencias**, em Paris, foi creado segundo seus dados e submettido á sua approvação.

O **Neos** é o espartilho que se adapta mais facilmente a todos os generos de talhes, graças á sua construcção e a seu modo de applicação, mantendo todos os orçãos abdominaes em seu lugar normal, ou fazendo-os ahí voltar, no caso em que elles se tenham deslocaado. Pela elasticidade da cinto-cinta (parte abdominal do **Neos**) não pôde nem magoar nem ainda menos pisar estes orçãos; pelo seu espartilho (parte thoracica do **Neos**) sustem o peito dando ao talhe o aspecto exigido pela esthetica, deixando-lhe ao mesmo toda a flexibilidade dos movimentos.

O espartilho "O **Neos**" deve pois substituir, não só os antigos espartilhos que recalcam os orçãos abdominaes, deformando o talhe, como tambem o "devit deraut" actualmente em uso, que tem o grave inconveniente de comprimir os referidos orçãos, tirando ao talhe toda a flexibilidade e elegancia.



**Vantagens do uso só da Cinta**

O uso da cinta produz os effeitos mais salulares tem, segundo o Dr. Glénard, e com elle todo o Corpo Medico, uma acção preventiva contra numerosas doencas do estomago ou do intestino, e particularmente contra a enteroptose, que é uma das mais frequentes dessas doencas, e porque mantém, sem os comprimir, todos os orçãos no seu lugar natural.

E' de utilidade, incontestavel em todos os exercicios de sport, evita o cansaço quando se tem de ficar de pé, ou quando se anda demasiado, previne e diminue pouco a pouco a nediez abdominal e o empaste das ilhargas.

A "ÁGUIA DE OURO" 167, Ouidor unica depositaria do Espartilho-Cinta já vendeu para mais de 300 delles, sem que para isso tivesse feito reclamo, e todas as senhoras que tem usado são unanimes em proclamar-lhes as grandes vantagens, fazendo-lhe uma propaganda aliás merecida.

O contraste entre branco e preto dá destaque ao produto e ao seu efeito na silhueta feminina: cintura fina, quadris projetados, postura controlada. Linhas e pontos dão a dimensão da estrutura da peça: barbatanas, ligas, ganchos, ilhoses e detalhes decorativos, como laços e rendas. Além do espartilho, as mulheres vestem calção, camiseta, camisola ou *camisole* interior (parte das chamadas *roupas brancas*, que também compõem a indumentária íntima do período). Como peça de transição, que não expõe a mulher à nudez total nem a cobre por completo, e que exige algum tempo e conhecimento para a colocação, o espartilho permite e incentiva o desenvolvimento de um olhar mais apurado sobre o corpo.

Diante do espelho, as mulheres parecem completamente absorvidas no exame de si mesmas. Seus gestos são delicados, e as expressões do rosto parecem serenas. As mãos tocam o próprio corpo ou seu reflexo. A imagem transmite uma sensação de lentidão e de introspecção, como se a colocação do espartilho e a própria observação diante do espelho não tivesse hora para acabar e pudesse gerar diferentes sensações, tanto do ponto de vista físico como do psicológico. O controle das formas parece ampliar a satisfação e a apreciação do próprio corpo.

Na imagem da esquerda, além do espelho, há a representação de uma penteadeira ou mesa de toalete, um tapete e uma parede com texturas, articulando o processo de se vestir às práticas de embelezamento e ao sistema doméstico, que conta com equipamentos e decoração próprios da casa burguesa ou, ao menos, das habitações capazes de adotar as diretrizes de uma moradia moderna. À direita, uma alça desliza sobre o ombro feminino, trazendo certa sensualidade à composição ao nos fazer lembrar que sob as roupas há um corpo nu de mulher. Entretanto, o ritual de toalete nem sempre foi caracterizado como esse momento de olhar para si; as práticas sociais que constituíam essa cena passaram por mudanças ao longo do tempo.

### 1.1 A TOALETE ELEGANTE E *L'ESSAI DU CORSET*

A mulher em frente ao espelho, em sua toalete diária, é tema recorrente na arte, especialmente a partir do século XVIII, época de expansão da produção de espelhos de vidro e do uso do espartilho na Europa. Na França, até o século XVII, os espelhos eram importados de Veneza em grande quantidade e vendidos a preços exorbitantes. De acordo com Maria Rosa Figueiredo, “os espelhos venezianos tinham sem dúvida grande poder de reflexão, mas eram de dimensões reduzidas devido à técnica de produção utilizada”<sup>74</sup>. Apenas no final do

---

<sup>74</sup> FIGUEIREDO, Maria Rosa. *Do Outro Lado do Espelho*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2017. Catálogo da exposição, p. 83.

século XVII a fabricação desse objeto foi aperfeiçoada, possibilitando a “produção de espelhos planos de maior dimensão e com uma melhor qualidade refletora”<sup>75</sup>; assim, os espelhos permitiram um controle mais preciso da aparência, aumentando a possibilidade de observação e de manipulação cotidiana do corpo.

O espelho se tornou um componente central da toailete. Para Maria Figueiredo, “neste processo, destinado a evidenciar a beleza de um corpo e de um rosto, dá-se uma metamorfose, vivida em público ou na intimidade, conforme os tempos e os momentos históricos”<sup>76</sup>. Na sociedade da corte francesa, desde o reinado de Luís XIV, a toailete se configurava como uma performance pública diária, de etiqueta e de sociabilidade, que combinava luxo e exotismo, arte e artifício. Envolveria um longo processo de cuidados com a pele, aplicação de cosméticos, criação de penteados, além do ato de se vestir (ou “ser vestida”, uma vez que as diversas camadas de roupa exigiam auxílio para serem colocadas). Criados, familiares, amigos e convidados podiam observar o acontecimento.

Kimberly Chrisman-Campbell explica que, a partir do século XVIII, a toailete passou de designação de um objeto específico – um móvel, coberto com tecido, sobre o qual eram posicionados um espelho e unguentos (essências usadas para perfumar o corpo) – a um conjunto de apetrechos e instrumentos associados a um cômodo e a uma performance diária de demonstração do gosto e do poder de consumo incorporados pela alta burguesia<sup>77</sup>. Nesse cenário, alguns artefatos tinham papel central: espelho, mesa, toalha, bacia, jarro, escova, castiçais, pequenas caixas, além de cosméticos, essências, joias e roupas. Ritual cada vez mais apropriado por mulheres das classes sociais mais altas, a cena de toailete tornou-se um tema artístico privilegiado por se tratar de um momento comum de exibição do corpo feminino<sup>78</sup> e “por causa do alto custo do espelho e dos acessórios que a acompanhavam, confeccionados em prata, ouro ou porcelana”<sup>79</sup>. Assim, a *toilette galante* era muito apreciada entre a

<sup>75</sup> FIGUEIREDO, op. cit., p. 83.

<sup>76</sup> FIGUEIREDO, op. cit., p. 61. Foi apenas no final do século XIX, com a disseminação de um espaço voltado exclusivamente para a higiene do corpo, o banheiro, que esse ritual se tornou um “ato solitário”.

<sup>77</sup> CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. Dressing to Impress: the Morning Toilette and the Fabrication of Femininity. In: BREMER-DAVID, Charissa (ed.). *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011. p. 53-73.

<sup>78</sup> MUSÉE MARMOTTAN MONET. *La Toilette Naissance de L'Intime – The Invention of Privacy*. 2015. Catálogo, p. 7. A toailete era praticada por ambos os gêneros, e o retrato da toailete masculina era bastante comum no século XVII, mas se tornava cada vez menos popular no século XVIII. De acordo com Campbell, isso pode ser explicado pelo fato de que os homens não despendiam tanto tempo em sua toailete quanto as mulheres, seja porque suas roupas e seus acessórios eram menos elaborados ou porque eles preferiam utilizar o horário da manhã para cavalgar ou caçar, tal como fazia a alta realeza. Com o tempo, mudanças nas normas de gênero e a ansiedade em relação a elas se manifestaram na crescente associação entre embelezamento do corpo e feminilidade. Cf. CHRISMAN-CAMPBELL, op. cit., p. 67-68.

<sup>79</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro de. Quando sonhar está na moda – a nostalgia do feminino na cultura de consumo. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 2, jul./dez. 2017, p. 162.

aristocracia e a burguesia francesas, considerada como uma categoria artística em que o momento de vestir o espartilho, chamado de *essai du corset*, era uma subcategoria bastante popular<sup>80</sup>.

Figura 24 – *A Lady Showing a Bracelet Miniature to Her Suitor*, Jean-François Detroy, [ca. 1764] (óleo sobre tela, 64,77 x 45,72 cm)



Fonte: The Nelson Atkins Museum of Art.

<sup>80</sup> STEELE, Valerie. *The corset: a cultural history*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 18.

No quadro *A Lady Showing a Bracelet Miniature to Her Suitor* (Figura 24), de cerca de 1764, Jean-François Detroy retratou os passos finais da toailete feminina e do *essai du corset*. Depois de ajeitar o cabelo e maquiar o rosto, a mulher veste as roupas com o auxílio de sua dama de companhia. O espartilho de seda azul, que contrasta com o vestido vermelho semiaberto, ganha destaque no centro da pintura. À esquerda, vê-se um conjunto completo de toailete em prata e madeira; apoiado sobre a mesa, um cavalheiro inclina o rosto e ergue as mãos para observar um bracelete estendido pela senhora. Ao fundo, jarros e bacias ressaltam a higienização e o embelezamento do corpo como parte do ritual diário. Flores, rendas e uma rica ornamentação compõem o restante do cenário.

A mulher que ocupa o centro do quadro não está em um momento de introspecção ou olhando seu reflexo no espelho de maneira narcisista, como nas imagens dos espartilhos da *Águia de Ouro*. Ela não é apresentada em uma atitude passiva; ao contrário, com parte da roupa interior à mostra, ela interage com o mundo à sua volta. Com o braço esquerdo, responde ao gesto da criada, que a auxilia na colocação de seu vestido. Com a mão direita, exhibe a miniatura para o seu pretendente (como indicado no título da obra).

As miniaturas, retratos em tamanho reduzido, fizeram bastante sucesso na sociedade de corte e nas representações visuais europeias produzidas ao longo do século XVIII. Elas simbolizavam laços sociais, dinásticos ou políticos, evocando um vínculo particular entre o objeto e a pessoa que o usava; integravam contextos cerimoniais de namoro, noivado e casamento, e refletiam, portanto, redes pessoais e políticas de alianças e interdependências. Presas em joias luxuosas, como pingentes, broches e pulseiras, ou até mesmo ao corpete (ou *stomacher*, um painel triangular decorado que preenche a abertura frontal de um vestido ou corselete), as miniaturas eram usadas como testemunho de vínculos afetivos<sup>81</sup>.

Na pintura de Detroy, o cavalheiro observa atentamente a miniatura, que indica o lugar que aquela mulher ocupa no mundo. De modo similar, o espartilho funciona como símbolo de status pela sua associação com a nobreza. Miniatura e espartilho, como objetos pessoais e de marcação social, integram um jogo de sedução e de exibição no qual o apelo não está no ato de se despir, mas de se vestir. O desejo se vincula aos artefatos: o luxo dos tecidos, a delicadeza das caixinhas, o valor da joia, o tamanho do espelho. Aqui, o que está em evidência não é o corpo ou a aparência feminina em si, mas suas posses e marcas de distinção.

---

<sup>81</sup> SCHRADER, Karin. 'Telling Objects' – Miniatures as an Interactive Medium in Eighteenth-Century Female European Court Portraits. *Etudes Epistémè*, n. 36, 2019.

Como afirma Chrisman-Campbell, é a performance do gosto decodificada na escolha das roupas e na graciosidade dos gestos que seduz o observador<sup>82</sup>.

O jogo de olhares entre os personagens reforça o papel dos gestos, dos símbolos e dos artefatos que compõem essa performance do gosto. É a senhora quem observa o visitante, e o que vemos no espelho não são as formas femininas, mas o reflexo do rosto masculino e das mãos conectadas em torno da miniatura, que indica a formação de laços matrimoniais. A criada, com a cabeça levemente curvada, fixa o olhar na senhora e, ao mesmo tempo que participa da cena, mantém-se subserviente e atenta às necessidades dela.

A manipulação diante de uma audiência dos objetos que compunham a toailete envolvia habilidade, conhecimento e precisão<sup>83</sup>. Cada acessório tinha uma função e deveria ser manejado de modo específico e elegante, o que implicava um alto nível de domínio sobre o corpo, os objetos e os gestos. A capacidade de atuação feminina era impulsionada e restringida pelas especificidades materiais, já que era a combinação entre as diferentes materialidades que orientava suas atividades e a apreciação do olhar alheio.

Em *La Toilette* (Figura 25), de 1771, Pierre-Antoine Baudouin também retratou o *essai du corset*. Enquanto a criada amarra o espartilho, a senhora conversa com seu pretendente. Porta, cortina e um baú abertos reforçam a associação entre exibição pública e sedução ancorada nos objetos. Um relógio ganha destaque na parede, formando com o espartilho e o espelho uma triangulação no centro da imagem. Dessa forma, o controle do tempo, das formas e do olhar aparecem como a tríade da toailete feminina.

---

<sup>82</sup> CHRISMAN-CAMPBELL, op. cit., p. 68.

<sup>83</sup> Mimi Hellman aborda esse papel do mobiliário na construção e sustentação da vida social da elite francesa do século XVIII e afirma que a decoração e o mobiliário luxuosos foram cruciais para perpetuar práticas de distinção. Na França do século XVIII, as atividades de lazer eram realizadas em lugares densamente decorados e caracterizados por uma enorme diferenciação e especialização dos espaços e objetos. Uma mesa de chá altamente elaborada, com grande variedade de compartimentos, infinitos potes de vidros e delicadas xícaras, exige movimentos controlados e precisos na sua manipulação. Desse modo, perante um público, o sujeito deveria demonstrar total controle de suas ações e amplo conhecimento sobre os artefatos. Quanto maior a complexidade formal e funcional exigida na interação com um dado objeto, maior sua capacidade de demonstrar (ou negar) a graça do seu usuário, algo que no lazer performático da elite francesa era central. Assim, foi através dos artefatos que os novos códigos de civilidade foram naturalizados. Para Hellman, os objetos foram mais poderosos que os textos na construção dessa civilidade, pois essa interação com o corpo tornava-os potencialmente mais eficazes como professores da sociabilidade da elite do que os próprios textos de etiqueta. Assim, a proliferação de móveis complexos (e, conseqüentemente, de uma sociabilidade mais complexa) estava ligada ao impulso cada vez mais intenso de transformar a “arte da boa conduta” em uma forma de distinção social, instituindo, assim, uma identidade de classe. Cf. HELLMAN, Mimi. Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth Century France. *Eighteenth-century Studies*, v. 32, n. 4, p. 415-445, 1999.

Figura 25 – *La Toilette*, Pierre Antoine Baudouin, 1771 (gravura, 39,8 x 28,5 cm)



Fonte: Metropolitan Museum of Art.

Tal como na pintura de Detroy, o espelho está apoiado sobre a mesa. O foco do olhar, nessa disposição comum em representações da época, recai sobre o rosto e o tronco, e o tamanho do espelho é ideal para a toailete centrada nos cuidados do rosto e do cabelo, ideia reforçada pelo conjunto de objetos retratado sobre a mesa: escova, caixinha para cosméticos, pincel e perfume. Por ser um espelho formado por superfícies planas e polidas, capaz de

refletir a luz de maneira regular, o reflexo da imagem deveria ser nítido e fidedigno, incentivando a observação de detalhes e a manipulação mais precisa da aparência. A existência de um objeto refletor desse tipo é fundamental para que esse processo de embelezamento aconteça; sem ele, seria impossível tornar o corpo e o rosto plenamente visíveis para si mesmo. Podemos afirmar, portanto, que o desenvolvimento desse ritual específico de beleza esteve intrinsecamente ligado ao aprimoramento e à expansão da produção de espelhos de vidro.

A passagem do tempo também é um aspecto constitutivo da toailete feminina, não apenas no sentido figurado (na tentativa de camuflar o envelhecimento), mas também na duração do cuidadoso ritual. Muitas pinturas, como a de Baudouin (Figura 25), retratam diversos indicadores temporais, como relógios, velas e o próprio espelho, que funcionava como um lembrete da efemeridade da beleza<sup>84</sup>. Entretanto, o tempo empreendido na modificação da aparência física não era considerado um desperdício.

Na verdade, é “precisamente porque a fabricação da feminilidade elegante levava tanto tempo que muitas mulheres da elite socializavam durante a toailete”<sup>85</sup>. Era nesse momento que liam livros, escreviam cartas, tratavam de negócios, recebiam visitas. Assim, formavam seu universo intelectual, social e político, criando uma rede complexa de signos reconhecidos como uma forma de socialização, instrumento de prestígio, de obrigações e de poder<sup>86</sup>. Era, antes de tudo, um acontecimento social – não era um evento pessoal, mas um espetáculo digno dos palcos.

Ao analisar a constituição do espaço público moderno, Richard Sennett propõe uma aproximação entre o teatro e a vida cotidiana. Ele afirma que, no século XVIII, o corpo era tratado como um manequim, e que “as pessoas visualizavam as roupas como uma questão de artifício, decoração e convenção”<sup>87</sup>. Isso significava que as roupas e os demais acessórios atrairiam “o interesse do usuário pelas qualidades desses adornos enquanto objetos em si mesmos, e não como auxiliares no arranjo das peculiaridades de seu rosto ou de sua estampa”<sup>88</sup>. Não havia o desejo de marcar os traços de uma personalidade individual, mas de dissolvê-la através do uso de adornos e marcadores de classe. Também não existia a ideia de

---

<sup>84</sup> CHRISMAN-CAMPBELL, op. cit. Esses símbolos serão novamente mobilizados pelas propagandas de roupa íntima, de cosmético e de outros itens femininos a partir do final do século XIX e ao longo do século XX.

<sup>85</sup> CARVALHO, Quando sonhar está na moda (op. cit.), p. 165.

<sup>86</sup> Para Chrisman-Campbell, as críticas moralistas em torno da vaidade e da frivolidade femininas nas cenas de toailete fizeram com que essas ramificações e a importância social da toailete passassem despercebidas. Cf. CHRISMAN-CAMPBELL, op. cit., p. 71.

<sup>87</sup> SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018, p. 102.

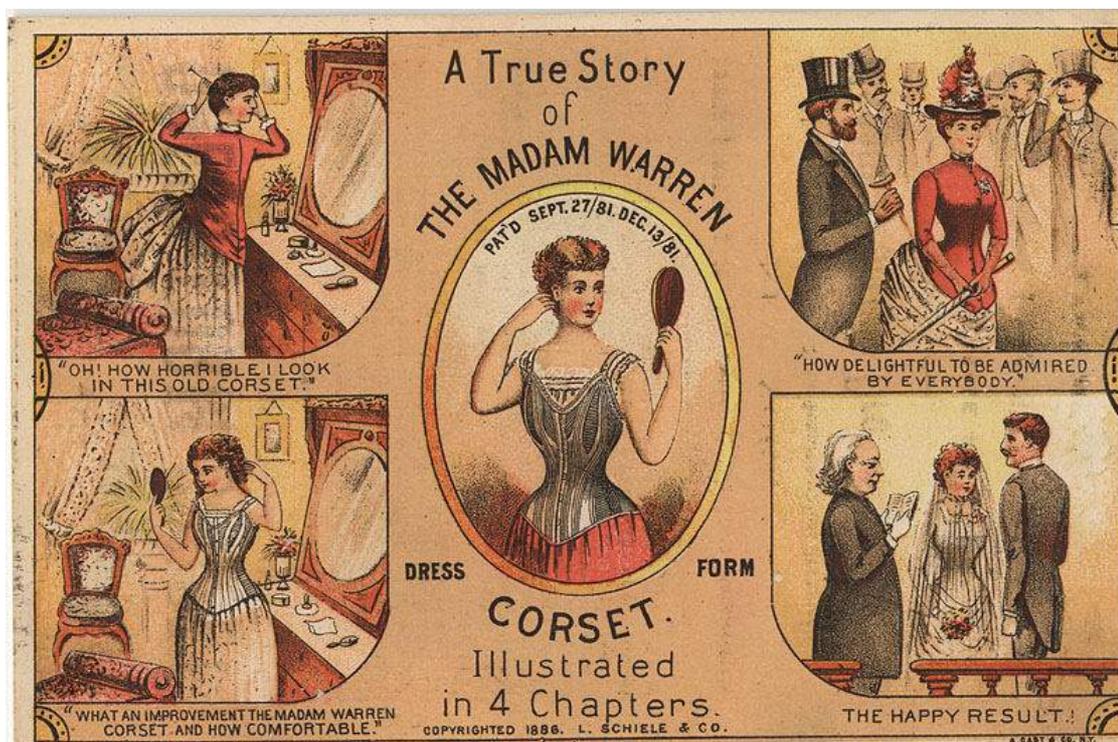
<sup>88</sup> SENNETT, op. cit., p. 108.

que por trás das convenções encontraríamos “uma realidade interior”, “escondida” e “verdadeira”, algo pessoal ou íntimo a ser resguardado e protegido, como aconteceria a partir do século XIX<sup>89</sup>.

Isso posto, percebe-se que, embora a representação de mulheres em espartilhos e a exibição do corpo feminino no ritual de toalete mobilizem uma longa tradição pictórica, os sentidos dessa exibição e dos cuidados com o corpo se modificaram ao longo do tempo, atualizando e transformando seus símbolos e significados.

Em uma propaganda dos espartilhos da Madam Warren (Figura 26) da década de 1880, o *essai du corset*, retratado no quadro inferior esquerdo, é caracterizado pelo conjunto de toalete, pela cortina apenas entreaberta, pelo mobiliário doméstico e pelo posicionamento da mulher diante do espelho. No anúncio, uma série de imagens narra a história de uma mulher que substitui seu velho espartilho pelo novo modelo da Madam Warren. Ao aperfeiçoar as formas corporais, ela passa a ser admirada por diversos pretendes e se casa (“*the happy result*”). Apesar das similaridades na composição dos cenários e da referência a admiradores masculinos, essas ilustrações, quando comparadas às pinturas do século XVIII, apontam uma separação completa entre o espaço público e a esfera privada.

Figura 26 – Trade Card (cartão comercial), *A True story of the Madam Warren Corset*, 1886



Fonte: Steele (op. cit., p. 134).

<sup>89</sup> SENNETT, op. cit., p. 133.

No momento de vestir o espartilho, a mulher está sozinha e se observa fixamente no espelho com o objetivo de aprimorar sua aparência ou de apreciar suas formas corporais. No ambiente público, o espartilho está escondido sob as inúmeras camadas de roupas, mas seu efeito na silhueta é evidenciado. Ele é uma espécie de “segredo feminino” que permite que a mulher seja apreciada nas ruas, nos bailes, no teatro. Ver e ser vista ainda era central, mas a dinâmica do olhar ganhava novas configurações à medida que o ritual de toalete se transformava em um acontecimento pessoal e privado.

## 1.2 “A DISPERSÃO DO SENTIMENTO DE INTIMIDADE”

No Brasil, até o século XIX, as práticas de embelezamento e cuidados corporais eram mais restritas e menos ritualizadas. Aconteciam com mais frequência nos dias de missa ou de festa. E, apesar de todos os pudores em torno do corpo e do sexo, relatos de viajantes e fotografias nos mostram que a exposição de partes do corpo feminino na presença de terceiros, no ambiente doméstico, era relativamente comum. Em um de seus relatos, John Luccock afirma que as mulheres dos setores mais abastados do Rio de Janeiro, “quando entre amigos íntimos, veem-se apenas de camisa, cingida à cintura pelos cordões da saia e com as alças frequentemente caindo de um dos ombros; não usam meia e raramente põem chinelos”<sup>90</sup>.

De modo similar, Gilberto Freyre assim caracteriza a mulher da elite colonial: “dentro de casa, na intimidade do marido e das mucamas, mulheres relassas. Cabeção picado de renda. Chinelo sem meias. Os peitos às vezes de fora. Maria Graham quase não conheceu no teatro as senhoras que reinam de manhã dentro de casa”<sup>91</sup>. Não existia, portanto, uma grande preocupação com uma performance ou com cuidados corporais individuais e privados.

Jurandir Freyre Costa identifica a presença de homens e de mulheres escravizados no interior doméstico como um fator de “dispersão do sentimento de intimidade”<sup>92</sup>. Para ele, “a simbiose em que a casa vivia com ele(s) impedia sua reorganização com vistas à aproximação sentimental entre seus moradores”<sup>93</sup>. Outro fator de dispersão, segundo o autor, estaria

<sup>90</sup> LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975, apud COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 90.

<sup>91</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 12. ed. Brasília: Editora da UnB, 1963, p. 390.

<sup>92</sup> COSTA, op. cit., p. 95.

<sup>93</sup> COSTA, op. cit., p. 95. Entretanto, ressaltamos que a presença de empregados domésticos na casa (muitos deles egressos de um regime escravocrata) se manteve durante a Primeira República e ao longo do processo de modernização do país. A convivência próxima com os empregados não inibiu o surgimento da noção da intimidade, mas fez com que esse sentimento se desenvolvesse de forma peculiar. No Brasil, entre os setores

baseado no tipo de coesão da família colonial, centrada na figura paterna. O pai “representava o princípio de unidade da propriedade, da moral, da autoridade, da hierarquia”<sup>94</sup> e determinava as possibilidades de vida de todos os seus dependentes, que lhe deviam respeito e obediência.

Como resultado, Costa defende que havia pouco espaço para a construção de vínculos afetivos mais profundos no interior da família. A ideia moderna de uma “profundidade psicológica individual” era rarefeita, pois o gosto pela exploração, pelo reconhecimento e pelo cultivo das peculiaridades emocionais era estranho a esse universo familiar e incompatível com o tipo de solidariedade ali estabelecida.

Do ponto de vista dos grupos escravizados, a possibilidade concreta de articular sentimentos, desejos e aspirações pessoais era ainda mais distante. A vida de mulheres e de homens negros era marcada pela escravidão e pela exploração de sua força de trabalho. Classificados como propriedade e desprovidos de direitos, tiveram que lutar contra todo um mecanismo colonial (e, mais tarde, burguês), cujas violentas estratégias buscavam ininterruptamente desumanizá-los. A perspectiva de novas formas de percepção e de construção de si se desenvolveriam, de maneira árdua, em torno da valorização dos modos de vida mais coletivos e em formas completamente distintas de se relacionar com o corpo, amparados na tradição e na ancestralidade<sup>95</sup>.

Desse modo, pode-se constatar que o “sentimento de intimidade”, tal como caracterizado por Costa, era quase inexistente no mundo colonial ou, pelo menos, manifestou-se de forma bastante diluída até o início do século XIX<sup>96</sup>. No Brasil, essa noção de intimidade só pôde florescer com os adventos do trabalho assalariado, da redução do clã à família nuclear, do desenvolvimento da cultura urbana, da maior separação entre as esferas pública e privada e do anseio das elites pela incorporação do ideário europeu baseado nas ideias de progresso, higiene e consumo ao longo do século XIX e início do século XX. No centro dessa nova dinâmica social, a intersecção entre o uso do espelho e do espartilho marcou

---

médios e mais abastados, o cuidado consigo mesmo e o “sentimento de intimidade” envolveria a ideia de ser cuidado e servido pelo outro.

<sup>94</sup> COSTA, op. cit., p. 95. Com o avanço do modo de vida burguês, a mulher (mãe, esposa e dona de casa), passaria a representar o princípio da unidade familiar.

<sup>95</sup> WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. III, p. 49-130.

<sup>96</sup> Essa constatação não busca afirmar que, até o século XIX, os homens e as mulheres não tivessem interesses e sentimentos personalizados, mas que as noções de interioridade psíquica e de intimidade são características do modo de funcionamento da sociedade moderna, que atribui uma importância inédita às singularidades individuais. Cf. COSTA, op. cit., p. 97.

profundamente a construção da intimidade das mulheres brancas dos setores mais abastados e da nascente classe média urbana.

A análise desses objetos e de inúmeras representações pictóricas aponta ainda para uma transformação profunda nos modos de lidar com a própria noção de indivíduo, dotado de sentimentos personalizados que deveriam ser reconhecidos na esfera íntima, mas habilmente manipulados nos espaços públicos. Constituía-se, desse modo, um jogo complexo em que ver e ser visto envolvia aparência e essência, corporeidade e personalidade, no qual espelhos e espartilhos cumpriam um papel fundamental para as mulheres.

### 1.3 ESPELHO E INTERIORIDADE

Nas cenas retratadas no anúncio dos espartilhos *Águia de Ouro* (Figura 23) e na cena descrita em *Quincas Borba*, os espelhos com os quais as personagens interagem são bastante diferentes daqueles do século XVIII. Para observar as formas corporais em seu conjunto, apertar o próprio espartilho e vestir-se desauxiliada, um espelho de corpo inteiro era, de fato, mais adequado. No acervo do Museu Paulista, encontramos um espelho de corpo inteiro de 1898 (Figura 27), em madeira, mármore e vidro.

Composto por três espelhos, um maior e dois menores, dez gavetas e talhado nas extremidades, esse móvel faz parte de um conjunto de dormitório confeccionado para as filhas do Barão de Piracicaba a partir de um modelo vindo da Europa. É um objeto caro, maciço e de difícil movimentação, produzido para ocupar o espaço privado de um quarto feminino, o que nos leva a deduzir que esse tipo de espelho era ainda um item de distinção social.

A combinação entre espelhos de diferentes tamanhos e diversas gavetas nos permite inferir que esse móvel cumpria múltiplas funções, desde a observação total ou focada de si mesma à possibilidade de guardar fora do alcance do olhar pequenos objetos e itens pessoais. Do ponto de vista simbólico, ele abrangia a totalidade de sua detentora: em cada detalhe e no conjunto do seu corpo, no que ela revelava e escondia. Não por coincidência, recebeu o nome de *psique*<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> A palavra *psique*, de origem grega, relaciona-se com a noção de alma. Trata-se de um conceito que definia o *self*, “si mesmo”, que, por sua vez, é um termo inicialmente utilizado por William James (1842-1910) para expressar o conhecimento que um indivíduo tem de si. Para James, esse conhecimento de “si mesmo” é fundamental para a construção da autoimagem e da autoestima. Cf. JAMES, William. *Psychology: The briefer course*. New York: Henri Holt and Company, 1892.

Figura 27 – Espelho “psique” de cerca de 1898



Fonte: Museu Paulista da USP (SP).

Também referido como “espelho de vestir”, o modelo era construído com estruturas de madeira e surgiu no século XIX juntamente com o aperfeiçoamento da tecnologia empregada na fabricação de espelhos. Era um símbolo das mulheres sofisticadas, mas também tinha “lugar de eleição no *boudoir* [sala privada] das cocotes e de outras mulheres mundanas”<sup>98</sup>. Esses espelhos de corpo inteiro eram expressão da crescente privatização da toalete, que não era apenas espacial, mas revelava uma nova dimensão psíquica, marcada pela individuação e pela noção de intimidade feminina. Portas fechadas, cortinas semiabertas, gaiolas e biombos, que isolam o olhar de estranhos, passavam a ser representados em propagandas e pinturas de toalete, dando ênfase ao mistério e ao segredo em torno das cenas de cuidado de si.

---

<sup>98</sup> FIGUEIREDO, op. cit., p. 84.

Entre os diversos retratos de mulheres diante do espelho, destaca-se a pintura *O psyché* (Figura 28), de 1876, da pintora impressionista francesa Berthe Morisot. O nome do quadro é uma referência direta ao tipo de espelho com o qual a figura feminina retratada interage e também ao mito grego de Eros e Psique<sup>99</sup>. Na cena, muito semelhante à descrita por Machado, a moça parece estar sozinha, em um espaço privado, apertando ou despiando seu espartilho (como sugere o posicionamento de sua mão esquerda na altura das costas), enquanto uma das mangas do vestido desliza pelo ombro. A jovem está completamente absorvida na observação de si própria.

Figura 28 – *O psyché*, Berthe Morisot, 1876 (óleo sobre tela 65 x 54 cm)



Fonte: Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

<sup>99</sup> Na mitologia greco-romana, Eros (para os romanos, Cupido) se apaixona por uma bela mortal, Psique, contrariando sua mãe enciumada, a deusa Afrodite. Ele, então, encontra uma maneira de se casar com a jovem, fazendo-a acreditar que se casaria com um monstro e que jamais poderia descobrir o seu rosto. Eros evitava, assim, que Afrodite descobrisse que ele havia descumprido suas ordens. Entretanto, num ímpeto de curiosidade, Psique se aproxima de Eros com uma lâmpada enquanto o deus adormecia. Encantada com a beleza daquele jovem rosto, ela deixa uma gota de óleo fervente cair, acordando o marido, que a abandona. Psique implora pelo perdão do deus, sem sucesso. Mais tarde, com a ajuda da deusa Deméter e depois de realizar quatro trabalhos impostos por Afrodite, Zeus intervém e ela consegue reconquistar o amor de Eros e tornar-se imortal. Os dois tiveram ainda uma filha, Hedonê, que é a deusa do prazer.

Como muitas artistas da época, Morisot refletia acerca da autoconsciência e da “psique feminina” por meio das cenas de toailete privada<sup>100</sup>. As representações de homens no processo de se vestir ou no momento da toailete eram raras nessa época, de modo que esse tipo de pintura costumava apelar para a associação convencional entre mulheres e espelhos e, por conseguinte, para a noção de que a vaidade seria natural ao universo feminino.

A ideia de uma interioridade que abrangeria tanto o espaço privado quanto o interior psíquico é um fenômeno do século XIX e estava vinculada à noção de conforto e à “constituição de mundos alternativos ao trabalho e ao espaço público”<sup>101</sup>. Nesse período, a burguesia europeia se consolidava como classe dominante e demonstrava seu poder a partir da criação de novas regras de etiqueta e do “bem viver”, codificadas na arquitetura e no mobiliário das casas<sup>102</sup>. Nesse contexto, Georges Vigarello observa a gradativa importância dada ao corpo. Para ele, um “sentimento de si”, baseado nas experiências corporais, é um princípio de reconhecimento íntimo:

Um “sentido do corpo” é assim inventado, global, sintético, suscetível de uma inteligência obscura, fundamento possível, e já mais complexo, quanto àquilo que o indivíduo pretende ser [...]. O corpo como totalidade interiorizada, globalidade “psicologizada”, com suas correspondências próprias, suas lógicas privilegiadas, torna-se assim um embasamento central do espaço íntimo.<sup>103</sup>

De acordo com Charles Rice, o interior doméstico burguês surgiu como espaço de subjetividade, conforto, privacidade e consumo, trazendo também uma série de normas e práticas originais<sup>104</sup>. Para Vigarello e Laneyrie-Dagen, essas mudanças se associam ao uso da água e às novas práticas de asseio, que tornavam a nudez mais explícita e dividiriam a toailete em dois momentos distintos: o banho<sup>105</sup> e o vestir-se, que era acompanhado dos retoques na aparência<sup>106</sup>.

<sup>100</sup> CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society*. New York: Thames and Hudson, 1990, p. 221.

<sup>101</sup> CARVALHO, Quando sonhar está na moda (op. cit.), p. 167.

<sup>102</sup> MELCHIOR-BONNET, Sabine. *The Mirror: A History*. New York: Routledge, 2001, p. 94.

<sup>103</sup> VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016, p. 195-196.

<sup>104</sup> RICE, Charles. *The Emergence of the Interior*. London; New York: Routledge, 2007, p. 2.

<sup>105</sup> De acordo com Vigarello e Laneyrie-Dagen, os banhos públicos, comuns na Idade Média, desaparecem na pintura renascentista e se tornam restritos a uma elite, passando a simbolizar a fecundidade e os encontros amorosos. No século XVII, o banho desapareceu por completo como prática e representação artística. O processo de limpeza corporal era conduzido sem água, no quarto de dormir, com o auxílio de um tipo de móvel reservado a esse propósito, a toailete. Com o progressivo retorno da água ao longo do século XVIII, novos objetos e novas sensibilidades surgiram ligados ao banho, como o uso do bidê e a prática de restringir a limpeza corporal (a primeira toailete) a um momento privado. Cf. MUSÉE MARMOTTAN MONET, op. cit., p. 10-12. Mimi Hellman demonstra que no século XVIII, na França, o banho pouco se assemelhava ao ritual moderno de higiene pessoal e, paradoxalmente, situava os corpos da elite como vulneráveis e despóticos, introvertidos e extrovertidos, sujeitos e objetos. Cf. HELLMAN, Mimi. *Staging Retreat: Designs for Bathing in Eighteenth-*

## 1.4 BANHEIRO E HIGIENE

No final do século XIX, a criação e a difusão do banheiro como espaço individualizado e privativo ampliaram as possibilidades de um contato mais próximo com o próprio corpo, longe dos olhares externos. O banheiro transformou as práticas do banho, de micção e de evacuação. Como um artefato, ele interferiu “ativamente nos costumes, nas práticas e nas relações entre as pessoas, e entre corpos e objetos”<sup>107</sup>. Paulatinamente, ele se tornava um lugar vinculado ao prazer, à beleza e à intimidade, espaço privado e de produção de um ideal burguês inserido em uma atmosfera de reorganização e racionalização da relação com o corpo.

No Brasil, até a década de 1880, a limpeza corporal era comumente realizada através do uso de um jarro e de uma bacia com água, feita de modo parcial, com a lavagem das mãos, dos pés e do rosto. Esses objetos podiam ser encontrados na entrada das casas, na sala, nos quartos e em alcovas; nos “compartimentos mais íntimos, o jarro e a bacia estavam associados à atividade de toalete”<sup>108</sup>. O banho em si era menos comum e dependia da disponibilidade de água. Além disso, a imersão em água despertava atenção e cuidado, pois acreditava-se que o relaxamento excessivo poderia provocar moleza ou estimular o desejo sexual, de modo que a nudez e o contato com as partes mais íntimas do corpo eram desencorajados<sup>109</sup>.

Entretanto, na virada do século XIX para o século XX, a medicalização dos cuidados com a higiene e a ampliação da distribuição da água canalizada transformaram essas práticas. O banho de corpo inteiro passava a ser compreendido como uma necessidade para a manutenção da boa saúde e da beleza individual, “promovendo novas sensações ligadas também a um bem-estar físico e psicológico”<sup>110</sup>.

O surgimento do banheiro, de produtos e de prescrições específicas para o banho se espalhavam pelas páginas das revistas ilustradas. Propagandas de sabão, sabonetes e perfumes, que eram comuns desde a década de 1890, se intensificaram ao longo dos anos. Um anúncio publicitário de 1925 afirmava, por exemplo, que “a aplicação constante da

---

Century France. In: LAJER-BURCHARTH, Ewa; SONTGEN, Beate (org.). *Interiors and Interiority*. Berlim; Boston: De Gruyter, 2016, p. 71.

<sup>106</sup> MUSÉE MARMOTTAN MONET, op. cit., p. 8.

<sup>107</sup> PAULILLO, Clarissa de Almeida. *Corpo, casa e cidade: três escalas da higiene na consolidação do banheiro nas moradias paulistanas (1893-1929)*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 286.

<sup>108</sup> PAULILLO, op. cit., p. 243.

<sup>109</sup> PAULILLO, op. cit., p. 245.

<sup>110</sup> PAULILLO, op. cit., p. 289.

Phylagyna impõe-se para a toilette íntima e para a boa hygiene como o melhor dos antisepticos”<sup>111</sup>.

No começo do século XX, a diversificação dos modelos de espartilhos foi também impulsionada pela ideia de que cada mulher deveria conhecer o próprio corpo e cuidar dele. Rapidamente a palavra “hygiene” foi incorporada aos anúncios publicitários da peça: “hygiene, commodidade e elegancia só se obtem com o uso constante deste Espartilho [da casa Raunier]”<sup>112</sup>.

Como roupa interior, o espartilho era posicionado próximo à pele. A *camisole* (também conhecida como *corset cover* ou *petticoat bodice*) era uma espécie de blusa ou *top* com manga ou alças, geralmente feita em morim branco, usada por baixo para proteger a pele do contato direto com a estrutura rígida do espartilho e prevenir que ele ficasse marcado pelo suor ou impregnado de odores corporais. Espartilhos dos acervos do Metropolitan Museum of Art (MET) e do museu do Fashion Institute of Technology (FIT), por exemplo, apresentam marcas de uso e de desgaste mais fortes abaixo dos seios e das axilas (áreas onde a sudorese costuma ser mais intensa) e na altura da cintura (onde a peça é mais forçada pela compressão e pela amarração da estrutura).

Dessa maneira, as preocupações com a saúde e o asseio do corpo e os odores, as manchas e a manutenção do espartilho, que poderia se deteriorar mais rapidamente pela acidez do suor, eram difundidos tanto a partir da ideia de que o corpo saudável deveria fazer uso moderado do espartilho (sem comprimir excessivamente o tronco, com prejuízo para a saúde), como por meio de cuidados de limpeza e de manutenção da própria peça. É de se supor que nem todas as mulheres pensassem em trocar a *camisole* ou o espartilho com frequência. Em um artigo da *Revista da Semana*, de 1907, as leitoras eram aconselhadas a possuir mais de uma peça: “não devem as mulheres contentar só com um espartilho, dois devem andar sempre a uso, para quando mudarem de vestido durante o dia, mudar também o espartilho”<sup>113</sup>.

Em 1907, Acrisio, autor da *Chronica Elegante* da *Revista da Semana*, escrevia que “as modificações por que tem passado o espartilho nestes ultimos annos, graças as louvaveis instigações da Faculdade de Medicina de Paris, são excellentes”<sup>114</sup>. Para ele, essas transformações “constituem um verdadeiro progresso” e representam “vantagens higienicas e

<sup>111</sup> REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 2, jan. 1925.

<sup>112</sup> CARETA. Rio de Janeiro, n. 75, 6 nov. 1909.

<sup>113</sup> COMO se deve usar os espartilhos. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 366, 19 maio 1907.

<sup>114</sup> ACRISIO. *Chronica Elegante*. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 373, jul. 1907.

esthetics”<sup>115</sup>. Como nos explica, os modelos eram inúmeros e desenvolvidos para cada “tipo” feminino: “espartilhos de borracha à jour, em jersey, tricot elástico; combinações das cinturas-espartilhos [...], o espartilho atado ao lado e o espartilho-cinta”<sup>116</sup>. Essa diversificação e especialização do espartilho correspondeu à crescente diferenciação no interior doméstico, onde novos espaços e sensações individuais se desenvolviam, regulados em cômodos e horários específicos.

O momento de vestir o espartilho deveria acontecer logo após o banho. A indumentária íntima era a primeira camada de roupa a ser colocada. Nesse momento, o corpo não estaria coberto nem vestido. Como peça de transição, o espartilho também funcionaria como uma barreira de acesso ao corpo nu. Por isso, nas representações pictóricas, a cena de vesti-lo era retratada com mais frequência no quarto e raras vezes no banheiro, espaço vinculado ao banho e à nudez total. Enquanto a observação do corpo completamente despido era fortemente desencorajada, o uso do espartilho poderia representar um ponto de conforto na observação de si, ao oferecer tanto o controle das formas quanto da própria exibição corporal.

## 1.5 O QUARTO E O RELAXAMENTO

Nas casas mais sofisticadas, além do banheiro, a área íntima era ainda composta por outro tipo de cômodo, o quarto de vestir (ou de toalete), espaço onde a personagem Sofia, mencionada no início deste capítulo, vestia seu espartilho. Esses cômodos eram destinados ao segundo momento da toalete feminina, em que a mulher vestiria suas roupas, pentearia seus cabelos e aplicaria seus produtos de beleza. Guarda-roupas, conjuntos de toalete, biombos, espelhos, poltronas e uma rica ornamentação compunham esse ambiente.

Como vimos mostrando, desde o século XVIII, mudanças na disposição espacial das casas indicavam um crescente desejo por privacidade, criando uma separação não apenas entre o universo doméstico e o da rua, como também entre as várias espacialidades da própria moradia. Ao analisar plantas arquitetônicas de habitações parisienses desse período, Joan DeJean demonstra como a arquitetura foi usada para servir aos valores do indivíduo e da vida familiar<sup>117</sup>. Os ensaios do terceiro volume do clássico *A história da vida privada* enfatizam o

---

<sup>115</sup> ACRISIO, op. cit.

<sup>116</sup> ACRISIO, op. cit.

<sup>117</sup> DEJEAN, Joan. A New Interiority: The Architecture of Privacy in Eighteenth-Century Paris. In: BREMER-DAVID, Charissa (ed.). *Paris: Life and Luxury in Eighteenth Century*. Los Angeles: Getty Publications, 2011. p. 33-51.

interior das casas como o cenário de aspectos cruciais da vida, que incluíam, por exemplo, a escrita de diários, a leitura, as tarefas cotidianas e os novos hábitos de higiene e de beleza<sup>118</sup>. Os diferentes cômodos surgiram, então, como novos lugares de subjetividade e moldaram o crescente desejo por intimidade e conforto, consolidando papéis de gênero e familiares específicos, ligados à cultura do consumo<sup>119</sup>.

O desenvolvimento dos quartos, em particular, serviu para que os indivíduos pudessem seguir sua vida diária fora do olhar público. De acordo com Michelle Perrot, os quartos, nas suas mais variadas formas, sejam eles conjugais ou individuais, de operários ou de prostitutas, ocupados por homens ou por mulheres, são materializações espaciais de anseios pessoais e das relações sociais<sup>120</sup>. O quarto moderno representa também o desejo, muitas vezes irrealizável, de ter um espaço só para si. Trata-se, portanto, do lugar onde, potencialmente, o indivíduo pode criar, expressar e construir sua individualidade por meio da disposição dos objetos, de práticas corporais ou de hábitos marcados pela introspecção.

Vânia Carvalho mostra que, na literatura, esses espaços constituem a própria identidade das personagens femininas: “a alcova seria o lugar onde as heroínas dos romances extravasam seus sentimentos [...]. Além de um espaço de manifestação das emoções, a alcova feminina é um lugar de reflexão”<sup>121</sup>. No caso masculino, o quarto costuma ter uma materialidade mais palpável e uma função social mais definida, como espaço de conexão com o mundo externo e de expressão dos interesses de seu morador. Já na alcova feminina, “a direção é inversa, de fora para dentro, do exterior para o interior, da realidade para o imaginário, o psíquico”<sup>122</sup>.

Nina, personagem do romance brasileiro *A falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida, vivia como agregada na casa da família de Francisco Teodoro; era filha ilegítima do irmão da esposa de Francisco. Ela fora acolhida sem entusiasmos na casa do tio, tornando-se

<sup>118</sup> SEVCENKO, Nicolau (org). *A História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

<sup>119</sup> RICE, op. cit., p. 2.

<sup>120</sup> PERROT, Michelle. *História dos Quartos*. São Paulo: Paz e Terra, 2011. É preciso observar, entretanto, que os quartos dos operários não podem ser considerados apenas como mais uma modalidade de quarto. Antes, são consequência de um problema histórico de habitação. As moradias da classe trabalhadora não são homogêneas, e suas condições variam de acordo com sua localização na cidade. No Brasil, desde o início século XX, a medicina passou a orientar fortemente a ação sanitária em cortiços, habitações pobres e pensões, e servia de parâmetro, junto com a moral e os bons costumes, para identificar formas perigosas de convivência que colocavam em risco a sociedade burguesa, e que, portanto, deveriam ser corrigidas. Diferente dos quartos de mulheres das classes altas e médias, os quartos das trabalhadoras de classes baixas eram enquadrados no panorama mais amplo dos problemas de saúde pública. Eram, portanto, espaços em que os novos ideais e as novas práticas corporais tiveram uma penetração distinta e limitada. De acordo com Clarissa Paulillo, os cortiços, no contexto brasileiro, eram a contraimagem da casa higiênica. “Esse tipo de habitação coletiva e insalubre serviu como referência negativa para construir os parâmetros da moradia higiênica.” Cf. PAULILLO, op. cit., p. 29. Essa e outras mobilidades de habitação serão mais amplamente abordadas no Capítulo 3, sobre saúde e higiene.

<sup>121</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 182.

<sup>122</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 183.

governanta, e “sabia pelos outros que a mãe fora uma mulher da má vida e baixa classe”<sup>123</sup>. Nina nutria um amor não correspondido pelo primo Mário, e um dia, após mais um episódio dessa desilusão amorosa, ela, sozinha em seu estreito quarto, observava pela janela o forte vento que soprava. Então,

Nina voltou para dentro, desabotoou o corpinho e atirou-o para uma cadeira; sentia-se opressa. O tufão descansava: ela voltou à janela, curiosa, com ansiedade, cosendo o peito nu ao peitoril largo. [...] Nina expunha a cabeça nua ao açoite da tormenta, enervada pela fixidez da sua ideia. Entretanto, sabia que o Mário não merecia aquilo, não a amaria nunca. Havia uns quinze anos já que ela morava naquela casa [...]. Entrara ali como poderia ter entrado para um asilo qualquer: para ter cama e pão. Não ignorava isso, lembrava-se de tudo [...]. Não compreendia por que rejeitavam seu coração amoroso.<sup>124</sup>

No espaço do quarto individual, no momento em que retira o “corpinho”, isto é, o espartilho, Nina entra em contato com suas angústias e seus pensamentos mais tortuosos. A aproximação e o distanciamento da janela e a imagem do vendaval constroem a instabilidade interna da personagem a partir do mundo que a rodeia. Seu quarto pequeno e modesto também expressa seu lugar na família e as possibilidades de construção e de reconhecimento de sua subjetividade.

No romance de Julia Lopes, a presença (ou a ausência) do espartilho também identifica a posição social das personagens. Noca, por exemplo, com seu “corpo cheio” e “sem colete”, era a empregada da casa de Francisco Teodoro, e dormia “num quarto ao fundo”. Circunscrita a um cômodo subalterno e desprovida de espartilho, Noca existia para servir a família e deveria, nessas circunstâncias, ser capaz de construir sua própria intimidade.

Os manuais de etiqueta feminina do período recomendavam que “o quartinho da criada” seguisse padrões mínimos de higiene e de conforto, com boa circulação de ar e mobiliário básico e organizado: cama, lavatório, um espelho, baú e mesinha<sup>125</sup>. Mas, como é de se imaginar, dificilmente esse cômodo correspondia a essas prescrições. Na maior parte das vezes, as empregadas dormiam em espaços insalubres e improvisados, próximos às áreas de serviço da casa, análogos às senzalas<sup>126</sup>.

Enquanto a noção de intimidade da mulher burguesa se configurava a partir de um aparato material que envolvia espartilhos, espelhos, conjuntos de toalete, quartos, roupas

<sup>123</sup> ALMEIDA, Julia Lopes de. *A falência*. 2012. Kindle, Domínio Público, posição 1092.

<sup>124</sup> ALMEIDA, op. cit., posição 1079-1083.

<sup>125</sup> SANTOS, Simone Adriane. *Senhoras e criadas no espaço doméstico, São Paulo (1875-1928)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 169-170.

<sup>126</sup> SANTOS, op. cit., p. 171.

brancas e enxovais completos, para as agregadas e as empregadas que circulavam e habitavam a casa, com acesso restrito e precário a esses itens, a adesão aos ideais de intimidade e de interioridade era deslocada e menos intensa.

A nova divisão e a criação de espaços mais segmentados na casa correspondiam a uma separação mais clara entre o público e o privado e a novas expectativas em relação ao indivíduo – e, em particular, à mulher. De modo similar, as roupas também se readequaram a essa crescente separação. Em um artigo publicado pela revista *O Malho*, em 1906, Leonie de Blondel aconselha suas leitoras a se manterem elegantes sempre e a qualquer hora do dia, pois ao sexo feminino “cabe o culto da beleza para conforto e gosto dos olhos da humanidade”<sup>127</sup>, e explica que “não é necessaria grande despesa, basta um pouco de cuidado”<sup>128</sup>.

Esse “cuidado” se materializava, assim, em diferentes trajés. As *matinees*, ou *tea-gowns*, como eram chamadas na Inglaterra, seriam opções confortáveis e graciosas de vestuário para as senhoras receberem visitas e dispensariam o uso do espartilho, conservando a delicadeza do talhe. Outra opção, “para quem julgar demasiadamente intimo esses casacos”<sup>129</sup>, seriam os vestidos de interior, que poderiam ser usados em casa. Blondel ainda faz dois alertas: “é preciso não esquecer que não ha cousa mais ridicula do que estar em sua propria casa vestida como uma visita”<sup>130</sup>, e, além disso, “o peignoir de que se faz grande abuso não é conveniente para receber pessoa alguma salvo caso de grande intimidade”<sup>131</sup>.

As recomendações mostram que começava a se difundir a noção de uma adequação entre roupa, espaço e momento do dia. Na casa burguesa, a mulher poderia ser encontrada com ou sem espartilho, a depender da ocasião e do gosto da própria senhora; de todo modo, era preciso conservar-se distinta e elegante. A ideia de conforto e de bem-estar, para a mulher, relacionava-se ao conforto visual – ou melhor, a se tornar visualmente agradável para o marido, para as visitas e, aparentemente, para os olhos da humanidade, como queria Leonie de Blondel.

A palavra “conforto” também era constantemente utilizada nas propagandas de espartilho: “conforto incomparável”<sup>132</sup>, “muito prático e confortável”<sup>133</sup>, “elegância e conforto”<sup>134</sup>. Entretanto, podemos imaginar que a sensação de conforto associada a um corpo espartilhado não condiz com a ideia de relaxamento. Ao analisar a postura sentada e o uso do

<sup>127</sup> BLONDEL, Leonie de. O vestuário em casa. *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 185, mar. 1906.

<sup>128</sup> BLONDEL, op. cit.

<sup>129</sup> BLONDEL, op. cit.

<sup>130</sup> BLONDEL, op. cit.

<sup>131</sup> BLONDEL, op. cit.

<sup>132</sup> REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 46, 26 dez. 1914.

<sup>133</sup> FON-FON. Rio de Janeiro, n. 50, dez. 1913.

<sup>134</sup> CARETA. Rio de Janeiro, n. 213, 29 jun. 1912.

mobiliário no interior doméstico, Vânia Carvalho demonstra que os padrões corporais estruturam o processo de enculturação e as diferenciações de gênero<sup>135</sup>. Para o homem, sentar-se relaxado era sinal de conforto e informalidade; para a mulher, era expressão de desleixo<sup>136</sup>.

Logo, uma das consequências do uso do espartilho e das transformações no interior doméstico foi a reordenação da noção de conforto para a mulher. A rigidez do espartilho impedia que o corpo se movesse com fluidez e privilegiava a postura ereta, tornando os hábitos de sentar-se na rede ou no chão, comuns no Brasil até o início do século XIX, inconcebíveis, como evidenciado por Carvalho em fotografias do período:

[...] os retratos publicados em revistas ou realizados nos estúdios fotográficos evidenciam o abandono, pelas mulheres, das posturas físicas de descanso e relaxamento que foram aceitas socialmente até meados do século XIX, quando ainda fazia parte dos hábitos femininos domésticos sentar-se no chão, nas redes, em banquinhos, acocorar-se ou recostar-se nas marquesas. A partir da introdução maciça do mobiliário europeu na casa, e com ele a difusão de padrões corporais considerados “de sociedade”, civilizados, cosmopolitas, bem educados, elegantes... a mulher em situação formal passa a se apresentar de pé ou, quando sentada, sempre com o tronco ereto.<sup>137</sup>

Nesse sentido, a ideia de conforto, se não foi totalmente suprimida do ideal corporal feminino, passava a significar a mobilização constante do corpo, visando o controle total de sua aparência e, assim, o bem-estar de todos à sua volta. Para o homem, ao contrário, o relaxamento era considerado bem-vindo e necessário. Como explica Vânia Carvalho, “a relação do conforto com a individualidade estava diretamente ligada ao sexo masculino”<sup>138</sup>. Se a construção da intimidade feminina envolve espartilhos e espelhos, a poltrona era expressão do modo como a intimidade masculina se desenvolvia. Com estofados macios e molas, ela logo se tornaria emblema do homem burguês.

Nas casas de elite, a presença de poltronas privilegiava o “isolamento do corpo masculino em um invólucro macio e personalizado [e] tinha o efeito de valorizar o dono da casa perante a coletividade familiar”<sup>139</sup>. Desse modo, a construção da intimidade masculina envolvia a desmobilização do corpo dentro de casa, enquanto, para a mulher, cabia a movimentação constante e atenta. O relaxamento corporal era um convite à introspecção e aos

<sup>135</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 213.

<sup>136</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 213.

<sup>137</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 204-205.

<sup>138</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 211.

<sup>139</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 212.

devaneios, enquanto a postura corporal rígida promovia um estado de atenção e o controle de si e do ambiente, que deveria ser tão aseado e acolhedor quanto a própria “dona de casa”.

Vânia Carvalho caracteriza o trabalho doméstico feminino como “uma atividade de treinamento do espírito e do corpo”<sup>140</sup>, que consistia em rotinas, hábitos e exercícios considerados essenciais para a administração doméstica. Era na interação corpo-casa-objetos que a mulher sofreria um processo de domesticação, no qual a falta de cuidado com o corpo seria tão condenável quanto o “desleixo” em relação à casa. Os antigos hábitos de simplicidade doméstica<sup>141</sup> passavam a ser substituídos por novos padrões de consumo e por comportamentos ordenados da dona de casa dedicada e abnegada<sup>142</sup>.

Casa e corpo eram, portanto, partes integrantes do ser feminino e se fundiam na construção de uma subjetividade feminina burguesa, e o trabalho doméstico era incorporado como algo natural e essencial para a mulher. Como aponta Silvia Federici, a especificidade do trabalho doméstico

[...] reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado.<sup>143</sup>

Essencial para a sustentação do modo de vida capitalista, esse trabalho pode ser economicamente invisibilizado porque envolve atividades que são consideradas “naturalmente femininas”. Embora os cuidados de limpeza da casa, o preparo dos alimentos, a educação dos filhos sejam serviços árduos e fundamentais para a reprodução humana, segundo Federici, ao serem transformados em obrigação moral, têm seu valor compreendido em termos abstratos de satisfação pessoal, e não em tempo de vida e de trabalho. Em outras palavras, explora-se a força de trabalho da mulher convencendo-a de que os cuidados com a casa e com a família são tudo o que ela pode e deve esperar de sua existência. Então, o que é um trabalho sobrecarregado, não remunerado e altamente desvalorizado passa a ser visto como expressão de uma disposição feminina essencialmente amorosa e zelosa.

<sup>140</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 243.

<sup>141</sup> Em São Paulo, por exemplo, “a conhecida ‘pobreza’ do mobiliário, característica de toda a colônia, estigmatizava a cidade, pois, aqui, o isolamento do litoral, as viagens frequentes pelo sertão, o êxodo dos homens para as regiões auríferas prolongaram a existência do mobiliário simples e econômico, marcado pela mobilidade da população masculina”. Cf. CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 133.

<sup>142</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 243.

<sup>143</sup> FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019, p. 42-43.

Surge, assim, uma síntese do corpo da mulher com a casa, uma simbiose entre o feminino e o lar inculcada através de práticas materiais que aproximavam a superfície corporal da superfície da casa. Em 1908, um artigo da *Revista da Semana* afirmava que “uma senhora deveria se ocupar com igual carinho da elegância das suas roupas brancas internas e da ‘lingerie’ da sua casa”<sup>144</sup>. As chamadas *roupas brancas* eram compostas pela indumentária íntima feminina, como camisolas, ceroulas, etc., e as peças de cobertura da própria casa pelas toalhas de mesa, lençóis, etc. Conforme Vânia Carvalho:

[...] as roupas íntimas são o último reduto da intimidade e do domínio pessoal. Quando nos convencemos de que nossa roupa íntima tem de estar em perfeita harmonia com a indumentária exposta ao público e com a decoração da casa, podemos concluir que o processo de mudança alcançou sua plenitude. A noção de elegância deixa de ser um requisito de pura ostentação para se tornar elemento de gratificação pessoal.<sup>145</sup>

O nanzuque, tecido de algodão parecido com a cambraia, era indicado tanto para a fabricação das roupas íntimas como para a confecção de cortinas para a sala de jantar em manuais de comportamento feminino do período<sup>146</sup>. Os enxovais-modelo das noivas burguesas englobavam colchas, almofadas, toalhinhas, porta-convites, corpinhos, *peignoirs*, blusas de *lingerie*, sempre em tecidos brancos, ricamente adornados com tule, bordados e rendas. Corpo e casa eram, assim, envoltos no mesmo tipo de cobertura. Os móveis e o corpo se fundiam através das sensações do toque, dos cuidados e da similaridade visual, que passavam a integrar a própria personalidade da dona de casa pela repetição de padrões (tecido, cor, bordado), com os quais ela criava uma identificação íntima.

A casa, que supostamente deveria ser o lugar do aconchego e o espaço onde se pode expressar um “eu verdadeiro”, tornava-se, na realidade, o lugar onde os papéis sociais eram mais fortemente perpetuados e constantemente representados. Para Richard Sennett, o culto às características da personalidade como símbolo do caráter de uma pessoa foi decisivo para o retraimento da esfera pública e a expansão da vida privada ao longo do século XVIII. A família nuclear, como espaço no qual as personalidades poderiam se expressar, era compreendida como um refúgio estável para alocar mulheres e crianças longe da instabilidade pública. Entretanto, no século XIX, esse retraimento se fortaleceu a ponto de a família nuclear ganhar uma nova função: a regularização das personalidades e das emoções<sup>147</sup>.

<sup>144</sup> INTERIORES elegantes. *Revista Feminina*, São Paulo, out. 1918, p. 24.

<sup>145</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 264-265.

<sup>146</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 85.

<sup>147</sup> SENNETT, op. cit., p. 260-262.

A vigilância e a mobilização constantes marcaram a transformação da antiga teoria da afinidade natural entre pais e filhos, do século XVIII, na nova teoria do desenvolvimento da personalidade, que, marcada pelas aparências, tornava o relaxamento um perigo. Assim, “os pais precisam estar ‘vigilantes’ quanto ao seu próprio comportamento, ao mesmo tempo que estão vigilantes quanto ao comportamento da criança”<sup>148</sup>. A partir do século XIX, a diminuição do número de atores no interior familiar reduzia, do mesmo modo, o número de papéis que cada um deveria desempenhar, como aponta Sennett:

Cada adulto só precisava ter dois papéis: esposo (esposa) e pai (e mãe); sem avós em casa, a criança nunca veria os pais como filhos de alguém. A própria criança terá uma única imagem do amor adulto e da expectativa do adulto para com ela. Ela não será obrigada a discernir o que há de diferente entre a maneira que esperam que se comporte diante dos pais e a maneira como se deve comportar diante dos avós ou dos tios. Em outras palavras, a forma nuclear permite às aparências humanas se resolverem ordenadamente, numa questão de relacionamentos humanos simplificados. Quanto menos complexos, mais estáveis; quanto menos a pessoa tiver que lutar, mais a sua personalidade poderá se desenvolver.<sup>149</sup>

Essa família nuclear estável e ordenada garantiu o surgimento das sensibilidades e da intimidade burguesas. O espartilho, nesse contexto, teve uma função importante na fixação de um comportamento feminino rígido e de um corpo constantemente mobilizado. A mulher teria um papel predominante na estabilização da casa e da família burguesas, sustentado graças a uma complexa rede material. Quanto maior a complexidade material da casa – como expressão da personalidade de cada membro da família e, em especial, da dona de casa –, melhor definidos serão os seus papéis e menor será a complexidade das relações. A fixação de personalidades, a proliferação e a diversificação de objetos no interior doméstico eram, portanto, centrais para a fruição íntima.

No Brasil, porém, a família estendida, a presença de agregados e de empregados domésticos (marcada pela tradição escravista) tornava as relações potencialmente mais complexas e instáveis. Quanto menor a complexidade material da casa e maior o número de agentes, mais complexas eram as relações e menos definidos os papéis de cada membro, que se cruzariam com mais facilidade.

Poderíamos falar, portanto, seguindo a perspectiva de Sennett, que o estabelecimento da esfera íntima foi penoso e pleno de obstáculos, mesmo entre as camadas dominantes do país. Antonio Candido identifica uma dialética da ordem e da desordem característica da sociedade brasileira do século XIX: “ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos

---

<sup>148</sup> SENNETT, op. cit., p. 263.

<sup>149</sup> SENNETT, op. cit., p. 264.

os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia”<sup>150</sup>. O resultado dessa dinâmica social, ainda em fins do século XIX, expressou-se pelo surgimento de personalidades mais fluídas e distintas de um padrão hegemônico ancorado no modelo europeu.

## 1.6 ESPARTILHO E FEMINILIDADE

Para as mulheres, a construção da intimidade estava conectada à ideia de feminilidade, que havia sido construída como um conjunto de comportamentos, atributos e papéis sociais associados ao “universo feminino”. Não apenas os espelhos e os espartilhos, mas também as próprias imagens que retratavam a interação feminina com esses objetos foram vetores desse ideal. Em 5 de abril de 1919, a revista *Fon-Fon* publicou uma propaganda dos *colletes* Rejane<sup>151</sup> (Figura 29), vendidos no Mappin Stores.

São anunciados nove modelos de espartilhos, com preços variados, para tipos físicos específicos e para atividades distintas: “pessoas de proporções medianas”, “pessoas corpulentas”, “proprio para sport”, para o “periodo da maternidade”. De modo geral, são descritos como elegantes, práticos, duráveis, resistentes, flexíveis e confortáveis. No que se refere às imagens, um conjunto de objetos e de gestos se relaciona ao uso do espartilho; para cada modelo, há uma ilustração, inserida dentro de molduras quadrangulares ou ovais em estilo *art nouveau*<sup>152</sup>.

Em todas as representações, as mulheres estão em primeiro plano, em pé, vestindo um espartilho e uma blusa interior. Detalhes decorativos, como laços, rendas e flores, se repetem em todas as imagens. Espelhos, penteadeira, mesas, cortinas, cadeira, gaiola, biombos, vasos, flores, quadros de parede e castiçais com velas compõem os cenários, indicando uma situação espacial interna. Esses elementos aparecem associados ao uso do espartilho de modo recorrente nas imagens e nos textos pesquisados.

<sup>150</sup> CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1993, p. 44.

<sup>151</sup> COLLETES Rejane. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 14, abr. 1919.

<sup>152</sup> A *art nouveau* originou-se na França, no final do século XIX. Inspirada na tradição do rococó, interpretada como uma arte feminina, o novo estilo se baseava em formas orgânicas ao mesmo tempo que incorporava as propriedades de novos materiais. Sua aplicação nas artes gráficas imprimia efeitos de modernidade e de feminilidade, além de reforçar o caráter decorativo e doméstico dos conteúdos que eventualmente veiculava, como no caso analisado. Cf. SILVERMAN, Debora L. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology and Style*. Berkeley: University California Press, 1989.

Figura 29 – Propaganda dos “Colletes ‘Rejane’” do Mappin Store

# MAPPIN STORES

SOCIEDADE ANONIMA INGLEZA

End. Tel. “Elite” Caixa 1391

## COLLETES “REJANE”



**MODELO A**

EM FIM COITIL BRANCO, COMPLETO NAS CADERAS E ALTO NAS OMBRAS, COM 4 LIGAS E ENFEITADO COM LINHAS CORTAS E FITAS, ESTE MODELO É MUITO PRÁTICO E GRACIOSO.

VALOR 255000



**MODELO B**

COLLETE DE LINHAS FINAS E REGATIL, ATADO NA FRENTE, PRÓPRIO PARA PESSOAS DE PROFISÕES MEDICINAS, BOMTO RARO, EM COITIL FRANCÊZ, BRANCO, DE GRANDE DURABILIDADE E ENFEITADO COM FITAS E 4 LIGAS.

PREÇO 425000



**MODELO C**

ELEGANTE MODELO DE COMPLEMENTO REGULAR, EM COITIL BRANCO FRANCÊZ, ATADO NAS COSTAS, MUITO BAIXO E COM O RESPICIENTES LIGAS.

PREÇO 325000



**MODELO D**

GRANDIOSO MODELO FLEXIVEL, LIGAS PERPETUAMENTE BASTA NA FRENTE E ATRAS, EM FIM COITIL BRANCO LISTADO E GUARNECIDO COM LINHAS BONDAS E 4 LIGAS.

PREÇO 455000



**MODELO E**

EM VESTIR DE BOM RESPICIENTES AVANÇADOS EMPREGADO ESTE TIPO ESTE ESPECIALMENTE AS PESSOAS COMPLETAS. FIM COITIL FRANCÊZ COM BONDAS, FITAS E 4 LIGAS E BEM CORTADO NOS LADOS E FITAS.

PREÇO 355000



**MODELO G**

COLLETE-CORTA, PRÓPRIO PARA SPORT E PARA CASUAL, COM OS LADOS EM TECIDO DE SEDA ELASTICO, OFERECENDO COMPLETA LIBERDADE DE MOVIMENTO E COM 4 LIGAS DE SEDA.

PREÇO 505000



**MODELO H**

CONFECCIONADO EM FIM COITIL BRANCO LISTADO COM ELASTICO NA PARTE SUPERIOR E 4 LIGAS, ESTE COLLETE-CORTA É MUITO COMFORTAVEL, DE GRANDE ELEGANCIA E REPRESENTA UM DOS ULTIMOS MODELOS DE PARIS.

PREÇO 355000



**MODELO I**

MODELO DE LIZO EM FIM COITIL COM BONDÉ DE SEDA, FLEXIVEL E POUCO CORTADO, GUARNECIDO COM FITAS BONDAS E FITAS COM 4 LIGAS DE SEDA.

PREÇO 555000



**MODELO S PARA MATERNIDADE**

MODELO CRIADO DEPOIS DE ALGUMAS ESTUDOS PARA OFFENDER O MAXIMO BEM-ESTAR DURANTE O PERIODO DA MATERNIDADE. EM COITIL FRANCÊZ, BRANCO, COM BONDAS E FITAS.

PREÇO 355000

A fama que já celebra os colletes “Rejane” está justificada pela elegancia dos seus diversos modelos, bem como pelo primoroso acabamento e excelente material empregado.

Já está prompto o nosso novo catalogo de colletes “Rejane”, onde expomos numerosos modelos, e que enviaremos sob pedido.

# MAPPIN STORES

Rua 15 de Novembro, 26  
S. PAULO

Figura 30 – Propaganda do “Corset Coraline” do Dr. Warner, [ca. 1890]



Fonte: Steele (op. cit., p. 58).

Apesar do exagero característico da publicidade, cujo objetivo é suscitar o desejo nas consumidoras, os anúncios precisavam dialogar com as expectativas das leitoras e com o que elas reconheciam como legítimo. Nos Estados Unidos, a representação de cupidos, anjos e bebês (Figura 30) era comum nos anúncios de espartilhos e funcionava como uma sugestão de que aquele item não trazia complicações para o sistema reprodutivo feminino, um medo comum na época<sup>153</sup>. De forma equivalente, flores eram usadas como signos de fertilidade e de abundância, além de simbolizarem feminilidade, delicadeza e beleza.

Diferentemente dos homens, as mulheres eram cercadas por objetos decorativos desde a infância: “cortinas e biombos de todo tipo aparecem associados à mulher [...] e servem para esconder ambientes inteiros, uma porta muito estreita e feia, a máquina de costura”<sup>154</sup>. As ideias de camuflagem e de segredo parecem articular a experiência feminina na casa, o que

<sup>153</sup> STEELE, op. cit., p. 56.

<sup>154</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 71.

reforçava a noção de que o ambiente doméstico burguês era um espaço de artifício, de manipulação e de encenações constantes, que integrava corpos e objetos em uma performance cotidiana.

Nesse contexto, artefatos decorativos, como biombos, vasos, quadros, toalhas de mesa e cortinas rendadas, reforçavam a ideia de que a beleza, a arte, a sedução e o artifício eram atributos centrais do universo dito feminino. Os biombos, inclusive, serviam como superfícies nas quais as mulheres poderiam expressar suas aptidões artísticas por meio da pintura de paisagens ou de motivos florais. Do mesmo modo, a associação entre espartilho, beleza feminina e arte, de maneira geral, era bastante comum, e com frequência a silhueta espartilhada era comparada a objetos de arte: “as novas robes estreitam a forma do corpo, o que nos vae forçar a usar espartilho... Os temas da arte moderna inspiram os modellistas cujas criações têm character mais artistico do que ha anos”<sup>155</sup>. De modo semelhante, em poema publicado em 1920, o poeta José Ramos de Oliveira caracterizou a cintura fina de uma mulher, “e que o espartilho o diga”, como “o sello do gênio e de obra d’arte antiga”<sup>156</sup>.

A aceitação das imagens de mulheres vestindo espartilhos, por mais provocativas que podiam parecer nas primeiras décadas do século XX, encontrou suporte na longa tradição artística de representação do corpo feminino. É sabido que as representações do nu feminino na arte ocidental perpetuam a ideia de que a mulher é objeto de desejo do espectador masculino<sup>157</sup>. No século XIX, o nu feminino já era um gênero reconhecido nas belas artes e reforçava a ideia de que a nudez feminina era legítima, em especial quando associada ao universo das pinturas mitológicas ou religiosas. Daí o uso de referências clássicas nas propagandas de espartilhos.

As representações que associavam o corpo espartilhado à estatuária grega ou a pinturas clássicas colaboravam para a aceitação dessas imagens, em especial no contexto brasileiro, em que a aproximação com a cultura europeia era bastante desejada como sinal de progresso e de adesão ao mundo civilizado. Assim, diferentes convenções artísticas foram mobilizadas para tornar os anúncios de espartilhos com mulheres seminuas aceitáveis.

O que se esperava das mulheres, a julgar por essas representações, era a exploração e a manipulação precisa de sua beleza, o domínio máximo das poses e das expressões. Segundo Mônica Schpun, a difusão de espelhos e das fotografias permitiu “um controle mais rígido da apresentação pessoal, objetivando banir completamente a feiura feminina do campo

---

<sup>155</sup> REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 45, 31 out. 1925, p. 12.

<sup>156</sup> JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro, n. 278, 14 out. 1920.

<sup>157</sup> SUMMERS, Leigh. *Bound to please: a history of the Victorian corset*. New York: Berg, 2001, p. 186.

visual”<sup>158</sup>. Ao analisar a proliferação de espelhos em anúncios publicitários na década de 1920, nos Estados Unidos, Stuart Ewen sugere que essas imagens estimulavam as donas de casa a correr ansiosas para a frente do espelho a fim de verificar se tinham aquela ruga, aquele cabelo branco ou qualquer imperfeição anunciada nas propagandas<sup>159</sup>.

Existiam, então, várias maneiras de se olhar no espelho vestindo um espartilho: com curiosidade, medo, modéstia, satisfação ou descontentamento. Como afirma Denise Sant’Anna, “a paulatina banalização dos espelhos fez da contemplação de si mesmo uma necessidade diária, apurando o apreço e também o desgosto pela própria silhueta”<sup>160</sup>. Como objeto de comparação, o espelho passou a evidenciar tudo que estaria fora dos padrões socialmente construídos e aceitos, concretizados no corpo jovem e esbelto, na pele branca e saudável, nas roupas elegantes. Em todos esses critérios, os signos de classe e de distinção racial eram determinantes.

Angela Davis, em *Mulheres, Raça e Classe*, fala sobre a importância da ideologia da feminilidade na sustentação de práticas racistas, nos Estados Unidos:

[...] obrigadas pelos senhores de escravos a trabalhar de modo “tão masculino” quanto seus companheiros, as mulheres negras devem ter sido profundamente afetadas pela vivência da escravidão. Algumas, sem dúvida, ficaram abaladas e destruídas, embora a maioria tenha sobrevivido e, nesse processo, adquirido características consideradas tabus pela ideologia da feminilidade do século XIX.<sup>161</sup>

Como explicita a autora, a vida das mulheres negras foi marcada, em todos os seus aspectos, pela experiência da escravidão e pela exploração de sua força trabalho. Como escravizadas, definidas como propriedade (tanto quanto os homens negros), elas foram “desprovidas de gênero”, desconsideradas como mulheres, sofrendo todo tipo de abuso<sup>162</sup>. No Brasil, o mito da feminilidade, do recato e da fragilidade era igualmente oposto às vivências das mulheres negras. Nas palavras de Sueli Carneiro:

Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que

<sup>158</sup> SCHPUN, Mônica Raisa. *Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Boitempo, 1999, p. 92.

<sup>159</sup> EWEN, Stuart. *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. New York: McGraw-Hill, 2008, p. 38.

<sup>160</sup> SANT’ANNA, Denise. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 19.

<sup>161</sup> DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 23-24.

<sup>162</sup> DAVIS, op. cit., p. 17-18.

trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas.<sup>163</sup>

A ideia de um corpo ocioso e delicado era, portanto, incompatível com a realidade da maior parte das mulheres, fossem elas negras, pobres ou fora dos padrões da feminilidade apresentada nas imagens de mulheres em frente ao espelho, baseadas na visibilidade de um tipo específico de corpo<sup>164</sup>.

Nas propagandas de espartilhos (e de outros produtos voltados para o público feminino), os gestos das personagens são sempre delicados e discretos e as mãos com frequência tocam o corpo, num misto de zelo e de prazer. Como explica Mônica Schpun, “trata-se de pousar sobre o próprio corpo, e sobre o comportamento físico, um olhar que analisa, que detalha, que escrutina sem que nada possa escapar ao controle”<sup>165</sup>. A expectativa de satisfação para essas mulheres deveria estar vinculada à auto-observação, à vaidade, à sensualidade, ao olhar masculino, ao espaço privado, à solidão, à distinção social e à competitividade feminina (uma vez que o espelho é um objeto que permite a comparação).

A noção de feminilidade foi, portanto, construída como um conjunto de atributos e de qualidades imposto cultural e socialmente à mulher branca, como parte de uma presumida “natureza feminina”: a beleza, a fragilidade, a dependência e a passividade. Interiorizou-se que “o valor social do feminino define-se em relação ao seu corpo, à sua capacidade de atrair, seduzir, depender, cuidar do outro”<sup>166</sup>. Trata-se de um padrão heteronormativo que naturalizou as relações sociais de sexo por meio de códigos morais que determinavam que a

<sup>163</sup> CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, p. 49.

<sup>164</sup> Como explica Maria Odila Leite da Silva, ao longo do século XIX, “o espaço de sobrevivência das mulheres pobres, brancas, escravas e forras da cidade de São Paulo coincidia com a margem tolerada de relativa autonomia dos desclassificados sociais; difícil, se não impossível de ser devidamente policiada, cresceu com a urbanização, multiplicando oportunidades de improvisação de papéis informais; na cidade, as mulheres pobres circulavam pelo espaço social – fontes, lavadouros, ruas e praças –, onde se alternavam e se sobrepunham o convívio das vizinhanças e dos forasteiros, do fisco municipal e do pequeno comércio clandestino [...]”. Cf. SILVA, Maria Odila. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 19. De modo similar, Besse afirma que “a enorme maioria da população distinguia-se da elite não só pela renda e ocupação, mas também pela cor da pele, em geral mais escura, pela roupa e pelos costumes sociais. [...] A indolência e o isolamento femininos eram ideais impossíveis. Desde muito jovens, as mulheres pobres trabalhavam em ocupações manuais humildes (como empregadas domésticas, cozinheiras, amas-secas, lavadeiras, costureiras, vendedoras ambulantes e, às vezes, prostitutas) para a duras penas manter uma existência marginal”. Cf. BESSE, Susan. *Modernizando a desigualdade (1914-1940)*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 14.

<sup>165</sup> SCHPUN, op. cit., p. 95.

<sup>166</sup> SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. Feminilidade/Feminino. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHO, Losandro Antonio (org.). *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados, MS: Ed. da Universidade Federal da Grande Dourados, 2019, p. 250.

mulher deveria ser atraente e que sua realização se relacionava exclusivamente com o cumprimento das funções de ser mãe e esposa, no interior do espaço doméstico<sup>167</sup>.

Margareth Rago explica que esse papel feminino se alastrou pelas diferentes classes sociais no contexto da urbanização:

Frágil e soberana, abnegada e vigilante, um novo modelo normativo de mulher, desde meados do XIX, prega novas formas de comportamento e etiqueta, inicialmente às moças das famílias mais abastadas e paulatinamente às das classes trabalhadoras, exaltando as virtudes burguesas da laboriosidade, da castidade e do esforço individual. Por caminhos sofisticados e sinuosos se forja uma representação simbólica da mulher, a esposa-mãe-dona-de-casa, afetiva, mas assexuada, no momento mesmo em que as novas exigências da crescente urbanização e do desenvolvimento comercial e industrial [...] exigem sua participação ativa no mundo do trabalho.<sup>168</sup>

Como sugere Rago, o ideal da mulher “dona de casa”, muito mais compatível com as mulheres brancas das classes mais abastadas, também exerceu enorme pressão normativa sobre as mulheres pobres e negras, que sempre trabalharam fora do lar para o sustento da família. A difusão desses ideais pretensamente universalistas em torno do corpo e do comportamento femininos foram particularmente violentos para mulheres de amplos setores sociais, que passaram a acumular o trabalho assalariado com o doméstico, cheio de expectativas sociais e sem nenhuma remuneração.

Atravessada pela ideologia da feminilidade branca e de acento burguês, a construção da intimidade para as mulheres pobres, em sua maioria negras, enfrentava não apenas os constrangimentos de gênero, impostos às mulheres em geral, mas também as determinações de classe e de raça. Assim, a dinâmica social que se constituía desde fins do século XIX transformava os influxos da modernidade europeia em instrumentos de distinção social e de reforço da desigualdade.

## 1.7 ESPARTILHO, EROTISMO E SEDUÇÃO

As roupas íntimas, apesar de serem usadas escondidas dos olhares e muito próximas ao corpo, são cruciais para marcar as distinções de gênero. David Kunzle afirma que homens e mulheres são fisicamente bastante semelhantes, e que as roupas são, portanto, um aparato de diferenciação que enfatiza os atributos de gênero, além de moldar e controlar os movimentos.

<sup>167</sup> SOARES, op. cit., p. 248-251.

<sup>168</sup> RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil, 1890/1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 88.

Ele elege o espartilho como o mais emblemático exemplo do que define como “escultura do corpo”<sup>169</sup>. No caso da mulher, a ênfase na cintura fina, nos seios e no quadril exaltava os atributos considerados tipicamente femininos e ligados à maternidade, tornando o espartilho particularmente importante para a “feminização” do corpo da mulher e um item de forte apelo erótico.

No início do século XX, momento em que o uso do espartilho se popularizou, houve também uma mudança de percepção em relação à sexualidade feminina. A crescente sexualização do corpo da mulher se manifestava nas propagandas de espartilho de duas maneiras complementares: os corpos eram retratados em posições cada vez mais provocativas e eram posicionados no espaço privado do quarto (Figura 31), e não mais em um espaço neutro ou indeterminado, como era comum até o final do século XIX (Figura 32).

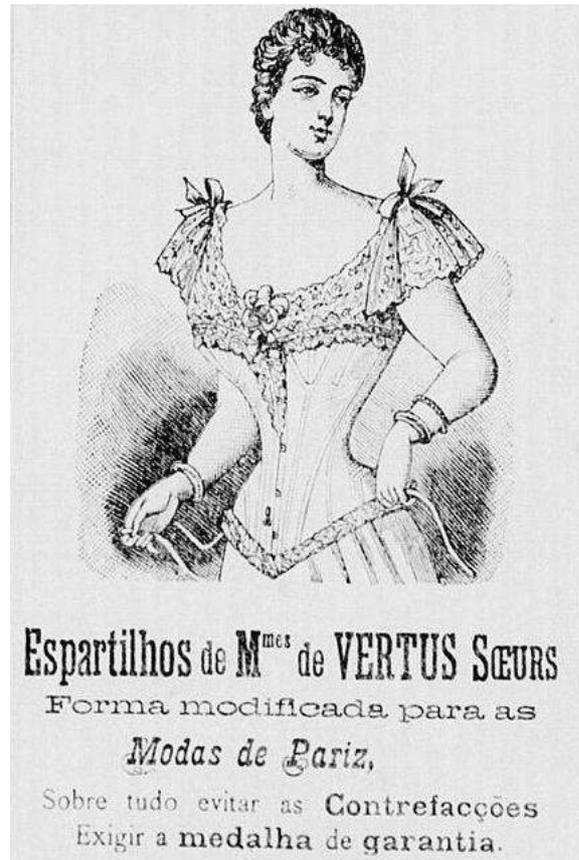
Figura 31 – Propaganda de espartilho com mulher retratada em espaço privado



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 171, 23 ago. 1903.

<sup>169</sup> KUNZLE, David. *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and other forms of Body-Sculpture in the West*. Totowa: Rowmanand Little field, 1982.

Figura 32 – Propaganda dos espartilhos de Mme. De Vertus



Fonte: *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 14, 31 jun. 1897.

O posicionamento desses corpos na esfera privada, teoricamente protegida, secreta e resguardada, colocava o observador da imagem em um espaço que sugere um encontro íntimo, criando-se uma atmosfera erotizada. De modo contraditório, a ideia de privacidade perpetuada nessas representações era cada vez mais pública. Como afirma Summers, as propagandas de espartilho foram, potencialmente, as maiores responsáveis pela criação e pela publicização dos signos de intimidade e de sexualidade para o consumo generalizado<sup>170</sup>.

Nessas imagens, o posicionamento das mãos (Figuras 23, 31 e 33), muitas vezes tocando os cabelos com os braços levantados, produz um efeito específico de vulnerabilidade e de provocação sexual<sup>171</sup>. Com os braços para cima, toda possibilidade de ação corporal (centrada no movimento das mãos) passa a ser controlada pelo olhar alheio. Além disso, o efeito desse gesto é o alongamento da silhueta, dando ênfase aos seios e à cintura, o que, junto com expressões faciais de contentamento, parece ser o sinal de um olhar feminino convidativo e permissivo.

<sup>170</sup> SUMMERS, op. cit., p. 199-200.

<sup>171</sup> SUMMERS, op. cit., p. 200.

Figura 33 – Detalhe do anúncio de espartilhos da Casa Raunier



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 460, 8 jul. 1911.

A criação da atmosfera sedutora, comum nas imagens de mulheres diante do espelho, pressupunha a presença desse olhar externo. O quadro *Vaidade* (Figura 34), de Angelina Agostini, de 1913, por exemplo, retrata uma mulher sentada diante de um espelho e de costas para o observador. Em primeiro plano, vemos seu dorso parcialmente desnudo. Em segundo plano, podemos ver seu reflexo no espelho. Com uma das mãos, ela segura a camisola rendada, que desliza pelo ombro, protegendo os seios; com a outra, parece ajeitar o cabelo, preso por um laço vermelho. A escuridão do quadro sugere a representação de um ambiente interno e íntimo. Um espartilho aparece jogado numa mesa, no canto inferior esquerdo, sobre um tecido azul (provavelmente sua roupa). Note-se ainda que a curvatura das costas, tão valorizada na pintura, só é possível sem o uso do espartilho.

O olhar da mulher diante do espelho sugere um misto de prazer e de mistério, enquanto o título, *Vaidade*, indica que ela aprecia sua aparência. Os gestos corporais, a tentativa de cobrir os seios, o toque no cabelo e a alça caída produzem o erotismo da cena.

Figura 34 – *Vaidade*, Angelina Agostini, 1913 (óleo sobre tela, 73,5 x 78,5 cm)



Fonte: Escola Nacional de Belas Artes.

De acordo com Valerie Steele, no século XIX, a representação de espartilhos em pinturas e em gravuras funcionava como um código de aproximação erótica<sup>172</sup>. O gesto de apertar e de afrouxar o espartilho, por exemplo, era tratado como símbolo da relação sexual nas gravuras de *Le Matin*<sup>173</sup>. Podemos assumir, portanto, que essa mulher, cujo espartilho jaz sobre a mesa, não está sozinha, e que a composição do quadro insinua o preâmbulo ou o epílogo do ato sexual. A vaidade não indicaria apenas autoestima, mas o desejo de ser admirada por um amante. Além disso, as costas da personagem e o espartilho são os pontos mais luminosos da tela, o que reforça a sugestão da presença de um observador, posicionado atrás da personagem. Assim, o personagem invisível na cena se funde com o observador da imagem, o que reforça seu potencial erótico.

<sup>172</sup> STEELE, op. cit., p. 45.

<sup>173</sup> STEELE, op. cit., p. 45.

A presença de múltiplos olhares era comum nas representações de mulheres diante do espelho, como analisamos no início deste capítulo. Cuidar de si e embelezar o corpo não envolvia apenas o próprio olhar, mas também o olhar do outro. Diferentemente da toailete do século XVIII, quando o ritual diante do espelho estava ligado a uma dimensão pública e de sociabilidade feminina, no mundo burguês, desde o século XIX, ele se articulava a um ideal de feminilidade relacionado à esfera privada e à submissão ao homem, como vimos mostrando.

Isso fica ainda mais evidente nas propagandas e nas ilustrações do início do século XX, nas quais o corpo feminino era representado em posições cada vez mais provocativas, frequentemente no quarto e de maneira narcisista (Figura 35). O posicionamento no espaço íntimo, com ênfase no desejo de ser admirada, tinha forte apelo sexual e articulava a beleza feminina à satisfação masculina.

Figura 35 – As tentações do espelho



Fonte: *A maçã*, Rio de Janeiro, n. 69, 2 jun. 1923.

No entanto, ao mesmo tempo que o espartilho funcionava como instrumento de sexualização da mulher, ele negava a liberdade dos impulsos sexuais femininos. Alexander e Leslie Lowen, precursores da bioenergética, ao estudar a repressão sexual em homens e mulheres, afirmam que

[...] a barriga “chupada” intercepta todas as sensações sexuais pélvicas, aquelas deliciosas sensações que transformam o sexo, de mero desempenho e descarga, em expressão de amor. O que na realidade muitas mulheres sentem ao deixar a barriga solta é que isto é sexual demais. Soltar, “desleixar” significa perder e perder significa mulher perdida. Na época vitoriana, as mulheres usavam espartilho para conter sua sexualidade; elas não podiam, literalmente, ser vistas como mulheres perdidas.<sup>174</sup>

A associação entre sexualidade e “perdição” encontra no espartilho uma síntese potente para a difusão da ideia de que a mulher deve ser casta e sexualmente ativa apenas para agradar seu parceiro, sem cultivar o próprio prazer. Seu corpo estaria disponível e ao mesmo interdito ao homem, o que reforçaria a noção de que a proibição seria excitante, e o corpo feminino, passível de violação.

Figura 36 – *Vaidade* ou *Tríptico das vaidades terrestres e da salvação divina*, Hans Memling, 1485 (óleo sobre madeira, 22 x 13 cm cada painel lateral)



Fonte: Museu das Belas Artes de Estrasburgo.

<sup>174</sup> LOWEN, Alexander; LOWEN, Leslie. *Exercícios de bioenergética: o caminho para uma saúde vibrante*. São Paulo: Ágora, 1985, p. 29.

Nesse contexto, a publicidade de roupas íntimas se apresenta como evidência indiscutível da misoginia promulgada e celebrada no mundo cotidiano do comércio e da cultura<sup>175</sup>. A ideia de vaidade, associada às mulheres brancas e cisgênero diante do espelho, está diretamente ligada à culpabilização e à moralização da nudez feminina. Em seu livro *Modos de ver*, John Berger (2008) analisa a pintura renascentista *Vaidade* (Figura 36), ou *Tríptico das vaidades terrestres e da salvação divina* ([ca. 1485]), e afirma que, ao retratar uma mulher nua, posicionando um espelho em suas mãos, e chamar o quadro de *Vaidade*, o pintor Hans Memling condena, de forma hipócrita, a mulher pela nudez que ele mesmo criou para responder ao seu próprio desejo de observar o nu feminino<sup>176</sup>.

De modo similar, os anúncios que enquadravam as mulheres em molduras (Figuras 29, 37 e 38) sugerem uma atitude francamente voyeurista. Algumas dessas molduras podem ser interpretadas como aberturas pelas quais as cenas íntimas eram observadas. A ideia de “espreitar” as últimas novidades, aliás, era recorrente em diversas crônicas sobre moda. Em uma ilustração de 1908 (Figura 39), da *Revista da Semana*, duas mulheres, vestindo os últimos modelos de trajes para passeio, são enquadradas em linhas que se assemelham ao fecho de uma porta<sup>177</sup>.

Figura 37 – Anúncio de 1907 com mulher em moldura

**ULTIMAS CREAÇÕES**  
DE  
**M.<sup>me</sup> Garnier**  
COLLETES DEVANT-DROIT -- MODELO 1907

Os mais bellos, elegantes e graciosos colletes do mundo!  
Os únicos colletes preferidos pelas elegantes de todos os países.  
Imperioção privilegiada para todo o Brazil, do conhecido estabelecimento de **FAZENDAS PRETAS**.

**76 RUA URUGUAYANA 76**

**Tabella especial de preços**

<b>Ivotte</b> , interessante collete para <i>demonstrer</i> , com duas ligas a.....	20\$000
<b>Fidèle</b> , magnifica cintura em ruban de cores, com duas ligas.....	20\$000
<b>Marquis</b> , collete sem rival, em couil assomado com duas ligas.....	22\$000
<b>Talisman</b> , gracioso collete de uma suavidade extrema, com quatro ligas..	45\$000
<b>Alizon</b> , vaporoso collete em broderie inglesa, com 4 ligas de seda.....	50\$000
<b>Maria Antoinette</b> , ideal collete, o <i>non plus ultra</i> do chic, com quatro ligas de seda.....	60\$000
<b>Seduisant</b> , deliciasissimo collete, que acaba de obter o 1º premio na exposiçao de Milao.....	70\$000
<b>Rosemonde</b> , elegantissimo collete de seda <i>pondour</i> , com quatro ligas..	100\$000

Os maravilhosos colletes de M.<sup>me</sup> GARNIER realizam hoje no mundo inteiro o— ideal dos colletes. Ellos satisfazem completamente a todos os desejos do eterno feminino. Confeccionados exactamente conforme os principios de uma anatomia severa, os colletes de M.<sup>me</sup> GARNIER educam e modificam o corpo das senhoras, pondo em relevo as suas belezas naturais. Enspregadas especificas para provas a domicilio.

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 242, 1907.

<sup>175</sup> SUMMERS, op. cit., p. 207.

<sup>176</sup> BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 2008, p. 51.

<sup>177</sup> REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 403, 2 fev. 1908.

Figura 38 – Anúncio de 1914 com mulheres em molduras

## SECÇÃO DE LINGERIE

**COLLETES :** Sortimento muito completo dos modelos mais modernos e da mais rigorosa elegancia, para todos os preços. Damos abaixo as gravuras de 5 modelos, pedindo ás nossas Ex.<sup>mas</sup> freguezas toda a sua attenção para o nosso esplendido sortimento e preços.

A Brasileira

“ ENIGME ”	— Cima elástica em superior couil liso, cores rosa, azul e branco, com 6 ligas. Modelo muito preferido pelas senhoras que desejam conservar em perfeita liberdade os seus órgãos respiratorios. . . . .	18\$000.
“ EDITH ”	— Collete em couil fino baptiste liso, em cores rosa, azul e branco. Modelo muito recomendado . . . . .	25\$000.
“ CIRCÉ ”	— Collete em baptiste superior assetinada, cores: rosa, azul e branco. Magnifico modelo muitissimo moderno e flexivel. . . . .	28\$000.
“ CAVATINE ”	— Magnifico collete, modelo souple, em damassé de seda, rosa, azul ou branco. Este collete dá uma linha impeccavel de elegancia e conforto. . . . .	40\$000.
“ LE REVO ”	— Collete em tecido de malha elastica. Modelo esplendido como qualidade, duração, commodidade e elegancia. . . . .	45\$000.

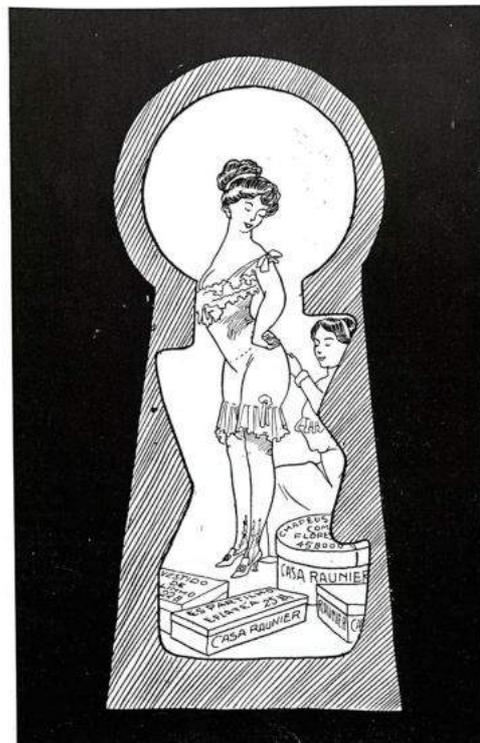
Figura 39 – Ilustração da seção “Chronica Elegante” da *Revista da Semana*



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 403, 2 fev. 1908.

Figura 40 – Ilustração da revista *Fon-Fon*

**Pelo buraco da fechadura**



O segredo de Mme. X... vestir bem e barato

Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 28, 13 jul. 1912.

O ato de espiar pelo buraco da fechadura (Figuras 39 e 40) pressupõe a revelação de segredos. No caso das novidades da moda, revelar os segredos das “elegantes” fazia parte de um imaginário que vinculava a beleza a códigos que não deveriam ser desvendados. Entretanto, é possível afirmar que leitoras e leitores consumiam essas imagens de modos distintos; para Fields, o voyeurismo era direcionado ao expectador masculino<sup>178</sup>.

Um indício disso é o fato de que propagandas de espartilho podiam ser encontradas não apenas nas revistas femininas, mas também em periódicos de circulação geral, como *Fon-Fon*, *Revista da Semana* ou *O Malho*, das quais o público masculino era o principal consumidor. Pela natureza do produto, tais propagandas possibilitavam que cenas pretensamente íntimas circulassem de forma massiva na imprensa. A apresentação de uma figura feminina em uma moldura aumentava, assim, a espetacularização do corpo como objeto a ser visto.

Desse modo, a culpabilização da mulher pela exibição do seu corpo, tão idealizada na associação entre espelho, espartilho e nudez, pode ser compreendida como parte da própria cultura do estupro que incentiva o voyeurismo e o assalto à integridade feminina, ao mesmo tempo que exime os homens de qualquer responsabilidade pela construção de um ideal de corpo e de comportamentos que os beneficiam. Nesse sentido, o espartilho e o espelho cumpririam a função de tornar a mulher responsável, conivente e até mesmo satisfeita em se tornar objeto da fruição visual masculina.

O quadro *Interior*, de Edgar Degas (Figura 41), de 1868, apelidado de “Violação”, é representativo do temor feminino diante do olhar masculino: o corpo frágil e despido da mulher é pintado de costas, retraído em uma cadeira; um homem, de pé, vestido, observa-o com ar de superioridade; um espartilho, jogado no chão entre os dois, indica aproximação (ou violação) sexual. O espelho ao fundo não oferece um reflexo nítido. Assim, o posicionamento da mulher no interior doméstico é também fonte de temor e expressão de vulnerabilidade e de violência.

---

<sup>178</sup> FIELDS, Jill. *An intimate affair: women, lingerie, and sexuality*. California: University of California Press, 2007, p. 205.

Figura 41 – *Intérieur*, Edgar Degas, 1868 (óleo sobre tela, 81,3 x 114,3 cm)



Fonte: Museu de Arte da Filadélfia.

O interesse em retratar cenas cotidianas, afastadas dos grandes temas históricos dominantes na arte brasileira, com ênfase na vida burguesa, nos costumes urbanos e no lugar da mulher na família e na sociedade, é característico da pintura de Belmiro de Almeida, cuja obra foi influenciada pelo trabalho de Degas e de Édouard Manet. O quadro *Arrufos* (Figura 42), de 1887, retrata um casal burguês no interior doméstico após um desentendimento.

Figura 42 – *Arrufos*, Belmiro de Almeida, 1887 (óleo sobre tela, 89,1 x 116,1 cm)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

A mulher ao chão e a rosa despedaçada indicam seu estado psicológico, frágil e triste. O sofá desalinhado leva o observador a imaginar que momentos antes tenha havido um contato físico amoroso. O homem, vestido de maneira sóbria e sentado confortavelmente em uma poltrona, indiferente à moça e sem qualquer traço de abalo psíquico, lança seu olhar ao charuto que segura na mão. Para Gilda de Mello e Souza,

[...] o que faz com que esta obra, de rigorosa fatura acadêmica, não naufrague no anedótico e no convencional é o tom docemente irônico em que a cena é focalizada. A *pruderie* da crítica a tomou sempre como uma disputa conjugal, mas na verdade ela representa a introdução revolucionária na pintura da época do tema do adultério, tão explorado pelo *vaudeville*, pelo folhetim e pela caricatura de costumes.<sup>179</sup>

Assim, a pintura escancara os domínios privados da vida matrimonial burguesa e as pressões de fidelidade conjugal, tema recorrente nas revistas ilustradas. Em uma crônica de 1926, na revista *A Maçã*, um senhor confidencia ao amigo a traição de sua mulher:

Imagine, meu amigo – soluçava, com lágrimas rolando na barba grisalha, o misero Ponciano – imagine que eu tinha tal veneração por minha mulher, a Doninha, que lhe servia, até, de criada de vestir. Um dia, desempenhava eu essas funções quando ao apertar-lhe o espartilho, dei, no cordão deste um nó perfeitamente solido. Minha mulher saiu, sozinha, e quando voltou, fui, eu próprio, desabotoar-lhe o vestido. E qual não foi o meu susto, o meu espanto, o meu escândalo, ao ver que o meu nó, no espartilho, estava transformado numa laçada grande, dessas de duas pontas!<sup>180</sup>

Cenas, situações e confissões aparentemente íntimas se multiplicavam pelas páginas das revistas. As sessões de “cartas das leitoras”, “consultório médico” ou “conselhos” eram bastante comuns nas revistas que circulavam entre o final do século XIX e início do século XX, tratando de temas considerados sigilosos. Em resposta a uma carta enviada para o “Consultório Feminino”, a conselheira Pataka escrevia:

Menina de família – pede-nos com sinceridade o conselho? Cumpri-lo-á? Pois então ouça: abrace-se ao travesseiro e, pensando muito no seu queridinho, introduza de leve o dedo mindinho numa fenda que há de encontrar abaixo do ventre e então friccione. Dentre em pouco há de, maluquinha e vesga, verificar que isso é bom como o diabo.<sup>181</sup>

<sup>179</sup> MELLO E SOUZA, Gilda de. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. *Discurso*, São Paulo, v. 5, n. 5, 1974, p. 127-128.

<sup>180</sup> A MAÇÃ. Rio de Janeiro, n. 234, jul. 1926.

<sup>181</sup> PATAKA. Consultório feminino. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, n. 1.700, 1916, p. 7.

Esse é o conselho dado por uma “prostituta experiente” a uma “menina de família”, publicado na revista erótica *O Rio Nu*, em 1916. Poderíamos levantar diversas hipóteses a respeito do trecho: será mesmo um diálogo entre duas mulheres ou apenas uma narrativa construída para agradar ao público predominantemente masculino da revista? Existiria, de fato, uma parcela do público feminino que consumia esse tipo de periódico? De todo modo, podemos constatar que a discussão sobre um assunto aparentemente tão íntimo quanto impudico como a masturbação feminina podia ser encontrado longe dos domínios da vida privada, fazendo-se presente nas páginas de uma revista.

Quando observamos as ilustrações e fotografias que circulavam nas revistas eróticas, é evidente que o ideal corporal feminino estava marcado pelo uso do espartilho; as poses e os gestos femininos em anúncios publicitários e representações eróticas eram, inclusive, bastante similares (comparem-se, por exemplo, as Figuras 23 e 43-45). Silhuetas fora dos padrões eram em geral representadas como inadequadas e de forma humorística. Muitas vezes, o corpo espartilhado parece ter um apelo sexual mais forte que o próprio corpo nu. A rigidez interna da peça evocava um corpo enjaulado, domado, mas potencialmente dominador. Assim, englobava papéis femininos múltiplos e até mesmo conflitantes, pois expressaria resiliência e transgressão, apelo virginal e sexual, fragilidade e poder.

Figura 43 – Ilustração da revista *O Rio Nu* e detalhe de um anúncio de espartilhos da Casa Raunier na revista *O Malho*



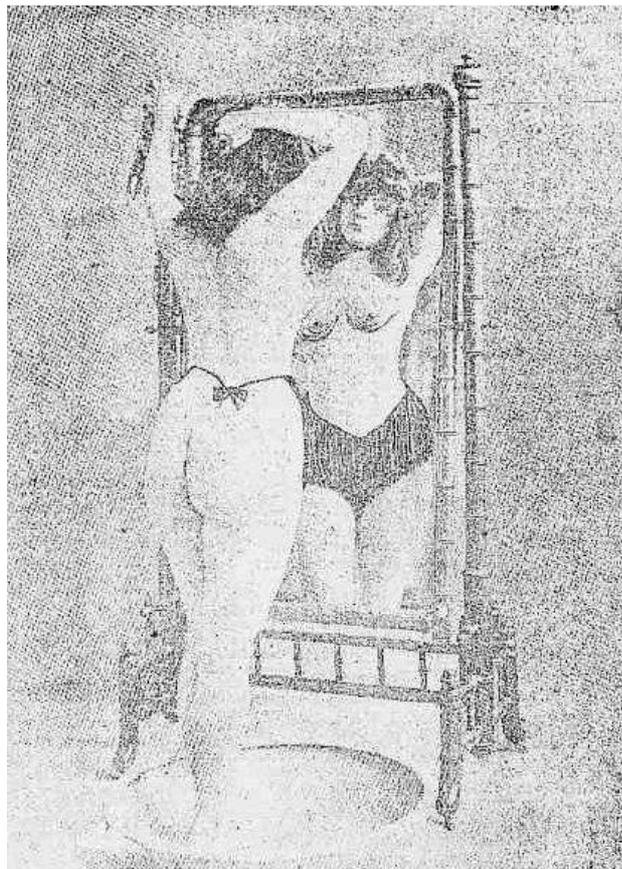
Fonte: *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, n. 1308, 28 jan. 1911; *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 460, 8 jul. 1911.

Figura 44 – Fotografia da revista *O Rio Nu* e anúncio dos *colletes* de Mme. Elvira Gomes na revista *Fon-Fon*



Fonte: *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, n. 1042, 4 jul. 1908; *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 41, 12 out. 1918.

Figura 45 – Ilustração de 1908 da revista *O Rio Nu*



Fonte: *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, n. 1042, 4 jul. 1908.

Figura 46 – Série “Vestuarios internos” da revista *O Rio Nu*

Fonte: VESTUARIOS internos. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, n. 941, 13 jul. 1907.

Em julho de 1907, uma série de ilustrações (Figura 46) intitulada “Vestuarios internos” foi publicada na revista *O Rio Nu*. São oito imagens que retratam corpos de mulheres brancas, de seios e quadris fartos, em posições provocantes, vestindo apenas roupas íntimas. Na parte inferior da página, uma espécie de poema: “não há cousa mais bonita, / De segredo mais provocante, / Do que uma mulher catita / No mágico e doce instante... / Em que já não está vestida / E não se pode dizer, / Também que está despida. / Isto sim. Da gosto de ver [...]”<sup>182</sup>.

<sup>182</sup> VESTUARIOS Internos. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, n. 941, 13 jul. 1907.

Para Foucault, a explosão discursiva sobre o sexo, entre os séculos XVIII e XIX, resultou no surgimento de normatizações e patologias sexuais, transformando a “tecnologia” do sexo em algo muito mais complexo e positivo que a mera “proibição” ou “inibição” das práticas sexuais. Ele refuta a hipótese da repressão sexual e identifica a sexualidade como um dispositivo histórico, uma tecnologia de saber e de poder, que se desenvolve pela normatização, e não pelo castigo, isto é, pela incitação a se falar sobre o sexo (de modo a se identificarem e regularizarem comportamentos tidos como patológicos), mesmo que o discurso seja, na aparência, repressivo<sup>183</sup>.

O discurso sobre a intimidade, mecanismo regulador do modo como o corpo é compreendido e mobilizado, opera de modo similar. E a circulação de revistas eróticas, que retratavam cenas e desejos considerados íntimos, é parte constitutiva da dimensão pública da intimidade e dos mecanismos de normatização das práticas corporais. O espartilho, ao enfatizar os atributos femininos do corpo da mulher, mantendo-o no limite da nudez, também funcionava como objeto erótico e, portanto, é parte do mesmo discurso.

A ideia da interdição sexual (apesar da incitação discursiva em torno dos prazeres sexuais) fez com que a própria proibição se tornasse sexualmente estimulante. Com isso, o prazer sexual e a noção de sedução eram constituídos a partir de um jogo de mistérios, revelações controladas e conquista. O espartilho, ao invocar simultaneamente recato e despudor, funcionava como uma espécie de armadura ao redor do corpo e passava a ser compreendido como obstáculo a ser vencido e, por isso, um estímulo sexual. As figuras da mulher sedutora e do homem violador encontram no espartilho a síntese desse jogo. A intimidade e a sexualidade, então, ficam afastadas de noções de consentimento e liberdade.

Se voltarmos à pergunta inicial – onde uma mulher poderia ser encontrada vestindo apenas um espartilho? –, podemos pensar em lugares em que a contraposição entre o público e o privado era menos rígida, como os bordéis. Como observa Margareth Rago, a prostituta era a “figura pública por excelência”, “figura da modernidade”<sup>184</sup> e do mundo urbano, onde os cafés-concertos, os shows de *striptease*, a circulação de publicações eróticas e os cabarés despertavam cada vez mais curiosidade, repulsa e atração<sup>185</sup>. No século XIX, “a privatização do sexo, consubstanciada no casamento monogâmico e encerrada no quarto do casal”<sup>186</sup>

<sup>183</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

<sup>184</sup> RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 41.

<sup>185</sup> RAGO, Os prazeres da noite (op. cit.), p. 47.

<sup>186</sup> RAGO, Os prazeres da noite (op. cit.), p. 27.

passou a ser intensamente valorizada, enquanto a prostituição instaurou “formas coletivas e diferenciadas de circulação dos fluxos desejantes”<sup>187</sup>.

A imagem da prostituta é construída na contraposição da mulher-mãe-dona-de-casa, dessexualizada, pura e devota: é a encarnação do mal, é carnal e egoísta<sup>188</sup>. Enquanto o espartilho na esposa era símbolo de castidade e moralidade, no corpo das meretrizes ele se tornava objeto de sedução, poder e prazer. Mas a prostituição não era um fenômeno homogêneo.

Nas inúmeras tentativas de controlar e regularizar a prostituição, um médico carioca, doutor Ferraz de Macedo, chegou a criar um “mapa classificativo” da prostituição no Rio de Janeiro, em que eram observados os tipos de roupa, as habitações e os costumes de mulheres prostitutas “públicas” e “clandestinas”. As características da casa onde cada “tipo” de meretriz poderia ser encontrada corresponderiam às qualidades das próprias prostitutas. Ele identifica, por exemplo, casas “de mais grosseiro aspecto e mais despida de adornos” às mulheres “pretas, pardas, livres e libertas, todas gastas na idade e no vício”<sup>189</sup>. Para além do teor explicitamente racista dessas associações e categorizações, é possível observar o alcance da ideia de uma síntese entre casa, corpo e sujeito feminino.

A tentativa de classificação e regularização da prostituição aponta para o fato de que ela era compreendida como um vício, mas também como ambiente complementar ao espaço doméstico burguês. A vigilância e o controle da prostituição partem do pressuposto de que ela era perigosa, mas necessária. Então, “o bordel deveria ser o anticortijo, o oposto do que representava a casa de prostituição clandestina, refletindo à sua maneira a *intimidade conjugal burguesa*” e o “modelo da intimidade burguesa”<sup>190</sup>.

No cruzamento entre espartilho, intimidade e sexualidade, as revistas pornoeróticas, que circulavam no primeiro quartel do século XX, também expressam as tentativas de regularização do sexo e da prostituição a partir das categorias de cor, classe, gênero e regionalidade. Como afirma Marina Carvalho, nas revistas pornoeróticas brasileiras, as desigualdades sociais ou o passado escravocrata não existiam (a não ser como eventual motivo de piada). Assim, surge um “tipo feminino” gentrificado e celebrado como símbolo de modernização “de uma cidade branca, socioeconomicamente abastada e imoralmente

---

<sup>187</sup> RAGO, Os prazeres da noite (op. cit.), p. 27.

<sup>188</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 112.

<sup>189</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 120.

<sup>190</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 124-126.

civilizada”<sup>191</sup>. A mulher objeto de desejo é branca, de padrões burgueses, heterossexual (ou homossexual apenas para o voyeurismo masculino) e carioca (com forte influência europeia e particularmente francesa).

Em suma, o uso do espartilho, na constituição de uma intimidade feminina, pode ser compreendido como um agente na criação e na sustentação de distinções de gênero, articulando o prazer masculino à exibição do corpo feminino, como objeto de prazer erótico. Ao mesmo tempo, a ampla circulação de imagens de mulheres vestindo apenas espartilhos explicita não apenas a difusão de novas práticas corporais e a tentativa de padronizar corpos e comportamentos, como o fato de que a intimidade não se circunscreve apenas ao âmbito privado e possui uma dimensão pública.

### 1.8 OLHARES MÚLTIPLOS: AS EMPREGADAS DOMÉSTICAS

Voltemos agora ao dia em que Sofia fazia aniversário. Um detalhe importante deixou de ser mencionado sobre aquela manhã: “Sofia estava só, no quarto de vestir [...], quando a criada lhe entregou o pacote. Era o terceiro presente do dia; a criada esperou que ela o abrisse para ver também o que era”<sup>192</sup>. Durante a sua toalete, Sofia foi interrompida pela empregada que, ao que parece, teria acesso consentido ao âmbito íntimo da vida da patroa.

Como resume Antonio Candido,

[...] no romance *Quincas Borba*, um modesto professor primário, Rubião, herda do filósofo Quincas Borba uma fortuna, com a condição de cuidar de seu cachorro, ao qual dera o próprio nome. Mas com o dinheiro, que é uma espécie de ouro maldito, como na lenda dos Nibelungen, Rubião herda igualmente a loucura do amigo. A sua fortuna se dissolve em ostentação e no sustento de parasitas; mas serve sobretudo como capital para as especulações comerciais de um arrivista hábil, Cristiano Palha, por cuja mulher, “a bela Sofia”, Rubião se apaixona. O amor e a loucura surgem aqui romanticamente, de mãos dadas; mas o *tertius gaudens* é a ambição econômica, baixo-contínuo do romance, de que Rubião se torna um instrumento. No fim, pobre e louco, ele morre abandonado; mas em compensação, como queria a filosofa do Humanitismo, Palha e Sofia estão ricos e considerados dentro da mais perfeita normalidade social.<sup>193</sup>

Antonio Candido apresenta o enredo e o sentido do romance *Quincas Borba* a partir da filosofia do *humanitismo*, que se expressa na célebre frase machadiana: “ao vencedor as

<sup>191</sup> CARVALHO, Marina Vieira de. Mulheres e criação pornô-erótica: efeitos da autoria feminina na imprensa de gênero alegre da *Belle Époque* imoral carioca. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 70, 2020, p. 364-365.

<sup>192</sup> MACHADO DE ASSIS, op. cit., p. 107.

<sup>193</sup> CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e amp. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 35.

batatas”<sup>194</sup>. Na narrativa, Sofia se apresenta como uma personagem de caráter ambivalente, vaidosa, sedutora, dissimulada e ambiciosa. Seu corpo é apresentado como objeto de vaidade do marido, que, como afirma o narrador,

[...] ia muitas vezes ao teatro sem gostar dele, e a bailes em que se divertia um pouco – mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular, decotava a mulher sempre que podia, e até não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares.<sup>195</sup>

Sofia, entretanto, não é um objeto passivo. Além de apreciar e manipular os olhares alheios, ela passa de mera cúmplice do marido a personagem com desejos e ambições próprios. O corpo – espartilhado – é central em sua caracterização, como expressão de seus desejos, suas ações, suas percepções e suas limitações. Por mais que o espartilho seja mencionado uma única vez, seus efeitos são destacados ao longo do livro: “o busto bem talhado, estreito embaixo, largo em cima, emergindo das cadeiras amplas, como uma grande braçada de folhas sai de dentro de um vaso”<sup>196</sup>.

A dinâmica do olhar também ganha destaque na obra de Machado. Os olhos de Sofia são descritos como ridentes, inquietos e convidativos. Sofia não subverte a monogamia do casamento, mas aventura-se em jogos de insinuação ordenada, desvelando o cinismo e a hipocrisia das relações e do amor burguês. Seus olhos provocam sem desvirtuar seu papel de mulher casada; ela “convida para o nada, não oferece nada a quem nada representa”<sup>197</sup>. Sofia ora demonstra apreço, ora repugnância, e até mesmo uma grande confusão de ideias e sentimentos por Rubião, mas não deixa de expressar a filosofia do humanismo, confirmando o cinismo do forte sobre a ingenuidade do fraco. Ela assume, portanto, “o papel principal no teatro da desigualdade”<sup>198</sup>.

Sofia é uma representante do mundo patriarcal<sup>199</sup>. Embora dominada pelos homens, ela se beneficiava da sociedade patriarcal pelo acesso a diversos privilégios. Suas possibilidades de ação e suas ambições se articulam em torno de ideais burgueses e dos novos

<sup>194</sup> MACHADO DE ASSIS, op. cit., p. 21.

<sup>195</sup> MACHADO DE ASSIS, op. cit., p. 41.

<sup>196</sup> MACHADO DE ASSIS, op. cit., p. 43.

<sup>197</sup> LINS, Risonelha de Sousa; FREIRE, Manoel. Um convite para o nada: uma abordagem do espaço ocupado por Sofia em Quincas Borba. In: JORNADA NACIONAL DO GRUPO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO NORDESTE, 24., 2012, Natal. *Anais [...]*. Natal: UFRN, 2012, p. 8.

<sup>198</sup> LINS; FREIRE, op. cit., p. 4.

<sup>199</sup> De acordo com Besse, o patriarcalismo “possui um sentido histórico específico como um sistema de relações entre gerações, bem como entre gêneros, no qual as crianças e as mulheres estão subordinadas ao cabeça masculino da família, que controla a riqueza da família, a sexualidade de suas mulheres e a força de trabalho de todos os membros”. Cf. BESSE, op. cit., p. 230.

espaços conquistados pelas mulheres brancas dos setores mais abastados. Na obra, os gestos e as roupas de Sofia são completamente condizentes com sua figura social. Seu corpo é expressão do papel que ocupa na narrativa, erguido ao redor da exibição e do poder. Ela representaria a adesão à feminilidade burguesa, como vítima e cúmplice da realidade que lhe foi forjada e da qual busca, como pode, beneficiar-se.

Risonelha Lins e Manoel Freire afirmam que *Quincas Borba* é um romance que trata dos mecanismos de alienação, enriquecimento e instrumentalização de si e do outro, expressando as tensões que perpassam o modelo de indivíduo possessivo e suas possibilidades de subjetivação. É por meio da fortuna de Rubião que Palha e Sofia conquistam sua ascensão social, mostrando que, de fato, “o desejo, o corpo e o erotismo, sobretudo da mulher, são potências humanas larga e problematicamente acoçadas pelo uso instrumental”<sup>200</sup>. O parasitismo do casal (e, por extensão, dos “arrivistas” do Rio de Janeiro oitocentista) integraria velhas e novas formas de exploração da sociedade escravocrata e, por conseguinte, representaria a modernização que se organiza associada à velha ordem escravista.

O modo como os romances de Machado expressam os procedimentos da elite brasileira, pretensamente liberal e objetivamente privilegiada, foi caracterizado com precisão nas obras de Antonio Candido e de Roberto Schwarz. Machado revelou, de acordo com esses autores, a conexão original entre o esfacelamento da ordem tradicional escravista e os anseios por uma modernização mantida em novos arranjos sociais que ajustavam as velhas práticas de mando a padrões pretensamente civilizatórios. Nessa dinâmica, os anseios e as ambições da elite nacional foram parcialmente acomodados pela transformação das escravas das casas-grandes em empregadas domésticas em sobrados e casarões urbanos.

A atualização das práticas de servidão com roupagem moderna, inserida em um quadro de amplas tensões sociais, exploração e afeto, caracteriza a especificidade da intimidade burguesa no Brasil. Além disso, como mencionado, a presença de agregados, tanto nas famílias mais abastadas como nas de classe média, indica a variedade de intimidades possíveis e a interdependência existente entre os grupos sociais para a produção da vida íntima.

---

<sup>200</sup> TATIM, Janaina; CANO, Jefferson. Quincas Borba e as tensões da subjetivação sob a forma do indivíduo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2017, p. 2125.

Em *Quincas Borba*, os empregados domésticos são representados de forma pontual, mas de modo bastante significativo. Além da cena em que Sofia recebe um pacote das mãos da criada, há aquela, logo que Rubião enriquece, em que este é aconselhado por Palha a substituir seus “crioulos de Minas” por “criados brancos”, o que ele faz, mesmo contrariado. Ambas as passagens acentuam o clientelismo e as aproximações e os distanciamentos entre patrões e empregados.

A representação de empregadas no espaço doméstico era comum nas revistas ilustradas do período. Belmonte, um dos principais caricaturistas brasileiros, fez inúmeras charges que retratavam empregadas nas casas dos setores médios e burgueses e as relações estabelecidas entre criadas e patrões. Na grande maioria desses desenhos, se não em sua totalidade, as empregadas são identificadas pela postura corporal e pelo uso do avental<sup>201</sup>.

Em uma caricatura (Figura 47) publicada em 1914 na revista *Careta*, intitulada “Sangue meio azul”, Belmonte cria um diálogo entre a patroa e a empregada, em que esta diz: “Eu, minha senhora, sou filha de gente muito boa. Minha mãe era íntima das damas da côrte e sempre frequentou bem boas rodas... Ella era costureira”. De modo bastante irônico, Belmonte apresenta as marcas de distinção existentes entre as duas mulheres. Há um jogo entre aproximação e distanciamento, tanto na fala da empregada quanto na construção visual da caricatura.

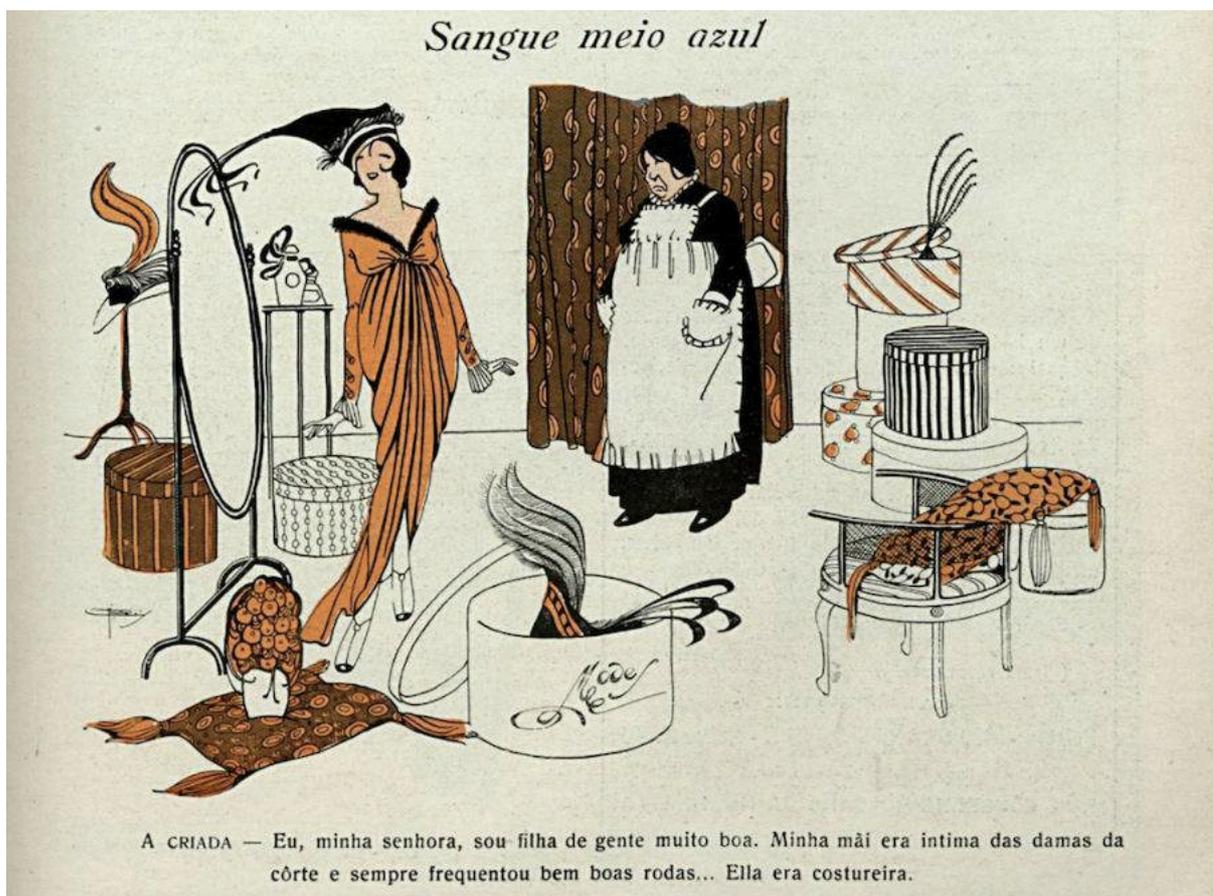
É quase possível ouvir uma risada suave e um suspiro de satisfação da senhora diante do espelho. Seu corpo magro (de acordo com a silhueta da moda, preconizada pelo uso de espartilhos mais longos) está todo mobilizado em uma performance de gosto<sup>202</sup>: mãos de coquete, rosto projetado, pés bem posicionados, postura de manequim. As formas pontiagudas e a cor laranja da roupa repercutem nos objetos espalhados pelo cômodo: nos chapéus, nas almofadas, nas mercadorias (recém-compradas?) ainda dentro de caixas e na silhueta da senhora, que é, inclusive, formalmente semelhante ao espelho.

---

<sup>201</sup> Excepcionalmente, Belmonte retratou em diversos momentos a entrevista de emprego, em que a candidata à empregada doméstica não usa avental.

<sup>202</sup> “Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos: em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda a determinação é negação, e, sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, *aversão*, feita de horror ou de intolerância visceral (‘dá ânsia de vomitar’), aos outros gostos, aos gostos dos outros [...]. A aversão pelos estilos de vida diferentes é, sem dúvida, uma das mais fortes barreiras de classe”. Cf. BOURDIEU, Pierre. *A distinção social: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015, p. 56-57.

Figura 47 – Sangue meio azul



Fonte: *Careta*, Rio de Janeiro, n. 336, 28 nov. 1914.

Como demonstrou Vânia Carvalho, o tratamento formal cria afinidades entre corpo e objeto, reforçando a ideia de uma “aderência do corpo feminino ao cenário da casa”<sup>203</sup>. A composição do quadro, portanto, vincula a senhora ao consumo, ao bom gosto e aos valores burgueses. A empregada, por outro lado, de estrutura corpulenta, quase resmungosa. Com as mãos no bolso e o pescoço levemente curvado, ela veste trajes pretos e um avental branco.

Em oposição à senhora diante do espelho, a empregada está em frente a uma cortina, como se a qualquer momento pudesse desaparecer e reaparecer. Enquanto a patroa se vincula ao mundo burguês do consumo, a empregada busca construir seu valor recorrendo a uma suposta filiação com o mundo aristocrático. O humor é provocado pelo descompasso entre as ideias de intimidade, nobreza e decência, uma vez que o trabalho se sobrepõe a supostos vínculos afetivos e reforçam uma situação de desigualdade. Como afirma Marissa Stambowsky,

<sup>203</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 85-86.

[...] ao passo em que o espaço público era cenário de distanciamentos e enfrentamentos, no espaço privado também ocorriam embates decorrentes da coexistência de domínios distintos. Belmonte deu vazão a um conjunto de caricaturas que versavam sobre a presença e as relações de empregados domésticos e seus patrões nas residências, que eram verdadeiro local de sustento, descortinando alguns de seus pontos particulares. Situado entre o público e o privado, o trabalho doméstico remunerado tem ocupado um lugar *sui generis* no universo das relações trabalhistas. Permeado por intimidades e dimensões afetivas, restrito ao ambiente do lar e regido por normas de ordem privada, sujeito às “regras da casa”, guarda marcas que o diferenciam dos demais empregos.<sup>204</sup>

O relacionamento próximo entre classes distintas era característico do universo empregatício doméstico. A casa, palco de mudanças estruturais e cenário privilegiado da intimidade, era também um espaço onde se manifestavam as tensões sociais. Em 1870, 71% da força de trabalho feminina do Rio de Janeiro era composta por servidoras domésticas, e a alta demanda por empregadas se manteve no início do século XX. Em 1906, 76% das mulheres trabalhadoras eram criadas<sup>205</sup>. Sônia Roncador, ao analisar a função pedagógica da literatura e, especificamente, da obra de Júlia Lopes de Almeida, argumenta que, com o avanço do modo de vida burguês, o serviço doméstico foi também readequado aos novos valores de privacidade, eficiência, higiene, ordem e aconchego<sup>206</sup>. Era responsabilidade da dona de casa tornar os empregados dóceis e obedientes.

Com a passagem do trabalho escravo para o assalariado, o controle sobre os empregados se diluiu. Nesse momento, “vários empregados trocaram a ‘casa-grande’ pelas moradias populares, ou cortiços”<sup>207</sup>, considerados lugares sujos e degenerados, principais focos de contaminação e de disseminação das epidemias que assolavam as principais cidades brasileiras. Assim, a empregada, como alguém “de fora” que habita o interior doméstico, representaria uma ameaça à integridade física e moral da família e deveria ser constantemente vigiada. Porém, é importante lembrar: ela também tem olhos. Desse modo, a vigilância e a multiplicação de olhares sobre os corpos constituem a noção de intimidade de modo bastante característico em um país como o Brasil.

<sup>204</sup> STAMBOWSKY, Marissa Gorberg. *Belmonte*: caricatura dos anos 1920. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2019, p. 111.

<sup>205</sup> RONCADOR, Sonia. O demônio familiar: lavadeiras, amas-de-leite e criadas na narrativa de Júlia Lopes de Almeida. *Luso-Brazilian Review*, v. 44, n. 1, p. 94-119, 2007. Como afirma Susan Besse, “somente uma pequena elite entrava em cargos administrativos e de assistência social. Quer em funções subalternas, quer em ocupações profissionais, as mulheres achavam mais fácil arranjar emprego na produção de produtos ou na prestação de serviços que, tradicionalmente, haviam sido fornecidos pela mão-de-obra doméstica das mulheres. Assim, sua participação na força de trabalho definia-se como extensão e complemento de seus papéis domésticos. As mulheres pobres das cidades tinham escolhas limitadas e nada atraentes. É notável como se manteve a importância do serviço doméstico como fonte de emprego para as mulheres. No Brasil em 1872, o emprego de 51,3% das trabalhadoras fora da agricultura era o de empregadas domésticas; essa porcentagem caiu somente para 33,7% em 1920 e cresceu ligeiramente para 36,1% em 1940”. Cf. BESSE, op. cit., p. 157.

<sup>206</sup> RONCADOR, op. cit., p. 96.

<sup>207</sup> RONCADOR, op. cit., p. 96.

### 1.9 O ESPARTILHO, O AVENTAL E A MULHER CORDIAL

Imagens de empregadas auxiliando patroas no processo de vestir o *collete* são recorrentes nas revistas ilustradas e compõem o imaginário do uso do espartilho. Com o desenvolvimento tecnológico e a criação de uma abertura frontal, em torno de 1870, o auxílio na colocação da peça tornou-se prescindível. Sofia, por exemplo, apertava o *collete* sozinha, sem a ajuda da criada. Entretanto, nas revistas, essas imagens faziam alusões à *toilette galante*, quando o auxílio era de fato necessário, criando uma memória imaginativa nostálgica vinculada à nobreza e ao passado monárquico, o que parece ter sido um dos ingredientes para a aceitação do uso do espartilho no Brasil.

Como já demonstramos, podemos encontrar diversas similaridades entre o *essai du corset* e as cenas de uso do espartilho no início do século XX. Em uma ilustração publicada na *Revista da Semana* (Figura 48), em 1915, uma mulher veste o espartilho com a ajuda da empregada: espelho, flores, roupas e um conjunto de mesa e banco de toailete “vestidos” com tecido estampado compõem o cenário. Como nas pinturas do século XVIII, a criada está posicionada atrás da senhora e em um ângulo sutilmente inferior.

Figura 48 – Ilustração da *Revista da Semana*



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 45, 18 dez. 1915.

A adesão ao espartilho em um país onde a maioria das mulheres usava, tradicionalmente, roupas soltas e simplificadas (que possibilitavam movimentos característicos da sociedade colonial, como sentar-se no chão ou na rede), pode ser compreendida a partir da filiação entre o espartilho e a nobreza francesa, o que pode ter funcionado como um apelo para uma elite e para um projeto civilizatório que incorporava valores aristocráticos e burgueses<sup>208</sup>.

A suposta necessidade de auxílio, de preferência da criada, e a sua associação com a nobreza podem ter funcionado, tacitamente, como argumentos para que o uso do *collete* se difundisse entre a elite brasileira em um contexto de mudanças sociais mais amplas. A dissolução da ordem tradicional escravista e o predomínio da cultura urbana transformaram os modos de ser, de se vestir e de mobilizar o corpo, inclusive no ambiente doméstico. Do ponto de vista das instituições e das ideias políticas, esse processo consistiu no “aniquilamento das raízes ibéricas de nossa cultura para a inauguração de um estilo novo, que crismamos talvez ilusoriamente de americano, porque seus traços se acentuam com maior rapidez no nosso hemisfério”<sup>209</sup>. Como sintetiza Antonio Candido,

Esta transformação tem como episódio mais importante a passagem da cana-de-açúcar ao café, cuja exploração é mais ligada aos modos de vida modernos. Os modelos políticos do passado continuam como sobrevivência, pois antes se adequavam à estrutura rural e agora não encontram apoio na base econômica. Daí o aspecto relativamente harmonioso do Império, ao contrário da República, que não possui um substrato íntegro, como era o do tipo colonial. Cria-se, então, um impasse, que é resolvido pela mera substituição dos governantes ou pela confecção de leis formalmente perfeitas. Oscilando entre um extremo e outro, tendemos de maneira contraditória para uma organização administrativa ideal, que deveria funcionar automaticamente pela virtude impessoal da lei, e para o extremo personalismo, que a desfaz a cada passo.<sup>210</sup>

A acomodação entre o moderno e o arcaico constitui, igualmente, as novas relações que se estabelecem com o corpo. A associação mais óbvia que podemos fazer entre o espartilho e a presença da empregada é a de distinção social, já que tanto o uso do espartilho quanto a figura da empregada indicariam a posição de classe da patroa. Entretanto, nas imagens veiculadas em revistas e em anúncios publicitários, também podemos perceber uma forte similaridade na representação da dona de casa e da empregada. Nesses casos, as formas corporais, a delicadeza gestual e a aparência física praticamente não se diferenciam; elas são quase a mesma pessoa, não fosse pela postura e pelo uso do avental.

<sup>208</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil – edição comemorativa 70 anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 247.

<sup>209</sup> HOLANDA, op. cit., p. 188.

<sup>210</sup> HOLANDA, op. cit., p. 247.

O avental é a peça que mais rapidamente identifica a empregada nas propagandas de espartilhos. Formalmente, é possível fazer uma aproximação entre o avental e a roupa íntima. Na ilustração publicada na *Revista da Semana*, em dezembro de 1915 (Figura 48), o contraste entre branco e preto destaca o avental e o espartilho no centro do quadro. Eles também ocupam quase a mesma posição no corpo feminino, da altura dos seios até o quadril. Além disso, o avental e o espartilho ressaltam a silhueta; num momento de maior diferenciação entre o feminino e o masculino, o avental e o espartilho funcionavam como marcadores de gênero no interior doméstico.

Figura 49 – Ilustração de 1907 publicada na revista *O Rio Nu*



Fonte: EXPERIENCIA. *O Rio Nu*, n. 939, 6 jul. 1907.

As duas peças têm como característica fundamental a amarração traseira na cintura, possuem variações materiais significativas (dos tecidos mais nobres aos mais rústicos, com detalhes em rendas ou sem qualquer ornamentação) e podem ser produzidas em diferentes cores, apesar de o branco ser a tonalidade predominante. A aproximação entre avental e roupa íntima também conferia àquela peça forte teor erótico, especialmente na sexualização e objetificação do corpo da empregada (Figura 49). O ato de apertar ou retirar o avental,

comparado ao ato de apertar ou retirar o espartilho, evocava a aproximação sexual, e o fetiche em torno do avental integrava o ideal de submissão feminina<sup>211</sup>. Ademais, tanto espartilho quanto avental pressupõem um corpo mobilizado, seja para fruição estética e controle das formas, seja para o trabalho.

A história dos aventais remonta a tempos antigos, mas foi durante a Idade Média que seu uso foi difundido entre ferreiros, escultores, artesãos, peixeiros, jardineiros, fabricantes de móveis e outras profissões similares. Aventais de diferentes cores e tecidos poderiam ser identificados a diferentes profissões, e seu uso esteve fortemente vinculado aos trabalhos manuais de esforço ou de precisão. Foi apenas no século XIX que o avental passou a ser mais associado a ocupações predominantemente femininas, quando a “feminização dos serviços domésticos foi um dos motivos para sua degradação”<sup>212</sup>.

O trabalho de donas de casa, empregadas domésticas e enfermeiras é com frequência identificado pelo avental. São funções associadas ao cuidado com o outro. O avental, assim, pode ser compreendido tanto como uma peça que protege as roupas, como um elemento indicativo de subserviência. No entanto, os aventais femininos diferem entre si, em especial o avental da patroa e da criada, que circulam no mesmo ambiente.

Nas famílias mais abastadas era comum a contratação de diversos servidores domésticos, com uma hierarquia rigorosa e especialização das funções. A maioria das casas, entretanto, possuía apenas uma criada para realizar todo o serviço doméstico. A existência de um mercado favorável, com disponibilidade de mão de obra feminina, possibilitou a contratação de empregadas domésticas para boa parte das famílias das camadas médias e das elites. De acordo com Simone Andriani dos Santos, os perfis mais requisitados eram o da empregada que realizasse todas as tarefas e o da cozinheira experiente<sup>213</sup>.

Nas famílias com renda limitada, era comum o emprego de meninas órfãs e carentes para trabalhar em troca de casa, comida, roupas e alguma instrução. Com isso, evidencia-se que o estilo de vida burguês – dependente dos empregados domésticos, como sinônimo de conforto e de status, e referenciado na escravidão – impunha-se também entre os setores menos abastados, já que a presença de ao menos um empregado era comum em boa parte das residências, em especial nas grandes cidades<sup>214</sup>.

---

<sup>211</sup> FIELDS, op. cit., p. 125.

<sup>212</sup> PEÇANHA, Natália. Que liberdade? Uma análise da criminalização das servidoras domésticas cariocas (1880-1930). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 66, 2019, p. 291.

<sup>213</sup> SANTOS, op. cit., p. 97.

<sup>214</sup> SANTOS, op. cit., p. 97-98.

Nesse contexto, o uso do avental reafirmava as distinções entre empregada e dona de casa no ambiente doméstico. Desde o início da pesquisa, nos deparamos com diferentes modelos de aventais nas páginas das revistas. Em 1918, a *Revista Feminina* descreve as diferenças entre o avental da empregada e o da dona de casa: “[...] o avental da cozinheira, de panno grosseiro e sem ornamentos, nunca poderá confundir-se com o avental de linho enfeitado de entre-meios, bordado de rendas e passado de fitas, que serve mais de ornamento que de protecção a uma elegante ‘toilette’ caseira”<sup>215</sup>.

A função da senhora era de supervisão e de atenção aos detalhes decorativos, o que incluía os trabalhos mais delicados de bordado e crochê. Os serviços pesados de limpeza e cozinha, que demandavam grande mobilização física, ficavam a encargo da criada<sup>216</sup>. Assim, o avental rendado e o espartilho apertado marcavam um corpo que realizava atividades mais leves. A presença de rendas e de ornamentos é característica tanto do avental quanto da roupa íntima da dona de casa; a parte interna do espartilho, por sua vez, composta por um tecido mais rústico e resistente, sem qualquer apelo visual, puramente funcional, é comparável ao avental da empregada, associada ao trabalho braçal e sujo.

Essas contraposições apontam para o modo como o espartilho da dona de casa e o avental da empregada se articulavam na construção da intimidade. Enquanto o avental rústico, usado por cima da roupa, diluía a individualidade da empregada, o espartilho e o avental ricamente adornado apontavam para a subjetividade da patroa, eram expressão de sua intimidade.

Empregada e patroa tinham papéis similares no interior doméstico, afinal, na ausência daquela, era esta quem deveria realizar as tarefas de manutenção da casa. Entretanto, “essa identidade de gênero tende a ser negada pela patroa para que predomine na relação entre ambas a diferença social, ou para que a empregada aprenda ‘qual é o seu lugar’”<sup>217</sup>, sem ameaçar os papéis da mulher abastada como mãe e dona da casa.

A normatização das práticas corporais aconteceu de maneira muito distinta para a mulher burguesa e para as mulheres dos setores mais pobres. Isso não quer dizer necessariamente que a empregada não usasse espartilho, mas ela integrava o mundo burguês de um modo específico. Em seu manual *O lar doméstico*, de 1898, Vera Cleser aconselha as patroas a acostumarem suas criadas “a usar de calçado leve e de um collete mui pouco

---

<sup>215</sup> AVENTAES. *Revista Feminina*, São Paulo, n. 55, dez. 1918, p. 74-75.

<sup>216</sup> CARVALHO, *Gênero e Artefato* (op. cit.), p. 265; SANTOS, op. cit., p. 194.

<sup>217</sup> RONCADOR, op. cit., p. 106.

apertado, para dar ao busto a decência e a dignidade perfeitamente compatível com um vestido de riscado”<sup>218</sup>.

Dessa forma, uma série de controles era imposta ao corpo da empregada, cujo comportamento deveria ser assexuado, higiênico e submisso. O disciplinamento envolvia o trabalho, o modo de se vestir e os comportamentos, que eram reforçados por diferentes estereótipos: a criada preguiçosa, a sedutora, a criminoso<sup>219</sup>. Nas páginas das revistas, narrativas distintas contribuía para associar o corpo da empregada à transgressão e, de acordo com os manuais domésticos, caberia à dona de casa zelar pela moral do lar e da empregada:

Nunca lhe deis vestidos velhos de certo preço, mas já rasgados, porque estes objectos excitam nas criadas o gosto pelo luxo o que, não raras vezes, as conduz ao abysmo moral [...] Exigi que aos sabbados proceda ao minucioso asseio do corpo, que mude a roupa duas vezes por semana e os aventaes todas as vezes que fôr necessario. Os aventaes de linho azul escuro ou de riscado pertecem á casa; tende uma grande quantidade, minhas senhoras, ao menos tres dúzias e os contai de vez em quando.<sup>220</sup>

Em uma propaganda de espartilhos da Casa Raunier (Figura 50), publicada na revista *Fon-Fon*, em 1911, podemos identificar os elementos recorrentes desse tipo de representação: o espelho, o biombo, os itens decorativos. Em pé, uma senhora veste seu espartilho com auxílio da criada, posicionada de joelhos à direita. Mais uma vez, chama atenção a grande semelhança entre a senhora e a criada, sendo esta última identificada pela postura/ação e pelo uso do avental, que, no entanto, guarda uma notória similaridade formal com o espartilho.

No contexto brasileiro, sabemos que uma empregada doméstica dificilmente teria características físicas tão similares às da dona de casa. Em um país recém-saído da escravidão e de população pobre, as características físicas da classe trabalhadora eram, de modo geral, bem diferentes daquelas da mulher branca, dos setores médios e mais abastados. Para além do teor explicitamente racista dessas representações, que não tolerariam a imagem de uma mulher negra em destaque nas revistas (a não ser de forma bastante estereotipada), esse tipo de imagem indica que a empregada, de certo modo, seria mais um alicerce na constituição da intimidade da dona de casa.

<sup>218</sup> CLESER, Vera. *O lar doméstico: conselhos práticos sobre a boa direção de uma casa*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1902, p. 233. O manual de Vera Cleser foi publicado pela primeira vez ainda no século XIX e contou com diversas edições: 1898, 1902, 1913, 1906, 1917.

<sup>219</sup> RONCADOR, op. cit.

<sup>220</sup> CLESER, op. cit., p. 233-235.

Figura 50 – Propaganda de espartilhos da Casa Raunier

**CASA RAUNIER** ARTIGOS FINOS  
para Senhoras  
Cavalheiros e Crianças



**Casa Raunier**  
RIO DE JANEIRO  
Ouvidor, 172    Teleph. 760

**FLOREAL** — ultimo modelo em batiste broché branca, guarnecido com finas rendas valencianas e fitas de setim liberty. Este espartilho, pela sua elegante confecção, belleza e graça que dá ás formas, tornando-as impecaveis, é o preferido pela sociedade chic. Rs. 70\$

Filial em S. PAULO  
Casas de Compras em  
PARIS e LONDRES

Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 26, 1º jul. 1911.

Nessa propaganda da Casa Raunier, quando observamos o reflexo da cena no espelho, percebemos que a criada, que deveria aparecer ao lado da mulher, não é representada. A ausência da empregada poderia ser justificada pelas precariedades técnicas do período (o reflexo do rosto da dona de casa, por exemplo, é incoerente com sua pose, no primeiro plano), mas esse apagamento é sintomático e pode ser interpretado como uma metáfora do lugar que a empregada ocupa no universo íntimo. Se considerarmos a observação de si mesmo diante do espelho como expressão da emergente interioridade e profundidade psíquica do indivíduo, como buscamos evidenciar nesta pesquisa, a empregada, de joelhos e sem reflexo no espelho, é rebaixada a uma categoria inferior, destituída de individualidade e intimidade.

Identificada por seu avental, a criada, dentro do universo empregatício da casa, tornou-se agente da construção da intimidade da senhora. Ela é convocada a cuidar de corpos cujas características e possibilidades de experimentação diferem radicalmente das suas. A mulher burguesa, assim, constitui o seu espaço íntimo em uma relação de dependência e de exploração da empregada, cujo corpo é compreendido como uma extensão da força produtiva da patroa, seja para o trabalho doméstico pesado ou para as funções de cuidado, que incluíam o próprio aleitamento por amas de leite (prática amplamente combatida por médicos e higienistas, mas comum até a virada do século)<sup>221</sup>.

Isso significa que a esfera íntima foi construída com a presença dos empregados, algo incompatível com os ideais europeus de privacidade e de intimidade familiar restritiva, em que a presença dos empregados era menos bem-vinda. No entanto, essa presença compactuava perfeitamente com a modernização brasileira, atualizando as práticas de servidão. O corpo negro (e pobre), portanto, teria um tratamento que perpetuava a relação com o corpo ainda escravizado, que não pertenceria a si próprio, mas ao outro.

Do ponto de vista da empregada doméstica, uma série de práticas e ações podiam ser interpretadas como formas de se contrapor à exploração e de resistir à humilhação individual, que iam desde pequenos furtos a tentativas de negociação de melhores condições de trabalho<sup>222</sup>. Seu olhar sobre a família burguesa e sua presença no interior doméstico expressavam os limites da intimidade e escancaravam a rigidez das performances diárias, as hipocrisias e segredos cotidianos, as dissimulações, os afetos e as fragilidades individuais.

---

<sup>221</sup> TELLES, Lorena Féres da Silva. Amas de leite. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio. *Dicionário da escravidão e da liberdade*. São Paulo: Cia das Letras, 2018. p. 99-105.

<sup>222</sup> TELLES, Lorena Féres da Silva. *Libertas entre sobrados: mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo (1880-1920)*. São Paulo: Alameda, 2013.

A empregada era incentivada a cuidar do próprio corpo apenas na medida em que esse corpo pertencia ao outro, existia para cuidar do outro. Ela não tinha direito a sua própria intimidade, pois assim deixaria de integrar a intimidade da patroa e da família, que, por sua vez, teriam que reconhecer a individualidade, a interioridade e os desejos de suas criadas, rompendo uma relação de dependência e de distinção. Ao mesmo tempo, a dona de casa também não se constitui como sujeito pleno, pois se mantém na dependência do outro. No Brasil, os princípios de igualdade e de autonomia, característicos do liberalismo burguês, foram deslocados e criaram espaço para o surgimento de sujeitos não constituídos.

Em seu artigo *A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade*, Margareth Rago aponta que o feminismo teve como alvo não só a figura do homem universal, como a própria identidade feminina, desnaturalizando o modelo romântico que associa a mulher ao mundo privado, historicamente imposto pelo “discurso médico vitoriano, pelo direito, pela família, pela igreja, enfim, pelo olhar masculino, reforçado principalmente nos centros urbanos, pelos estímulos da indústria de consumo”<sup>223</sup>. Mas ela também identifica um “lado conservador” do feminismo, ou seja, “que esse movimento também produziu aquelas que copiaram e traduziram o modelo retrógrado do ‘coronel urbano’, dando vida à figura da ‘mulher cordial’, que até há pouco tempo não constava do repertório brasileiro das subjetividades femininas”<sup>224</sup>.

A partir da análise do surgimento da noção de intimidade, em diálogo com Rago, podemos afirmar que a mulher cordial não é, necessariamente, uma figura recente.

A cordialidade [é] definida por Sérgio Buarque de Holanda, em sua pioneiríssima obra *Raízes do Brasil*, de 1936, como a expressão de uma maneira de ser que nada tem a ver com a bondade e a tradicional passividade atribuídas ao povo brasileiro [...] Trata-se, antes, de uma subjetividade privatista que se manifesta através de comportamentos e práticas de apropriação privatizadora do mundo público, práticas de apossar-se do espaço, fazendo do público o “quintal da própria casa”, como observam vários autores. Para Holanda, o pater poder incontestado e ilimitado, o domínio da família e da casa-grande sobre o Estado e a vida pública, a ditadura do campo sobre as cidades, a extensão do poder da esfera privada impediram a formação do conceito de cidadania, no país.<sup>225</sup>

Se considerarmos a intimidade, a partir do uso do espartilho, como uma prática corporal que se situa na fronteira entre o público e o privado, podemos entender que a cordialidade se apresenta como dimensão da vida íntima feminina burguesa. A predominância

<sup>223</sup> RAGO, Margareth. *A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade*. *Verve*, São Paulo, n. 6, 2004, p. 282.

<sup>224</sup> RAGO, A. *“mulher cordial”* (op. cit.), p. 286.

<sup>225</sup> RAGO, A. *“mulher cordial”* (op. cit.), p. 286.

dos interesses privados sobre o mundo público constitui a subjetividade cordial. Para a mulher, relegada à esfera privada, a criação de sua interioridade psíquica envolveu uma fusão entre o corpo e a casa, ou seja, uma introjeção do mundo privado na constituição de si. Relegada ao espaço doméstico, a mulher foi continuamente incitada a adotar perspectivas privatistas, pautadas por distinções de classe e gênero, sem distinguir interesses pessoais e coletivos.

A mulher cordial, nesse sentido, incorpora a esfera privada na constituição de si, como se um “eu verdadeiro e genuíno” existisse apenas no universo privatista e fosse continuamente ameaçado pela vida pública. Em casa, essa dimensão ameaçadora se traduz na figura da empregada doméstica como trabalhadora (representante do mundo público, das relações de trabalho). A mulher espartilhada no interior doméstico é, essencialmente, a mulher-ornamento, responsável por organizar festas e jantares, que demonstram o poder econômico do marido e se tornam palco de suas negociações comerciais. Nessas ocasiões, transforma-se a casa em um espaço público privatizado. A preparação desse ambiente mobiliza a dona de casa e as criadas em tarefas de limpeza, decoração, preparação de alimentos, etc<sup>226</sup>. Assim, o ambiente doméstico burguês aberto a convidados – uma expressão do poder da família burguesa – só é possível graças à exploração do trabalho dos empregados.

É, portanto, na relação com empregadas domésticas que uma intimidade cordial se desenvolve. A noção de intimidade com frequência se mistura à ideia de ocultamento do corpo e dos pensamentos, que deveriam ser revelados de modo controlado. Assim, enquanto a esfera privada se apresenta como contraponto ao domínio público, a intimidade não tem oposto, porque se articula em torno dessas duas dimensões e da dinâmica entre revelação e ocultamento, como se existisse algo interno e verdadeiro a ser protegido, sem se perceber o papel das normas (essencialmente públicas) nessa construção.

Isso equivale a dizer que, no Brasil, a mentalidade cordial constituiu a noção de intimidade. A mulher cordial, que, como afirma Rago, tem “personalidade narcísica e egocêntrica” e é incapaz de “demarcar os limites entre seus interesses pessoais e os do público”, surgiu já no século XIX, como parceira do homem cordial, no contexto da modernização do país. Devidamente espartilhada, ela se fundiu à casa e aos papéis fixos e normatizados que se constituíram no espaço privado burguês, em diálogo com a esfera pública.

---

<sup>226</sup> Em *Quincas Borba*, de Machado de Assis, e em *A falência*, de Julia Lopes de Almeida, o envolvimento dos empregados e o protagonismo feminino na organização de festas e eventos no interior doméstico, evidenciam o poder e a riqueza familiar, fundamentais na promoção e estreitamento de vínculos sociais.

Por conseguinte, como demonstramos, o espartilho é agente na criação de uma intimidade pautada por cuidados singulares, práticas de beleza, culto à higiene e normatizações em torno do corpo que dialogam com ideais de feminilidade e interioridade (como uma dimensão física e psíquica). Ele molda o modo como a mulher burguesa constrói sua relação consigo mesma e com o mundo: delicadeza e rigidez, moralidade e sedução, fragilidade e poder, inocência e manipulação, ocultamento e desnudamento, autonomia e dependência, opressão e exploração são ambivalências expressas no espartilho e na maneira como a intimidade é construída e experimentada.

## CAPÍTULO 2 | INTIMIDADE E TECNOLOGIA:

### AS TRANSFORMAÇÕES DO ESPARTILHO E AS METAMORFOSES DO CORPO

Um fato inédito passou despercebido na manhã do dia 28 de setembro de 1889: Camille Dupeyrat entrava com um pedido de privilégio industrial para o seu “colete aperfeiçoado para senhoras”. Sua patente, de número 777, foi registrada no mês seguinte<sup>227</sup>. Pouco se sabe sobre a trajetória de Mme. Dupeyrat, mas ela parece acumular façanhas notáveis como fabricante de espartilhos e como a primeira pessoa a entrar com um registro de patente da peça no Brasil, em um período em que o reconhecimento intelectual e produtivo feminino era raro ou associado exclusivamente ao universo doméstico.

Esse acontecimento, aparentemente isolado, insere o espartilho (e as interações entre mulheres e espartilhos) em um contexto mais amplo de produção, circulação, consumo e ação. O contato com o espartilho, então, não estava restrito ao mundo privado, à fruição estética e aos sentidos atribuídos pelo seu uso, abrangendo também o mundo do trabalho. E, no Brasil, a fabricação e a venda de espartilhos eram ramos predominantemente femininos.

Desse modo, aspectos do desenvolvimento tecnológico capitalista foram incorporados pelas mulheres por meio da produção e do consumo de roupas íntimas. Neste capítulo, discutiremos os aspectos técnicos e de desenvolvimento da indústria de espartilhos a partir da análise das patentes de privilégios industriais requeridas entre 1889 e 1909, das exposições universais (nas quais espartilhos, inclusive brasileiros, foram exibidos) e das inovações tecnológicas que acompanharam a história da peça.

A importação e a exportação de espartilhos foram atividades comerciais expressivas concentradas majoritariamente na Europa, até o final do século XIX, e nos Estados Unidos, a partir do início do século XX. É importante lembrar que a importação dos costumes não é uma abstração: são objetos, e não apenas ideias, que atravessam o oceano. Assim, o uso do espartilho também envolveu trocas comerciais e uma rede de produção internacional pautada por novos arranjos nas relações de trabalho e pelo processo de industrialização – fabricação em série, linhas de montagem e novas reivindicações trabalhistas em um mundo cada vez mais marcado pela tecnologia e mecanização.

---

<sup>227</sup> DUPEYRAT, Camille. *Colete aperfeiçoado para senhoras*. BR n. 777. Depósito: 28 set. 1889. Concessão: 28 out. 1889.

As transformações do espartilho implicaram metamorfoses da silhueta feminina. Ao conter as formas corporais, dando ênfase aos atributos que diferenciam o masculino do feminino (seios e quadris), o espartilho, contrariando os apelos morais que o cercavam, acabava por expor significativamente o corpo da mulher no mesmo momento em que ela circulava cada vez mais no espaço público. Dessa maneira, a silhueta marcada pelo espartilho transformou-se em uma síntese do corpo feminino, alcançada pela incorporação de uma prótese associada a técnicas específicas.

Ao final do capítulo, pretendemos demonstrar até onde a incorporação tecnológica e a exibição do corpo podem chegar: às bonecas e aos autômatos que se popularizam no período, um desdobramento do corpo-máquina que expressa fascínio e crítica à mecanização da vida moderna.

## 2.1 O ESPARTILHO E AS INOVAÇÕES TECNOLÓGICAS

A primeira Lei de Patentes brasileira, de 28 de agosto de 1830, assegurava “ao descobridor ou inventor de uma indústria útil à propriedade e o uso exclusivo da sua descoberta ou invenção. Esse direito era concedido através de um decreto”<sup>228</sup>. No acervo de Privilégios Industriais do Arquivo Nacional (RJ), com documentação datada de 1873 a 1910, lê-se:

O grande número de pedidos de privilégios evidencia as preocupações dos setores econômicos em expansão e as mudanças por que passava a sociedade brasileira no fim do século XIX e início do XX: invenções relacionadas com o café, a cana-de-açúcar, os transportes de carga e de passageiros, a eletricidade e sua aplicação à iluminação.<sup>229</sup>

Em especial a partir da década de 1880, o aumento do número de patentes foi impulsionado pelo setor agrícola e pela indústria cafeeira, mas os registros referentes à produção de roupas e alimentos também indicam que essas áreas cresceram de maneira significativa. Maria do Carmo Teixeira Rainho lembra que a criatividade do período, expressa pelo número de invenções registradas, foi observada por Machado de Assis: “Quem não viu

<sup>228</sup> ARQUIVO NACIONAL. *Coleção Privilégios Industriais (PI)*: inventário analítico – conteúdo por notação. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: O Arquivo, 2013, p. 8.

<sup>229</sup> ARQUIVO NACIONAL, op. cit., p. 9-10.

aquilo não viu nada. Cascatas de ideias, de invenções, de concessões, rolavam todos os dias, sonoras e vistosas [...]”<sup>230</sup>.

As transformações, novidades e inventividades geradas pela industrialização nascente e pela Revolução Científico-Tecnológica abarcavam também o ramo da espartilharia. Na Inglaterra, em 1800, Martha Gibbon foi a primeira mulher a patentear um espartilho. A próxima patente feminina seria requerida mais de 40 anos depois, em 1843. Todavia, entre 1850 e 1900, o número de mulheres envolvidas na fabricação de espartilhos aumentou consideravelmente. Em 1899, das 24 patentes inglesas que tratavam da produção de coletes, 11 foram registradas por mulheres<sup>231</sup>. Suas invenções incluíam:

[...] um “protetor de espartilho destacável”, um “espartilho modificado” que era um protótipo de sutiã, um “espartilho de ginástica”, [...] um espartilho acolchoado sobre o busto e quadris para mulheres magras [...], um espartilho completamente reversível, presumivelmente para dobrar a vida útil do espartilho.<sup>232</sup>

De protetores de espartilhos a protótipos de sutiã, os novos modelos buscavam maior durabilidade ou mudanças na modelagem da peça. No Brasil, das 15 patentes de coletes para senhoras, requeridas entre 1889 e 1909, apenas uma teve autoria masculina (e outra foi submetida por um casal). As inovações abrangiam o posicionamento das barbatanas, o molde e o corte do tecido, a presença de ligas elásticas e especificações referentes à costura. Os relatórios seguiam padrões específicos de escrita e identificação, contendo nome da autora, domicílio, requerente, descrição da invenção e anexos (com desenhos ou amostras).

Entre as 15 patentes de espartilhos, quatro foram requeridas pelas próprias autoras<sup>233</sup> e nove por procuradores, nomeadamente Charles Bailly, Nicolau Guimarães, Jules Géraud, Jules Geráud e Leclerc, Jules Géraud, Leclerc & Cia. ou Leclerc e Cia., as principais firmas especializadas em solicitar concessões de privilégios industriais. Em seu conjunto, esses dados indicam que tais mulheres se familiarizavam com procedimentos típicos de uma sociedade que se modernizava, e que a fabricação de espartilhos se transformava em uma oportunidade para elas se inserirem em um mundo dominado pelos negócios masculinos<sup>234</sup>.

<sup>230</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988, p. 159, apud RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A inventiva brasileira na virada do século XIX para o XX: Coleção Privilégios Industriais do Arquivo Nacional. *Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. III, 1996, p. 320.

<sup>231</sup> SUMMERS, Leigh. *Bound to please: a history of the Victorian corset*. New York: Berg, 2001, p. 23.

<sup>232</sup> SUMMERS, op. cit., p. 23-24, tradução nossa. No original: “[...] a ‘detachable corset protector’, a ‘modified corset’ that was an early brassèriere prototype, a ‘gymnastic corset’, [...] a corset padded over the bust and hips for thin women [...], a completely resersible corset trimmed on both sides, presumably to double the life span of the corset’s appeal”.

<sup>233</sup> Alice Jacobsen solicitou três registros de patentes.

<sup>234</sup> SUMMERS, op. cit., p. 24.

Em todas as descrições, os coletes para senhoras são caracterizados por duas partes de tecido simétricas, fechos, fita e ilhoses (com exceção do conformador do busto de Alice Jacobsen, que pode ser classificado como um protótipo de sutiã), tal como detalhado por Anna Maria Fernandez Torres: “o collete aperfeiçoado de minha invenção, como todos os coletes para senhoras, compõe-se de dous lados, que na parte dianteira reúnem-se por fechos e na parte trazeira por uma fita ou laço passando em ilhoses”<sup>235</sup>. Todas as inovações envolviam, de algum modo, o controle das formas corporais (suporte dos seios, compressão da barriga, projeção ou diminuição dos quadris), em busca de maior flexibilidade ou de constrição.

O pedido de Camille Dupeyrat, de 1889, é composto de quatro páginas manuscritas e seis desenhos, de modo que cada passo da construção de seu colete é descrito em detalhes. De acordo com o documento, sua inovação se justifica “pelos seus cortes, pela particularidade da prega enviesada, pela disposição e numero das barbatanas”<sup>236</sup>, que tornariam “o corpo mais elegante o encompridando, afinando a cintura aumentando os seios das pessoas pouco favorecidas, fazendo sobresahir as cadeiras e desaparecer a barriga”<sup>237</sup>. O colete poderia ser feito com “qualquer fazenda, simples ou forrada, com enfeites ou sem elles”<sup>238</sup>. Além disso, esse espartilho seria “menos pezado e mais comodo não tendo nos lados barbatanas difficultando os movimentos” e duraria “mais tempo sem necessidade de concerto e sem perder a sua forma até completo uso”<sup>239</sup>.

Ainda sobre a patente 777, em 31 de dezembro de 1892, Camille registrou um pedido de “melhoramentos”: “reconheci que abaixo da prega enviesada, produzião-se as vezes pequenas dobras, e, para obviar a este inconveniente imaginei collocar uma pequena barbatana”<sup>240</sup>. Nesse novo relatório, ela apresenta mais um desenho anexado, além de um exemplar (não localizado) do colete.

O número e a posição das barbatanas aparecem como aspectos centrais em diferentes inovações relativas à produção de espartilhos. As barbatanas eram peças fundamentais para moldar o corpo, pois combinavam adequadamente rigidez e flexibilidade; eram fabricadas em diferentes materiais, cortados e unificados em tiras. Essa nomeação provavelmente se relaciona ao uso de barbas de baleia na fabricação dos primeiros espartilhos. Em inglês, essas

<sup>235</sup> TORRES, Ana Maria Fernandes. *Colete aperfeiçoado para senhoras*. Procurador: Jules Géraud & Leclerc. BR n. PI1800. Depósito: 16 jan. 1987.

<sup>236</sup> DUPEYRAT, Camille. *Colete aperfeiçoado*. BR n. PI9.193. Depósito: 28 set. de 1889.

<sup>237</sup> DUPEYRAT, Colete aperfeiçoado (op. cit.).

<sup>238</sup> DUPEYRAT, Colete aperfeiçoado (op. cit.).

<sup>239</sup> DUPEYRAT, Colete aperfeiçoado (op. cit.).

<sup>240</sup> DUPEYRAT, Camille. *Melhoramentos introduzidos por Camille Dupeyrat*. BR n. PI9.193. Depósito: 31 dez. 1892.

peças são chamadas de *whalebone* e *boning*, traduzidas em português como “barbatanas de baleia” e “barbatanas”. No entanto, as partes da baleia utilizadas na fabricação de espartilhos são as barbas, localizadas na boca, que são compostas de queratina e funcionam como um aparelho de alimentação por filtração.

Em função da caça predatória e da consequente escassez de baleias, as barbatanas de espartilhos passaram a ser feitas com outros materiais, como o metal e o bambu, muito utilizados entre o final do século XIX e o início do século XX. Em um artigo sobre cultura material, conservação têxtil e o ocultamento deliberado de objetos dentro de edifícios, prática comum na Inglaterra, Dinah Eastop relata o caso de um tipo de espartilho do século XVIII encontrado na estrutura de uma chaminé em Hampshire, no Reino Unido. A peça tinha diversos sinais de uso e desgaste e optou-se pela preservação de sua complexa história de produção e consumo, sem qualquer tratamento interventivo. Uma radiografia confirmou que as tiras internas eram feitas de barbas de baleia, e uma análise de uma amostra de DNA removida do espartilho revelou que se tratava de uma espécie de baleia do Atlântico Norte ainda não registrada (provavelmente já extinta)<sup>241</sup>.

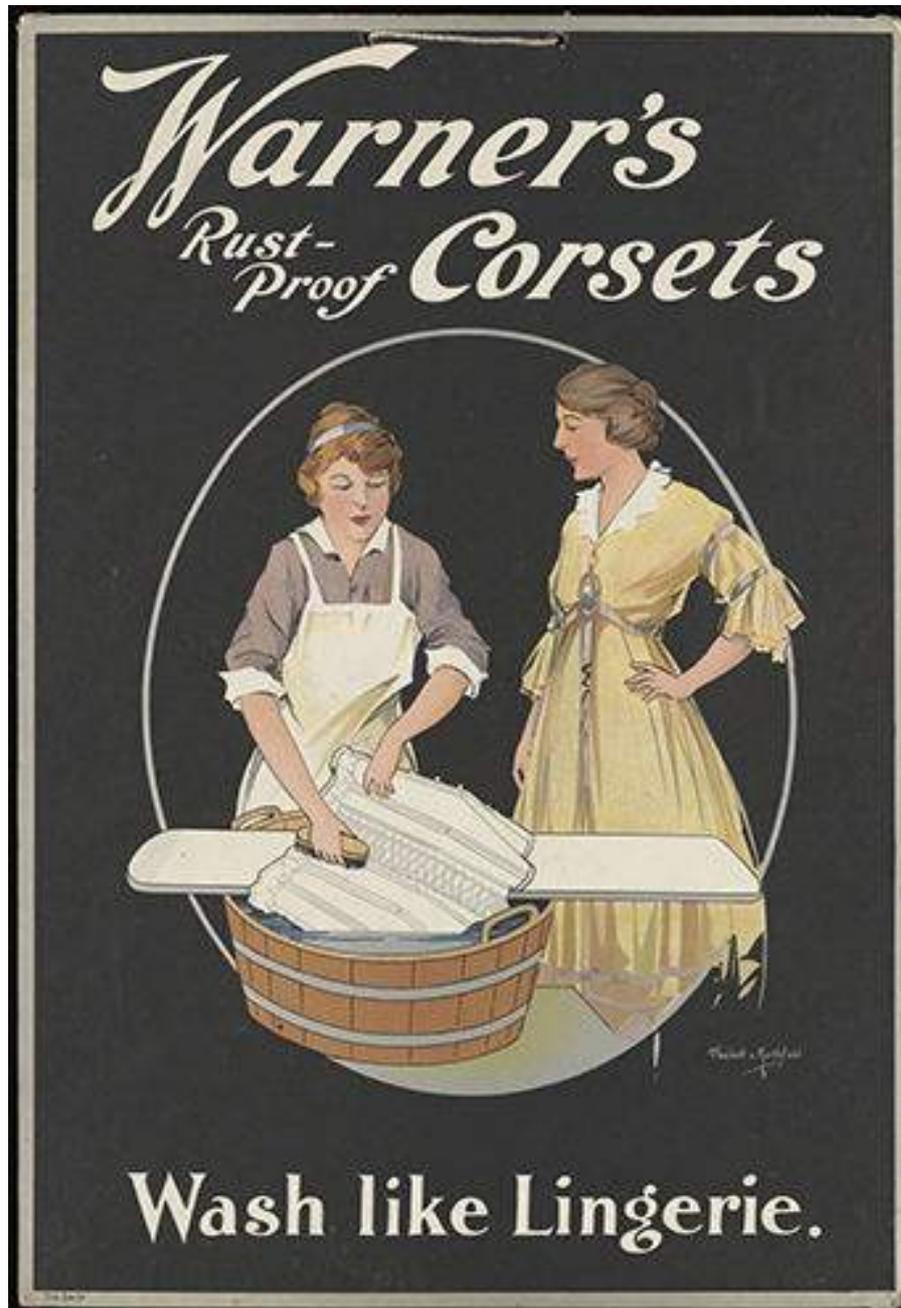
Assim, o aprimoramento de técnicas e o uso de diferentes materiais na fabricação de espartilhos se inserem em um amplo contexto de exploração de matérias-primas e crença no progresso e na abundância ilimitada dos recursos naturais, características do desenvolvimento científico e tecnológico dos séculos XIX e XX. De todo modo, a fabricação de modelos de espartilho com materiais mais diversificados e baratos, como tecido de algodão simples ou barbatanas em metal, permitia a redução significativa do custo final da peça, tornando-a mais acessível.

Essas inovações, entretanto, eram acompanhadas de novos problemas, como a oxidação das peças de metal. Uma solução encontrada pela Warner Corset Company foi o desenvolvimento de um material à prova de ferrugem (Figura 51). A empresa, uma das principais fabricantes de espartilho nos Estados Unidos, foi fundada em 1874 pelos irmãos Lucien e Ira DeVer Warner, ambos médicos que associavam alguns problemas de saúde de suas pacientes ao uso do espartilho.

---

<sup>241</sup> A caça de baleias foi sistemática durante o século XIX não apenas por causa das barbatanas, usadas na fabricação de espartilhos por conta de sua flexibilidade, mas também pelo óleo, empregado na iluminação pública e na produção de tintas e sabão, pela gordura, utilizada em medicamentos e cosméticos, e pelos ossos, para a fabricação de móveis. Cf. EASTOP, Dinah. Material culture in action: conserving garments deliberately concealed within buildings. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 187-204, 2007.

Figura 51 – Espartilho à prova de ferrugem, *Warner's rust-proof corsets: wash like lingerie*, 1918 (40,5 x 27,8 cm)



Fonte: National Library of Australia.

Assim, a primeira inovação da empresa foi a criação de um espartilho mais flexível a partir do tratamento de uma fibra vegetal rígida, chamada *ixtle* ou *tampico*, encontrada no México. O material final, denominado *coralina*, era menos rígido que as barbatanas de baleia ou em metal e permitia maior liberdade de movimento.

Um dos modelos produzidos pela Warner Corset Company (Figuras 30 e 52) encontra-se no Fashion Institute of Technology, em Nova York. Trata-se de um espartilho especialmente atraente pela cor vibrante e pela silhueta curvilínea, graças ao emprego da coralina. Porém, a partir de 1894, o desenvolvimento de barbatanas à prova de ferrugem substituiu o uso de coralina como principal produto da companhia. Com o tempo, o material passou a ser adotado por outros fabricantes (Figura 53)<sup>242</sup>.

Figura 52 – Espartilho de coralina, em seda e cetim, Warner Bros Corset Company, [ca. 1889]



Fonte: Fashion Institute of Technology (NY).

<sup>242</sup> WARNER CORSET COMPANY. *BHC-MSS 0021 – Guide to the Records of Warner Corset Company* By Meghan Rinn. 2018.

Figura 53 – Anúncio de espartilhos à prova de ferrugem American Rustless

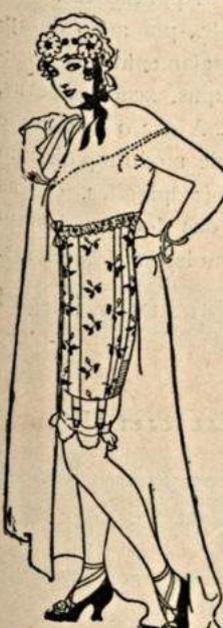
**Casas de Compras**  
LONDRES PARIS  
NOVA YORK

# Casa Sloper

**Filiaes no Brasil**  
S. Paulo, Port'Alegre,  
Bahia, Pernambuco

Manda-se qualquer encomenda dos nossos artigos, registrada, pelo Correio, a mesma garantia e apenas por mais 1\$000

Ao fazerem um pedido de collete pelo Correio, rogamos nos mandem a medida exacta da cintura, indicando se foi tomada com ou sem collete



ELEGANCIA

**N. 21603... 35\$000**  
Para senhoras de figura regular. Especialmente confeccionado para assegurar a liberdade das cadeiras. Alargador elastico atrás. Linhas extremamente correctas Guarnição de fita. Baptista estampada, em branco, ou rosa.  
Tamanhos: 52 a 82 cms.



**N. 21594 ... 20\$000**  
Para senhoras de figura regular, assegurando a liberdade das cadeiras. Comprido em volta. Com fita de pnanasia  
Tamanhos: 52 a 74 Branco e rosa



CONFORTO

**N. 21607... 45\$000**  
Modelo muito elegante. ajusta cadeiras, para senhoras nutridas, de linhas extremamente correctas. Especialmente confeccionado para assegurar a liberdade das cadeiras. Comprido em toda a volta Alargadores elasticos. Broché branco ou rosa  
Tamanhos: 58 a 78 cms.

## COLLETES AMERICAN RUSTLESS

As senhoras que usam o collete AMERICAN RUSTLESS são as admiraveis possuidoras da Riqueza de Estylo, Saude e Symetria



**N. 21588 18\$000**  
Ajusta-cadeiras de coutil branco, com uma banda elastica na parte superior. 4 ligas.  
Tamanhos: 50 a 76 cms. maiores a 20\$

Rio de Janeiro

# 187 OUVIDOR 189



**N. 22988... 45\$000**  
Elegante collete elastico. De perfeito assento. Adaptavel a todas as figuras. Branco, rosa, 4 ligas.  
Tamanhos: 54 a 86 cms.

No Brasil, as inovações de Mme. Dupeyrat no uso de barbatanas envolviam a ausência dessas peças nas laterais do espartilho, o que contribuiu para dar maior flexibilidade e leveza para a peça. Em diferentes anúncios publicitários, Camille Dupeyrat divulgava sua mais nova criação, sintetizando as vantagens descritas em seu pedido de patente:

Os coletes privilegiados de Mme. Camille Dupeyrat são os únicos próprios para a moda actual, oferecem sobre os demais coletes as vantagens seguintes: Alonga e adelga o talhe, aumenta os seios ás pessoas pouco favorecidas, faz desaparecer a barriga deixando, porem, os QUADRIS e a caixa THORAXICA completamente livres, o que permite apertar impunemente, tendo mais a grande vantagem de ser excessivamente leve e não ter barbatanas do lado que difficulte os movimentos, e recommenda-se sobretudo pela sua grande duração, sem precisar de concertos, conservando a primitiva forma até o completo uso.<sup>243</sup>

Mais que um indicativo das vantagens da peça produzida por Mme. Dupeyrat, a propaganda parece nos mostrar, lida a contrapelo, os problemas associados ao uso do espartilho: comprimia os quadris, dificultava os movimentos, era pesado, deformava-se com facilidade, rompia-se com frequência e necessitava de concertos. As inovações propostas por Camille tinham, portanto, um forte apelo entre as consumidoras de espartilhos, e a qualidade de seu produto parece atestada por sua patente de privilégio industrial, o que também significa que suas consumidoras estavam familiarizadas com os avanços tecnológicos no ramo e a importância das patentes nesse contexto.

Mme. Bascom Pinto (Figura 54), Mme. Francillon Krauss (Figura 55) e Mme. Mohé Jardim (Figura 56), cujos pedidos de privilégio industrial foram aprovados em 1897, 1902 e 1903, respectivamente, também exploravam suas patentes como forma de comprovar a qualidade e a “superioridade” de seus espartilhos. Como Dupeyrat, elas defendiam que suas invenções trariam mais conforto e modernidade para as senhoras brasileiras, de acordo com os novos preceitos da “higiene”, que, nesse caso, deve ser compreendida como sinônimo de saúde. Como explicita Mme. Mohé Jardim, em seu pedido de privilégio industrial:

Sendo modista com longa pratica de vestidos de senhora, conhecendo grande quantidade de colletes diferentes, não encontrei nunca um só que desse elegancia as minhas freguesas sem sacrificar-lhes a saude [...] tais inconvenientes não acontecem com o collete de minha invenção por ser higienico, economico, forte e elegante, não prejudicando a saude e dando bela aparencia ao corpo.<sup>244</sup>

<sup>243</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1895.

<sup>244</sup> JARDIM, Maria Mohé. *Novo sistema de espartilho de senhora: COLETE MOHÉ*. BR n. PI5691. Depósito: 06 abr. 1903. Concessão: 07 abr. 1903.

Figura 54 – Propaganda dos espartilhos de Mme. Bascom Pinto

**Colletes M.<sup>ME</sup> BASCOM PINTO**  
MODELO DE

De ha muito a sciencia medica proserveu ás senhoras o uso de colletes ordinarios, como a causa principal de um grande numero de molestias, mais ou menos graves dos orgãos respiratorios e digestivos.

Parallelamente começaram as grandes modistas a trabalhar para conseguirem um modelo de colletes que, corrigindo as fórmas e tornando esbelto o busto, preenchesse as condições hygienicas, zelando pela saude de suas amaveis freguezas.

Coube a Mme. Bascom Pinto realizar essas condições com o modelo de colletes, privilegiado, que hoje em dia goza de justa e merecida fama em todo paiz, pela elegancia que dá ás senhoras, desenhando um talhe delicadissimo, sem constringer nem maltratar e resguardando o perfeito funcionamento dos orgãos de respiração e das vias digestivas.

Junte-se a isso o capricho com que são acabados, a superioridade da materia prima, aviamentos e guarnições, e os preços moderados de seu custo, e poder-se-ha garantir que os *Colletes de Mme. Bascom Pinto* disseram a ultima palavra na arte, sendo por isso geralmente preferidos.

**Fabrica e deposito: - Rua do Theatro 17**  
**A LA BELLE JARDINIÈRE**  
**J. PINTO D'ALMEIDA - Rio de Janeiro**

Fonte: *Almanak Laemmert*, Rio de Janeiro, n. 61, 1904.

Figura 55 – Propaganda dos espartilhos de Francillon Krauss

**Colletes Francillon Privilegiados**  
**AU GRAND CHIC**

♦♦  
A mais importante  
fabrica de colletes  
**LUIZ XV**  
**Registrados**  
Casa premiada em  
diversas exposições.  
Pedimos  
aos nossos fre-  
guezes não se enga-  
narem com  
o titulo da nossa  
casa, que não tem  
filial. Acabamos  
de receber grande  
stock de tecidos  
o que ha de mais  
lindo  
e mais moderno

♦♦  
**ANTIGO ATELIER**  
de Mme. **FRANCILLON**

♦♦  
Rua Senador Dantas  
**N. 55**

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 49, 1903.

Figura 56 – Propaganda dos espartilhos de Mme. Mohé Jardim

**OS COLLETES E AS CINTAS**  
DE  
**Mme. MOHE JARDIM**



Os COLLETES de **MME. MOHE JARDIM**, privilegiados pelo decreto sob o n. 3841, são os UNICOS NO MUNDO que, sendo DROIT-DEVANT, dispensam o uso das ligas, dando em absoluto bem estar ao corpo e fazendo o talhe «Parisiense».

Os COLLETES de **MME. MOHE JARDIM** são de «frente direita e curtos», fazem a cintura fina e tiram a barriga, por maior que seja. As pessoas MAGRAS têm nos Colletes de **MME. MOHE**, a base da sua elegancia, pois são talhados de forma tal que dão ao corpo, «por mais magro que seja», o supra-sumo de um «porte elegante», pois têm uns babadinhos proprios para lavar e que servem para armar o corpo.

As CINTAS, de **MME. MOHE**, também privilegiadas pelo decreto n. 3841, têm um talhe especial para tirar por completo a barriga por maior que seja (sem prejudicar a saúde), dando logo extraordinaria elegancia ao corpo. São garantidas e as unicas no genero.

OS COLLETES e as CINTAS de **MME. MOHE** são feitos sob medida e com maxima brevidade.

Colletes sob medida, desde . . . . .	30\$000
Cintas sob medida, desde . . . . .	20\$000

Mme. MOHE JARDIM, MODISTA E COLLETEIRA com bem montada officina de costuras e e colletes, encarrega-se de fazer com brevidade e por preços modicos vestidos para passeios, bailes, recepções etc. e bem assim de enxovaes para casamentos, baptisados e lutos.

**RUA SETE DE SETEMBRO** (Antigo 134)  
RIO DE JANEIRO

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 185, mar. 1906.

Mme. Mohé Jardim identifica uma série de problemas no formato e no comprimento dos espartilhos, que, além de “tira[rem] complemente a elegancia dando máo sentar e máo estar”<sup>245</sup>, prejudicavam a saúde e, mais especificamente, os ovários, os pulmões e o estômago. Também afirma que seu modelo de *collete*, mais curto e arredondado na extremidade inferior, representaria um “adiantamento para a saude publica”<sup>246</sup>, “feito com fazenda de qualquer qualidade”<sup>247</sup> e com preço “ao alcance de todos”<sup>248</sup>. Além disso, havia a indicação, no próprio espartilho, de que o produto era privilegiado, seguido do nome da inventora.

Desse modo, por meio do espartilho, as mulheres se envolviam com questões ligadas ao desenvolvimento científico-tecnológico e à modernização: inovações técnicas, conhecimento sobre o corpo e seu funcionamento, estratégias de divulgação de produtos, etc. De diferentes formas, as fabricantes de espartilhos buscavam traduzir suas inovações e invenções para as consumidoras e alertá-las contra o mercado de “contrafacções”. Assim, reforçava-se ainda a preocupação em torno da autenticidade dos produtos e da propriedade intelectual.

<sup>245</sup> JARDIM, op. cit.

<sup>246</sup> JARDIM, op. cit.

<sup>247</sup> JARDIM, op. cit.

<sup>248</sup> JARDIM, op. cit.

As patentes requeridas por mulheres demonstram conhecimento específico no que diz respeito ao corpo feminino: elas levavam em conta os problemas de ajuste e os incômodos que viviam como consumidoras de espartilhos. Na Inglaterra, um *design* criado por Fanny Gibson para “pessoas corpulentas” tinha o intuito de oferecer suporte abdominal, isto é, ajustar-se ao corpo, ao invés de comprimi-lo. Como afirma Summers, a criação de Gibson era o resultado de um conhecimento genuíno adquirido sobre o corpo feminino, já que ela própria era usuária e costureira<sup>249</sup>, tal como Mme. Mohé, no Brasil. Apesar disso, tanto no contexto europeu como no brasileiro, os apelos para uma maior flexibilização e conforto não foram acolhidos por todas as estilistas.

No caso das patentes requeridas por homens, na Inglaterra e nos Estados Unidos, as inovações envolviam predominantemente peças mais rígidas e maior controle das formas corporais<sup>250</sup>. Esses modelos, em geral, eram criados por homens cuja ocupação principal não se relacionava em nada com o ramo da espartilharia ou com o corpo feminino. No Brasil, apenas uma patente de colete foi requerida por um homem e sua inovação parece um tanto inusitada: a aplicação de um “systema electro-galvanico e electro-thermico”<sup>251</sup> (Figura 57) em espartilhos comuns para a geração de energia elétrica.

A engenhoca envolveria o uso de lâminas flexíveis de cobre e zinco no lugar das barbatanas comuns. De acordo com o inventor, Octavio Valobra, os sais e os ácidos da transpiração e o calor do corpo contribuiriam para a criação da corrente elétrica. Não foram encontrados registros do uso desse tipo de espartilho ou qualquer tipo de divulgação do produto, e é pouco provável que esse duvidoso benefício despertasse interesse ou representasse qualquer sentido prático para as mulheres.

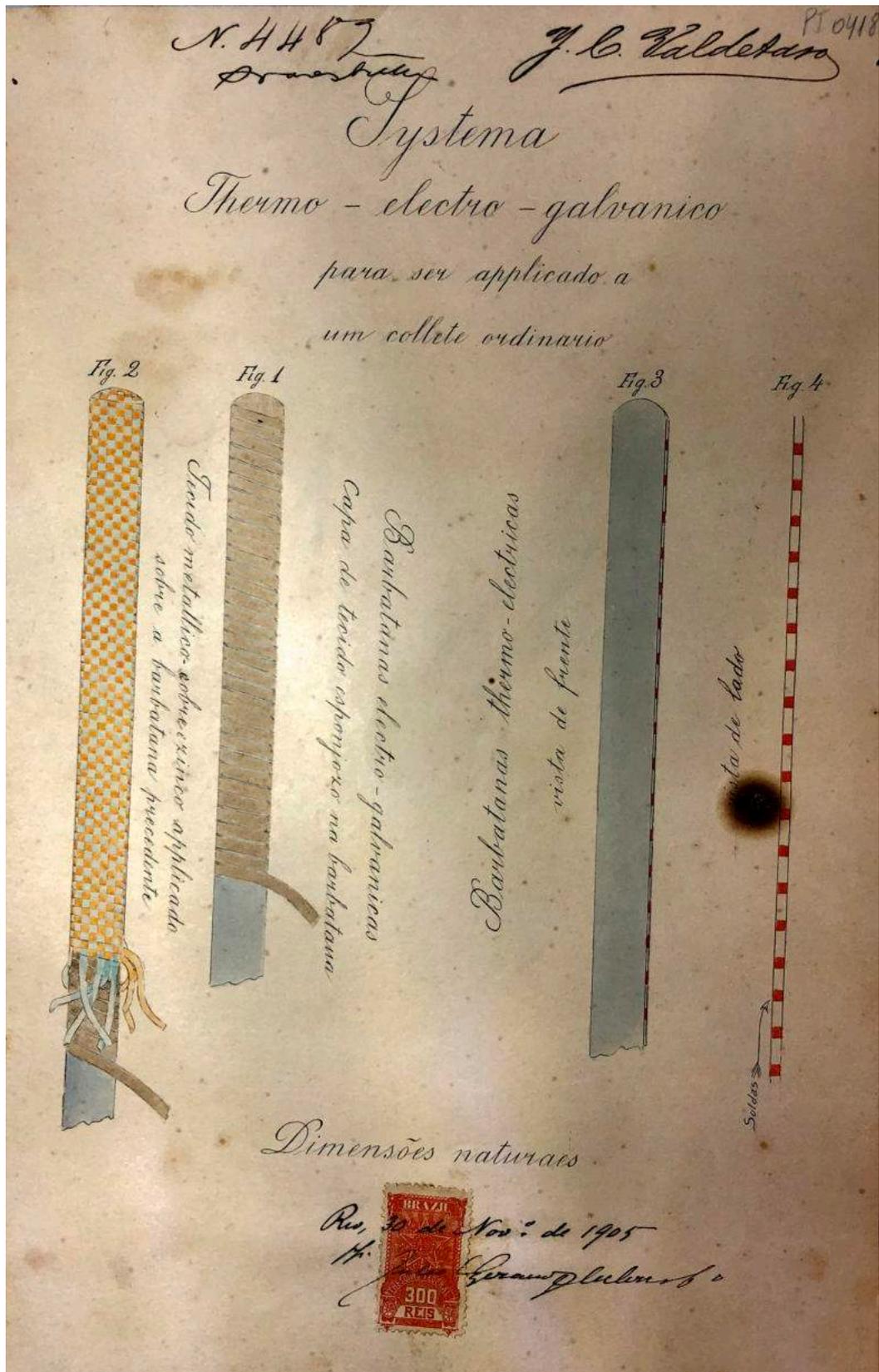
---

<sup>249</sup> SUMMERS, op. cit., p. 25.

<sup>250</sup> SUMMERS, op. cit., p. 25.

<sup>251</sup> VALOBRA, Otávio. *Colete aperfeiçoado para senhoras*. Procurador: Jules Géraud, Leclerc & Cia. BR n. PI4185. Depósito: 30 nov. 1905.

Figura 57 – Systema Thermo-electro-galvanico, desenvolvido por Octavio Valobra em 1905



Fonte: Arquivo Nacional (RJ).

Na Europa e nos Estados Unidos, a crescente participação feminina nas inovações e na manufatura do espartilho e a própria democratização da moda relacionavam-se à invenção e ao barateamento da máquina de costura. Graças a ela, a criação de espartilhos a partir de moldes disponíveis em revistas ou catálogos de moda se tornou menos trabalhosa. Acabamentos com bordados feitos na máquina poderiam ser uma solução graciosa e simples, reduzindo significativamente o preço e o trabalho envolvido na fabricação da peça. Além disso, o uso da máquina facilitou a reprodução e a adaptação de modelos comprados em lojas especializadas<sup>252</sup>.

No Brasil, a empresa de máquinas de costura Singer abriu sua primeira fábrica em 1858, no Rio de Janeiro. A existência de um mercado de reproduções ou de imitações (de acordo com os anúncios publicitários) nos leva a crer que a máquina de costura teve papel similar na popularização do uso do espartilho. O número de mulheres que trabalhavam como costureiras, modistas e na indústria têxtil era bastante expressivo<sup>253</sup>, por isso boa parte delas dominava as técnicas e os saberes necessários para a criação de um espartilho, o que significa que a maioria tinha ao menos um espartilho em uso.

Nas revistas especializadas, era possível encontrar modelos e moldes para a fabricação de espartilhos. Essas orientações acompanhavam os avanços da espartilharia e sugeriam a adoção de novas técnicas e materiais pelas próprias donas de casa ou por pequenas costureiras. Desde os anos 1880, e possivelmente antes disso, o espartilho estava presente em todas as edições da revista *A Estação*, em propagandas de fabricantes, nos artigos ou nas crônicas de moda, e essa revista também trazia instruções para costura e moldes de peças.

Na edição número 20 de outubro de 1889, encontramos uma descrição do uso e das características de um espartilho: “uma senhora de boa sociedade, salvo estando doente não se apresenta nunca sem espartilho. Recommendamos para casa, viagens e escursões e sport uma nova forma sem molas reforçada apenas por algumas barbatanas estreitas”<sup>254</sup>. Além da obrigatoriedade do uso do espartilho entre as mulheres “de boa sociedade”, a revista divulga duas transformações em relação aos modelos anteriores: ausência de molas e reforço apenas por barbatanas estreitas, que contribuía para maior flexibilidade da peça.

---

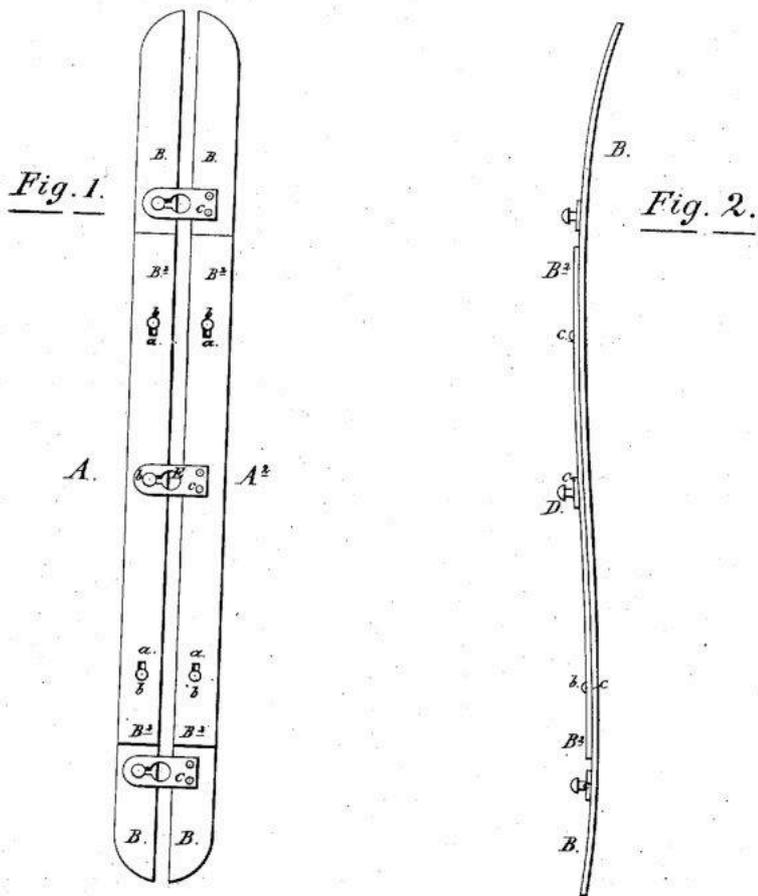
<sup>252</sup> SUMMERS, op. cit., p. 24.

<sup>253</sup> De acordo com Susan Besse, “além de executar o trabalho doméstico e cuidar dos filhos das classes média e alta, as mulheres pobres das cidades ganhavam seu sustento em geral como costureiras que trabalhavam em casa, em pequenas confecções ou lojas de reparos, ou, cada vez mais no decorrer do século XX, em fábricas”. Cf. BESSE, Susan. *Modernizando a desigualdade (1914-1940)*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 157.

<sup>254</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 20, 31 out. 1889, p. 154.

Figura 58 – Sistema com molas criado por Samuel Barnes

**S. H. BARNES.**  
**Corset-Springs.**  
No. 5,216. Reissued Jan. 7, 1873.



WITNESSES.  
*Wesley Eglhart*  
*A. C. Cole*

} *Josannes Lee Eglhart*  
*Agent of S. H. Barnes*  
**INVENTOR.**

Fonte: IFI CLAIMS Patent Services.

Nota: As molas eram formadas por duas ou mais placas metálicas, posicionadas no comprimento do espartilho, fortemente conectadas de modo a não se desunirem, mas também admitindo que escorregassem verticalmente. Com isso, o espartilho se tornava mais flexível e, ao mesmo tempo, mais resistente e durável.

As molas mencionadas na revista eram utilizadas na fabricação de espartilhos desde 1855, e consistiam em um mecanismo duplo e resistente que oferecia relativa flexibilidade e menor deslocamento lateral da peça (comum com a movimentação do corpo) (Figura 58). Samuel Barners teria aplicado molas de aço ao espartilho após ouvir reclamações de duas mulheres, Frances Willis (com quem se casaria anos depois) e Miss Cugier (amiga de Frances). As duas comentavam que os espartilhos de aço quebravam frequentemente, o que teria levado Barners a criar as ligas duplas. Essa invenção é particularmente curiosa por ter se desdobrado em um emblemático caso judicial envolvendo a patente de novas tecnologias nos Estados Unidos, na segunda metade do século XIX. Como outras inovações da época (o telefone, o telégrafo e a lâmpada, por exemplo), o espartilho era produto de inúmeros inventores, que buscaram registrar patentes e lutar por seus direitos no tribunal<sup>255</sup>.

Com as barbatanas estreitas (de aço ou de baleia), mais finas e em menor quantidade, a peça se tornaria ainda mais flexível<sup>256</sup>. Vale observar que a inovação do modelo de 1889 não estava apenas na abolição das molas. Uma abertura permitiria o movimento do quadril com o uso de tecido elástico: “além da enchança habitual para os quadris este espartilho tem uma enchança e uma tira de 4 cm de largura em cima e 5 cm embaixo, ambos de elástico trançado para permitir que possa prestar-se aos movimentos do corpo”<sup>257</sup>. Assim, esperava-se a construção de um modelo de espartilho mais confortável.

A borracha, de origem indiana, combinada com fibras delicadas, mas resistentes, começou a ser usada na fabricação de tecidos nos anos 1830<sup>258</sup>. A partir da década de 1840, a incorporação do elástico ao espartilho permitiu que a mulher pudesse, mais facilmente, apertar a peça sozinha<sup>259</sup>. O uso do elástico provocou diferentes modificações nos formatos e nos modelos até a virada do século. Entretanto, em função das propriedades desse novo material (mudança de forma, maleabilidade), ele deveria ser utilizado em pequenas proporções pelas donas de casa que fabricavam seus próprios espartilhos, devido às dificuldades no manuseio e na costura.

---

<sup>255</sup> Cf. SWANSON, Kara W. Getting a Grip on the Corset: Gender, Sexuality, and Patent Law. *Yale Journal of Law and Feminism*, v. 23, n. 57, p. 57-115, 2011.

<sup>256</sup> O emprego do aço era cada vez mais recorrente, principalmente nos espartilhos europeus ou norte-americanos produzidos em larga escala, uma vez que as barbatanas de baleia se tornavam progressivamente mais escassas e caras. Cf. STEELE, Valerie. *The corset: a cultural history*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 48.

<sup>257</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 20, out. 1889, p. 154.

<sup>258</sup> STEELE, op. cit., p. 43.

<sup>259</sup> FONTANEL, Béatrice. *Support and seduction: the history of corsets and bras*. New York: Abradale Press, 1997, p. 52.

Figura 59 – Ilustração do formato de um espartilho no corpo



Fonte: *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 20, 31 out. 1889, p. 154.

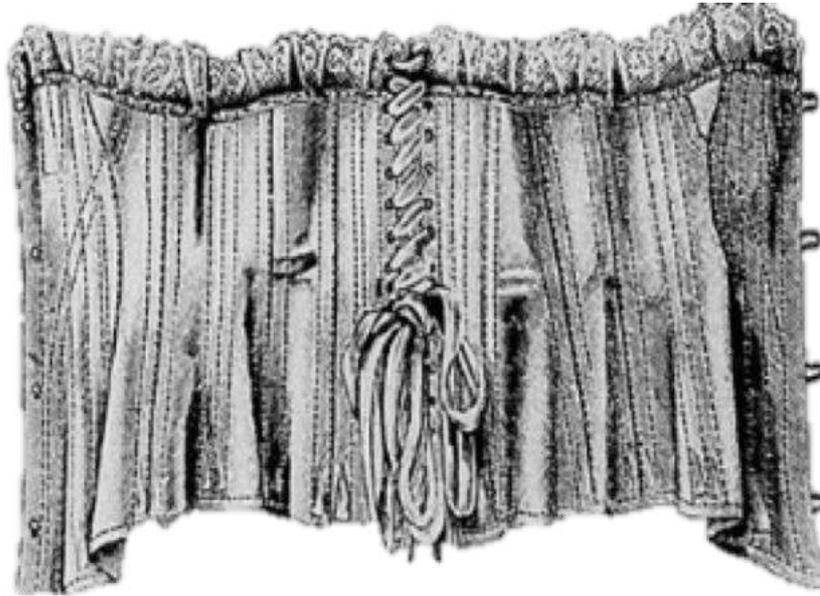
Ainda sobre o modelo de 1889, somos informados de que o espartilho era feito de brim cru e “guarnecido de enfeites á linha azul e renda adequada”, abotoado com botões de madrepérola, também “necessarios para reter as calças e as saias”, com alças de elástico<sup>260</sup>. As alças e os botões eram usados para amarrar o espartilho na roupa de baixo, evitando que ele saísse do lugar. Além da descrição, uma ilustração (Figura 59) representa o formato do espartilho quando vestido no corpo. Podemos observar as tiras de baleia na parte frontal e, mais importante, as “enchanças” de elástico, representadas em tom mais escuro e com textura trançada: uma faixa maior em toda a lateral e uma menor, posicionada entre os botões frontais e a grande abertura lateral, que vai de baixo até a altura da cintura e é mais larga na parte inferior. Assim representadas, temos ideia de como essas aberturas elásticas se ajustavam ao corpo.

A descrição e a ilustração indicam que cada parte do espartilho cumpria sua função. Quando comparamos essa imagem com o desenho de um espartilho “aberto” (Figura 60), sem o formato do corpo, vemos mais claramente que a peça é composta de duas metades similares presas por uma linha trançada e amarradas por um grande laço no centro da figura. Sabemos que o laço é posicionado e amarrado por trás, e que a amarração central, na altura da cintura,

<sup>260</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 20, 31 out. 1889, p. 154.

faz com que as barbatanas fiquem mais unidas no centro e separadas em cima e embaixo, modelando o corpo feminino em formato de ampulheta. O fecho frontal permitia à usuária retirar rapidamente o espartilho sem precisar afrouxar o cadarço.

Figura 60 – Ilustração de um espartilho “aberto”



Fonte: *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 4, 28 fev. 1889, p. 26.

Novamente, mais do que ressaltar a flexibilidade da peça, a adoção do elástico nas laterais denuncia a rigidez dos espartilhos e, ao mesmo tempo, sugere que havia uma demanda por mudanças que atendessem às novas exigências de movimentação do corpo feminino. Mesmo assim, o progressivo uso de tecidos e de materiais mais leves e flexíveis representava inovações que, de fato, colaboravam para facilitar o movimento do tronco nas laterais, oferecendo um pequeno aumento na amplitude do movimento das pernas.

As inovações que envolviam maior rigidez e resistência buscavam resolver alguns dos problemas corriqueiros: os rompimentos e os rasgos. As barbatanas dos espartilhos se desprendiam com frequência por conta da pressão exercida no tecido. No caso das mulheres trabalhadoras, esses rompimentos eram ainda mais comuns em função de sua movimentação física mais ampla, mas os esgarçamentos e as fraturas aconteciam independentemente da classe social e da atividade corporal, o que oferecia um grande desafio para os fabricantes. Daí a importância do uso de uma roupa embaixo do espartilho.

Diferentes técnicas e criações buscavam resolver o problema do descolamento das barbatanas, como a invenção do *corset shield* ou espartilho-escudo. A peça era composta de

duas tiras de barbatanas de barbas de baleia ou metal cobertas por tecido, que deveriam ser posicionadas na altura da cintura, onde as barbatanas do espartilho eram mais tensionadas.

Por fim, ao mesmo tempo que o espartilho era um item que promovia rígidas distinções de gênero e classe, moldando certos comportamentos femininos dentro de um ideal de feminilidade, ele também poderia representar um meio de subversão desses parâmetros e de conquista de novas possibilidades de vida, por mais que o empreendedorismo feminino se limitasse a um número restrito de mulheres dos setores médios ou das elites.

## 2.2 O ESPARTILHO, DA FÁBRICA AO LAR

No geral, poucas mulheres conquistaram uma carreira de sucesso por meio da criação de espartilhos. A maioria trabalhava como costureira na própria casa (costurando para fora), em desprestigiados ateliês ou em fábricas, em condições bastante duvidosas. Nesse cenário, Summers chama atenção para o livro do inglês Charles Booth, *Life and Labour of the People in London*, publicado em 1899, no qual mulheres e meninas do comércio de espartilho são identificadas como trabalhadoras muito exploradas e mal remuneradas:

As crianças eram contratadas para “colocar ilhoses, inserir cordas e fazer outros trabalhos leves”. Em uma fábrica visitada por Booth, “os aprendizes trabalhavam de graça durante o primeiro mês, de modo que a supervisora obtinha todo o benefício” de qualquer trabalho que fizessem. Os aprendizes eram eventualmente realocados no “trabalho por peça”, que era muito mal pago e repetitivo. Os homens eram responsáveis por cortar o tecido e o forro dos espartilhos. Este era um trabalho melhor remunerado. O trabalho de costura, realizado por mulheres, não era. As responsáveis pelos ajustes cortavam as arestas das roupas e depois as enviavam de volta para a amarração. As responsáveis pela amarração geralmente eram mulheres, as mais bem pagas da equipe. O trabalho mal pago consistia na inserção das barbatanas e na costura “*fanning*”. *Fanning* se refere à costura decorativa usada para manter as barbatanas no lugar. Booth considerou este trabalho “leve e fácil”, mas reconheceu que os salários eram extremamente baixos.<sup>261</sup>

A natureza insalubre, repetitiva e exploratória do trabalho fabril também alcançava a produção de espartilhos. Nos Estados Unidos, as condições de trabalho não eram diferentes.

<sup>261</sup> SUMMERS, op. cit., p. 33, tradução nossa. No original: “Children were employed to ‘put in eyelets, insert cords and do other light work’. At one factory visited by Booth, ‘learners worked for nothing for the first month [with] the girl in charge of the getting the benefit’ of any work they did. The learners were eventually put on ‘piecework’, which was very lowly paid and repetitive. Men cut out the cloth, and linings, of the corsets. This was better-paid work. The sewing upon 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 off 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”.

Fábricas de espartilhos norte-americanas empregavam crianças a partir dos dez anos de idade, e tanto mulheres quanto crianças eram igualmente mal remuneradas<sup>262</sup>.

Angela Davis, em *Mulheres, Raça e Classe*, analisa o impacto da industrialização para as mulheres brancas norte-americanas, cujo trabalho produtivo baseava-se no uso de ferramentas domésticas:

As fábricas têxteis tornaram obsoletas suas máquinas de fiar [...] assim como várias outras ferramentas que as ajudavam a produzir os artigos necessários à sobrevivência de sua família. À medida que a ideologia da feminilidade – um subproduto da industrialização – se popularizou e se disseminou por meio das novas revistas femininas e dos romances, as mulheres brancas passaram a ser vistas como habitantes de uma esfera totalmente separada do mundo do trabalho produtivo. A clivagem entre a economia doméstica e a economia pública, provocada pelo capitalismo industrial, instituiu a inferioridade das mulheres com mais força do que nunca.<sup>263</sup>

Os novos papéis e lugares assumidos por diferentes mulheres no contexto da industrialização contribuíram tanto para que o trabalho doméstico feminino fosse considerado menos importante como para que sua posição no mercado de trabalho fosse mais precária. Para as mulheres negras, essa situação era mais dramática, pois “os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados pela nova ideologia [da feminilidade]”<sup>264</sup>, e sua mão de obra era ainda mais explorada. Em suma, o racismo estrutural empurrava as trabalhadoras negras para condições de trabalho subumanas.

No Brasil, os apelos modernizadores para o progresso e a higiene foram expressos na valorização do modelo da “fábrica higiênica”<sup>265</sup>. Esse novo modelo buscava disciplinar o trabalhador por meio da organização de um espaço fabril limpo, ordenado e agradável, em contraposição aos espaços escuros, pouco arejados e insalubres, que contribuiriam para a proliferação de doenças e para a ocorrência de acidentes.

---

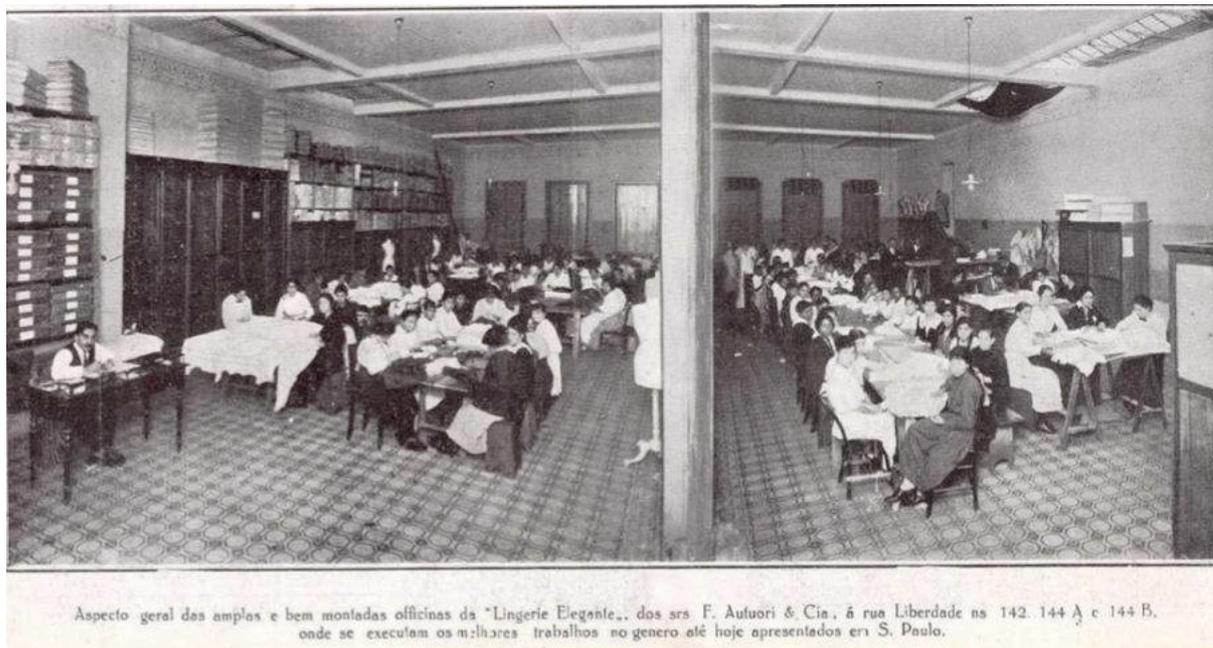
<sup>262</sup> SUMMERS, op. cit., p. 33.

<sup>263</sup> DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 24-25.

<sup>264</sup> DAVIS, op. cit., p. 25.

<sup>265</sup> RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil, 1890/1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2014, p. 57.

Figura 61 – Oficina da Lingerie Elegante



Fonte: *A Cigarra*, São Paulo, n. 68, 14 jun. 1917.

Em um anúncio de três páginas na revista *A Cigarra*, a oficina da Lingerie Elegante (Figura 61), localizada na rua Liberdade, em São Paulo, é descrita como

[...] modelar estabelecimento, sempre em prosperidade crescente, tanto que foi necessario augmentar as officinas, com uma vastissima sala annexa, para dar mais ar, mais luz e mais espaço e accomodar maior numero de operários que são actualmente cerca de 350 – nesse modelar estabelecimento que poderia figurar com honra numa grande cidade europeia.<sup>266</sup>

Dentro dos novos preceitos “científicos”, a Lingerie Elegante se ajustava aos ideais de organização do trabalho, com lugares ventilados, iluminados e amplos, a fim de facilitar as atividades cotidianas e tornar o ambiente mais agradável. Assim, as trabalhadoras se sentiriam mais motivadas e seguras, e integrariam os padrões de higiene e de respeitabilidade desse “modelar estabelecimento”. De acordo com Margareth Rago,

[...] a transformação da aparência interna e externa da fábrica visava à transformação da *subjetividade do trabalhador*, do mesmo modo que uma casa limpa e confortável, mesmo que pequena, deveria despertar o desejo de *intimidade* no operário, reconfortado pelo aconchego do lar. Além disso, uma nova finalidade era atribuída à elevação da produtividade do trabalho: o enriquecimento da nação, a criação da abundância social, e não mais o mero ideal de satisfação do interesse individualista do patrão tradicional [...].<sup>267</sup>

<sup>266</sup> A CIGARRA. São Paulo, n. 68, 14 jun. 1917.

<sup>267</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 60.

Diferentes agentes industriais e médicos preconizavam que a fábrica deveria ser um espelho do lar, ou seja, “aconchegante, íntima e higiênica”<sup>268</sup>. Após a greve geral de 1917, Roberto Simonsen, engenheiro e empresário, defendia a implementação de uma nova disciplina do trabalho, de cooperação entre patrões e operários, inteligente, eficiente e racional<sup>269</sup>. O operário deveria ser tratado de modo individualizado, a fim de se interessar diretamente pela produção:

Nesta lógica, a disciplina do trabalho na fábrica deveria ser apresentada como *necessidade objetiva derivada do maquinismo*, e o operário deveria ser convencido de que sujeitar-se às normas da produção significava submeter-se às exigências naturais do progresso tecnológico e do desenvolvimento científico. *Ciência, técnica e progresso* apareciam inextricavelmente associados neste discurso de valorização da “nova fábrica”, espaço apolítico da produção.<sup>270</sup>

Portanto, a estratégia de despolitização da fábrica e de disciplinarização autonomizada visava à intensificação da produção e à exploração “racional” da mão de obra, a partir da criação de um ambiente de trabalho atraente e confortável com o qual “cada trabalhador se identificaria”, tal como concebido por Frederick Taylor nos Estados Unidos. Simultaneamente, o gosto pela intimidade burguesa era introjetado nas classes trabalhadoras por meio da domesticação das relações familiares e de trabalho<sup>271</sup>, expressa no ideal de organização, limpeza e aconchego do lar e da fábrica (oficina, ateliê de costura, etc.).

No início do século XX, a Royal Worcester Corset Company criou um panfleto direcionado às suas “fiéis empregadas” (Figura 62). Intitulado *To The Woman Who Works* (Figura 63), com mais de 40 páginas, apresentava uma série de recomendações para o cuidado com o corpo e com as roupas, conselhos para evitar doenças, dicas de primeiros socorros, regras sanitárias, métodos de organização e limpeza da casa, técnicas de banho e de respiração e sugestões para manter o “pensamento positivo”<sup>272</sup>.

<sup>268</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 60. Rago ressalta que esses ideais só foram mais fortemente implementados a partir da década de 1930.

<sup>269</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 61.

<sup>270</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 62.

<sup>271</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 62.

<sup>272</sup> Não encontramos nenhuma publicação similar destinada ao público masculino.

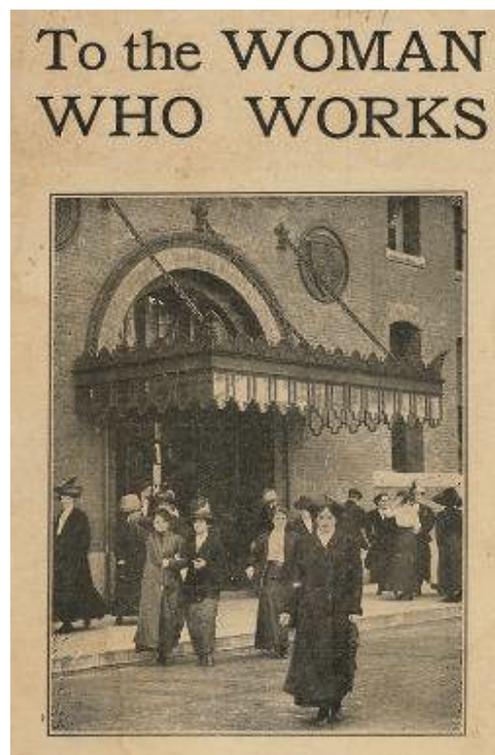
Figura 62 – Funcionárias trabalhando em uma das principais salas de costura da Royal Worcester Corset Co., em Worcester, Massachusetts, em 1902



Fonte: Worcester Public Library, Massachusetts.

Nota: A fotografia mostra aproximadamente 700 mulheres e meninas trabalhando nas cerca de 500 máquinas de costura da empresa.

Figura 63 – Panfleto *To The Woman Who Works*, da Royal Worcester Corset Company, [ca. 1910]



Fonte: Harvard Library.

Logo no início, o corpo é caracterizado como o templo da alma. Assim, os cuidados com a higiene e a saúde física ganhavam conotações morais e indicariam dignidade e honradez. Afinal, de acordo com a empresa, “nem toda a mulher pode ser bonita, mas todas elas podem se tornar mais atraentes através dos cuidados pessoais”<sup>273</sup> – mais uma vez, o valor feminino aparece associado à beleza e ao olhar masculino.

Nesse contexto, a falta de recursos não deveria parecer impeditiva para o cultivo de um corpo saudável, que poderia ser alcançado com uma rotina simples, mas regrada, de cuidados. Idas à manicure ou ao cabeleireiro, por exemplo, não seriam necessárias, contanto que a mulher organizasse seu tempo em casa e contasse com alguns objetos fundamentais, como toalhas, sabonete, escova, esponja, lixas, palitos de unha, etc. (fora a disponibilidade de água, preferencialmente quente).

A simplicidade e a sistematização deveriam ser os pontos-chave da mulher trabalhadora e dona de casa, que, de acordo com o panfleto, jamais deveria tentar algo mais elaborado em qualquer direção. As roupas íntimas deveriam receber atenção redobrada e ser cuidadosamente remendadas sempre que preciso<sup>274</sup>. No que se refere à prevenção de doenças, importava ter em mente que “os germes adoram lugares escuros, úmidos e sujos”<sup>275</sup> e, por conseguinte, era preciso evitar o acúmulo de sujeira e manter os locais de convívio arejados e bem iluminados. Além disso, a mulher jamais deveria esquecer que ela “pode cuidar da sua saúde sozinha”<sup>276</sup>, pois “isso é algo que nenhuma outra pessoa no mundo”<sup>277</sup> poderia fazer por ela.

Esse fenômeno reiterava, tacitamente, não apenas a ideologia da feminilidade, visto que nem as mulheres trabalhadoras deveriam abrir mão de “cuidar de sua beleza e saúde”, como também colaborava para ampliar a noção de intimidade, transformando o espaço e o cotidiano do trabalho fabril em desdobramentos da própria individualidade, constituída como nosso “maior tesouro”.

Desse modo, os valores da disciplina individual, eficiência e higiene deveriam ser transportados da casa para a fábrica e da fábrica para a casa. A fábrica-modelo, então, completaria a síntese do corpo feminino com o lar, na promoção de um modo de vida burguês. A produtividade, o controle e a disposição física e moral deveriam integrar todos os aspectos da vida das trabalhadoras, algo bastante evidente na frase que encerra o panfleto

---

<sup>273</sup> ROYAL WORCESTER CORSET CO. *To the woman who works*. [ca. 1910], p. 3.

<sup>274</sup> ROYAL WORCESTER CORSET CO., op. cit., p. 11.

<sup>275</sup> ROYAL WORCESTER CORSET CO., op. cit., p. 13.

<sup>276</sup> ROYAL WORCESTER CORSET CO., op. cit., p. 17.

<sup>277</sup> ROYAL WORCESTER CORSET CO., op. cit., p. 17.

dedicado às empregadas da Royal Worcester Corset Company: “evite preocupações, fadiga e excesso de trabalho. Mantenha-se ao ar livre, cuide de sua alimentação e durma. Tenha pensamentos alegres e você não deixará de provar que é um verdadeiro tesouro para algum homem, seja seu marido ou seu empregador”<sup>278</sup>.

Assim, a tentativa de padronização do trabalho, das práticas e das expectativas das empregadas se insere em um quadro mais amplo de reeducação e domesticação dos hábitos da população e das mulheres, em particular, em submissão ao homem, seja ele seu marido ou patrão. A mobilização do corpo feminino deveria ser constante, potencializando sua produtividade ao máximo, por meio de um discurso de satisfação e de identificação com o trabalho, seja na casa ou na fábrica, no cuidado com o corpo ou com as mercadorias.

O espartilho, nesse contexto, participava de todas as etapas de produção de uma intimidade moderna: na fábrica, na casa e como artefato diretamente ligado ao corpo feminino em seu cotidiano. A intimidade, conformada a partir do uso do espartilho, na fronteira entre o mundo público e o privado, alcançava, então, a totalidade do comportamento e das práticas corporais, como um mecanismo de incorporação e aceitação de técnicas modernizadoras.

Nesse sentido, o espartilho, como produto (mercadoria e objeto) das relações modernas, se tornou um agente na modernização do corpo em torno de novos ideais ligados não apenas à feminilidade e à interioridade, mas também à técnica e à mecanização. Como artefato que circulava da fábrica ao lar, como mercadoria que envolvia e moldava o corpo, ele englobava diferentes aspectos do processo de modernização, articulando as esferas pública e privada na produção da intimidade. A fábrica ideal, como espelho do lar, deveria ser também um espaço de produção da intimidade no qual o corpo da trabalhadora deveria se ajustar, como uma peça, por vontade própria, ao sistema produtivo, que, nesse caso, apareceria como desdobramento de valores e padrões coletivos irrepreensíveis.

No caso dos produtos da Lingerie Elegante, a qualidade dos enxovais para noivas ou “senhora elegante e distinta da melhor sociedade”<sup>279</sup> se expressava não apenas nos acabamentos, na variedade de produtos e nos bordados de “admirável delicadeza e perfeição”<sup>280</sup>, mas também na própria organização do espaço e das condições de produção.

---

<sup>278</sup> ROYAL WORCESTER CORSET CO., op. cit., p. 41, tradução nossa. No original: “Avoid worry, fatigue and overwork. Keep in the fresh air, attend to your diet and sleep. Think cheerful thoughts and you cannot fail to prove a treasure to some man, whether your husband or your employer”.

<sup>279</sup> A CIGARRA. São Paulo, n. 68, 14 jun. 1917.

<sup>280</sup> A CIGARRA, op. cit.

O valor das peças estaria expresso tanto no artigo final como no processo de trabalho, racional e higiênico, atributos que garantiriam o caráter moderno do estabelecimento e, conseqüentemente, das consumidoras.

A Lingerie Elegante era ainda apresentada como um “estabelecimento modelar que honra S. Paulo”<sup>281</sup>. De modo similar, os espartilhos de Camille Dupeyrat “honravam a indústria nacional”<sup>282</sup>. Assim, ao consumir um desses produtos, as mulheres integrariam o mundo moderno naquilo que ele teria de mais prestigioso, afastadas das mazelas do país e próximas do ideal europeu.

### 2.3 O ESPARTILHO VAI ÀS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

No final do século XIX e início do século XX, verificamos o surgimento de uma grande variedade de modelos de espartilhos: mudanças no formato, na abotoação, na quantidade de barbatanas, nos recortes, na costura, nos materiais<sup>283</sup>. Os anúncios que divulgavam essas novidades se multiplicavam nas páginas das revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas também em lugares como Recife e Paraná. O número de fabricantes e casas de espartilhos também aumentou significativamente.

Em 15 de maio de 1889, a Casa de Vertus, “frequentada pela aristocracia francesa e brasileira”<sup>284</sup>, publicou uma propaganda de seus coletes privilegiados, divulgando os novos modelos criados “em consideração á Exposição”. Na parte superior da página do anúncio, encontramos uma pequena nota sobre a Exposição Universal de 1889, realizada em Paris, sugerindo que os novos modelos foram criados em função do evento. Mme. L. Lion também fazia referência à exposição: “fabrica de colletes sob medida para senhoras e meninas, premiada nas exposições nacional de 1888 e de Pariz em 1889”.

As feiras internacionais se transformaram em espaços de reconhecimento do empreendedorismo feminino. Nos catálogos, as espartilheiras eram descritas como inventoras, estilistas, desenhistas e fabricantes, categorias pouco associadas às mulheres. Elas ganhavam prêmios e espaço de destaque na exibição de seus talentos e produtos. Na Exposição

<sup>281</sup> A CIGARRA, op. cit.

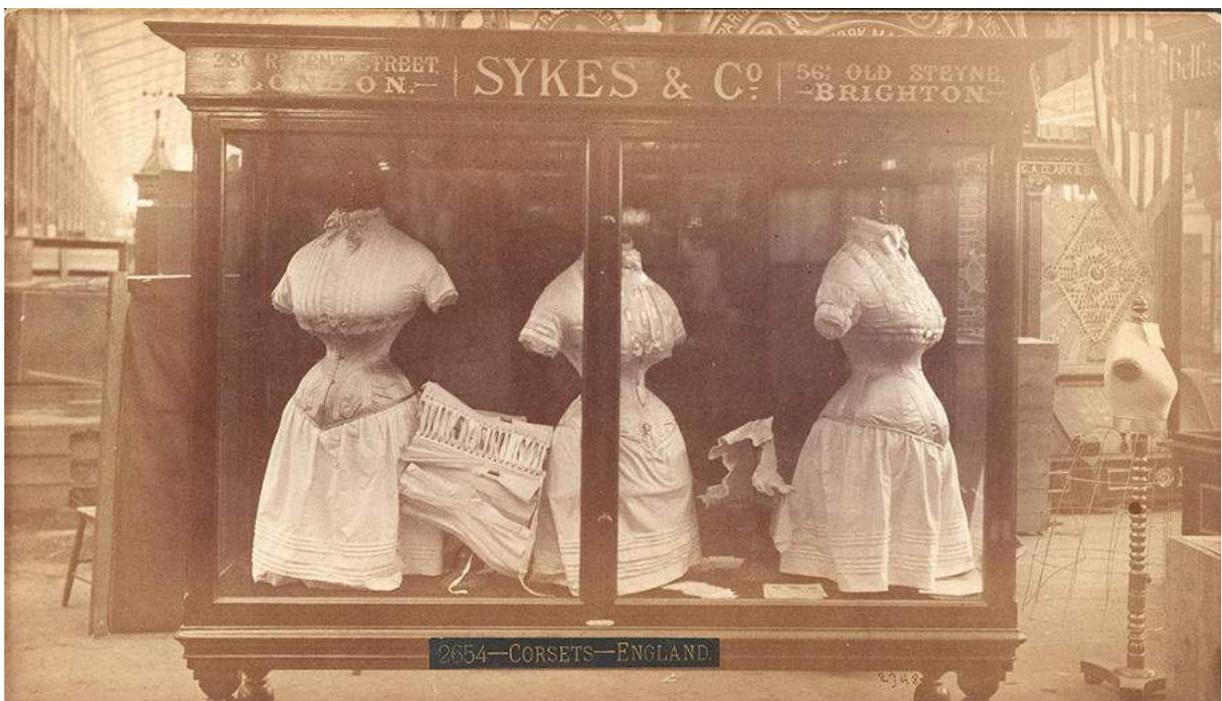
<sup>282</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1895.

<sup>283</sup> Em Paris, a produção de espartilhos crescia gradualmente desde meados do século XIX. Em 1855, aproximadamente dez mil trabalhadoras haviam se especializado no ramo. Estima-se que, em 1861, 1,2 milhão de espartilhos foram vendidos apenas na cidade francesa. Os preços também variavam e o produto se tornava substancialmente mais barato com a produção em larga escala. Sobre a produção europeia, ver: STEELE, op. cit., p. 44-46. Sobre a produção norte-americana, ver: FIELDS, Jill. *An intimate affair: women, lingerie, and sexuality*. Califórnia: University of California Press, 2007, p. 4.

<sup>284</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 9, maio 1889, p. 36.

Universal de 1876, na Filadélfia, a inglesa Josephine Sykes (Figura 64) foi premiada por seus espartilhos e por seu cinto feminino, Mary Sykes ganhou uma medalha por seu levíssimo espartilho, de apenas 140 gramas, e a norte-americana Harriet M. Chapman divulgou seu espartilho acolchoado<sup>285</sup>. Além do reconhecimento e da oportunidade de divulgar e qualificar seus produtos, a participação nas feiras internacionais representava a possibilidade de envolvimento com questões e práticas do mundo “moderno”, do progresso e do desenvolvimento científico.

Figura 64 – Exposição de três espartilhos em manequins da Sykes & Co.



Fonte: Exposição Universal de 1876, na Filadélfia. The Free Library of Philadelphia's Centennial Exhibition Digital Collection.

As exposições universais eram a expressão máxima dos tempos modernos e uma demonstração de todo o avanço tecnológico do mundo ocidental. Reuniam multidões de curiosos, influenciando o desenvolvimento do comércio internacional e do turismo e reforçando a ideia da superioridade norte-americana e europeia em relação aos demais países da América e da África. Eram vitrines do mundo moderno nas quais o progresso e a evolução técnica, antes restritos às fábricas, tornavam-se visíveis e demonstravam que o capitalismo se consolidava como sistema internacional.

---

<sup>285</sup> SUMMERS, op. cit., p. 31.

Assim, desde 1851, quando a primeira feira mundial aconteceu em Londres, as exposições tornavam os avanços científicos palpáveis a partir de construções monumentais, vitrines, produtos, livros, imagens, etc., com todos os objetos organizados de modo sistemático e didático<sup>286</sup>. Elas se apresentavam como “manifestações de todo um pensamento”<sup>287</sup>, da própria ideia de progresso. As honras e as medalhas (e não prêmios em dinheiro) ressaltavam a natureza intelectual das inovações, muito mais do que seu caráter comercial<sup>288</sup>.

O Brasil, em pleno processo de modernização, não ficou de fora. Como afirma Sandra Pesavento, acreditava-se que o país “tinha direito a aspirar à entrada neste concerto das nações que era impulsionado pelo avanço técnico, pela ciência, pela razão”<sup>289</sup>. Assim, a presença brasileira nas exposições funcionaria como um instrumento para o convencimento das próprias elites sobre sua participação no mundo moderno<sup>290</sup>. Elas foram “arautos da nação”<sup>291</sup>, formada por uma “comunidade política ilusória”<sup>292</sup>, “agregadora dos indivíduos e diluidora das diferenças sociais”<sup>293</sup>.

A exposição de 1889, sediada em Paris para comemorar os 100 anos da Revolução Francesa, teve como grande marco a exibição da Torre Eiffel, construída especialmente para o evento e apresentada como símbolo do progresso francês. O pavilhão das máquinas e a própria torre foram o grande atrativo da feira, mas os espartilhos, como produtos manufaturados que incorporavam os avanços tecnológicos, também participaram da exposição. A francesa Mme. Hermine Cadolle apresentou seu “espartilho para seios” no evento. Sua grande inovação, para a sustentação dos seios, era a suspensão “por cima”, com alças. A peça pode ser considerada um protótipo do sutiã moderno, e Cadolle é frequentemente mencionada como a inventora da peça<sup>294</sup>.

O Brasil, ainda Império, participou do evento em um pavilhão próximo à torre, ricamente decorado com imagens que ressaltavam as “riquezas naturais” do país. Apresentou também as realizações brasileiras no campo da energia elétrica, do mobiliário, da

---

<sup>286</sup> BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na museografia da Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 4, 1996, p. 212.

<sup>287</sup> BARBUY, op. cit., p. 212.

<sup>288</sup> BARBUY, op. cit., p. 212.

<sup>289</sup> PESAVENTO, Sandra. *Exposições Universais, espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997, p. 101.

<sup>290</sup> PESAVENTO, *Exposições Universais* (op. cit.), p. 71.

<sup>291</sup> PESAVENTO, Sandra. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 2, 1994, p. 154.

<sup>292</sup> PESAVENTO, *Imagens da nação* (op. cit.), p. 154.

<sup>293</sup> PESAVENTO, *Imagens da nação* (op. cit.), p. 154.

<sup>294</sup> FONTANEL, op. cit., p. 77.

indumentária, da indústria química e da farmacêutica, da ourivesaria e da educação<sup>295</sup>. Entre os produtos expostos, destacavam-se o café, a borracha e as fibras têxteis.

Ao lado dos pavilhões da Argentina, do México e de outros países americanos, a América era apresentada como um “mundo promissor, pleno de riquezas e possibilidades, quase em estado natural, apenas saído de um longo sono, graças à Europa, tanto pelo movimento industrial universalizante que ela teria provocado como pela própria presença do imigrante europeu”<sup>296</sup>. Uma das crônicas de moda da revista *A Estação*, publicada no mesmo ano da exposição, afirmava que as cores da próxima temporada seriam “as cores mais ou menos aproximadas às da torre Eiffel. Torre Eiffel incendiada, torre Eiffel de manhã, torre Eiffel ao sol poente, vermelho Eiffel, castanho Eiffel, cinzento Eiffel”<sup>297</sup>. A despeito do seu prognóstico desmedido, essa crônica sugere que seu público leitor (ou suas leitoras) estava sintonizado com os acontecimentos da exposição, como indicam outros artigos e propagandas publicados nas revistas da época.

Na *Revista Ilustrada*, um artigo sobre a exposição de 1889 sintetiza o fascínio moderno pelo maquinário industrial e pela capacidade produtiva humana, expressa nas novas ideias de massificação e padronização do trabalho:

[...] é uma impressão de assombro a que se recebe ao visitar essas gigantescas e opulentas construções junto das quaes, o seu auctor – o homem – faz o papel de simples formiga, mas formiga orgulhosa de ter produzido o que ali se vê [...]. Realmente a exposição de 1889 pode symbolisar a apotheose do mundo moderno.<sup>298</sup>

Mme. Camille Dupeyrat era uma dessas simples e orgulhosas formigas, e não deixou de participar da apoteose moderna: “entre todos os fabricantes de coletes que concorreram a grande exposição de Chicago, foi a casa de Mme. Camille que obteve a UNICA e a mais ALTA RECOMPENSA, o que muito honra a Industria Nacional”<sup>299</sup>. A premiação de Dupeyrat na Exposição Universal de Chicago de 1893 seria expressão não apenas de seu empreendedorismo individual, mas também do desenvolvimento tecnológico do país.

A exposição de Chicago celebrou o aniversário de 400 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América e “consolidou ideias sobre hierarquia racial que levavam a identificar o progresso, a felicidade e o sucesso nos negócios com os norte-americanos”<sup>300</sup>. No catálogo da

<sup>295</sup> PESAVENTO, *Exposições Universais* (op. cit.), p. 193-195.

<sup>296</sup> BARBUY, op. cit., p. 214.

<sup>297</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 18, set. 1889.

<sup>298</sup> REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, n. 552, 1889, p. 3.

<sup>299</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1895.

<sup>300</sup> PESAVENTO, *Exposições Universais* (op. cit.), p. 205.

seção brasileira da exposição, as “riquezas” e os produtos brasileiros aparecem divididos em mais de 100 grupos, entre plantas, grãos e cereais, bebidas alcoólicas, máquinas agrícolas, fertilizantes, animais selvagens, ferrovias, bondes, móveis, cerâmica, joias, fibras vegetais e indumentária. Neste último grupo, encontramos os espartilhos de Mme. Camille Dupeyrat, do Rio de Janeiro, que, de acordo com o catálogo, exibiu 17 modelos<sup>301</sup>.

O anseio por consolidar a República recém-proclamada acentuou ainda mais o entendimento da importância da participação do país nas feiras mundiais e da crença de que fazíamos parte do desenvolvimento econômico e tecnológico mundial<sup>302</sup>. O Brasil se beneficiava de suas “vantagens naturais” e de seu lugar na divisão internacional da produção. As grandes cidades brasileiras se modernizavam seguindo padrões europeus de urbanização, a elite local se vestia como mandava o figurino, enquanto as trocas comerciais se desenvolviam de modo satisfatório. Com a hegemonia paulista, os interesses da cafeicultura eram articulados ao mercado internacional, considerados indispensáveis para o “progresso” do país.

A crença na vocação natural do Brasil para a agricultura de exportação equilibrada com a importação de manufaturas europeias sustentava, como afirma Sevcenko, a ideia de uma relação harmoniosa e de interdependência entre as nações<sup>303</sup>. Segundo ele, “essa se tornou a fé dos dirigentes republicanos e de uma forma geral, de toda a burguesia que se beneficiava do modelo internacionalizado da economia brasileira”<sup>304</sup> e se nutria “com vivo interesse das concepções do cosmopolitismo pacifista”<sup>305</sup>. Sevcenko compara o cosmopolitismo pacifista da *Belle Époque* a um cristal:

[...] Um imenso cristal, com faces bem definidas: eis uma metáfora que exprime com um brilho ímpar a utopia do cosmopolitismo pacifista e/ou progressista. Sabe-se que o objetivo de um bom trabalho de lapidação é obter faces o mais perfeitamente possível simétricas e idênticas entre si que for possível. E se as faces são as pátrias, elas aparecerão por fim primorosamente equiparadas e indissolúvelmente ligadas numa imensa obra-prima, que é também um símbolo de riqueza, gosto elevado e consumo conspícuo.<sup>306</sup>

<sup>301</sup> Além dos espartilhos de Mme. Camille, encontramos nessa lista roupas íntimas da Fábrica Nacional de Santa Rosa, também do Rio de Janeiro, e da Comissão do Estado da Bahia e os *colettes* das Irmãs Parand Perracini. Entretanto, não descobrimos maiores informações sobre essas fabricações. De todo modo, a existência de outros produtores indica que já existia uma produção nacional e um mercado concorrente. Cf. THE BRAZILIAN COMMISSION. *Catalogue of the Brazilian Section at the World's Columbian Exposition*. Chicago: E. J. Campbell, 1893.

<sup>302</sup> SEVCENKO, Nicolau. O cosmopolitismo pacifista da *Belle Époque*: uma utopia liberal. *Revista de História*, São Paulo, n. 114, 1983.

<sup>303</sup> SEVCENKO, O cosmopolitismo pacifista (op. cit.), p. 92-93.

<sup>304</sup> SEVCENKO, O cosmopolitismo pacifista (op. cit.), p. 93.

<sup>305</sup> SEVCENKO, O cosmopolitismo pacifista (op. cit.), p. 92.

<sup>306</sup> SEVCENKO, O cosmopolitismo pacifista (op. cit.), p. 93.

A premiação de Camille Dupeyrat na exposição de Chicago se insere nesse árduo processo de lapidação da nação, nessa face brasileira do cristal que seria o mundo moderno. Os seus *colletes* traziam “honra à indústria nacional”, pois representariam a própria inserção do Brasil na modernidade, seus avanços tecnológicos e o reconhecimento internacional. Mas, como aponta Pesavento, “o Brasil moderno e civilizado não era definitivamente industrial e sim predominantemente agrário”<sup>307</sup>. Nesse contexto, o termo *indústria*, além de oferecer a chave para o ingresso na modernidade desejada, passava a ter um sentido esvaziado em um país onde o progresso imaginado se chocava frequentemente com o atraso e a precariedade do mundo real.

De todo modo, a exibição de espartilhos nas exposições reforçava a relação desses objetos com a modernidade e o desenvolvimento tecnológico. Sua circulação se dava em fábricas, ateliês de costura, feiras mundiais, vitrines, salões e casas. Nos espaços públicos e no mundo privado, o espartilho era símbolo e agente da modernização.

Por conseguinte, a construção da intimidade a partir do uso do espartilho envolveu os valores burgueses da regularidade dos hábitos, da produtividade, da disciplina, dos cuidados com o corpo, da higiene, do cultivo de boas práticas físicas e morais, dos papéis sociais bem delimitados, do progresso e do aprimoramento técnico. Esses valores compreendem os comportamentos públicos e privados, repetidamente introjetados na construção das qualidades individuais burguesas.

## 2.4 O ESPARTILHO VESTE MENINAS, MULHERES, BONECAS E MANEQUINS

Em diversos artigos e propagandas, o uso do espartilho era recomendado para todas as mulheres, durante todas as fases de suas vidas, inclusive na gestação e na infância. No acervo do Costume Institute, do Metropolitan Museum of Art (Nova York), pudemos analisar um espartilho para gestantes (Figura 65). De acordo com a ficha de descrição, esse espartilho era usado por mulheres trabalhadoras e de classe média nos Estados Unidos. A modelagem e as diversas aberturas reguláveis, que poderiam tornar o colete mais justo ou mais largo, indicam que ele poderia ser usado durante toda a gravidez, acompanhando o crescimento da barriga. No busto, um recorte de tecido com fechamento por botões facilitaria o aleitamento materno, tornando o item relativamente adequado para a amamentação. O espartilho é bastante flexível, mas, em seu conjunto, é um modelo pesado.

---

<sup>307</sup> PESAVENTO, Exposições Universais (op. cit.), p. 213.

Figura 65 – Espartilho para maternidade



Fonte: Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (NY).

As inovações no ramo da espartilharia incluíam, como se vê, o desenvolvimento de modelos para mulheres grávidas. No Brasil, Mme. Lion, premiada na Exposição Universal de 1889, propagandeava seus “colletes para gravidez” desde a década de 1890. Uma propaganda de 1912 afirmava que “a cinta abdominal de Teufel, de córte anatomico perfeito [...] é extremamente util ás senhoras gravidas”<sup>308</sup>. No mesmo ano, a casa Águia de Ouro (Figura 66) afirmava que seu corset “grávido”,

[...] flexível e leve, tem a propriedade de poder ser usado durante todo o periodo da gravidez, mantendo no lugar proprio todo o conteudo do abdomen sem o comprimir. Permite á senhora de fazer todos os trabalhos cotidianos sem esforços nem fadiga [...] O espartilho suppre a insuficiencia dos musculos enfraquecidos [...] restabelece o equilibrio [...] graças ao seu emprego, os partos e suas consequencias, são muito facilitados.<sup>309</sup>

<sup>308</sup> CARETA. Rio de Janeiro, n. 197, 9 mar. 1912.

<sup>309</sup> CARETA. Rio de Janeiro, n. 239, 28 dez. 1912.

Figura 66 – Anúncio de espartilhos para grávidas da Águia de Ouro

**A's Senhoras a "AGUIA DE OURO"**  
**169 — OUVIDOR — 169**

O espartilho acima, flexível e leve, tem a propriedade de poder ser usado durante todo o periodo da gravidez, mantendo no lugar proprio todo o conteúdo do abdome sem o comprimir. Permite á senhora de fazer todos os trabalhos quotidianos sem esforços nem fadiga. Recommendado correntemente pelos mais eminentes obstetricos de Paris, elle realiza artificialmente, graças ao seu talhe, o que a natureza fez para a constituição da parede abdominal normal. A presilha gradativa e de reforço, que se vê na gravura, representa o papel de duas mãos que sustentassem de baixo para cima endireitando-as, as partes intero-lateraes do ventre.

**Recommenda o presente Collete**

Fato capital: em virtude do modo de atacar, da estrutura e da orientação esta presilha de reforço exerce uma acção immutavel e constante, quando pelo contrario as partes subjacentes do espartilho, muito extensíveis e dilataveis se prestam ao desenvolvimento do corpo, (cadeiras e abdomen) á medida de progressão.

Todos os movimentos permanecem faceis e flexíveis, a senhora pode levantar-se, baixar-se, curvar-se, etc., sem dificuldade. O espartilho suppre a insufficiencia dos musculos enfraquecidos, colloca nos seus logares os organs desviados, reparte logicamente o peso do organo gerador, restabelece o equilibrio abdominal, permite n'uma palavra, o fuccionamento livre e a conservação de todos os musculos do obdome e da bacia.

Graças ao seu emprego, os partos e suas consequencias, são muito facilitados, o estado geral torna-se excellent, em summa, a senhora não se deforma com a gravidez.



**GRAVIDO — Corsel de  
grosseesse du DR. ROBERT LOEWY**

**"AGUIA DE OURO" — Ouvidor, 169**

EXPOSED EN CHAQUE CORSET - PARIS  
C.P.  
ALA SIRENE  
PARIS  
PREMIERE MARQUE DE MODE

A vinculação entre espartilho e maternidade era contraditória. Além da ideia de que a mulher deveria usá-lo durante a gestação, pode-se inferir, pela propaganda, que o corpo grávido era considerado frágil e vulnerável, uma vez que o uso do espartilho suprimiria os músculos enfraquecidos e facilitaria os partos. No entanto, é de se imaginar que um espartilho com pouquíssimas barbatanas, muito flexível, leve e ajustável ao corpo (tal como descrito em diferentes anúncios) poderia, de fato, representar um pouco de conforto para a mulher durante a gravidez, aliviando o peso da barriga (ao invés de comprimi-la). Nos Estados Unidos, as novas criações para o período gestacional perduraram até a década de 1930.

Com o quadril e os seios ressaltados, o corpo feminino era mais facilmente associado às suas funções reprodutoras. Ao mesmo tempo, a rigidez do espartilho criava uma espécie de couraça, envolvendo o corpo com apelos virginais. Com isso, evocava-se tanto a figura da “boa parideira” quanto a da virgem intocável, ambas sustentadas pelo uso do espartilho<sup>310</sup>. Ademais, em uma sociedade em que o conhecimento do controle da natalidade era rudimentar, o espartilho era amplamente reconhecido como um meio de interromper a gravidez<sup>311</sup>. Portanto, a peça poderia expressar um impulso contrário à maternidade ao ser utilizada como instrumento abortivo<sup>312</sup>.

Os novos interesses relativos ao corpo grávido e à maternidade envolviam a emergente preocupação com a família nuclear e a infância. Na construção de um ideal de feminilidade, as mulheres eram incentivadas a usar espartilhos desde crianças. Como espécie de miniatura da mãe, as meninas deveriam mimetizar e ensaiar suas ações e seus códigos corporais. A disseminação de bonecas espartilhadas e o uso de espartilho por mães tiveram um papel importante nesse processo. No século XIX, com o avanço da industrialização e a possibilidade de produção em larga escala, as bonecas de moda (de cintura fina e com os seios salientes) e as bonecas infantis (imitando bebês) se tornaram bastante comuns.

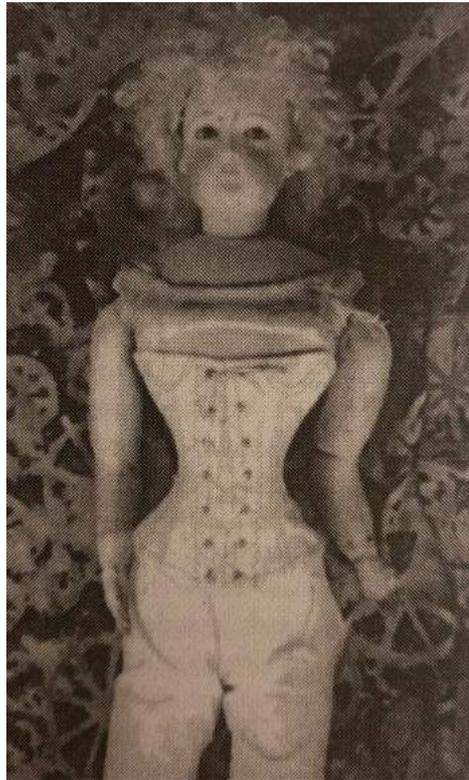
---

<sup>310</sup> MILLER, Leslie Shannon. The Many Figures of Eve: Styles of Womanhood Embodied in a Late-Nineteenth-Century Corset. In: PROWN, Jules David; HALTMAN, Kenneth (ed.). *American artifacts: essays in material culture*. Michigan: Michigan State University Press, 2000, p. 139-140.

<sup>311</sup> MILLER, op. cit., p. 141.

<sup>312</sup> KUNZLE, David. *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and other forms of Body-Sculpture in the West*. Totowa: Rowmanand Little field, 1982, p. 44 e 94.

Figura 67 – Boneca parisiense com espartilho original, de 1865



Fonte: Summers (2001, p. 72). Cortesia do Dr. Juliet Peers.

As bonecas de moda, também chamadas de *pandoras*, tiveram grande circulação entre os séculos XVI e XIX na Europa. Elas eram usadas na divulgação de modelos de vestidos e novidades do vestuário entre a aristocracia e a alta burguesia europeias. Esses pequenos manequins, medindo cerca de 75 cm, eram confeccionados em madeira ou porcelana e representavam corpos adultos, com silhuetas mais bem definidas, em contraposição às bonecas “infantis”. Assim, a roupa era reproduzida por modistas e alfaiates em tamanho reduzido e fidedigno ao “modelo natural”, para que clientes em diferentes regiões pudessem escolher e encomendar peças com suas costureiras e estilistas. Modelos de espartilhos também eram divulgados nessas dimensões (Figura 67).

Em 1901, Rafaela Carbó, espanhola e modista residente no Rio de Janeiro, incluiu em seu pedido de privilégio industrial as duas amostras de espartilhos em miniatura mencionadas na Introdução (Figuras 2, 3 e 68), medindo cerca de 12,5 cm (com a peça fechada), em seda verde com detalhes em cor-de-rosa. As miniaturas se assemelham aos pequenos espartilhos que acompanhavam a indumentária completa de bonecas feitas entre 1850 e 1900, bastante similares aos modelos “reais”.

Figura 68 – Miniaturas de espartilhos, Rafaela Carbó, 1901



Fonte: Acervo de Patentes de Privilégios Industriais, Arquivo Nacional (RJ).

Para Michelle Perrot, a combinação de bonecas infantis e bonecas de moda serviu como vetor para encorajar as meninas a imaginar a maternidade e os cuidados com a aparência e o lar como uma carreira<sup>313</sup>. Além disso, o fascínio causado pela indumentária das bonecas de moda estimulava as mulheres, desde muito jovens, a apreciar os detalhes de uma roupa, de seus diferentes tecidos, e a naturalizar ideais de um corpo (branco) espartilhado pelo contato diário e contínuo com esses brinquedos.

Os meninos, em contraposição, eram incentivados a interagir com brinquedos que estimulavam o movimento e a ação física, como soldados, cavalos e trens. Era tarefa da mãe educar os filhos, de acordo com parâmetros de gênero rigidamente definidos: “à menina são atribuídos qualificativos como passividade, docilidade, desejo de estar no lar, seu território natural, instinto de maternidade, romantismo”<sup>314</sup>; ao menino “correspondem a vocação do poder, a capacidade de tomar iniciativas, a tenacidade, o desejo de liberdade e a racionalidade”<sup>315</sup>.

Desse modo, apesar do “surgimento da infância” e de uma maior diferenciação entre adultos e crianças a partir do século XVIII, a crescente importância das diferenciações de gênero fez com que o “mundo adulto” fosse apresentado para as meninas de modo muito mais ativo, assim como foi sua incorporação. O incentivo ao uso do espartilho e a manipulação de brinquedos relacionados ao trabalho doméstico (ou mesmo o auxílio efetivo nos cuidados com a casa, dos quais os meninos não participavam) fizeram com que as meninas fossem vistas como “mulheres” desde muito cedo.

Figura 69 – Espartilho para meninas



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 33, 13 ago. 1921.

<sup>313</sup> PERROT apud SUMMERS, op. cit., p. 73.

<sup>314</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 113.

<sup>315</sup> RAGO, Do cabaré ao lar (op. cit.), p. 113.

Figura 70 – Anúncio publicitário de espartilho para meninas

**MAPPIN STORES**  
SOCIÉTÉ ANGIENNE INDUSTR.

**COLLETES PARA MENINAS**

**COLLETES PARA MOCINHAS**

Estes 4 modelos representam o fructo de longos annos de experiencias que foram dispendidos por um importante estabelecimento Londrino, que nos envia estes colletes como os que offerecem ao corpo maior conforto e elegancia.

Modelo pratico em contil branco, para meninas de 6 até 15 annos **25\$000**

Elegante modelo confeccionado em brim branco, para 7 até 12 annos **10\$500**

**MAPPIN STORES**  
Rua 15 de Novembro, 26  
Caixa postal 1391  
**S. PAULO**

**MAPPIN STORES**  
Rua Sto. Antonio, 21-23  
Caixa postal 87  
**SANTOS**

Modelo elegante e confortavel em brim branco, proprio para mocinhas de 10 a 16 annos **21\$000**

Fonte: *A Cigarra*, São Paulo, n. 99, 11 set. 1918.

A precoce “adultização” das meninas, pelo uso do espartilho (Figuras 69 e 70) e pela ideia de que o valor da mulher estava baseado na sua aparência, contribuiu para uma crescente erotização do corpo infantil, tornando-o exposto e vulnerável ao assédio e ao abuso<sup>316</sup>.

<sup>316</sup> Ver SUMMERS, op. cit., Capítulo 3, especialmente p. 85-86.

Assim, as roupas e os brinquedos serviam ao duplo propósito de delinear o gênero e encorajar o indivíduo a internalizar os papéis de gênero num conjunto complexo de expectativas sociais e comportamentos<sup>317</sup>.

A associação entre bonecas e o universo dito feminino envolveu, portanto, o modo como as mulheres compreenderam o próprio corpo e interagiram com ele, construindo suas expectativas e possibilidades de atuação. A partir do século XIX, as pandoras foram paulatinamente substituídas pelos manequins modernos, cada vez mais presentes nos centros urbanos, em vitrines e em ateliês de moda, divulgando as últimas novidades, inclusive do ramo da espartilharia.

Uma das principais características dos manequins modernos é seu realismo. Ao contrário das bonecas de moda, cuja dimensão reduzida colaborava para uma percepção lúdica ou sintética do corpo (no sentido de fictícia e, ao mesmo tempo, compactada), os manequins em tamanho natural tinham traços que os igualavam à figura humana de modo muito mais racional. Com o avanço da industrialização e o crescimento urbano, cidades provincianas (como Berlim) se transformaram em metrópoles cosmopolitas, nas quais as mulheres circulavam cada vez mais no espaço público e as lojas, as vitrines e os manequins se tornavam mais comuns.

Nesse contexto, conservadores frequentemente denunciavam a crescente independência e a liberação sexual feminina. Em 1914, um crítico alemão chegou a escrever um artigo condenando o “prazer dos espartilhos” visíveis nas vitrines da Tauentzienstraße, importante via comercial de Berlim. Seus argumentos convenceram o chefe da polícia local, Von Jagow, que ordenou a prisão de um comerciante de espartilhos e o confisco de todos os manequins expostos em sua vitrine<sup>318</sup>.

Uma revista de humor ridicularizou a ação policial e os apelos conservadores ao publicar uma charge (Figura 71) na qual dois policiais carregam manequins de espartilhos pelas ruas de Berlim<sup>319</sup>. A expressão dos dois personagens é de puro deleite, mas não por supostamente “zelar pela moral”, pois seus olhares de satisfação (até mesmo encabulados) recaem sobre as manequins, carregadas (abraçadas, poderíamos dizer) pelos “agentes da ordem” sem qualquer pudor.

---

<sup>317</sup> SUMMERS, op. cit., p. 75.

<sup>318</sup> STEELE, op. cit., p. 150.

<sup>319</sup> STEELE, op. cit., p. 150.

A caricatura leva ainda o título de “O rapto das Sabinas”, referência ao lendário episódio do início da formação de Roma, em que homens romanos teriam raptado mulheres sabinas, habitantes das colinas próximas à cidade, para desposá-las à força, provocando uma grande guerra entre romanos e sabinos.

Figura 71 – Charge “O rapto das Sabinas”



Fonte: Northwestern University Library.

Apesar de caricato, o episódio em Berlim expressa tanto as preocupações e ansiedades em relação ao corpo e ao comportamento femininos como as novas sensibilidades e compreensões do surgimento e da popularização dos manequins. Na caricatura, a representação do desconforto do cronista e da polícia berlinense ironiza uma atitude arcaica e despropositada frente ao avanço do “mundo moderno”, principalmente se levarmos em conta que imagens de mulheres vestindo espartilhos já circulavam amplamente no período. “O rapto das Sabinas”, nesse sentido, pode oferecer uma interpretação interessante sobre os fundamentos da modernidade: o medo e o fascínio pela artificialidade, a união entre orgânico e inorgânico, o homem e a máquina representada pelos manequins, como se esses seres, inanimados e estéreis, fossem, paradoxalmente, os fundadores de uma nova era.

Um manequim pode ser caracterizado como uma boneca, muitas vezes articulada, utilizada por costureiros ou alfaiates na criação e no ajuste de roupas ou em vitrines para exibi-las. Os primeiros manequins feitos em vime, em escala real, surgiram em meados do século XVIII, mas foi apenas a partir de 1835, em Paris, que os manequins de moda prosperaram, inseridos no contexto de transformações tecnológicas do século XIX.

Alexis Lavigne, alfaiate e inventor francês, foi uma das primeiras pessoas a patentear um manequim. Sua invenção, um manequim de busto, mais conhecido como manequim de alta costura, circulou pelas feiras internacionais, rendendo-lhe uma premiação em 1848. Mais tarde, com a ajuda de seu aluno Fred Stockman, Lavigne desenvolveu manequins com pernas, mãos e cabeças muito mais realistas, feitas em cera (em contraposição aos antigos modelos feitos com papel machê). De acordo com Jane Audas, vestidas, essas manequins de cera eram estranhamente reais, quase ganhavam vida com seus fios de cabelo verdadeiros e olhos de vidro<sup>320</sup>.

O mercado de manequins de moda se desenvolveu rapidamente com o surgimento de lojas de departamento em Paris na década de 1850, e logo depois na Inglaterra e nos Estados Unidos<sup>321</sup>. Os novos modelos eram regularmente divulgados nas exposições universais como objetos de inovações eles próprios ou como suporte para exibição de outras invenções no ramo da indumentária e, mais especificamente, da espartilharia.

A Royal Worcester Corset Company produziu um panfleto de 12 páginas para a Exposição Universal de Chicago, em 1893. Os espartilhos criados pela companhia para a feira mundial combinariam “as mais altas habilidades na arte da espartilharia” e, entre as “excelências” das novas criações, destacariam seu “formato perfeito”, “leveza de peso”, “grande flexibilidade” e “durabilidade”, além do estilo confortável e econômico. Nove imagens também compunham o panfleto, entre as quais destacamos três desenhos coloridos (Figuras 72 a 74) que representam manequins de espartilhos.

---

<sup>320</sup> AUDAS, Jane. Mannequins. In: STEELE, Valerie (ed.). *The Berg Companion to Fashion*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2010, p. 494.

<sup>321</sup> AUDAS, op. cit., p. 495.

Figura 72 – Ilustração do catálogo Royal Worcester WCC Corsets para a Exposição Universal de Chicago, 1893



Fonte: Smithsonian Libraries and Archives, Washington DC.

Figura 73 – Outra ilustração do catálogo Royal Worcester WCC Corsets, 1893



Fonte: Smithsonian Libraries and Archives, Washington DC.

Figura 74 – Terceira ilustração do catálogo Royal Worcester WCC Corsets, 1893



Fonte: Smithsonian Libraries and Archives, Washington DC.

Cada ilustração traz um modelo de espartilho em cores variadas (com barbatanas, rendas, fecho frontal, costura e corte característicos), ocupa uma página inteira do panfleto e aparece envolta por molduras ricamente adornadas com motivos florais. Os manequins ainda vestem colares, enfeites na cabeça e camisola interior. Aos olhos contemporâneos, a ornamentação desses manequins e a ausência de braços saltam aos olhos. Ao mesmo tempo, esses desenhos nos remetem aos bustos de mármore, gesso e outros materiais comuns na representação de figuras masculinas de relevo.

Ao identificar a presença de bustos no interior das casas paulistas mais abastadas entre o final do século XIX e início do século XX, Vânia Carvalho nos explica que os “bustos assentados sobre colunas e efígies em medalhões são formas recorrentes de constituição da identidade masculina nas comemorações e decoração pública que penetram na vida doméstica e lá se tornam referência da presença do chefe da casa”<sup>322</sup>. Apesar das representações de busto não serem um privilégio masculino, já que muitas pinturas e fotografias tipo *carte-de-visite* retratam mulheres nesse tipo de enquadramento, o busto é considerado “uma forma de representação mais apropriada ao homem”<sup>323</sup>, em especial como objeto com pouco ornamento.

<sup>322</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 55.

<sup>323</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 56.

No caso do panfleto da Royal Worcester, acreditamos que o uso de manequins de busto tem tanto um apelo funcional, tornando o espartilho mais visível e atraente, quanto um apelo simbólico, ligado à “respeitabilidade” dos bustos de tradição masculina. É possível que a representação de bustos funcione para associar o uso de espartilhos à respeitabilidade, além de aproximá-los da categoria de obras de arte.

No entanto, diferente dos bustos masculinos, esses manequins de espartilhos aparecem, como já dissemos, ricamente adornados. Esse tipo de ornamentação também é característico das bonecas infantis e dos autômatos femininos que circularam profusamente no século XIX e no início do século XX. Uma dessas bonecas foi retratada em um quadro de 1909 do pintor Pedro Peres, intitulado *Fascinação* (Figura 75), que hoje pertence ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 75 – *Fascinação*, Pedro Peres, 1909 (óleo sobre tela, 35,7 x 31,2 cm)



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Segundo Vera Lins,

Longe dos quadros de batalhas ou históricos, Pedro Peres fala das relações sociais com um quadro sutil e instigante em que uma menina negra olha fascinada uma boneca toda enfeitada, possivelmente da filha dos brancos donos da casa e talvez ex-proprietários de seus pais. Há um conflito visível na tela, estampado no rosto da menina, no vermelho do chão, no luxo da boneca branca – uma cena de interior que problematiza a questão do negro, levanta esteticamente uma questão político-social presente até hoje na sociedade brasileira.<sup>324</sup>

Pedro Peres retrata, de modo sutil, as tensões sociais no interior doméstico. O contraste entre a luxuosidade da boneca e a simplicidade da menina chamam atenção na pintura. Em pé e descalça, com um humilde vestido rosa claro (desbotado, diríamos?), a menina negra observa a boneca. Seu corpo parece desconjuntado, com as pernas finas, a mão apoiada sobre o quadril desalinhado e um vestido talvez largo demais. A boneca, em contraposição, sentada em uma cadeira, de vestido azul e chapéu com enfeites e rendas, sapatos vermelho-alaranjados, pele branca e cabelos loiros, está toda alinhada. Trata-se de mais uma imagem que apresenta as interações entre o ser humano e os objetos humanoides, tema tão presente desde o século XIX.

Na contraposição da menina negra à boneca branca, a obra de Peres adquire uma camada de significado particular no contexto das desigualdades raciais no Brasil. Aqui, o fascínio frente ao inorgânico é também expressão da barbárie. Seria a menina filha da empregada doméstica, da cozinheira ou até da ama de leite da casa? Completamente deslocada daquele universo doméstico e, ao mesmo tempo, pertencente a ele como subalterna, a menina perde sua humanidade, como se fosse inferior ao próprio objeto, a boneca. A desumanização da menina corresponde, portanto, à humanização da boneca.

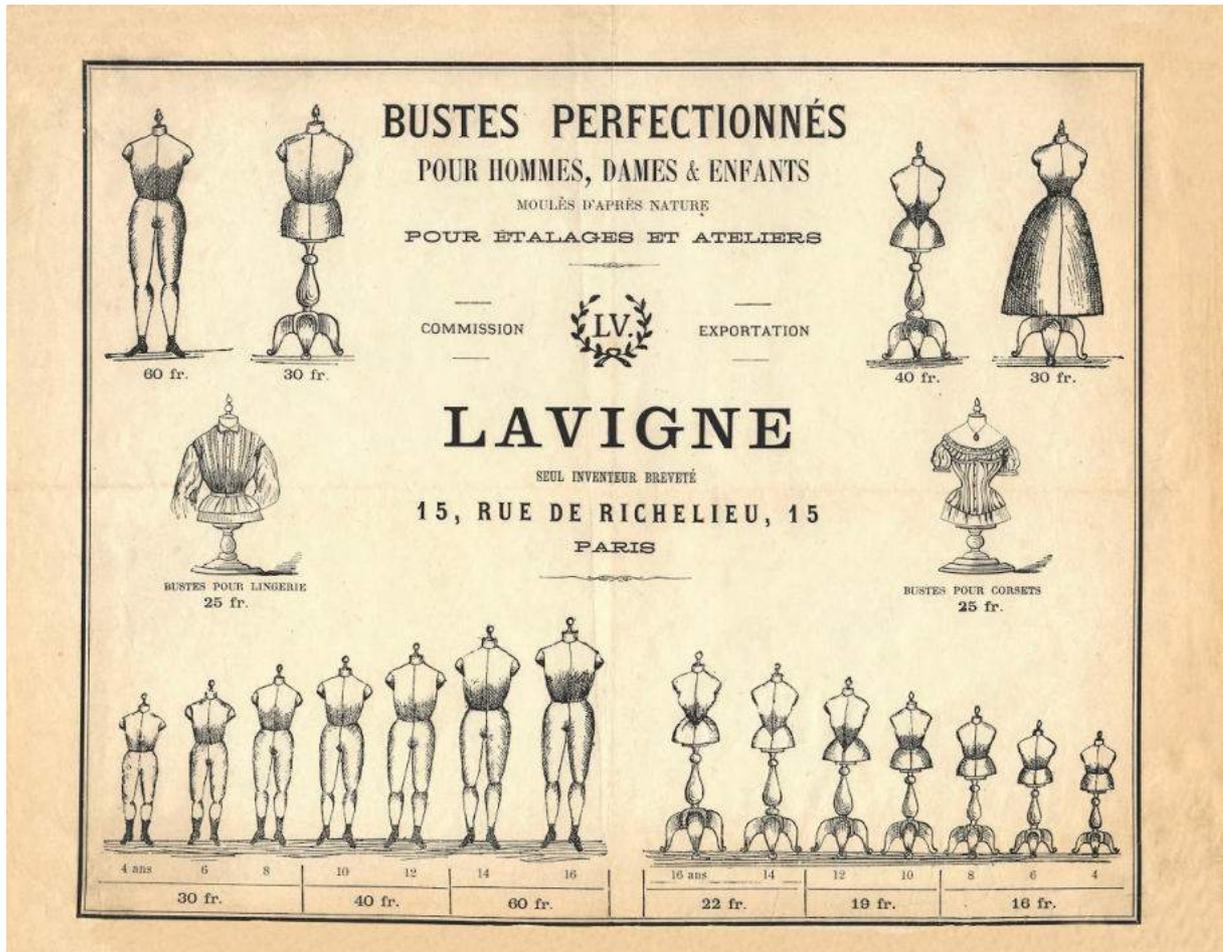
Essa ideia de humanização dos seres inanimados faz parte do longo fascínio por bonecas, manequins e autômatos que se tornou latente no século XIX a partir da popularização desses objetos<sup>325</sup>. Desde a década de 1870, Lavigne propagandeava seus modelos de manequins para espartilhos (Figura 76), tal como os divulgados no panfleto

<sup>324</sup> LINS, Vera. Representações do primitivo. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX), 195 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012, p. 316.

<sup>325</sup> *O homem da areia* é um conto do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, de 1817, que narra as interações entre os habitantes de uma pequena cidade e uma boneca de madeira, que tem uma engrenagem mecânica e foi construída por um fabricante de autômatos. Cf. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O homem da areia*. Tradução Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Max Limonad, 1987, Coleção Contos Sinistros, p. 33. De acordo com Eliane Moraes, “quando *O homem da areia* foi publicado, em 1817, as máquinas que imitavam seres vivos já eram bastante conhecidas na Europa”. Cf. MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana*. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 92.

da Royal Worcester. Em um de seus anúncios, vemos um desses modelos em destaque; mas o que mais chama a atenção na propaganda é a clara divisão entre manequins femininos e masculinos (que, a propósito, eram menos comuns).

Figura 76 – Anúncio publicitário dos manequins Lavigne, [ca. 1870]



Fonte: ESMOD International, Paris.

Ao observar esses desenhos, nota-se muito claramente que as diferenciações entre os dois tipos de silhueta são feitas pela presença ou pela ausência de pernas, pela cintura e pelos seios; fora isso, o tronco dos manequins é bastante similar. Sendo assim, para caracterizar um corpo de mulher, todos os manequins ditos femininos parecem estar usando um espartilho, tal como o modelo de *bustes pour corsets* (Figura 77).

Figura 77 – Anúncio publicitário da Casa Nascimento com *bustes pour corsets*

**O MALHO**

**Le Réve**



Le Réve

Admiravel collete que reduz os quadris seguramente *dez por cento*, assegurando ao mesmo tempo ao corpo o maximo conforto.  
 Não exerce a menor pressão sobre o collo, permitindo-lhe todos os movimentos.  
 Confecção apurada. Legitimas barbatanas de baleia, cuidadosamente seleccionadas.  
 Tecidos leves, muitos frescos e de resistencia notavel.  
 Muito flexivel, imprime ao corpo uma rara elegancia.

**Preços : sob medida, a partir de 70\$**



L'Etoile

**L'Etoile**

E' o collete ideal.  
 Dá ao corpo uma attitude de excelsa elegancia. Confecção primorosa em magnificos tecidos de seda lavrada ou lindas baptistes.  
 As barbatanas em regadas são de verdadeira baleia, de primeira escolha.  
 Corresponde ás rigorosas exigencias da moda, obedecendo a todos os preceitos da hygiene.  
 L'Etoile dá ás *toilettes* mais realce e uma rara elegancia, permitindo ao corpo todo o conforto.

**Preços : sob medida, a partir de 75\$**

**Casa NASCIMENTO**  
 Officinas de alta costura, «tailleurs» e colletes  
 RUA DO OUVIDOR N. 167 (Telep. 1000)

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 575, 29 set. 1913.

O espartilho, como já discutimos, é agente de “feminização” do corpo, exaltando os atributos considerados tipicamente femininos e delimitando o gênero pela cintura fina e pelos seios e quadris projetados. Se pensarmos sobre o incômodo gerado pela exposição de espartilhos nas vitrines de Berlim e todos os apelos moralistas em torno do uso de espartilhos na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, percebemos que a peça (bem como os manequins femininos, que seguem seu formato) adquire um caráter metonímico do corpo da mulher. Nesse sentido, a proliferação de imagens de espartilhos e de manequins corresponde à multiplicação do corpo feminino no espaço público moderno, nas ruas, nas revistas e em feiras internacionais.

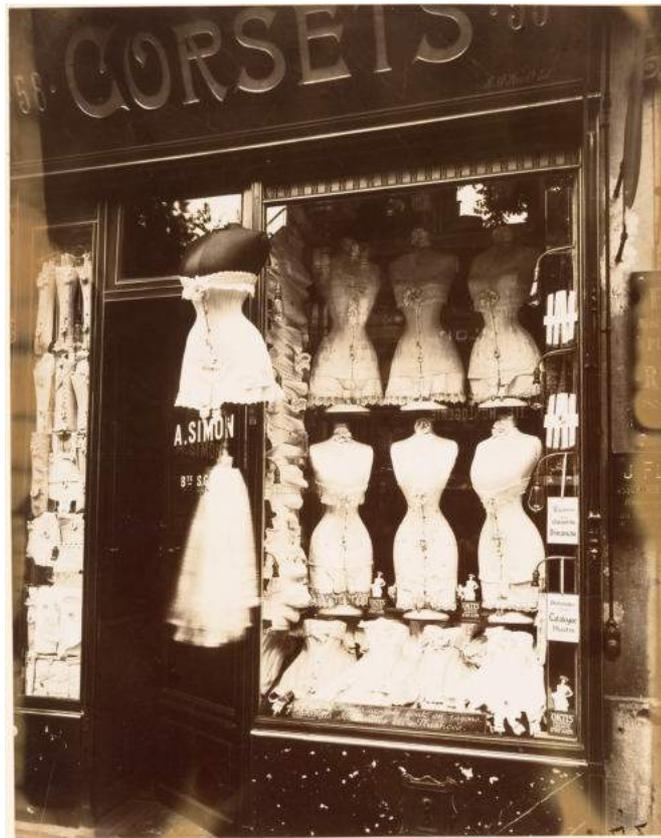
A descoberta de novos materiais, como um composto de gesso criado pela empresa francesa Pierre Iman's, nos anos 1920, revolucionou a fabricação de manequins, facilitando a criação de modelos mais realistas, produzidos em série<sup>326</sup>. No final do século XIX, os

<sup>326</sup> AUDAS, op. cit., p. 495.

manequins se tornavam objeto e expressão da cultura de massas, chamando atenção de fotógrafos e artistas.

O fotógrafo francês Eugene Atget, interessado em documentar a vida moderna, fez uma série de registros de Paris, sua arquitetura, paisagem e artefatos, capturando as particularidades da cultura e da história francesas no início do século XX. Ao final de sua vida, Atget acumulou mais de oito mil negativos categorizados em interiores parisienses, veículos, comércios e profissões. Nesse último grupo, as vitrines das lojas e, em especial, seus manequins têm lugar de destaque: suas fotografias oferecem uma visão na qual os manequins se sobrepõem ao cenário urbano, e os espaços reais se fundem com uma realidade paralela e ficcional, articulando-se a ela.

Figura 78 – *Boulevard de Strasbourg, Corsets, Paris*, Eugène Atget, 1912  
(fotografia 22,4 x 17,5 cm)



Fonte: Metropolitan Museum of Art (MET).

Uma das imagens mais famosas de Atget, *Boulevard de Strasbourg, Corsets, Paris* (Figura 78), de 1912, registra a vitrine de uma loja de espartilhos. Nela, os manequins espartilhados brancos, sem braços ou pernas, contrastam com o fundo preto e ganham um ar fantasmagórico. No reflexo do vidro, galhos de árvores se fundem à natureza inorgânica da

vitrine. Do lado de fora, na entrada da loja, um desses manequins parece levitar e, logo abaixo dele, uma peça de roupa parece se movimentar no cenário fixo da fotografia. Atget dá vida a um mundo inanimado<sup>327</sup>.

As composições de Atget chamaram a atenção de artistas surrealistas, como Man Ray, visto que seus manequins, como os da *Boulevard de Strasbourg*, impressionaram pelo seu aspecto onírico e quase assombrado, análogos às formas femininas e tão próximos da estética e das preocupações surrealistas. A ausência de braços e pernas nesses manequins, tal como nas propagandas de Lavigne e no panfleto da Royal Worcester Corset Company para a Exposição Universal de Chicago, contribuiu para a criação desse cenário fantasioso, no qual o corpo feminino seria fundamentalmente estático, sem possibilidades de ação, concebido para exibição e, ao mesmo tempo, atraente e ameaçador.

Walter Benjamin ressalta o poder de atração da moda e a maneira como ela transforma os corpos, afastando-os do humano e aproximando-os das formas abstratas e mecânicas: “A moda se opõe ao orgânico. Acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico”<sup>328</sup>. O espartilho é um item emblemático da transformação do corpo orientada pela moda, alcançando a máxima “acoplação” do inorgânico ao corpo vivo, ao ponto de espartilho e corpo se fundirem. No limite, o espartilho chega a deslocar a atração do corpo da mulher para o próprio objeto, que passa a expressar o poder do inorgânico. De modo similar, afirma Pedro Neves, “no manequim, o corpo humano – e, mais frequentemente, o corpo feminino – reaparece sob a forma da mercadoria, erotizado e disponível, mas alienado e inacessível”<sup>329</sup>.

Os manequins, nessa fronteira entre realismo e ficção, corpo e mercadoria, aparecem com frequência no trabalho de Man Ray, e Erwin Blumenfeld, por exemplo, capturou com suas lentes manequins como se fossem humanos. A popularização dos manequins também teve repercussão no trabalho de artistas como Pablo Picasso, Marcel Duchamp e Jean Cocteau, em especial na representação de corpos deslocados e com características abstratas. Fernand Léger, em seu filme *L’Inhumaine*, de 1924<sup>330</sup>, explora as ligações entre seres humanos e humanoides, e em *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)<sup>331</sup>, a figura icônica da máquina-humana criada para ocupar o lugar de Maria, a líder dos operários, marcou de forma incontornável a fusão de corporeidade e maquinação.

<sup>327</sup> FULLER, John. Atget and Man Ray in the Context of Surrealism. *Art Journal*, v. 36, n. 2, 1976-1977, p. 137.

<sup>328</sup> BENJAMIN, Walter. *The arcades project*. Cambridge: Belknap Press, 2002, p. 8.

<sup>329</sup> NEVES, Pedro Pinheiro. A beleza convulsiva do manequim: o corpo inorgânico da moda no Surrealismo. *Dobras*, São Paulo, v. 13, n. 28, 2020, p. 240.

<sup>330</sup> L’INHUMAINE. Direção: Fernand Léger. França: Cinégraphic, 1924. (135 min).

<sup>331</sup> METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: UFA, 1927. (153 min).

## 2.5 OS MANEQUINS GANHAM VIDA

As tentativas de tornar os manequins cada vez mais realistas por meio do aperfeiçoamento técnico tiveram resultados estranhamente eficazes: o surgimento das “manequins vivas”<sup>332</sup>. Caroline Evans pontua que a estética fordista dos desfiles de moda, que se desenvolveram entre 1880 e 1929, em especial na França e nos Estados Unidos, produziu o que ela identifica como o corpo modernista e racionalizado, que converge para o comércio e a cultura<sup>333</sup>. Esse processo se insere no contexto do desenvolvimento do cinema e de outras formas de entretenimento popular, das concepções de Frederick Taylor sobre a gestão científica do trabalho e de Henry Ford sobre a montagem em série, da criação de novas sensibilidades artísticas e visuais voltadas para o abstracionismo e o maquinismo e também dos avanços na emancipação feminina<sup>334</sup>.

O corpo modernista, tal como proposto por Evans, é caracterizado como racional, higiênico e fluido (ou aerodinâmico, *streamlined* em inglês), e pressupõe novas relações entre tempo, movimento e padronizações corporais<sup>335</sup>. As modelos-manequins seriam a maior expressão do corpo modernista, incorporando a estética moderna do vazio, como um corpo impessoal e neutro<sup>336</sup>. Entretanto, é importante notar que essas características (impessoalidade, neutralidade e esvaziamento) pressupõem a existência de um corpo universal e padronizado, cujas características estariam expressas nos corpos dos manequins.

A descoberta de um “eu verdadeiro” e singular, dotado de intimidade, que deveria ser protegido e cuidado, se relaciona à teoria essencialista do sujeito universal da modernidade, fortemente baseada nas distinções raciais e na diferenciação binária dos gêneros, na qual a noção de feminilidade seria uma característica inata das mulheres brancas. A feminilidade, como técnica que visa à padronização (e exclusão) dos corpos e comportamentos femininos, é, como afirmamos anteriormente, ensinada desde a infância por meio da interação com diferentes objetos, entre os quais destacamos o espartilho. Nesse cenário, a peça não se limita ao seu apelo estético de diferenciação corporal entre feminino e masculino e adesão aos padrões hegemônicos. O controle das formas corporais envolve também o desenvolvimento de uma postura ereta, de um andar contido e de uma memória física do corpo e dos gestos.

---

<sup>332</sup> Caroline Evans adota a palavra *manequim*, ao invés de modelo, para se referir às mulheres que começaram a participar dos desfiles de moda na virada do século. Para Evans, a palavra *modelo* também pode se referir à própria roupa e às modelos que posavam para artistas, gerando ambiguidades. Cf. EVANS, Caroline. *The Mechanical Smile*. New Haven: Yale University Press, 2013, p. 17.

<sup>333</sup> EVANS, op. cit., p. 1.

<sup>334</sup> EVANS, op. cit., p. 2.

<sup>335</sup> EVANS, op. cit., p. 3.

<sup>336</sup> EVANS, op. cit., p. 5.

Dessa maneira, as novas modas do início do século XX exigiam novas formas de caminhar e de movimentar os corpos. E as modelos-manequins se transformariam em verdadeiras especialistas do andar (Figura 79): o sorriso, a pose, as atitudes e uma série de técnicas corporais integravam o repertório das modelos, como parte de sua vida profissional<sup>337</sup>. Para Evans, a repetição dos gestos, o automatismo do andar e a padronização das roupas das manequins as aproximavam do mundo mecânico, das máquinas, das bonecas, dos manequins estáticos das vitrines<sup>338</sup>.

Figura 79 – Andar das modelos-manequins em *frames* de um desfile de espartilhos e cintas Berlei, Austrália, [ca. 1920]



Fonte: BEAUTIFUL Lines of Woman Triumphant - 1920s Australian ladies underwear cinema advertising. Australia, [192-]. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFqXXif8Rp0>. Acesso em: 18 mar. 2021.

Ao longo das décadas, o andar das modelos-manequins se transformou. Em torno de 1900, seus movimentos se caracterizavam por passos mais sutis, corpo ereto e cabeça erguida. Nos anos 1910, as mudanças na silhueta e o estreitamento dos vestidos fizeram com que elas adotassem passos mais curtos e mecanizados, com a postura curvada. No pós-guerra, passaram a assumir uma maneira mais “relaxada” e maleável ao se movimentar, com os quadris e a cintura projetados para frente. As caricaturas de Belmonte (Figura 80) parecem acentuar essas diferenças no vestuário, na silhueta e no modo de andar, demonstrando o alcance dessas transformações no Brasil.

<sup>337</sup> EVANS, op. cit., p. 7.

<sup>338</sup> EVANS, op. cit., p. 19.

Figura 80 – “O ventre para a frente”, Belmonte



Fonte: *Careta*, Rio de Janeiro, n. 336, 28 nov. 1914.

Assim, o arquétipo do andar feminino, expresso no modo como as modelos-manequins moviam seus corpos, deslocou-se “de um modo fixo, de manter o corpo ereto em torno de seu próprio eixo, para um tipo de movimento muito mais fluido e expansivo, com a gesticulação dos braços e flexão do torso, alternando o movimento dos ombros e quadris, em uma silhueta móvel e flexível”<sup>339</sup>. Essas transformações se relacionam diretamente com o desenvolvimento tecnológico no ramo da espartilharia, na busca por materiais e modelos que trariam mais flexibilidade para o corpo, alterando a silhueta feminina, as percepções corporais da mulher e o seu modo de mobilizar o próprio corpo.

Evans afirma ainda que as mudanças e permanências no comportamento dessas modelos-manequins se relacionam com a história social do andar e da dança. O balé clássico, por exemplo, que tinha como foco uma linha vertical e fixa, concentrada na movimentação da perna, transformou-se rumo à expansão dos gestos, em torno de um tronco flexível que se estenderia pelo espaço por meio da fluidez dos movimentos dos braços<sup>340</sup>. Hillel Schwartz identificou uma tendência em diversas áreas da cultura física na virada do século XX que ia

<sup>339</sup> EVANS, op. cit., p. 219, tradução nossa. No original: “The mannequin walk went from comparatively fixed way of holding the body upright within its own centre of gravity, to a far more fluid and expansive kind of movement as mannequins gestured with arms and flexed their torsos, creating a mobile silhouette through the shifting relationship of shoulders to hips”.

<sup>340</sup> EVANS, op. cit., p. 219.

de um corpo calmo, ereto e espartilhado a um padrão em espiral, cujo movimento mais característico era a torsão<sup>341</sup>. Como item considerado essencial para a locomoção da mulher “moralmente respeitável” e “elegante” no espaço público, o espartilho é agente na criação de técnicas para o caminhar.

Em 1934, Marcel Mauss identificava as técnicas do corpo como um conjunto de aprendizados, atitudes e hábitos corporais de uma determinada cultura. Ele chama de técnica um “ato tradicional e eficaz [...] de ordem mecânica, física ou físico-química”<sup>342</sup>. O corpo, então, é compreendido como “o primeiro e mais natural objeto técnico”<sup>343</sup> do ser humano, uma vez que “antes das técnicas de instrumentos, há o conjunto das técnicas do corpo”<sup>344</sup>. Mauss cita como exemplo de técnica corporal o andar das jovens francesas sob influência do cinema norte-americano:

De volta à França passei a observar, sobretudo em Paris, a frequência desse andar [que Mauss havia identificado em suas enfermeiras, em Nova York]; as jovens eram francesas e caminhavam também dessa maneira. De fato, os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre nós. Era uma ideia que eu podia generalizar. A posição dos braços e das mãos enquanto se anda é uma idiossincrasia social, e não simplesmente um produto de não sei que arranjos e mecanismos puramente individuais, quase inteiramente psíquicos. Por exemplo: creio poder reconhecer assim uma jovem que foi educada no convento. Ela anda, geralmente, com as mãos fechadas.<sup>345</sup>

Para Mauss, as técnicas do corpo, como o andar, não eram naturais, mas aprendidas por meio de uma combinação de imitação e educação, em um processo que ele nomeou de “imitação prestigiosa”<sup>346</sup>, na qual as ações consideradas bem-sucedidas, desejáveis e confiáveis seriam reproduzidas. De modo similar, Vigarello sugere que a maneira como determinadas posturas são ensinadas faz parte de uma “pedagogia do corpo”, uma linguagem silenciosa, na qual o treinamento físico não é feito de modo discursivo e é determinado por relações de poder entre adultos e crianças<sup>347</sup>. A cultura material tem um lugar igualmente importante no desenvolvimento silencioso das técnicas corporais.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, surgiram diversas teorias sobre os comportamentos corporais e o andar. Em 1887, Eadweard Muybridge realizou uma série fotográfica intitulada *Walking, Two Models Meeting, and Partly Turning* (Figura 81), na qual

<sup>341</sup> SCHWARTZ apud EVANS, op. cit., p. 219.

<sup>342</sup> MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 11.

<sup>343</sup> MAUSS, op. cit., p. 11.

<sup>344</sup> MAUSS, op. cit., p. 11.

<sup>345</sup> MAUSS, op. cit., p. 7.

<sup>346</sup> MAUSS, op. cit., p. 8.

<sup>347</sup> VIGARELLO, George. *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris: Colin, 2004.

duas mulheres bem-vestidas encenaram um encontro na rua, passando uma pela outra, sem parar<sup>348</sup>. De modo similar, os “instantâneos”, uma sessão especialmente dedicada ao cotidiano urbano nas revistas ilustradas, retratavam mulheres elegantes pelas ruas das grandes cidades (Figuras 82 e 83).

Figura 81 – *Walking, Two Models Meeting, and Partly Turning*, Eadweard Muybridge, 1887 (série fotográfica, 47 x 59 cm)



Fonte: MoMa (NY).

Figura 82 – Mulheres elegantes retratadas no ambiente urbano

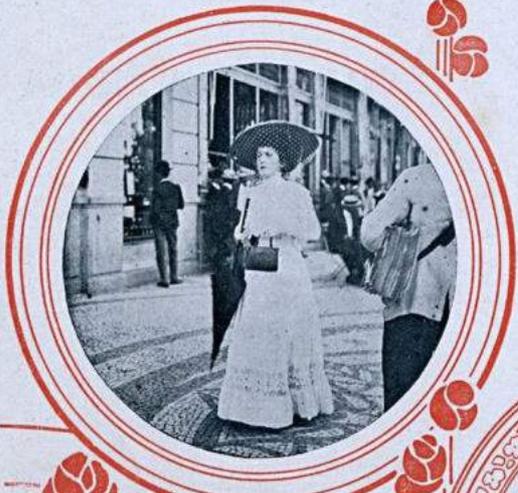
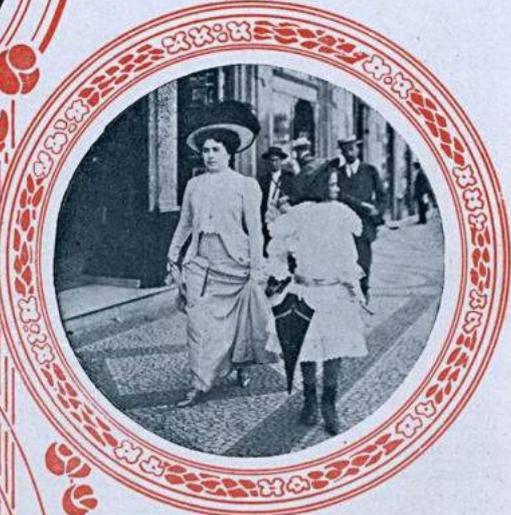


Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 23, 5 jun. 1926.

<sup>348</sup> EVANS, op. cit., p. 25.

Figura 83 – Publicação da revista *Careta* sobre mulheres retratadas pela cidade

**C A R E T A**


**VILLANCETE**  
 Entrou meu olhar por entre  
 A fresta de teu vestido  
 Eahi ficou escondido.

**VOLTAS**  
 Os pcretas amam a lua.  
 Dizem ahi com verdade,  
 Que por sua claridade  
 Aluados andam na rua.  
 Vi-te a espádua!... Oh! Culpa a tua  
 Blusa de rendas... que o olhar  
 Entrou em busca de luar...  
 Entrou pela frincha estreita  
 De um entremeio bordado,  
 E ficou maravilhado!  
 Ora hesita, agora espreita,  
 Dorme, sonha e se deleita,  
 E, sem que houveras sentido,  
 Ahi ficou escondido.

Poeta sendo, o olhar procura  
 O luar da fascinação,  
 Pois tens luar no coração,  
 E luar na pupilla escura!  
 Luz de luar, ou neve pura  
 Vejo num fio em teu collo,  
 Branco e frio luar do polo!  
 Meu ardente olhar se atreve  
 A entrar (já que tanto ardia.)  
 Em busca de neve fria  
 E aquillo certo era neve...  
 Entrou, fechou-se de leve  
 Temendo eterna cegueira,  
 E notou que é luar, e cheira!  
 Não me condemnes, Senhora,  
 Se te olhar com insistencia,  
 Que olhar a lua é demencia...  
 E és meu luar de toda a hora!  
 Não vejo mais nada agora,  
 Que o olhar ficou num florido  
 Floco de espuma escondido.  
 Entrando em tão lindo abrigo  
 Perto de espádua tão branca  
 Tantos suspiros me arranca  
 Que eu já nem conto commigo.  
 Corres um certo perigo  
 Pois me arde o olhar... á maneira  
 De um sol—sobre uma geleira!...

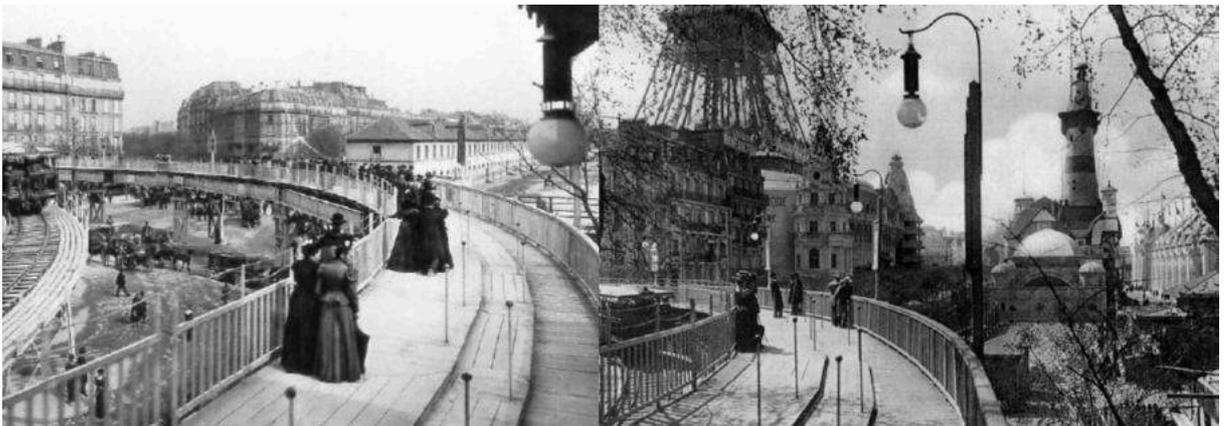
*J. M. Goulart de Andrade*

1. — Mme. Lola Carneiro da Rocha.  
 2. — Mme. Moreno.  
 3. — Mme. Pinto Lima e sua linda filha.

Fonte: *Careta*, Rio de Janeiro, n. 38, 20 fev. 1909.

Ao contrário do *flâneur*, o andarilho masculino, que observa e se funde à multidão nas cidades, *la passante*, a caminhante feminina, andava pelas ruas para ser vista, encenando sua identidade moderna e sua vinculação ao mundo da moda<sup>349</sup>. Na Exposição Universal de Paris de 1900, um painel móvel (Figura 84), *trottoir roulant*, que percorria o perímetro da feira, se inseria no contexto de invenção de uma série de dispositivos mecânicos que transformaram a consciência e a percepção humanas, como a câmera cinematográfica, o projetor, a montanha-russa e a linha de montagem de Henry Ford. Esse painel era composto de duas plataformas que deslizavam em velocidades diferentes, quatro e nove km/hora, evocando o ritmo dos caminhantes urbanos masculino e feminino: o *flâneur*, mais lento e ocioso, e a passante, mais apressada<sup>350</sup>.

Figura 84 – *Trottoir roulant* na Exposição Universal de Paris de 1900



Fonte: Exposição Universal de Paris, 1900.

A mobilização do quadril e do abdômen é central para as ações corporais e o caminhar. O espartilho, como uma prótese diretamente ligada ao tronco feminino, impelia determinadas posturas, gestos e movimentos. As modificações da peça implicaram metamorfoses na silhueta e nas possibilidades de ação corporal das mulheres. Os espartilhos em “S”, por exemplo, usados entre 1905 e 1910, combinados às saias afuniladas da moda, produziram um tipo de andar específico: “o estilo encorajava atitudes lânguidas e reservadas precisamente porque os vestidos eram tão retos e colantes que inibiam os movimentos espontâneos”<sup>351</sup> e dependiam de uma base estruturante que realinhasse os ombros e os quadris, como o espartilho Sylphide (Figura 85).

<sup>349</sup> EVANS, op. cit., p. 27.

<sup>350</sup> EVANS, op. cit., p. 29.

<sup>351</sup> EVANS, op. cit., p. 223.

Figura 85 – Propaganda do “espartilho Sylphide” em “S”

**ESPARTILHOS**  
**ELEGANTES**  
A PREÇOS RAZOAVEIS

Usem o espartilho SYLPHIDE  
UNICA RECEBEDORA  
CASA RAUNIER  
172, OUVIDOR

*Eflatea*  
DE 25\$ POR 20\$

*Faustine*  
DE 35\$ POR 28\$

C.P. LA SIRENE PARIS

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 391, 12 mar. 1910.

Dessa maneira, novos modelos de espartilho e de roupas encorajavam novos modos de andar, e as modelos-manequins eram as primeiras a demonstrar e a dominar as técnicas do caminhar. Elas divulgavam não apenas as modas, mas também os modos de permanecer em pé e de se locomover<sup>352</sup>. Para manter o andar curto e evitar que o tecido das saias afuniladas se rompesse, muitas modelos-manequins utilizavam o *hobble band* (Figuras 86 e 87), uma fita que impedia a abertura das pernas, transformando o simples caminhar em uma engenhosa habilidade e as ações aparentemente inconscientes em técnicas meticulosas (que, provavelmente, causavam muitas quedas).

Figura 86 – *Hobble band* usado sob vestidos afunilados para impedir passos largos

Fonte: *Fantasio*, Paris, 15 nov. 1910.

<sup>352</sup> EVANS, op. cit., p. 223.

Figura 87 – Saia afunilada, fotografia de 1914



O uso do espartilho pode ser compreendido como uma prática corporal culturalmente construída, mas também experimentada de formas subjetivas na produção da “mulher-objeto”, “quando as mulheres, no início do século XX, foram convocadas a se articularem como sujeitos modernos, constituindo-se como espetáculos”<sup>353</sup>. Nesse contexto, a noção de intimidade era fundamental, pois conectava as ações modernas – novos hábitos, rotinas e modos de ser (caminhar, gesticular, sentar) – ao corpo como algo supostamente natural e atemporal. Para Michael Levenson, no início do século XX, “nosso corpo se torna modernizado” e, assim, passamos a habitar um corpo envolto em tecnologias, conceitos e imagens como produtos (e agentes) da modernização<sup>354</sup>.

O próprio conceito de “novo”, para Levenson, seria uma tecnologia em si, e não um mero efeito dos avanços tecnológicos, envolvendo um senso de aceleração do tempo, que constitui a modernidade<sup>355</sup>. As novas maneiras de mobilização corporal, associadas ao uso de diferentes próteses, como o espartilho, são, então, compreendidas como novas técnicas corporais. Para Evans, no caso das modelos-manequins, no início do século XX, seu andar imitava o próprio mecanismo da esteira rolante da Exposição Universal de 1900, e a maneira como elas se alinhavam uma ao lado da outra seria comparável aos corpos regulados no sistema taylorista de gestão científica do trabalho, de modo que a replicação de suas imagens se assemelharia à linha de montagem de Henry Ford.

Na década de 1910, a crescente participação das mulheres no espaço público, no cinema, nos esportes e na dança tornou o interesse pela movimentação e pelas representações do corpo feminino em movimento mais frequente<sup>356</sup>. O uso do espelho de três faces, muito empregado nas propagandas de vestuário, também contribuiu para a criação de imagens múltiplas refletidas em um mesmo quadro, alterando as sensibilidades contemporâneas.

O efeito visual dessas representações sugere o fluxo cinematográfico, a aceleração do tempo e a transfiguração do espaço. A simultaneidade e a repetição criadas por imagens espelhadas atraíam o fascínio das pessoas naquele período, e esse tipo de fotografia, chamada de *multifotografia* ou *fotografia espelhada* (Figura 88), se tornou comum nos anos 1890 e continuou popular pelas décadas seguintes<sup>357</sup>.

---

<sup>353</sup> EVANS, op. cit., p. 221, tradução nossa. No original: “women in the early twentieth century were invented to articulate themselves as modern subjects by constituting themselves as spectacles”.

<sup>354</sup> LEVENSON, Michael. *1913 and 1914: two years in the History of Modernism*. 2007, apud EVANS, op. cit., p. 221.

<sup>355</sup> EVANS, op. cit., p. 221.

<sup>356</sup> EVANS, op. cit., p. 49.

<sup>357</sup> EVANS, op. cit., p. 48.

Figura 88 – Propaganda dos espartilhos Thylda com uso do espelho de três faces, sem data especificada



Fonte: Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

A multiplicação da figura humana (nas vitrines, nas fotografias, nas passarelas), e do corpo feminino espartilhado em particular, aproximava o corpo humano do maquinismo moderno, tornava nebulosa a distinção entre corpo e mercadoria, realidade e fantasia. De modo similar, as exposições universais tinham algo de fantasioso e fantasmagórico por sua combinação entre tecnologia e arte, militarismo e moda, negócios e prazer, tudo isso sintetizado em uma deslumbrante experiência visual. A indústria e a tecnologia eram apresentadas como poderes místicos, capazes de produzir por si mesmas um futuro de harmonia e abundância. A mensagem das feiras mundiais era a do conto de fadas, da promessa do progresso social para as massas e da total negação do antagonismo de classe<sup>358</sup>.

<sup>358</sup> BUCK-MORS, Susan. *Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: The Mit Press, 1989, p. 86.

A fantasmagoria é uma categoria que Walter Benjamin emprega para compreender o fetichismo da mercadoria, nos termos marxistas. O vocábulo se refere àquilo que é relativo a fantasmas, mas também ao que não tem realidade, que é ilusório, imaginário. Esse tom fantasmagórico está presente na multiplicação dos manequins, das silhuetas espartilhadas, tal como capturadas nas fotografias de Atget. Essas imagens projetam o corpo humano para a imortalidade, afastando-o de sua finitude, como se ele pudesse se tornar infinito no tempo e no espaço.

Figura 89 – Espartilho em formato de ampulheta, de propaganda da R&G Corsets, do final do século XIX, e espartilho mais reto no quadril, do início do século XX



Fonte: Steele (op. cit., p. 62); Fontanel (op. cit., p. 85).

Existe aqui uma associação entre espartilho e tempo. Ao controlar as formas do corpo, o espartilho camufla a passagem do tempo – do ponto de vista formal, os primeiros modelos de coletes, do século XIX, assemelham-se a ampulhetas, e os modelos *devant-droit* ou Rejane, mais alongados e perpendiculares, que se popularizaram na década de 1910, inusitadamente remetem mais a ponteiros de relógio ou às linhas retas dos recém-erguidos arranha-céus<sup>359</sup> (Figura 89). As novas percepções temporais e a aceleração da vida urbana exigiam novas formas de mobilização corporal:

<sup>359</sup> Como explica Maria Claudia Bonadio, p. 123, “por volta de 1820, a roupa feminina já tem a forma que predominaria até o início do século XX: a de um “X” ou, mais precisamente, de dois triângulos invertidos, sendo

[...] o corpo estava predisposto a novos aprendizados implementados em ritmos constantes e acelerados, definidos não mais pelos ciclos naturais da vida na casa, mas pelo ritmo e condicionantes tecnológicos da rede urbana de serviços – abastecimento de gás, água e eletricidade, que trouxeram, em última instância, a intensificação da vida social e a sofisticação das atividades de manutenção e higiene da casa e do corpo. Empreendimentos de urbanização como calçamento de ruas, disponibilidade de veículos de transporte, incremento do comércio em espaços concentrados [...] foram alguns dos fatores que serviram de incentivo para a diversificação de itens como roupas, alimentos e utensílios. Estes, por sua vez, exigiram novas formas de mobilização do corpo e dos sentidos [...].<sup>360</sup>

A dinâmica da vida urbana impulsionou, assim, os corpos para os ritmos acelerados do esporte, da dança, das novas práticas de consumo, de cuidados inéditos com o corpo. De maneira contraditória, a beleza moderna, ancorada em uma série de *commodities* (espartilho, espelho, cosméticos), apresentava-se como uma busca incessante pelo congelamento do tempo numa aparência jovial. Os rituais de beleza em torno do espartilho e do espelho (outro marcador da passagem do tempo) envolviam não apenas o controle dos sinais de envelhecimento, mas o próprio tempo a ser dispendido nessas tarefas.

De acordo com Thompson, na sociedade capitalista madura, por meio da divisão do trabalho, do controle disciplinar por meio de multas e da expansão do uso dos relógios, formaram-se novos hábitos de trabalho e se impôs uma nova disciplina do tempo, na qual “todo o tempo deve ser consumido”<sup>361</sup>. A valorização da juventude como beleza e da beleza como controle do tempo poderia ser compreendida como parte do processo descrito por Thompson, no qual a disciplina do tempo seria incorporada pelo controle das formas corporais, da repetição dos rituais de beleza e do culto ao novo.

Benjamin identifica ainda um sentido reverso do culto ao novo pela adesão à moda, como se a capacidade humana de se transformar fosse alienada e alocada para os objetos inorgânicos. Nesse processo, o tipo humano ideal seria aquele incapaz de envelhecer, eternamente jovem: a boneca, o autômato, o manequim. Benjamin vê o culto à modernidade como uma negação da morte: “como, nomeadamente, esse tempo não quer conhecer a morte,

---

o superior invertido, encontrando o inferior no vértice, localizado na cintura acentuada pelos espartilhos”. Bonadio lembra ainda que esse padrão de beleza curvilíneo e corpulento, característico do século XIX, é substituído, a partir da década de 1910, pela delgadeza, pelas linhas finas, longas e perpendiculares que também ecoavam no espaço pictórico modernista (nos traços angulares e contornos geométricos dos artistas cubistas, tal como afirmou Gilles Lipovetsky) e nos arranha-céus. Cf. BONADIO, Maria Claudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 139-140.

<sup>360</sup> CARVALHO, Gênero e Artefato (op. cit.), p. 197.

<sup>361</sup> THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum: tempo, disciplina de trabalho e o capitalismo industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 297.

também a moda zomba da morte [...] visando justamente a eliminação de todos os finais repentinos”<sup>362</sup>.

Nesse sentido, o espartilho – uma prótese, um objeto inorgânico acoplado ao tronco feminino, um item de inovação tecnológica – encerra o corpo da mulher em apelos de juventude e modernidade, esgarçando os limites entre o artificial e o natural, a ponto de se fundir à própria silhueta. A intimidade burguesa, construída a partir do artificialismo do espartilho, da repetição do ritual de toalete, do estudo dos gestos<sup>363</sup>, das técnicas do corpo, estaria muito mais próxima das práticas automatizadas e do maquinismo moderno do que de uma essência natural e interior.

O espartilho, como mercadoria que também participa do mundo do trabalho e das inovações tecnológicas, inseriu as mulheres na modernidade de modo múltiplo e contraditório, e é dentro dessa multiplicidade e dessa contradição que as mulheres construíram sua relação com seus corpos e sua intimidade. Desse modo, a dimensão tecnológica e mercantil do desenvolvimento capitalista pôde ser incorporada pelas mulheres por meio de seu envolvimento tanto na produção como no consumo de roupas íntimas. É nesse sentido que a intimidade apresenta sua dimensão como incorporação da técnica.

---

<sup>362</sup> BUCK-MORS, op. cit., p. 99, tradução nossa. No original: “How, namely, this time doesn’t want to know death, also how fashion mocks death [...] aim[ing] precisely at the elimination of all sudden endings”.

<sup>363</sup> De modo a não revelar mais do que se deseja sobre si mesmo, sobre a sua intimidade, protegendo o indivíduo de revelações públicas espontâneas, tal como observou Sennett. Cf. SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

## CAPÍTULO 3 | OS FRAGMENTOS DA INTIMIDADE E O ESPARTILHO DE MÚSCULOS

### 3.1 O SÉCULO DO UNIFORME

“O século do uniforme” é o título de um artigo publicado pela cronista Isabel de Palencia na *Revista da Semana*, em janeiro de 1928. Para Palencia,

Ha muitas pessoas que não dão ao vestuario a importancia que lhe é devida como reflexo dos costumes e do sentimento da sua época; [...] não só no que se refere ao gosto esthetico e á moral como quanto ao conhecimento das forças e possibilidades do individuo. Nas modas antigas encontramos provas hoje do que foi o passado [...] sem a reivindicação dos direitos femininos, conseguida em alguns países e em via de ser conseguida em outros, talvez vestissemos ainda o rigido espartilho [...] se não houvesse forçado a entrada nas aulas universitarias e aprendido os principios elementares da hygiene, é possível que continuássemos a recolher com a cauda todo o pó da rua.<sup>364</sup>

Palencia relaciona as mudanças no vestuário com as transformações nos valores estéticos e morais de uma época, com ênfase no papel e nas possibilidades dos indivíduos. Para ela, o “rígido espartilho” seria expressão “da escravidão em que vivia a mulher”, e a luta pelos direitos femininos teria sido fundamental para a adoção de roupas íntimas mais cômodas. Apesar de reconhecer os avanços do mundo moderno, expressos no próprio vestuário feminino, a cronista chama atenção para “um perigo terrível”:

O perigo a que me refiro é o da uniformidade. Poderá haver algo de mais deprimente, de mais contrario às aspirações de toda a pessoa que raciocina do que vêr-se obrigada a imitar, cégamente, não só o genero de vida, mas até o aspecto dos outros mortaes? [...] O indivíduo vê-se absorvido pela collectividade e, se até aqui se respeitou o mais intimo e pessoal de cada sêr, ou sejam o seu gosto e a sua apparencia, é de temer que, á medida que caminhamos, também nisso sejamos obrigados a claudicar.<sup>365</sup>

Para ela, a imitação e a uniformidade seriam os grandes riscos dos tempos modernos, uma ameaça àquilo que cada um tem de mais íntimo: suas aspirações, seu gosto e sua aparência. Assim, a cronista contrapõe uma coletividade padronizada, que se manifesta na crescente adoção dos uniformes (Figura 90), à intimidade centrada na imagem pessoal e singular. Não é a primeira vez que o avanço da modernização é percebido pelos contemporâneos a partir das preocupações em relação à intimidade. Lembremos que, em

<sup>364</sup> PALENCIA, Isabel de. O século do uniforme. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 5, 21 jan. 1928.

<sup>365</sup> PALENCIA, op. cit.

1898, Baroneza Staffe, na crônica publicada na revista *A Estação*, temia a perda de um “grao de intimidade”<sup>366</sup> imposta pela aceleração da vida moderna.

Figura 90 – Fotografias de mulheres em uniformes ilustram o texto de Isabel de Palencia



Fonte: *Revista da Semana*, n. 5, 21 jan. 1928.

A ansiedade e as expectativas em torno das mudanças da moda, do ritmo cotidiano, da emancipação feminina e dos novos estímulos urbanos se expressavam nas páginas das revistas ilustradas de maneiras diversas, indicando as dificuldades dos indivíduos em assimilar essas transformações. Como explica Nicolau Sevcenko sobre o acelerado desenvolvimento urbano paulista, foi “em torno de 1919-1920 que [...] a imprensa suscita e repercute, ao mesmo tempo, a imagem de São Paulo como uma das grandes metrópoles do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento e potencialidades incalculáveis de progressão futura”<sup>367</sup>.

As metrópoles emergentes eram “um fenômeno surpreendente para todos, tanto espacialmente, por sua escala e heterogeneidade, quanto temporalmente, tão absoluta era a sua ruptura com o passado recente”<sup>368</sup>. No caso brasileiro,

Afora uma inexpressiva minoria que desfrutava o raro privilégio das viagens internacionais, a maciça maioria da população ignorava por completo a experiência de viver numa metrópole, até o momento em que foi inadvertidamente envolvida

<sup>366</sup> BARONEZA STAFFE. Conselhos ás mulheres. *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 9, maio 1898, p. 49.

<sup>367</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 36-37.

<sup>368</sup> SEVCENKO, Orfeu extático na metrópole (op. cit.), p. 40.

numa. Tanto a forma histórica da metrópole quanto as moderníssimas tecnologias implicadas nela para transporte, comunicações, produção, consumo e lazer, a experiência mesma de assumir uma existência coletiva inconsciente, como “massa urbana”, imposta por essas tecnologias, se abateram como uma circunstância imprevista para os contingentes engolfados na metropolização de São Paulo. Todas essas condições se impuseram mais rápido do que eles pudessem assimilar, sob uma irresistível pressão internacional, tão vasta para ser compreendida, quanto mínima fora a possibilidade de transmissão de novas atitudes no curto espaço de cerca de duas gerações.<sup>369</sup>

A modernização acelerada que culminou no desenvolvimento das metrópoles implicou a desestabilização de sistemas de crenças e modos de vida tradicionais, lançando homens e mulheres ao desconhecido. Esse desconhecimento não envolveu apenas o mundo público, das ruas, do cinema e dos parques, mas também conformou a descoberta daquilo de “mais íntimo e pessoal de cada ser”<sup>370</sup>.

Desde o final do século XIX, o uso do espartilho rendia discussões acaloradas e artigos contundentes na imprensa brasileira e internacional. A polêmica entre aqueles que defendiam a peça e os que argumentavam por sua abolição se insere no contexto das transformações dos hábitos cotidianos e da vida urbana. O debate em torno do uso do espartilho, a reprodução de imagens de mulheres com *lingerie*, a diversificação dos modelos de roupas íntimas, a criação de diferentes tamanhos e a especialização das roupas (para prática esportiva, para passeio, para casa, etc.) provocaram novas percepções e apreensões relacionadas ao corpo e ao lugar do indivíduo em uma sociedade cada vez mais complexa.

Ao mesmo tempo que a proliferação dos discursos sobre moda e as mudanças periódicas no vestuário tiveram forte apelo entre as mulheres, a produção em larga escala transformou a experiência e as possibilidades de compra, tanto para as consumidoras quanto para as vendedoras de lojas do setor. Esse processo também contribuiu para exacerbar as diferenciações étnicas e de classe.

Neste capítulo, discutiremos temas relativos às tensões entre indivíduo e sociedade de massas na construção da noção de intimidade e ao surgimento de novas possibilidades de compreensão sobre o corpo da mulher. Como veremos, a passagem de uma ideia dominante do corpo como algo integral para a de um corpo fragmentado envolveu a intimidade e a fragmentação da própria consciência.

Nesse contexto, a ideia de que o espartilho deveria ser abolido (somada a outras mudanças estruturais, como a ascensão do esporte e da saúde pública e o interesse pelos discursos eugenistas e cientificistas) não significou o abandono das práticas de conformação

<sup>369</sup> SEVCENKO, Orfeu extático na metrópole (op. cit.), p. 40.

<sup>370</sup> REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 5, 21 jan. 1928.

do corpo. Na verdade, o espartilho rígido de barbatanas só saiu de cena quando tudo aquilo que ele representava foi assimilado pelas mulheres, demonstrando seu poder de agenciamento.

### 3.2 O CORPO DIFERENCIADO

Como mostramos no Capítulo 2, os bons modos ditavam que “Uma senhora de boa sociedade salvo estando doente não se apresenta nunca sem o espartilho”<sup>371</sup>. De modo categórico, as leitoras da revista *A Estação* eram aconselhadas a usar o espartilho em todas as ocasiões sociais, com raríssimas exceções. As mulheres “de boa sociedade” eram encorajadas a considerá-lo uma adjunção necessária ao corpo. Entretanto, como já demonstramos, o uso do espartilho comportava uma zona de fronteira entre a experiência pública e as expectativas privadas.

A delicadeza e a ornamentação dos materiais externos (apesar da existência de modelos mais simples e pouco adornados) e o modo como modelava o corpo indicam que o espartilho era uma vestimenta notavelmente pública. A peça em si não deveria ser vista por ninguém, exceto nas situações mais privadas, mas sua ação no corpo deveria ser percebida publicamente, servindo mais ao olhar externo do que ao deleite da própria usuária, que sentia (na pele) os efeitos do espartilho e construía sua consciência corporal em torno dele.

Desse modo, a rigidez interna do espartilho conduzia a mulher a uma percepção tátil e interiorizada de rigor e firmeza, contribuindo para a construção de uma consciência de si pautada pela fixidez. Já a atração visual do espartilho era orientada para uma percepção externa, direcionada ao olhar de outrem. Por isso, podemos afirmar que o espartilho se relaciona tanto com a privacidade da usuária quanto com sua persona pública, isto é, com a imagem relacional que ela deseja construir. Em outras palavras, ele adequa o corpo feminino ao convívio social e, ao mesmo tempo, molda as expectativas e percepções de si.

Essa dupla atuação do espartilho, já discutida ao longo desta tese, teve implicações também para uma articulação, típica de uma sociedade de massas em formação, entre a padronização de comportamentos e valores (necessária para a produção industrial em escala) e a ideia de individualização (imprescindível para que o gosto padronizado apareça sob medida para cada corpo).

---

<sup>371</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 20, out. 1889.

Em uma gravura da série “Emotions Parisiennes” (Figura 91), de Honoré Daumier, um homem observa uma vitrine com quatro espartilhos em diferentes modelos e tamanhos. Ele comenta consigo mesmo: “Quão único! Eu tive quatro silhuetas, exatamente como essas na minha vida; Fifine foi a primeira! Cocotte, aquela aproveitadora da Cocotte! A grande Mimi, e minha esposa ali no canto”<sup>372</sup>. Os espartilhos expostos em “corpos invisíveis” servem, na cena da gravura, para que o sujeito identifique suas amantes a partir das silhuetas projetadas.

Figura 91 – *C'est Unique! J'ai Pris Quatre Tailles...*, da série “Émotions Parisiennes”, publicada em *Le Charivari*, 1840 (litografia colorida, Honoré Daumier)



Fonte: Metropolitan Museum of Art (NY).

<sup>372</sup> DAUMIER, Honoré. *C'est Unique! J'ai Pris Quatre Tailles...* *Le Charivari*, 1840. Émotions Parisiennes. Tradução nossa. No original: “C'est unique! j'ai pris quatre tailles, juste comme celles là dans ma vie; Fifine ma première! Cocotte, cette geuse de Cocotte! la grande Mimi, et mon épouse là haut dans le coin.”

Na gravura, o espartilho aparece como um substituto do corpo feminino, que Daumier relaciona a corpos particulares, que expressariam os defeitos e as idiossincrasias das mulheres da vida do transeunte<sup>373</sup>. Quando observamos a diversificação dos modelos e dos tamanhos de espartilhos, verificada desde o final do século XIX, percebemos que a ideia de diferenciação (de modelos distintos para corpos e gostos femininos diversos) competia com a noção de padronização. Ao mesmo tempo que o uso do espartilho se apresentou como um impulso para a homogeneização da silhueta, também respondeu ao crescente apelo para a individualização do consumo.

Surgem espartilhos “próprio[s] para sport”, para o “período da maternidade”, “colletes por medida”<sup>374</sup>, modelos Sylphide, Eflatéa, Faustine, Lydia, Clymène, Lutecia, Traviada<sup>375</sup>. A categorização e a diversificação do espartilho correspondiam à identificação e à classificação dos corpos e “tipos” femininos: “mocinhas”, “senhoras maduras”, “senhoras robustas”, “magras e esbeltas”, de “proporções regulares”, “pessoas de proporções medianas”, “pessoas corpulentas” (Figura 92). Com as variações de tecidos, cores, preços e modelos, a atenção às medições e ao encaixe do espartilho no corpo se tornava um dos mais importantes aspectos do ramo da espartilharia.

---

<sup>373</sup> STEELE, Valerie. *The corset: a cultural history*. New Haven: Yale University Press, 2011, p. 46.

<sup>374</sup> O MALHO. Rio de Janeiro, n. 326, dez. 1908.

<sup>375</sup> O MALHO. Rio de Janeiro, n. 460, 8 jul. 1911.



Sob a influência de argumentos cientificistas, os fabricantes de espartilho expandiram suas estratégias de *marketing*, com foco no caimento e na modelagem da peça. Essa ligação do espartilho com a ciência existe desde o século XIX, quando argumentos médicos começaram a ser usados para promover ou banir o uso do espartilho<sup>376</sup>. No início do século XX, os modelos *devant-droit* ou em “S” exigiam, na maior parte dos casos, ajustes específicos para cada corpo. Como resultado, nos Estados Unidos, as lojas passaram a acrescentar provadores às suas instalações.

Em 1925, Bertha A. Strickler, da norte-americana Modart Corset Company, publicou *Os princípios científicos do ajuste do espartilho*, em que afirmava que as mudanças na produção do espartilho exigiam um novo nível de especialização e de treinamento por parte de fabricantes, costureiras e vendedoras<sup>377</sup>. Para ela, a prática de comprar espartilhos sem a necessidade de experimentá-los ou ajustá-los era mais comum quando os modelos eram mais curtos e tinham como principal propósito a compressão da cintura. Com o surgimento dos espartilhos mais longos, que seriam “cientificamente desenvolvidos”, os ajustes e o caimento passariam a seguir padrões igualmente “científicos”<sup>378</sup>.

A percepção do uso do espartilho como uma ciência se amparava nas crenças e no conhecimento das práticas da gestão científica. Para Fields, ao adotar ideologias cientificistas (interessadas nas medições, nas classificações do corpo, na criação de tamanhos, etc.), os fabricantes transformaram as experiências de vendedoras e consumidoras, o modo como compravam, vendiam e vestiam seus espartilhos. Assim, “os corpos das mulheres foram literalmente um veículo de disseminação da ideologia da gestão científica do comércio ao lar”<sup>379</sup>.

Nesse contexto, a intimidade, amparada pelo uso do espartilho, conectava-se a esse discurso, na medida em que uma infinidade de informações e procedimentos técnicos eram disseminados pelas revistas ilustradas e pelos fabricantes de espartilho, lançando sobre as consumidoras a responsabilidade pelo uso supostamente correto da peça, pela identificação do “seu padrão” corporal. Despontava, então, uma fresta por onde a ideologia operava na esfera íntima, transformando parâmetros e orientações generalizadas em uma suposta decisão pessoal – para a “sua saúde” e o bem-estar individual.

<sup>376</sup> *A Estação*, n. 1, jan. 1896; *Revista da Semana*, n. 366, 19 maio 1907; *Revista da Semana*, n. 403, 2 fev. 1908; *Careta*, n. 260, maio 1913; *Fon-Fon*, n. 3, jan. 1911.

<sup>377</sup> FIELDS, Jill. *An intimate affair: women, lingerie, and sexuality*. California: University of California Press, 2007, p. 63.

<sup>378</sup> Essa “cientificidade” se relacionava às práticas de medição e estudo anatômico do corpo. O espartilho, nesse sentido, deveria melhor se adaptar ao tamanho do quadril, das coxas e da cintura de cada mulher.

<sup>379</sup> FIELDS, op. cit., p. 64.

Nos Estados Unidos, fabricantes de espartilhos passaram a patrocinar ou a desenvolver cursos sobre as práticas de ajuste científico. Os cursos frequentemente abordavam temas relacionados à saúde da mulher e enfatizavam a importância do conhecimento médico para a produção e a venda de espartilhos. Em 1921, a International School of Scientific Corsetry incluía em seu currículo aulas de anatomia, medição, publicidade e varejo<sup>380</sup>. A ideia de que o espartilho deveria se adequar ao corpo, e de que o próprio corpo feminino deveria ser investigado e compreendido em suas particularidades, era expressão da crescente importância dada ao indivíduo e à noção de intimidade, que incluía o cuidado com a saúde e a adesão aos princípios médicos.

Figura 93 – As variedades de coletes e suas denominações



**ULTIMAS CREAÇÕES**  
DE  
**M.<sup>me</sup> Garnier**  
**COLLETES DEVANT-DROIT – MODELO 1907**

Os mais bellos, elegantes e graciosos coletes do mundo!  
Os unicos coletes preferidos pelas elegantes de todos os paizes.  
Importação privilegiada para todo o Brazil, do conhecido estabelecimento de **FAZENDAS PRETAS**.

**76 RUA URUGUAYANA 76**

**Tabella especial de preços**

<b>Ivette</b> , interessante collete para <i>demoiselles</i> , com duas ligas a.....	20\$000
<b>Fidèle</b> , magnífica cintura em ruban de cores, com duas ligas.....	20\$000
<b>Marquis</b> , collete sem rival, em couil asselinado com duas ligas.....	22\$000
<b>Talisman</b> , gracioso collete de uma suavidade extrema, com quatro ligas..	45\$000
<b>Aiglon</b> , vaporoso collete em broderie inglesa, com 4 ligas de seda.....	50\$000
<b>Maria Antoinette</b> , ideal collete, o <i>non plus ultra</i> do chic, com quatro ligas de seda.....	60\$000
<b>Seduisant</b> , delicadissimo collete, que acaba de obter o 1° premio na exposiçao de Milão.....	70\$000
<b>Rosemonde</b> , elegantissimo collete de seda pompadour, com quatro ligas..	100\$000

Os maravilhosos coletes de MME. GARNIER realizam hoje no mundo inteiro o— ideal dos coletes. Elles satisfazem completamente a todos os desejos do «eterno feminino». Confeccionados exactamente conforme os principios de uma anatomia severa, os coletes de MME. GARNIER educam e modificam o corpo das senhoras, pondo em relevo as suas bellezas naturaes.  
Empregadas especiaes para provas a domicilio.

Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 242, 1907.

Fabricantes, vendedoras e consumidoras deveriam, portanto, desenvolver conhecimentos sobre o corpo, sempre amparadas pela ciência. As vendedoras eram instruídas a ajudar suas clientes na seleção de produtos, já que “o pior erro possível era vender a uma

<sup>380</sup> FIELDS, op. cit., p. 64.

mulher um espartilho que não fosse feito para seu tipo físico”<sup>381</sup>. No Brasil, as propagandas de espartilhos passaram a divulgar uma maior variedade de modelos desde os anos 1900. Em 1907, Mme. Garnier (Figura 93) adotava nomes de mulheres ou palavras que envolviam algum tipo de desejo erótico (como talismã ou sedução) para divulgar suas variedades de coletes. Na década de 1910, verificamos uma explosão dos modelos de espartilhos (e, em menor grau, de cintas e *soutien-gorges*) a partir da multiplicação de lojas e fabricantes, além do aumento da importação de espartilhos norte-americanos, em especial das empresas Royal Worcester Corset Company e Bon Ton.

Os preços passaram a ser mais amplamente divulgados e a diversidade de modelos acompanhava a variedade de valores, que, em geral, oscilavam entre 20\$000 e 150\$000, dependendo do tipo de tecido, do formato e do fabricante. Os importados eram, em sua maioria, mais baratos que os nacionais, provavelmente porque a produção em larga escala norte-americana reduzia o custo do produto final. Os novos *soutien-gorges* eram anunciados com os espartilhos, e os valores variavam de 6\$000 a 55\$000. É possível que o custo reduzido dessas peças tenha colaborado para sua difusão, especialmente no final da década de 1910 e nos anos 1920.

Apesar dos inúmeros problemas presentes nos centros urbanos (moradias precárias, falta de atendimento médico, valor elevado dos bens de consumo, analfabetismo, etc.), que atingiam uma grande parcela da população, as novas ofertas de trabalho ampliavam as possibilidades de consumo feminino. No caso do espartilho, os custos de produtos bem-acabados e de marcas qualificadas, como aqueles anunciados nas páginas das revistas, poderiam ser bastante altos, mas, além da grande variedade de preços e produtos, existia um mercado de imitações (como evidenciado pelo número de anúncios que chamavam atenção para as contrafações), cujos valores seriam, muito provavelmente, mais acessíveis<sup>382</sup>.

A partir de dados presentes em um jornal operário, Besse estima que, em 1925, um pequeno comerciante típico tinha um lucro mensal de 350\$000 e gastava 129\$000 com as despesas básicas (aluguel, alimentação, energia elétrica, etc.)<sup>383</sup>. Ele, portanto, teria dificuldades para cobrir os custos de educação dos filhos, assistência médica, diversão e artigos de consumo, e o adicional de sua esposa ou filha solteira, de aproximadamente

<sup>381</sup> FIELDS, op. cit., p. 65.

<sup>382</sup> Cf. *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 6, mar. 1895, p. 34; *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 12, jun. 1908.

<sup>383</sup> Sobre o custo de vida em São Paulo na década de 1920, ver também: LOBATO, Nathalia. *Estylo chic a preços módicos? Gostos e públicos da loja Mappin Stores em São Paulo, 1913-1920*. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, especialmente Capítulo 3.

250\$000, seria de grande ajuda<sup>384</sup>. O ganho salarial feminino significaria, então, não apenas que a mulher poderia auxiliar nas despesas da casa, como também que suas possibilidades de consumo aumentariam.

Ainda que as médias salariais tenham variado muito do início do século XX até os anos 1920, é possível estimar que uma mulher de classe média que comprasse um espartilho das marcas anunciadas nas revistas gastasse em torno de 8% de seu salário. Havia também as pequenas costureiras, que poderiam vender espartilhos por preços mais acessíveis, além das grandes lojas de departamento, que organizavam saldos sazonais<sup>385</sup>. Nessas ocasiões, os preços dos produtos poderiam cair de maneira significativa.

Figura 94 – “Modelo Luiz XV”



Fonte: *Revista da Semana*, n. 136, 21 dez. 1902.

<sup>384</sup> BESSE, Susan. *Modernizando a desigualdade (1914-1940)*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 144.

<sup>385</sup> BONADIO, Maria Claudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

Em 1902, “colletes com legítimas baleias” (Figura 94) em liquidação eram anunciados por 5\$000 a 15\$000<sup>386</sup>. Modelos importados chegaram a custar 18\$000 em 1912. Em 16 de setembro de 1916, *colletes* que custavam 20\$000 passaram a custar 12\$500. Em 1917, a Casa Sloper divulgou um modelo de *collete* “apropriado para mocinhas de 12 a 16 anos” por “apenas” 14\$000. Com as promoções, não apenas o acesso aos produtos aumentava, como também crescia a própria circulação das mulheres das camadas populares no espaço físico das lojas, ampliando, assim, o contato com a peça, que poderia ser manipulada, examinada e, eventualmente, copiada – afinal, como mostrado no Capítulo 2 e tratado mais a fundo a seguir, muitas mulheres trabalhavam como costureiras ou sabiam costurar, o que significa que também poderiam confeccionar seus próprios espartilhos e sutiãs.

Como afirma Bonadio, nas primeiras décadas do século XX,

a aparência feminina ganha maior visibilidade, impulsionando a difusão da cultura da beleza e conferindo à moda caráter primordial, pois é por intermédio da roupa e dos acessórios que as mulheres das elites procurarão marcar sua posição na sociedade e distinguir-se das demais, uma vez que na cidade o acesso ao gosto é público, seja pelas vitrines das lojas, ou pela seção de Marinette [colunista da *Revista Feminina*], que deixava a moda e o bom gosto ao alcance de todas.<sup>387</sup>

Ao mesmo tempo que a necessidade de distinção impulsionava o uso de roupas e acessórios específicos, a difusão de informações sobre novos padrões de beleza tornava-se mais ampla. Nesse contexto, se pensarmos que grande parte da população ainda era analfabeta, podemos inferir que a circulação no espaço público e a crescente participação feminina no mercado de trabalho foram fatores importantes<sup>388</sup>. De acordo com Susan Besse,

na década de 1910, as mulheres de classe média e até de classe alta urbanas estavam cada vez mais participando, juntamente com as mulheres pobres, da mão de obra assalariada. Isso era resultado de uma associação de fatores: (1) a passagem gradativa da produção doméstica para o mercado e o conseqüente declínio do valor econômico do trabalho doméstico das mulheres; (2) a situação econômica precária da crescente classe média urbana, esmagada pelas altas taxas de inflação e pela pressão para consumir os produtos e serviços da economia de mercado que se expandia rapidamente; (3) a procura cada vez maior por funcionárias no setor de serviços; e (4) a adoção pelas próprias mulheres do valor burguês do trabalho, o que promovia seu desejo de maior autossuficiência econômica e realização profissional.<sup>389</sup>

<sup>386</sup> REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 136, 21 dez. 1902.

<sup>387</sup> BONADIO, op. cit., p. 45.

<sup>388</sup> Sobre o significativo crescimento da presença feminina no espaço público nos anos 1920 e o papel central da moda nesse processo, ver: BONADIO, op. cit.; SCHPUN, Mônica Raisa. *Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Boitempo, 1999.

<sup>389</sup> BESSE, op. cit., p. 143.

Dessa forma, a demanda por mão de obra, as dificuldades econômicas e a difusão dos valores burgueses foram decisivos para a ampliação da presença das mulheres em novos setores do mercado. Contudo, permanecia a noção de que a força feminina de trabalho era apenas extensão e complemento de seus papéis domésticos. No caso das mulheres pobres, as escolhas eram ainda mais limitadas e pouco atraentes. Além de trabalharem nos serviços domésticos, como cuidadoras dos filhos das classes média e alta, faxineiras e cozinheiras, elas ganhavam seu sustento como costureiras, trabalhando em casa, em pequenas confecções ou em fábricas<sup>390</sup>.

No Brasil, em 1872, o número de costureiras já ultrapassava a marca dos 500 mil<sup>391</sup>. A participação feminina na indústria têxtil, em especial no setor de vestuário, aumentou de 219 operárias, em 1872, para 331.115, em 1920. Nesse mesmo ano, mais de 3.500 mulheres trabalhavam na área de comunicações e 293.544 trabalhavam como empregadas domésticas<sup>392</sup>.

É provável que as mulheres das elites e das classes médias altas tivessem mais condições de atualizar seus modelos de *lingerie* de acordo com as mudanças da moda, enquanto as demais teriam apenas um ou dois modelos, que usavam durante um longo período. Desse modo, apesar de o consumo de espartilhos e sutiãs estar disponível para mulheres de classes diferentes (e até antagônicas), tratava-se, evidentemente, de um consumo desigual. Os produtos acessíveis às mulheres pobres eram de qualidade inferior e mais sujeitos ao desgaste, por isso o uso de espartilhos era mais comum em ocasiões especiais, como nas idas a missas de domingo, festas de casamento, ou até mesmo ao estúdio fotográfico.

De modo similar, o acesso a informações sobre as novas práticas corporais também era marcado pela desigualdade. Além dos saldos, a entrada das mulheres menos favorecidas nas novas lojas de departamento acontecia por meio do trabalho. Vendedoras, faxineiras e secretárias circulavam por esses espaços e conviviam com os mais diversos produtos e discursos presentes nesses ambientes. As funcionárias responsáveis pelas vendas, em particular, deveriam conhecer os mais diferentes artigos em detalhe, sendo capazes de

---

<sup>390</sup> BESSE, op. cit., p. 157.

<sup>391</sup> Nos censos de 1872 e 1920, o número de costureiras se enquadra na categoria “indústria”, que inclui produção fabril, produção artesanal e serviços de reparo e manutenção. Cf. BESSE, op. cit., p. 162.

<sup>392</sup> BESSE, op. cit., p. 158-161. Os dados foram adaptados da Diretoria Geral de Estatísticas do Brasil de 1920. De acordo com Fausto Brito, “em 1920, o Brasil contabilizava uma população de 27,5 milhões de habitantes e contava, apenas, com 74 cidades maiores do que vinte mil habitantes, nas quais residiam 4,6 milhões de pessoas, ou seja, 17% do total da população brasileira. Dos que residiam nas cidades, mais da metade se concentrava na Região Sudeste”. Cf. BRITO, Fausto. Dossiê migração: o deslocamento da população brasileira para as metrópoles. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 57, 2006.

oferecer informações relevantes sobre uso, especificidades, tipo e funções de cada espartilho ou cosmético, por exemplo.

O trabalho doméstico remunerado era outra esfera em que os novos cuidados com o corpo e os preceitos da moda poderiam ser assimilados. As empregadas circulavam pelos espaços íntimos e auxiliavam as donas de casa nas suas rotinas matinais, ao vestir-se e despir-se. Assim, de maneira indireta, também se familiarizavam com os novos hábitos e padrões. Por conseguinte, não apenas as imagens presentes nas revistas ilustradas e as vitrines das lojas, mas também determinadas profissões femininas colaboravam para difundir cada vez mais o conhecimento das práticas modernas. Tratava-se, entretanto, de um acesso e de um consumo indireto ou derivado, caracterizado pela precariedade.

Quando observamos a circulação das mulheres no espaço público, por meio das fotografias, percebemos que os cuidados com a apresentação existiam independentemente da classe social. Enquanto as mulheres da elite se apresentavam de modo bastante similar às ilustrações, seguindo de maneira rigorosa os padrões e as posturas da moda, as mulheres trabalhadoras recorriam a artifícios distintos. O embelezamento feito com produtos caseiros, o uso de cintos para marcar a cintura e a utilização de flores para enfeitar os cabelos eram estratégias recorrentes. Apesar disso, a ausência de água encanada para tomar banho, a falta de aparato mobiliário e de um espaço privado ou mesmo de tempo para realizar a rotina matinal prescrita nas revistas expressavam-se na aparência dessas mulheres.

Uma imagem de 1910 (Figura 95), do fotógrafo Chichico Alkmim, mostra uma família posando para um retrato. Uma mulher parda identificada como a esposa do fotógrafo (que dá a mão a uma criança que não aparece na imagem) e uma criança negra seguram o fundo que serve como paisagem para a fotografia. Enquadrados pelo painel, a mulher do centro, ao lado do marido, veste uma blusa que parece ser feita de um tecido nobre, talvez seda, com bordados no centro e na gola, uma saia aparentemente de veludo e, pela postura, silhueta e projeção dos seios, parece estar usando um espartilho *devant-droit* e um *soutien-gorge*. A senhora da direita veste trajes bastante similares, não fossem o caimento e os tecidos menos refinados. Apesar de trazer a silhueta marcada, a compressão parece ser feita apenas por um cinto, e não pelo uso de um espartilho bem estruturado e modelado ao corpo. Os seios também não parecem estar amparados por um sutiã.

Figura 95 – À direita, segurando o fundo, Maria Josefina Alkmim (Miquita), esposa do fotógrafo, Chichico Alkmim, [ca. 1910]



Fonte: Chichico Alkmim, [ca. 1910], Diamantina (MG), Instituto Moreira Sales (RJ).

Entretanto, a expressão da desigualdade é mais gritante na imagem das crianças que compõem o quadro:

Nesta foto, rara, em que o fotógrafo se esqueceu de apagar “contornos indesejáveis” da imagem, vemos no centro a família burguesa, que utilizava a foto como forma de representação. Feita num ateliê, a cena é adornada por um painel tropical, mas carregada por duas figuras que deveriam ser “invisíveis”. Uma é a esposa do fotógrafo, que parece segurar outro filho pela mão ocupada em suspender o fundo da cena. A outra é uma “moleca”, nome que se dava às crianças que saíam da barra da saia de suas mães para viverem em famílias que, teoricamente, teriam mais condições de educá-las. Mas o resultado era muitas vezes oposto. No caso dessa foto, ela não só carrega o painel. Seu cabelo desgrenhado, sua roupa suja em muito destoam do conjunto da foto. Essas são persistências da escravidão, que continuava de certa forma presente no contexto da Primeira República.<sup>393</sup>

<sup>393</sup> SCHWARCZ, Lília; GOMES, Flávio. *Dicionário da escravidão e da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, Figura 132.

Os meninos que posam para a foto junto dos pais têm as roupas limpas, os cabelos ajeitados e os pés calçados. Em contrapartida, a menina negra que segura o quadro de paisagem que serve de fundo para a fotografia tem os cabelos desalinhados, a roupa suja e amarrotada e os pés descalços, o que remete à condição dos grupos escravizados, que até pouco tempo antes eram proibidos de utilizar sapatos. Seria ela filha de uma empregada doméstica da família burguesa, “moleca” agregada ou empregada da família do próprio fotógrafo? As semelhanças entre ela e a menina, também negra e desalinhada, que observa uma boneca na pintura *Fascinação* (Figura 75), de 1909, do pintor Pedro Peres, saltam aos olhos como expressão das desigualdades raciais no Brasil.

Considerações parecidas sobre as roupas e silhuetas femininas podem ser feitas se compararmos as mulheres de duas fotografias, uma de 1923 e outra de 1925 (Figuras 96 e 97). O corte dos vestidos das mulheres é similar, mas a composição geral dos detalhes, dos tecidos e das silhuetas indica que a apresentação pública da dupla retratada na imagem de 1925 é mais sofisticada. Essa sofisticação se dá pela qualidade dos artefatos que elas consomem: roupas, espartilhos e, possivelmente, cosméticos e espelhos.

Se a difusão dos novos padrões de beleza e das práticas corporais ocorre pelo contato com os artefatos, o sucesso dessa empreitada está diretamente relacionado a aspectos quantitativos e qualitativos dessa interação. Não basta possuir um pequeno espelho ou um espartilho, é preciso ter tempo disponível para apreciar a própria imagem e verificar quais modelos de roupas íntimas se adequam ao corpo e às mudanças da moda. Assim, a imagem da mulher que está com o corpo desajustado é também o retrato de cuidados precários com um corpo do qual não se é íntima.

Figura 96 – Família Benigno Correa, anônimo, 1923



Fonte: Anônimo, 1923, São Paulo, Instituto Moreira Sales (RJ).

Figura 97 – Beti e amiga, anônimo, [ca. 1925]



Fonte: Anônimo, [ca. 1925], Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales (RJ).

### 3.3 O CORPO CLASSIFICADO

A variedade de preços e modelos de espartilhos esteve relacionada à criação de esquemas de classificação, o que permitiu que as empresas desenvolvessem linhas de produtos padronizados, de modo a organizar suas vendas. Na década de 1920, a empresa norte-americana Bon Ton, que, no Brasil, vendia seus produtos na casa Sloper, incentivava suas clientes a refletir sobre as particularidades de seus corpos a partir de perguntas como “qual o seu tipo?”. No caso da Bon Ton, a criação de um esquema com nove “tipologias” tornou possível, pela primeira vez, “o controle científico do caimento dos espartilhos, do estoque, do inventário, do giro de mercadorias e dos lucros”<sup>394</sup>. Entretanto, como explica Fields,

um elemento não declarado, mas crítico, desse plano foi persuadir as mulheres a se identificarem com essas tipologias. Uma vez que uma mulher se identificava em termos de “seu tipo”, ela compraria mais prontamente o espartilho considerado apropriado, ou até necessário, para seu corpo.<sup>395</sup>

Desse modo, os esquemas de classificação do corpo feminino de acordo com os modelos de espartilhos (Figuras 98 e 99) induziram as mulheres a incorporar, de modo bastante peculiar, os princípios da medição científica como algo natural, que conformava sua própria identidade. Além disso, esse esquema de classificação encorajava as mulheres a pensarem sobre si mesmas em termos de defeitos e de correção de problemas corporais. Não é por acaso que hoje, em uma loja de roupas, dizemos para a vendedora “eu sou P” ou “meu tamanho é M”, ou que, em contrapartida, sejamos identificadas pelas vendedoras, assim que entramos no estabelecimento, a partir desses tamanhos-padrão.

---

<sup>394</sup> FIELDS, op. cit., p. 66.

<sup>395</sup> FIELDS, op. cit., p. 66.

Figura 98 – Espartilhos da Casa Sloper

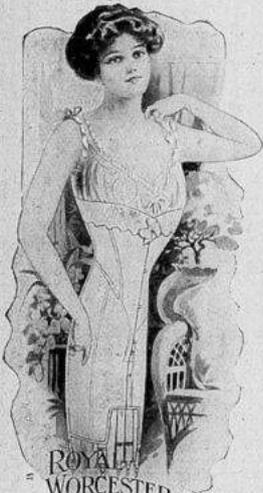
# Casa Sloper

## COLLETES

DE

Fabricação Norte-Americana

— garantida —



**ROYAL WORCESTER**  
NON-RUSTABLE

**Modelo 506**

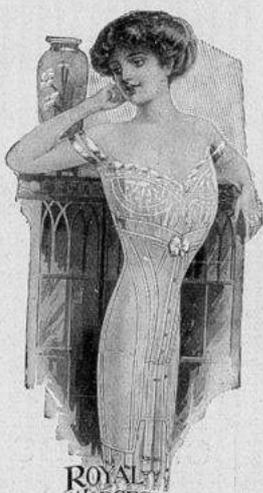
Elegante modelo para senhoras de figura regular. Busto mediano. Frente recortada. Muito justo. Comprido de cadeiras. 6 ligas. Em coutil branco. Tamanhos: 46 a 76 cms. Preço 20\$000



**ROYAL WORCESTER CORSETS**

**Modelo 582**

Modelo extremamente elegante para senhoras de figura regular. Especialmente confeccionado para conservar as CADEIRAS LIVRES. Busto baixo. Comprido de cadeiras e atraz. Seis ligas. Coutil branco. Tamanhos: 46 a 76 cms. Preço 28\$000



**ROYAL WORCESTER**  
NON-RUSTABLE

**Modelo 581**

Elegante modelo para senhoras de figura regular. Busto baixo. Comprido em toda a volta. 6 ligas. Em coutil branco. Tamanhos: 46 a 76 cms. Preço 25\$000

Os nossos colletes

---

Inoxydaveis são a

---

base da elegancia

---

— feminina —

---

**Rua do Ouvidor, 187-189**

— RIO DE JANEIRO —



**BONTON**  
NON-RUSTABLE

**Modelo 848**

Collete de notavel elegancia e "chic" para senhoras de figura regular. Busto baixo. Comprido de cadeiras e atraz. Frente recortada. 6 ligas. Coutil branco de qualidade superior. Tamanhos: de 48 a 76 cms. Preço 25\$000



**BONTON**  
NON-RUSTABLE

**Modelo 934**

Modelo distincto e elegante para senhoras de figura regular. Busto baixo. Comprido de cadeiras e atraz. Frente recortada. De brocado em cores, rosa, ou azul, 6 ligas. Tamanho: 50 a 70 cms. Preço 35\$000

Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 11, 25 abr. 1914.

Nota: Os espartilhos da Casa Sloper eram divulgados em tamanhos de 46 a 76 cm. É possível que essas medidas se relacionem ao comprimento do espartilho com as ligas elásticas.

Figura 99 – Classificação do corpo feminino segundo modelos de espartilhos

# PARC ROYAL

Nova serie de colletes fabricados nas nossas officinas --- Modelos americanos



040

**Preço . . . . 10\$000**



050

**Preço . . . . 12\$500**



060

**Preço . . . . 15\$000**



070

**Preço . . . . 17\$500**



080

**Preço . . . . 20\$000**



090

**Preço . . . . 22\$500**

No nosso atelier de **colletes sob medida**, dirigido por uma habil parisiense, executamos qualquer modelo, tendo sempre em vista a elegancia, a hygiene, o conforto, a commodidade, a barateza, a qualidade. Colletes sob medida, com prova, desde 30\$000.

No final do século XIX, a silhueta da moda (Figura 100) era alcançada não apenas pelo uso do espartilho em formato de ampulheta, mas também se amparava nas diversas camadas de roupas que modelavam o corpo (as saias eram mais amplas e as mangas bufantes davam mais volume para o torso, criando a sensação de uma cintura ainda mais fina). Nos anos 1910 e, em especial, na década de 1920 (Figura 101), as roupas eram menos elaboradas e mais leves, o que fez com que o espartilho, a cinta e o sutiã assumissem todo o fardo de modelar o corpo de acordo com os padrões do período, que preconizavam linhas mais retas e fluidas. Desse modo, a identificação de tipos corporais e de defeitos coincide com o momento em que o corpo feminino ficou mais exposto, com menos camadas de roupas<sup>396</sup>.

A maior liberdade que a mulher alcançou nos anos 1920 foi atenuada pela internalização da ideia de imperfeição e pela necessidade de se manter em espartilhos (supostamente mais modernos e flexíveis) para corrigir os defeitos físicos. Assim, o sistema de classificação incentivava as mulheres a continuar comprando espartilhos, cintas e sutiãs, ao mesmo tempo que gerava uma sensação de individualização da experiência de consumo.

Nos anos 1930, a experiência com as tipologias do corpo levou a um dos desenvolvimentos mais significativos da indústria de *lingerie* nos Estados Unidos: a criação de tamanhos de sutiã em copas (tipo A, B, C e D). A familiaridade feminina com o sistema de classificação fez com que a padronização por tamanhos fosse facilmente aceita e incorporada pelas consumidoras.

---

<sup>396</sup> FIELDS, op. cit., p. 67.

Figura 100 – Silhuetas da moda



Fonte: *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 10, 31 maio 1897.

Figura 101 – Silhueta nos anos 1920



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 4, 17 jan. 1925.

Para Fields, a identificação feminina com as tipologias geradas pela padronização em tamanhos promoveu o que Adorno chamou de *pseudoindividualização*, pois o controle sobre os corpos se esconderia na sua própria manifestação, criando uma ilusão de individualidade por meio de uma suposta liberdade de escolha<sup>397</sup>. Desse modo, o espartilho e o sutiã foram os primeiros itens do vestuário usados como forma de educar as mulheres consumidoras sobre as tipologias do corpo, e, simultaneamente, individualizar e padronizar o consumo. Por meio desse processo, a identificação feminina com um tamanho seria incorporada como um elemento constituinte da sua subjetividade, junto do esforço de adequar o corpo às medidas oferecidas pelo mercado.

De modo similar, poderíamos falar em uma *pseudointimidade*, característica de uma sociedade de massas, na qual as práticas individuais, supostamente privadas e ligadas a uma essência interior, são criadas e difundidas pela grande imprensa e pelo acesso a objetos produzidos em larga escala. O esquema de classificação e a identificação feminina em termos

<sup>397</sup> FIELDS, op. cit., p. 101-102.

de defeito objetificavam e alienavam o corpo feminino de novas maneiras, sujeitando-o ao “escrutínio e [à] disciplina da racionalização científica”<sup>398</sup>.

As vendedoras foram agentes importantes na regulamentação do corpo por meio do uso do espartilho e da criação de estratégias para vender mais peças. O medo da queda nas vendas direcionou para um público cada vez mais jovem o sistema de classificação e a modernização dos modelos, difundindo a noção de que, mesmo para mulheres mais novas, os espartilhos (ou as cintas e os sutiãs) continuavam fundamentais<sup>399</sup>.

A cinta, classificada como um novo tipo de espartilho, mais curto e circunscrito ao abdômen, era difundida como um dos grandes avanços do ramo da espartilharia. Um dos primeiros anúncios, de 1913, incentivava as consumidoras a experimentar a novidade:

As nossas distintas e gentis leitoras recommendamos como medida de extrema comodidade e absoluta elegancia o uso do Espartilho-Cinta do “Dr. Glénard”. Este Espartilho-Cinta, de forma muito especial é confeccionado debaixo das mais rigorosas prescripções medicas [...]. O uso do Espartilho-Cinta é também recommendado para exercicio de “Sport” [...]. A “Aguia de ouro” [...] já vendeu para mais de 300 delles, sem que para isso tivesse feito reclamo, e todas as senhoras que tem usado são unanimes em proclamar-lhes as grandes vantagens.<sup>400</sup>

Em sintonia com o desenvolvimento da medicina, os discursos científicistas e as preocupações com a saúde da mulher, a cinta era associada à maior flexibilização. De fato, a criação de duas peças separadas para a modelagem do corpo, isto é, a combinação entre sutiã e cinta, oferecia maior flexibilidade para o tronco; a mulher poderia se curvar para frente e para trás com maior facilidade, sofrendo menos restrições à mobilidade das pernas.

A difusão e a expansão das práticas esportivas e a demanda por movimento e agilidade contribuíram de maneira decisiva para a progressiva adoção das cintas, já que ainda era inconcebível que a mulher andasse com o ventre livre. A introdução das cintas e dos sutiãs não significou o declínio do espartilho, mas sua adaptação. A produção dessas peças para moças jovens foi uma estratégia para manter as mulheres consumindo roupas íntimas de sustentação, que modelavam seus corpos de acordo com suas características “particulares” e com os padrões e as exigências da moda.

Assim, as transformações no uso do espartilho e a adoção de cintas e sutiãs implicaram um longo processo de articulação entre padronização e individualização do corpo feminino. Esse aparente paradoxo se adequava, *vis-à-vis*, aos ajustes da produção e do

<sup>398</sup> FIELDS, op. cit., p. 68.

<sup>399</sup> FIELDS, op. cit., p. 74

<sup>400</sup> CARETA. Rio de Janeiro, n. 260, 24 maio 1913.

consumo dessas peças, que, inseridas na dinâmica do capitalismo industrial, vendiam milhões de produtos “feitos especialmente para você”. Nessa interação, não apenas a sociedade de massas ganhava contornos definidos, mas a própria noção de intimidade burguesa se conformava por meio de silhuetas femininas múltiplas e uniformes.

### 3.4 O CORPO INVISÍVEL E O CORPO FRAGMENTADO

Se voltarmos à gravura de Daumier, percebemos que ela expressa a dinâmica entre padronização e individualização. Há, entretanto, outro ponto importante: os corpos invisíveis. Os manequins da vitrine sequer têm braços, pernas ou rostos. As queridas Fifine e Mimi, citadas pelo homem de cartola, ficam reduzidas aos seus troncos. Esse corpo transparente ou ausente era comum na representação de espartilhos desde o século XIX. Fields chama atenção para o uso da mulher invisível como ferramenta de venda e metáfora cultural.

Se levarmos em conta a perspectiva pragmática dos anunciantes, a ausência do corpo destaca o próprio produto, estimulando as vendas. Porém, essas representações só foram possíveis porque estavam relacionadas com a objetificação do corpo feminino. Para Fields, essa objetificação se ampara na noção de que um corpo como objeto inautêntico substitui o corpo “real”. Nesse sentido, a objetificação opera a partir do desaparecimento e da reconstrução idealizada do corpo da mulher<sup>401</sup>. Voltando à gravura de Daumier, por exemplo, o manequim é o corpo inautêntico que substitui o corpo das mulheres que o homem da gravura conheceu. O corpo concreto dessas mulheres desaparece para ser substituído pela versão idealizada no manequim espartilhado.

O uso da mulher invisível intensificou o ocultamento e a transformação do corpo, ao converter o espartilho em uma espécie de máscara corporal e ao reduzir a discrepância entre realidade e idealização, corpo real e silhueta ideal<sup>402</sup>. O espartilho vazio representava simultaneamente o próprio objeto, o torso e, de modo simbólico, o gênero feminino. Desse modo, os anúncios de espartilhos criavam corpos idealizados, ao mesmo tempo que ofereciam o instrumento para alcançar esse ideal.

---

<sup>401</sup> FIELDS, op. cit., p. 197.

<sup>402</sup> FIELDS, op. cit., p. 198.

Figura 102 – Modelos de vestidos representados sem corpos



Fonte: *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 20, 31 out. 1889; *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 22, 30 nov. 1895.

Além disso, o desaparecimento do corpo colaborou para a difusão da ideia de que a identidade feminina seria produzida por suas roupas e pelas ornamentações do vestuário. Na revista *A Estação*, modelos de vestidos eram representados sem corpos desde meados do século XIX (Figura 102). A moda adquiria, assim, um caráter etéreo, uma força quase divina, e, simultaneamente, fazia da mulher uma espécie de fantoche.

Diversos artigos caracterizavam a moda como uma força majestosa. Alice, cronista da *Revista da Semana*, critica os “soberanos decretos da moda”, que imporiam ao corpo feminino o “cilício do espartilho” em pleno século “do desporto”<sup>403</sup>. Para ela, a moda tem “caprichos de rainha insatisfeita”, e o espartilho “é o symptoma da decadência”<sup>404</sup>.

A mulher invisível reforçava as associações entre o espartilho, a intimidade e a revelação de mistérios, segredos e fantasias. Para Fields, os anúncios de roupas íntimas que incorporavam a noção de sonho convidavam as consumidoras a se engajar com o produto de modo mais ativo, pois se baseavam em uma convenção cultural que definia os sonhos femininos em termos de compra e de propriedade de mercadorias, moldando o consumo de massa<sup>405</sup>.

<sup>403</sup> ALICE. Sua Majestade decreta... A ressurreição do collete. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 33, 13 ago. 1921.

<sup>404</sup> ALICE, op. cit.

<sup>405</sup> FIELDS, op. cit., p. 193.

Figura 103 – Anúncio de espartilho da Royal Worcester e Bon Ton, 1905



**ROYAL WORCESTER  
& BON TON CORSETS**

**DURABLE  
BEAUTIFYING  
SATISFYING**

THE GREATEST VALUE FOR THE LEAST MONEY.

**WEAR THEM.**

SOLD BY DEALERS EVERYWHERE.

**“Coming events cast their shadows before”**

**Royal Worcester & Bon Ton Corsets**  
*BEST IN THE WORLD*

The new “LENGTH’NING WAIST” models with HIGH BUST, and LONG BACK effect, give style, needed support and comfort. *Your Dealer Sells Them*

If you cannot get style desired, we will supply you, postage paid, upon receipt of price.

**SEND FOR ROYAL BLUE BOOK**

Royal Worcester Corset Co.      MAIN OFFICE AND FACTORY,  
WORCESTER, MASS.

Branch Offices: Chicago, 186 Market St.      San Francisco, 738 Mission St.

Fonte: *Ladies' Home Journal*, Philadelphia, set. 1905.

A ausência do corpo tem ainda uma característica perturbadora para a mulher, tornando sua própria existência potencialmente nebulosa (Figura 103). A invisibilidade aponta para o desaparecimento da figura humana, para a fusão ou a substituição do humano pela mercadoria, como se o corpo feminino precisasse ser distorcido, desmembrado e realocado para ressurgir como um ideal.

Para Summers, as propagandas de espartilhos com corpos invisíveis “podem e devem ser lidas como algo tão sinistro quanto o filme *Encaixotando Helena*”<sup>406</sup> (Figura 104), de Jennifer Lynch, lançado em 1993. O filme narra a história de Nick Cavanaugh, um médico cirurgião obcecado (e repetidamente rejeitado) por Helena, cuja beleza é comparada à de Vênus de Milo, estátua descoberta em 1820. O cirurgião acaba por raptar a moça, logo depois de ela sofrer um acidente de carro, e, numa guinada macabra, ele opera o progressivo desmembramento de Helena para mantê-la presa em sua casa. Ironicamente, ela fica ainda mais parecida com a estátua da deusa do amor e da beleza, como se também se tornasse uma “obra de arte”, um item da coleção de Nick.

Figura 104 – Cenas do filme *Encaixotando Helena*, de Jennifer Lynch, 1993



Fonte: *Encaixotando Helena*. Direção: Jennifer Lynch. Estados Unidos: Main Line Pictures, 1993. (107 min.).

As imagens de corpos femininos sem braços ou pernas poderiam ser interpretadas como uma metáfora da submissão feminina e da mulher como objeto de desejo masculino. Imóvel e sem possibilidade de ação, um corpo desmembrado seria um corpo dócil, conformado e dominado. O corpo feminino fragmentado, comparado à igualmente

<sup>406</sup> SUMMERS, Leigh. *Bound to please: a history of the Victorian corset*. New York: Berg, 2001, p. 204.

desmembrada (e aclamada) Vênus de Milo, passa a ser culturalmente aceito e idealizado como símbolo de beleza.

A estátua é frequentemente recuperada em propagandas e artigos sobre o uso de espartilhos, seja para contrapor uma silhueta “natural” ao corpo espartilhado ou para convencer as mulheres de que, pela adoção do espartilho, elas alcançariam formas corporais perfeitas. De um jeito ou de outro, a imagem da mulher sem braços, pernas ou cabeças integrava o repertório ocidental como modelo e protótipo do corpo feminino, que também se expressou na proliferação dos manequins (Figura 105).

Figura 105 – Detalhe de um anúncio publicitário dos coletes de Mme. Berthe



Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 27, 10 out. 1908.

Em um artigo publicado na *Revista da Semana*, em 1907, sobre uma “curiosa estatística”, as leitoras eram informadas de que

O feminismo, que tende a emancipar a mulher e que ensinou também as jovens a praticarem os exercicios phisicos dos sports, obteve com estes últimos, resultados verdadeiramente inesperados. Uma curiosa estatistica recentemente publicada em um jornal berlinense, prova que a talhe da mulher têm augmentado sensivelmente, demonstrou claramente que as mulheres da geração actual são mais altas que suas antepassadas [...]. A causa deste sensível crescimento é devyda ao habito dos exercicios phisicos, ao ar livre [...]. O espartilho também não comprime mais, e as janellas ficam abertas, mesmo com o tempo frio, para renovar o ar [...]. A futura geração feminina fará talvez reviver a anatomia da Venus de Milo tão perfeita nas suas admiraveis proporções.<sup>407</sup>

A cronista identifica o aumento das práticas esportivas femininas como expressão da “evolução física” da mulher moderna. Além da penetração de ideias evolucionistas de aprimoramento da espécie pela prática de esportes, numa combinação entre feminismo e cientificismo, o impulso em direção a uma silhueta de “admiráveis proporções”, sem a compressão do espartilho, aproximaria as formas femininas da anatomia perfeita (e fragmentada) da Vênus de Milo.

Assim, as representações de espartilhos desabitados e o protótipo da Vênus de Milo funcionavam como alusões ao desmembramento do corpo feminino – e está aí o seu aspecto problemático. Ainda de acordo com Summers, os anúncios permitiam examinar, de modo disfarçado, mas culturalmente aceito, áreas do corpo feminino que costumavam ser ocultadas de uma forma bastante pública<sup>408</sup>.

---

<sup>407</sup> CURIOSA estatística. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 368, 2 jun. 1907.

<sup>408</sup> SUMMERS, op. cit., p. 205.

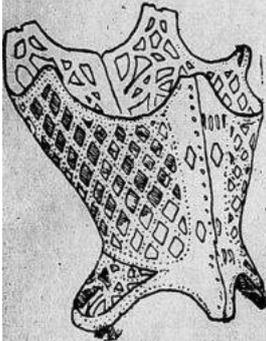
Figura 106 – A fragmentação do corpo feminino e o uso do espartilho

50 — N. 6

REVISTA DA SEMANA

24 DE JUNHO DE 1900

um comprimito entre talas de metal fortemente aperçadas, de modo que mal podesse tomar fôlego. Fez e leu-se bem. O resultado foi que os outros maridos o imitaram. Mas as mulheres não se deram por vencidas. Em vez d'isso, por espirito de contradição, começaram a usar como luxo, o que por castigo lhes havia sido imposto. E assim o aparelho de punição passou a ser considerado um apetrecho da moda.

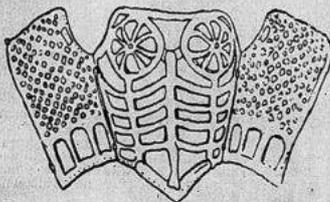


Collete flamengo de ferro usado no século 16.

Ainda n'esta versão a idéa primitiva caberia a um homem. No século 16 estiveram em uso colletes de ferro, que não passavam de verdadeiros estojos, dentro dos quaes o corpo ficava preso, de um modo barbaro. Que isso não podia durar era claro. Faltava a essas gaiolas de metal a elasticidade precisa para se adaptarem ás variações das pessoas a quem se destinavam.

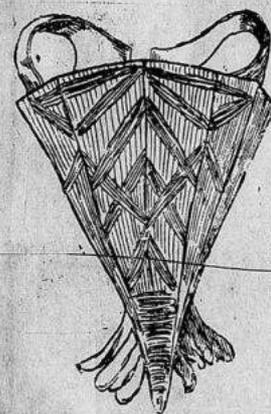
Já, por exemplo, a forma adoptada no século 18 era mais humana. Apertava muito a cintura, mas nem comprimia a parte superior do busto, nem se prolongava abaixo

da cintura. Era um funil... o que não quer dizer que as bealdades da época não se achassem ainda mais bellas quando se metiam dentro d'essa historia.



Collete veneziano de ferro usado no século 16.

Um imperador de então, José II da Austria, quiz vêr se dava cabo dos colletes. Prohibio o seu uso em todos os collegios, orphanatos e conventos — e, para tornar-os odiosos ás pessoas honradas, ordenou que todas as mulheres desonestas e todas as condemnadas fossem obrigadas á usal-os durante todo o cumprimento da sua pena.



Collete usado no século 18.

hoje ainda não são as damas do demi-monde que mais frequentemente dão o tom á moda?



Maravilhoso aparelho para apertar banhas muito exuberantes.

Não obstante, em França, ao principio d'este século, houve um pequeno periodo em que o velho aparelho compressor perdeu a voga. Foi muito rapido. Já em 1815 as cousas estavam na mesma. Vieram então os colletes de lacinhas. Um caricaturista francez indicou então como o deviam applicar as mulheres extremamente gordas: fazendo-se apertar por duas pessoas á graças a torniquetes especiaes.

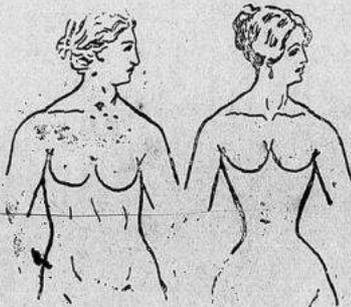
D'ahi até o collete Léoty, que differença! Certo, as lincas geraes mantiveram-se: mas a fabricação alinou-se, melhorou, fez-se elegante. Passou o tempo em que o collete era posto e tirado, atando e desatando os cordões de traz. D'antes eram, ou as criadas, ou os maridos que prestavam ás esposas o serviço gentil de apertal-as e desapertal-as. Conta-se mesmo que os maridos ciumentos davam laços especiaes para, ao desatarem-nos, saber se as respectivas consortes tinham ou não fora de casa, tirado o collete...

Ha, a este proposito, uma anedocta historica curiosa. Todos se lembram do crime sensacional de Henrique Chambige, que foi achado



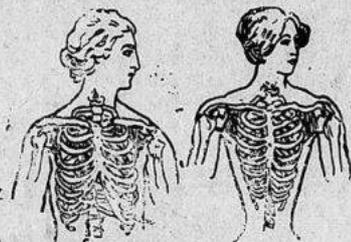
Collete Léoty, modelo moderno.

ca. O collete modificou a anatomia feminina. Da caixa thoraxica, mais larga na base, mais estreita na apice,



Comparação entre a Venus de Medici e uma elegante moderna.

elle alterou absolutamente a conformação. D'ahi um grande numero de molestias que affligem o bello sexo. Hoje todo o empenho da gymnastica racionalmente comprehendida está em augmentar a capacidade respi-



Como a Venus de Medici e uma elegante de hoje têm a cavidade thoraxica.

ratória. E' justamente o que não permite o collete. Por isso elle tem inimigos ferozes entre os medicos.



Collete Léoty, usado em 1877.

Nos Estados-Unidos já houve um estado que, para impedir a venda d'essa peça de vestuario, lembrou-se de incluí-la entre as *armas prohibidas*, considerando *crime* (1) o seu uso. Como, porém, ir examinar as senhoras elegantes para saber se estavam ou não cometendo o delicto? Só se se permitisse aos soldados o direito de abraçarem as transuentes... Nesse caso, o pessoal da policia ver-se-hia augmentado com um numero consideravel de voluntarios.

Cumpra, porém, dizer que o espartilho tem tido defensores. Um d'elles, o Dr. Felix Regnault, escreveu que ha vantagem em apertar o abdomen. Lembrou que uma certa constricção é util: tanto assim que os gymnastas cingem com força a cintura, os carregadores os pulsos. O Dr. Lutaud insistiu na necessidade que ha para as senhoras em usarem qualquer cousa a que possam suspender o peso, ás vezes bem grande, das numerosas saias que a moda prescreve, e esse é um dos fins do espartilho. Outros acharam que, pelo menos, d'ahi não advem mal algum. E' de certo que esses medicos muito accomodaticos comprehendem ser inutil qualquer campanha e resignaram-se... Nada allias mais sensato.

De inteira insensatez é, porém, o que outro medico, o Dr. Monin, resolveu-se contar aos seus leitores sobre o que succedeu no Brazil, em 1888, quando se declarou a abolição da escravatura. Assegura esse sujeito que o porte do espartilho era formalmente prohibido por lei ás escravas. Assim, logo que a lei de 13 de Maio foi votada, as negras accorreram em massa, em multitudes compactas, para munirem-se de colletes. Em tres dias, assevera o Dr. Monin com toda a gravidade, as colleteiras fizeram transacções no valor de mais de meio milhão.

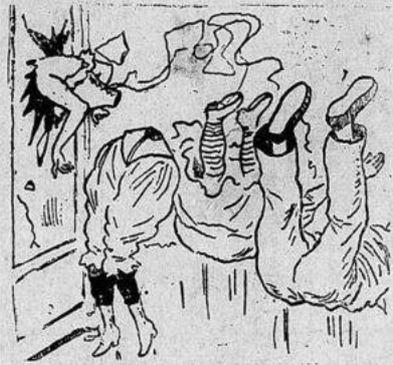
Onde esse pandego foi buscar taes dados é que seria curioso indagar.



— Podem apertar... mais... mais...

Na historia do collete, o Brazil só parece dever figurar com uma pequena innovação, que effectivamente foi muito adoptada em 1877. Eram umas pequenas roldanas ou carretilhas por sobre as quaes os cordões passavam, o que facilitava não só o apertar, como principalmente o desapertar. Desde que se desfazia o atilho em laço, o collete abria-se largamente. Mas a moda passou depressa.

Quanto tempo durará ainda o uso do espartilho? Bem clarividente será quem o lograr desde já adivinhar. Um dia as mulheres, que tanto variam, até nisso variarão. E' então não haverá mais a lamentar accidentes tragicos como o d'aquella elegante que veio a morrer,



— Mais um bocad... Bumba!

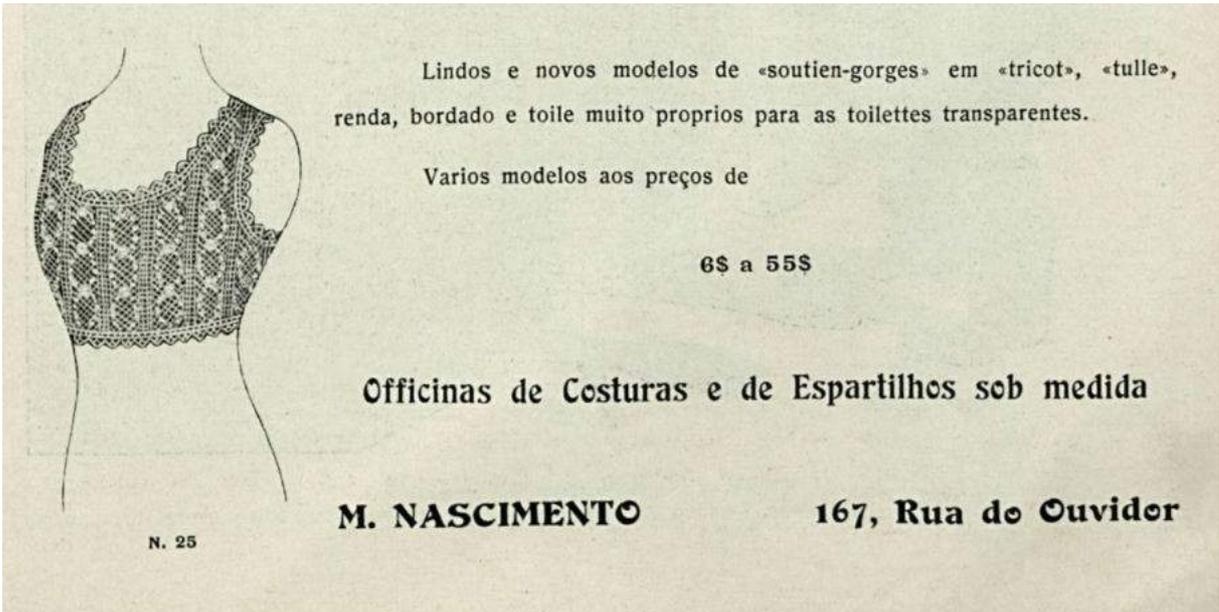
partida ao meio, uma vez em que sollicitava ao marido e á criada que a apertassem cada vez mais. Momento houve em que o aperto foi tanto, que o corpo estalou pela cintura e emquanto os dois apertadores, desapertavam rudosamente, cahindo de costas, o busto d'ella, projectado com força, furava o espelho, estilhaçando-o... Que a leitora não lhe siga o exemplo.

PEDRO ZALUAR.

A fragmentação do corpo pelo uso do espartilho chega a ser bastante literal em uma ilustração que circulou muito entre o final do século XIX e o início do século XX, tanto no Brasil quanto na Europa e nos Estados Unidos. Publicada em um artigo sobre a história do espartilho na *Revista da Semana*, em 1900, a imagem retrata, no primeiro quadro, uma mulher apertando o espartilho com a ajuda do marido e da criada (Figura 106). No segundo quadro, seu tronco se descola do corpo e é projetado em direção ao espelho, enquanto suas pernas permanecem no mesmo lugar e as pernas da criada e do marido viram de ponta cabeça.

De modo irônico, a ilustração faz uma crítica à prática do *tight lacing*, que consistia na amarração exagerada do espartilho visando à redução da cintura. Ao mesmo tempo, ela se insere no contexto da fragmentação do corpo, cujas representações em imagens e objetos pareciam cada vez mais naturalizadas, integrando-se à paisagem urbana por meio das vitrines e dos mostruários de lojas e dos anúncios e artigos das revistas ilustradas.

Figura 107 – Parte de manequim publicada na revista *Careta* em 1914



Lindos e novos modelos de «soutien-gorges» em «tricot», «tulle», renda, bordado e toile muito próprios para as toilettes transparentes.

Varios modelos aos preços de

**6\$ a 55\$**

**Officinas de Costuras e de Espartilhos sob medida**

**M. NASCIMENTO** **167, Rua do Ouvidor**

N. 25

Fonte: *Careta*, Rio de Janeiro, n. 340, 26 dez. 1914.



Figura 109 – Diferentes partes de corpos femininos retratadas no *Jornal das Moças* em 1918

*Colletes e Cintas*

**MARIE LOUISE**, Collete de muita flexibilidade, ricamente guarnecido com rendas e fitas; 4 ligas de seda, em batiste broché 63\$000 em popeline brochée 90\$000

**LE REGENT**, Collete muito comodo e elegante de superior tecido de linho broche, ricamente enfeitado; 4 ligas 70\$ e 90\$000

**SUZANNE**, Collete de esplendida batiste lavrada, modelo confortavel e elegante, quatro ligas; rosa, azul, branco e lilaz — 40\$000

**SOUTIEN GORGE**, de linho superior, bordado a mão — 22\$, 25\$ e 28\$000

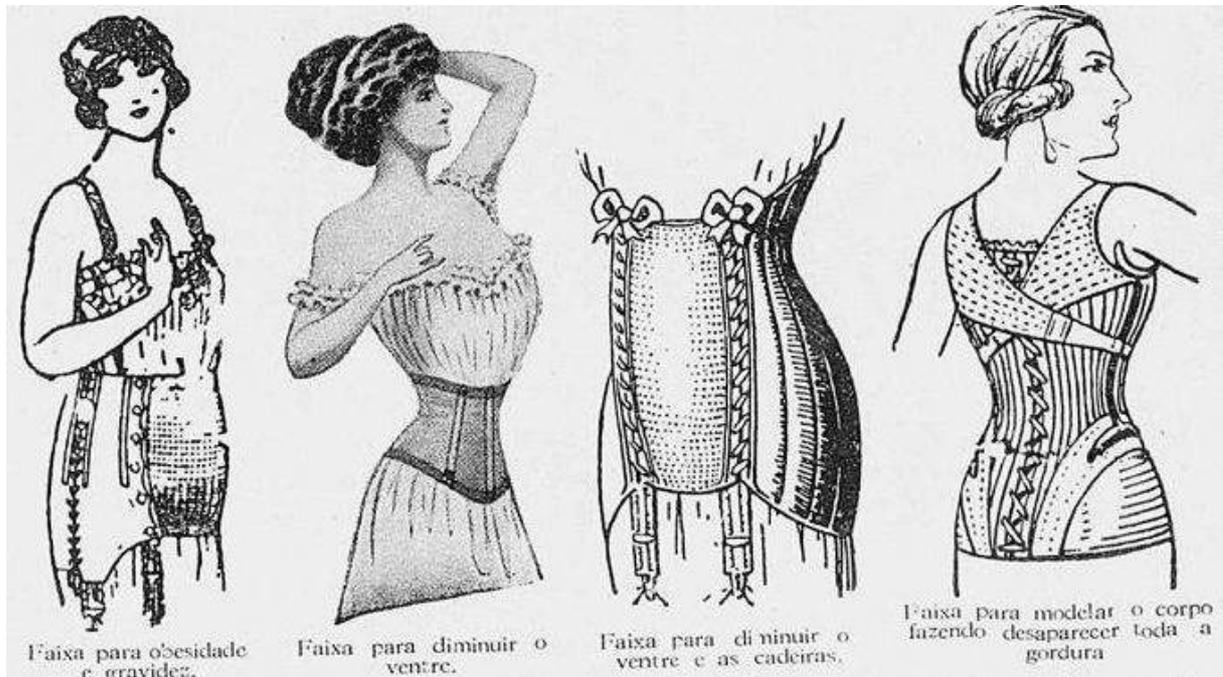
**SOUPLASSE**, Cínta que substitue o collete com muita vantagem, dada a sua comodidade; 4 ligas - em tricot elastico - 70\$ e 95\$ em tricot algodão 60\$

**SULTANE**, Cinta de tecido astinado fantasia, com elastico na cintura, modelo muito elegante; 4 ligas — 55\$000

**PARC ROYAL**

Fonte: *Jornal das Moças*, Rio de Janeiro, n. 162, 25 jun. 1918.

Figura 110 – Partes de corpos femininos em diferentes ângulos publicadas na *Revista da Semana* em 1925



Fonte: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 26, 20 jun. 1925.

A multiplicação de imagens nas quais o corpo feminino aparece mutilado, sem pernas, cabeça, braços e mãos (Figuras 107-110), apontava para a fragmentação psicológica, social e política da figura humana. Representações desse tipo indicam situações de vulnerabilidade, pois, “quando o corpo é desmembrado, fraturado, dividido, existe, necessariamente, um assalto à integridade do corpo por inteiro, e desse assalto surge, inevitavelmente, um senso de desconexão”<sup>409</sup>.

As operações de fragmentação e divisão em partes foram fundamentais na formação da modernidade, estabelecendo um tipo específico de relação entre o humano e seu entorno. A organização da indústria moderna e a instalação das linhas de produção, cujo modelo fordista é o maior paradigma, impuseram não apenas uma nítida divisão do trabalho, como também estabeleceram escalas de tempo que passaram a determinar o tempo de trabalho fabril e até mesmo o tempo livre do trabalhador. Distanciando-se das tarefas integradas e do tempo longo e imprevisível da natureza, que marcaram as sociedades agrícolas anteriores ao desenvolvimento do capitalismo, a fábrica introduziu o tempo do relógio, fatiado em horas, controlado pelas necessidades da produção e regimento dividido pela difusão da ideologia do trabalho.

<sup>409</sup> SUMMERS, op. cit., p. 205.

Essa fratura fundamental entre o trabalhador e o resultado do seu trabalho, isto é, o produto transformado em mercadoria, marca o processo de alienação que a tradição marxista apontou como o fundamento da dominação burguesa. Separado do mundo que constrói, o trabalhador não reconhece nos objetos que o cercam a presença da ação humana, e passa, em seguida, a atribuir a esses objetos uma espécie de poder e autonomia que, por derivação, é transferida para as organizações sociais, a economia, a política, etc.

Não foi apenas o desenvolvimento da indústria moderna que provocou essa dicotomia entre o homem e o seu meio. Um dos traços fundamentais da ciência moderna – que a diferencia dos conhecimentos gregos e medievais – é justamente a separação entre o “sujeito do saber” e o “objeto a ser conhecido”, isto é, entre o humano e a natureza. Esse corte epistemológico estabeleceu a noção de que o mundo ao nosso redor deveria ser não apenas conhecido, mas também explorado e transformado. Um desdobramento do discurso científico, como aponta Marilena Chauí, foi transformar essa distinção imediata entre sujeito e objeto no princípio da “objetividade”, que sustenta o conhecimento sobre o outro<sup>410</sup>.

A modernidade constituiu-se, assim, pelo aprofundamento dessa separação, fortalecida pelas teses culturalistas que difundiram a visão corrente de que somos seres essencialmente culturais, e que, portanto, quanto mais nítida a distinção entre o humano e a natureza, mais sofisticado seria nosso padrão civilizacional<sup>411</sup>.

Essas divisões de base, seja entre o trabalhador e o fruto do seu trabalho ou entre o humano e a natureza, abriram caminho para inúmeras outras divisões e separações que sedimentaram a percepção moderna do mundo. Não parece casual que a noção de especialização, e, portanto, de conhecimento circunscrito e fragmentado, tenha sido tão relevante para as ciências médicas, os profissionais do direito e o avanço da tecnologia.

Do desenvolvimento da medicina moderna, ancorada na mesa de dissecação, à terrível mutilação dos corpos observada na Grande Guerra, corpos fragmentados integravam o imaginário moderno. Como caracterizou Eliane Robert Moraes, fragmentar, “decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do ‘espírito moderno’”<sup>412</sup>.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, a profunda crise do humanismo transformou de modo radical a política, a moral, os costumes e a estética no mundo ocidental:

---

<sup>410</sup> CHAUI, Marilena. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1990, p. 15-38.

<sup>411</sup> Para uma visão crítica do culturalismo, ver: EAGLETON, Terry. *Cultura e Natureza*. In: \_\_\_\_\_. *A Ideia de Cultura*. Lisboa: Temas e Debates, 2003, p. 115-144.

<sup>412</sup> MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana*. São Paulo: Iluminuras, 2017, p. 53.

“a cultura tradicional sofria um colapso e as tentativas que se seguiram a esse período inicial, no sentido de recompor as relações com vistas a uma nova ordem, só fizeram reiterar o forte sentimento de desordem e caos que se instalara [...]”<sup>413</sup>. O presente, que até meados do século XIX se apresentava como algo fixo e permanente, foi submetido à dinâmica do instantâneo e do efêmero.

O sentimento de instabilidade e a progressiva fragmentação e desintegração dos sistemas de crença do século XIX implicaram a desestabilização de uma noção integrada do ser humano. Essa fratura se expressa na própria noção de intimidade. A ideia de que existe algo interno e “íntimo”, em contraposição a algo externo, trazia um princípio da fragmentação de si.

Assim, “numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços”<sup>414</sup>. E o mundo em pedaços era retratado nos mais diversos meios, das propagandas de espartilhos à arte moderna, mas se expressava invariavelmente no corpo:

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado.<sup>415</sup>

O interesse pelas formas e pela anatomia e a exibição exaustiva do corpo feminino eram diretamente proporcionais ao desejo de desintegrar a figura humana como meio de desvendar seus mistérios. Desse modo, a fragmentação do corpo e da experiência humana no mundo moderno fez surgir novas sensibilidades, resultando em uma das mais importantes renovações artísticas do início do século: o cubismo. Como afirma Moraes, *Les demoiselles d'Avignon* (Figura 111), de Pablo Picasso, “inaugurou o grande afastamento da representação tradicional da forma humana”<sup>416</sup>. Trata-se de uma ação de ruptura, um gesto de revolta, a evidência do corpo em crise.

---

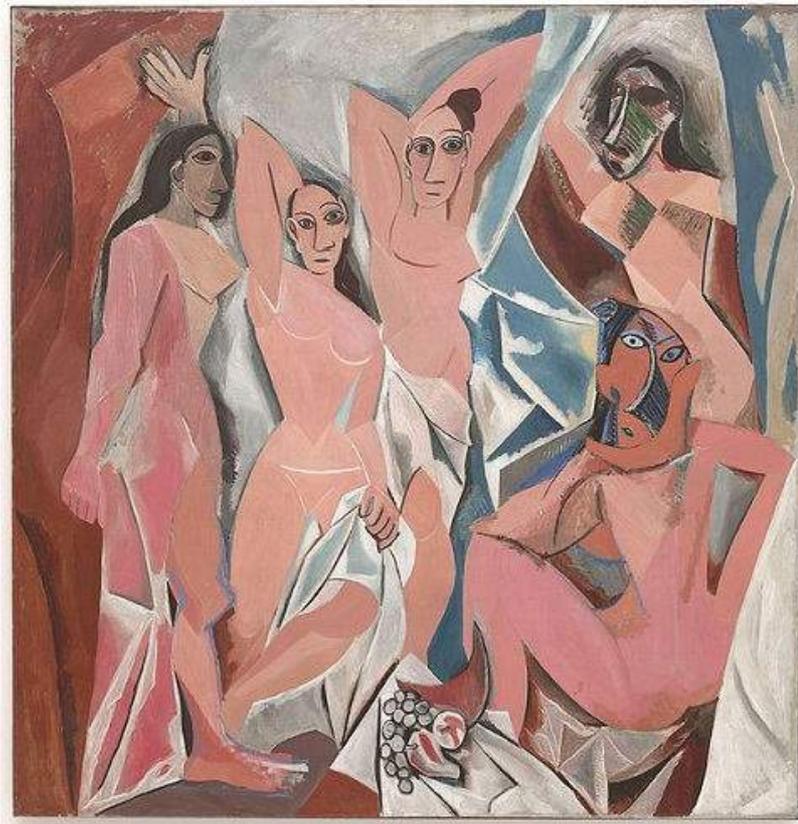
<sup>413</sup> MORAES, op. cit., p. 54.

<sup>414</sup> MORAES, op. cit., p. 57.

<sup>415</sup> MORAES, op. cit., p. 58.

<sup>416</sup> MORAES, op. cit., p. 59.

Figura 111 – *Les demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso, 1907 (óleo sobre tela, 243,9 x 233,7 cm)



Fonte: MoMA (NY).

Na tela, vemos cinco mulheres disformes, quase monstruosas, nuas e envoltas em uma atmosfera sensual, reforçada pela cesta de frutas, no primeiro plano, e pelo contraste entre os tecidos brancos e os corpos monocromáticos do grupo de prostitutas retratado por Picasso. As duas figuras centrais parecem encarar, de forma provocativa, o observador, enquanto a mulher à esquerda sustenta, com a mão, uma cortina que desvenda o espaço e reforça o convite. De forma surpreendente, os corpos recortados e fragmentados e a aura fantasmagórica das expressões faciais parecem convergir para o ambiente lúbrico que domina a cena.

Como afirma Sevcenko, “as fontes de que Picasso hauriu para compor o quadro foram várias e díspares e a todas ele proviu uma formulação e um contexto originais”<sup>417</sup>. A múltipla inspiração de Picasso abarcaria a arte acadêmica de Jean-Auguste Dominique Ingres, com sua “modelagem anticonvencional dos nus”<sup>418</sup> e “ousadias cromáticas”<sup>419</sup>, os *fauves* de Matisse, a geometrização de Cézanne, o teatro popular, o “cinema cômico-experimental de Méliès”<sup>420</sup>, a

<sup>417</sup> SEVCENKO, Orfeu extático na metrópole (op. cit.), p. 194-195.

<sup>418</sup> SEVCENKO, Orfeu extático na metrópole (op. cit.), p. 195.

<sup>419</sup> SEVCENKO, Orfeu extático na metrópole (op. cit.), p. 195.

<sup>420</sup> SEVCENKO, Orfeu extático na metrópole (op. cit.), p. 195.

arte ibérica arcaica e a arte negra africana. No entanto, seria possível identificar uma aproximação entre as *demoiselles* e os anúncios publicitários do início do século XX, em especial aqueles que representavam mulheres vestindo espartilhos?

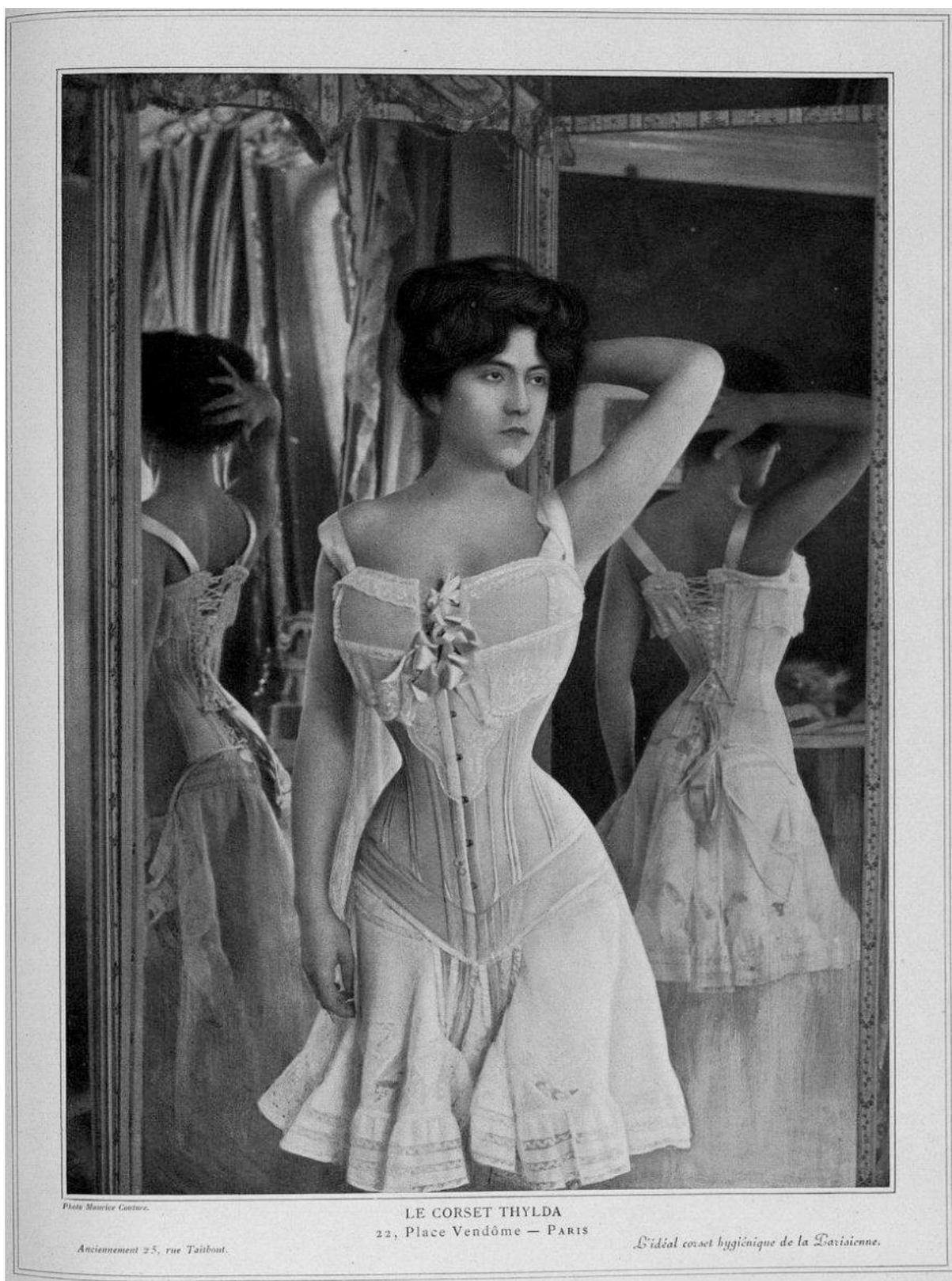
Em primeiro lugar, poderíamos destacar a própria silhueta das mulheres de Picasso. Por mais deformadas e geométricas, suas cinturas são definidas como se estivessem modeladas por espartilhos. A postura das duas figuras centrais, com os braços posicionados para cima, é bastante similar à explorada pelas propagandas, como nos anúncios de Mme. Garnier (Figura 93), no Brasil, cuja composição se assemelhava às das propagandas que circulavam na Europa (Figuras 112-114). Desse modo, as poses e as silhuetas femininas, com ênfase nos gestos delicados e na cintura demarcada, seguiam os padrões de feminilidade da época, tal como visto em outros circuitos visuais, como propagandas de espartilhos e imagens eróticas – as *demoiselles*, afinal, seriam prostitutas de um conhecido bordel frequentado por Picasso e outros artistas, localizado na rua Avignon, em Barcelona.

Figura 112 – Espartilho Baleinine Incassable, Paris, [ca. 1900]



Fonte: Bibliothèque des Arts Decoratifs, Paris.

Figura 113 – Anúncio do espartilho Thylda, 1907, Paris



Fonte: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Figura 114 – Propaganda de espartilho na Espanha

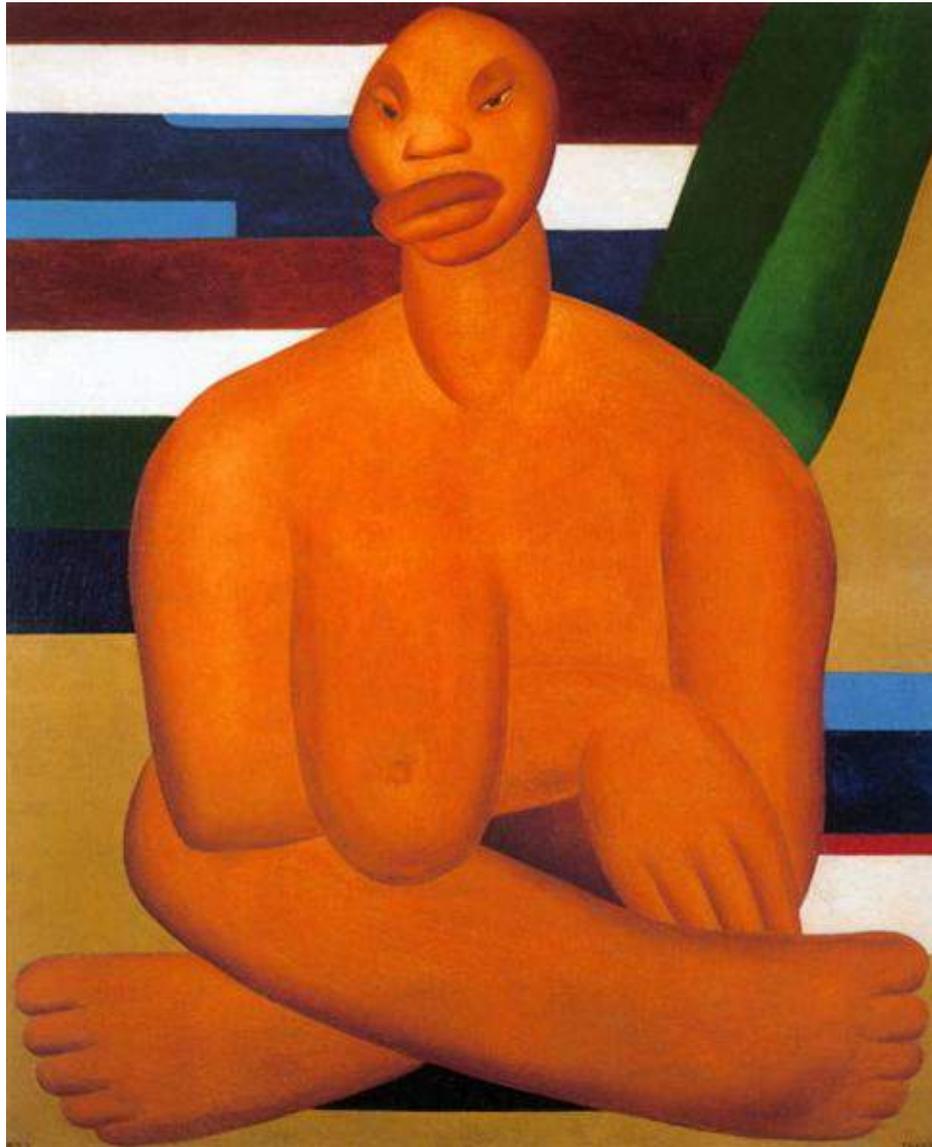


Fonte: *El Cuento Semanal*, Madrid, n. 46, 15 nov. 1907.

A partir da deformação das figuras femininas, Picasso “deforma o sistema vigente de percepção dos produtos da cultura [...]. O que era representativo se tornou demonstrativo; o que era simbólico virou tópico; o que era transcendente, imanente; o que era passivo, ativo; o que era belo ficou feio”<sup>421</sup>. Essa fratura da figura humana, verificada também nas representações de espartilhos, caracterizava uma época histórica e posicionava a intimidade no centro das preocupações contemporâneas.

<sup>421</sup> SEVCENKO, Orfeu extático na metrópole (op. cit.), p. 197.

Figura 115 – *A negra*, Tarsila do Amaral, 1923 (óleo sobre tela, 100 x 80 cm)



Fonte: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Não sabemos se por mera coincidência, mas, na Europa e no Brasil, os dois quadros que inauguram as deformações da figura humana retratam cenários ligados à ideia de intimidade. No caso da obra de Picasso, o bordel se apresenta como um espaço íntimo e contraponto da intimidade do lar e da família burguesa. No Brasil, Tarsila do Amaral deu início à empreitada cubista com o quadro *A negra* (Figura 115), em 1923<sup>422</sup>. Na pintura, observamos uma mulher negra, nua, corpulenta, de cabeça reduzida e com o corpo agigantado. Com seus lábios volumosos e um grande seio caído, ela ocupa quase a totalidade da tela.

---

<sup>422</sup> AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010, p. 120.

Pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com tal destaque e força, conscientização em sua projeção, embora inconsciente, posto que Tarsila pintava quase que como envolvida sempre numa atmosfera peculiar, da presença do negro em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer, como é assinalado pelas folhas de vegetação. Apesar de elementos geométricos um tanto *à la mode* no segundo plano da tela, esse trabalho de Tarsila, pela sua ousadia de deformação e composição, pelo seu relacionamento ecológico direto e pela sua mensagem de autenticidade, já bastaria para colocar a artista em primeiro plano na pintura feita no Brasil.<sup>423</sup>

Em *A negra*, Tarsila adere à decomposição das formas, tal como proposta pelo movimento cubista, e retrata aspectos de sua própria formação a partir da representação de uma negra em inédito destaque. É preciso, entretanto, caracterizar “a presença do negro em sua formação, em sua infância”. As relações estabelecidas entre Tarsila e “o negro”, ou a negra, eram, evidentemente, de subalternidade, como a própria artista afirma:

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama *A negra*. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos, sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas.<sup>424</sup>

Além dos estereótipos absurdos relacionados ao corpo negro, a suposta valorização de uma cultura afro-brasileira seria, no mínimo, limitada, evidenciando uma percepção violentamente nostálgica e ingênua em relação ao passado escravocrata<sup>425</sup>. O corpo da mulher negra, como escravizada ou empregada doméstica, era visto como objeto de trabalho e exploração sexual. A nudez, nesse sentido, expunha o corpo negro simultaneamente à incivilidade, à objetificação sexual e ao trabalho compulsório, relacionado à maternidade e à amamentação. Para Gilberto Freyre, um dos papéis sociais mais fortes da mulher negra na formação da família brasileira era o da mãe-preta, símbolo da suposta integração e harmonia racial<sup>426</sup>. A mãe-preta seria aquela criatura dedicada, que a todos acolhe, que de todos cuida. Como sintetiza Roncador,

<sup>423</sup> AMARAL, op. cit., p. 120.

<sup>424</sup> RIBEIRO, Leo Gilson. “O que seria aquele coisa?”. Entrevistada: Tarsila do Amaral. *Revista Veja*, 23 fev. 1972.

<sup>425</sup> Ver também: FERREIRA, Thaís dos Reis. *A Negra: diálogos entre a obra de Tarsila e o feminismo negro*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

<sup>426</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

Se por um lado o mito da mãe-preta servia como uma compensação ou alívio (num nível imaginário) das tensões raciais na sociedade de então, por outro, ele alimentava uma expectativa de lealdade e servilismo que em nada ajudava as trabalhadoras domésticas a se libertarem de sua condição de semi-escravas. Apesar da erradicação da ama-de-leite no Brasil devido ao sucesso das campanhas higienistas do final do século XIX, as donas de casa jamais deixaram de empregar uma mãe de criação, criadeira, ou babá com quem pudessem dividir o encargo das tarefas maternas. Portanto, era necessário para essas trabalhadoras domésticas modelos profissionais que resistissem ao estereótipo da subserviente mãe-preta. Além disso, esse mito tampouco contribuiu para que se percebesse a crueldade da prática da maternidade transferida. [...] a mãe criadeira era normalmente castrada do direito de exercer a maternidade dos próprios filhos para ter que assumir os cuidados de uma prole que não a sua.<sup>427</sup>

Pelo destaque dado ao seio na pintura de Tarsila, é provável que a negra tenha sido inspirada na figura de uma ama de leite, de uma mãe-preta. Se considerarmos a presença de empregados domésticos como elemento constituinte da intimidade burguesa no Brasil, tal como demonstrado no primeiro capítulo, podemos admitir que Tarsila retratou um aspecto da constituição de sua intimidade burguesa, do mesmo modo que Picasso teria representado aspectos da sua intimidade masculina.

Desse modo, identificamos os cruzamentos entre intimidade e representação da vida moderna em diferentes circuitos. A adesão de Tarsila ao cubismo foi expressa em uma entrevista concedida pela artista em 1923, na qual ela responde se era cubista: “Perfeitamente. Estou ligada a esse movimento que tem produzido seus efeitos nas indústrias, no mobiliário, na moda, nos brinquedos [...]”<sup>428</sup>. De acordo com Amaral, “a resposta de Tarsila é a demonstração cabal de sua integração num movimento de âmbito não apenas francês, mas que abarca toda a cultura ocidental, já com repercussão no processo evolutivo de uma sociedade de consumo”<sup>429</sup>.

Em sua resposta, Tarsila identifica os vasos comunicantes presentes em circuitos visuais diversos, das vanguardas artísticas à cultura de massas, e demonstra sua forte conexão com o tempo presente – afinal, como ressaltou o compositor franco-estadunidense Edgar Varèse, um artista nunca está à frente do seu tempo, mas a maioria das pessoas está bem atrasada em relação à sua época<sup>430</sup>.

<sup>427</sup> RONCADOR, Sônia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, 2008, p. 148. Sobre mulheres negras, corpo e maternidade, ver também: MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Mulher, corpo e maternidade. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (org.). *Dicionário da escravidão e da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 334-340.

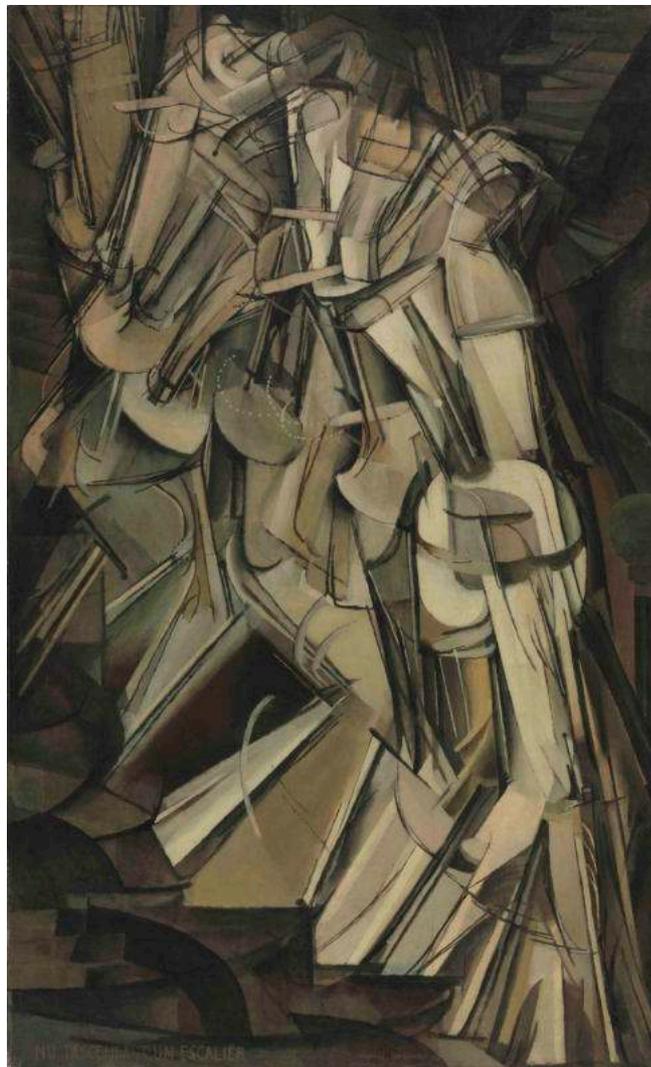
<sup>428</sup> AMARAL, op. cit., p. 141.

<sup>429</sup> AMARAL, op. cit., p. 141.

<sup>430</sup> VARÈSE, Edgard. Music as an art-science. In: SCHWARTZ, Eliot.; CHILDS, Barry (ed.). *Contemporary composerperson contemporary music*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1967, p. 20.

Evans, ao discutir as aproximações entre os desfiles de moda da década de 1910 e as linhas de montagem fordista, afirma que a simultaneidade e a visualização do movimento (no trabalho, nas artes e no esporte) fizeram com que muitos artistas passassem a representar os padrões visuais dos desfiles e das linhas de montagem, como Marcel Duchamp em *Nude Descending a Staircase* (Figura 116). Ela demonstrou, assim, que a simultaneidade e o movimento eram características cotidianas da vida burguesa, na mesma época, ou até antes, das investigações formais das vanguardas artísticas sobre o tempo, o espaço e a imagem<sup>431</sup>.

Figura 116 – *Nude Descending a Staircase*, Marcel Duchamp, 1912  
(óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm)



Fonte: Philadelphia Museum of Art.

---

<sup>431</sup> EVANS, Caroline. *The Mechanical Smile*. New Haven: Yale University Press, 2013, p. 46-47.

De modo similar, é preciso considerar o impacto da entrada de representações de mulheres em espartilhos na iconosfera, isto é, o conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível. Quando pensamos na circulação de imagens, percebemos que não existem sistemas autônomos: eles são híbridos e constituídos por meio de vasos comunicantes (publicitários, artísticos, etc.). A circulação de imagens de mulheres fragmentadas, desmembradas e invisíveis nas propagandas de espartilhos, desde o século XIX, combinada à ascensão dos manequins e do fascínio pelos objetos humanoides, contribuiu para a disseminação de uma visão igualmente fragmentada do corpo moderno, que se confunde com as mercadorias.

Assim, a dinâmica do ver e ser visto, tão característica da feminilidade burguesa, exhibe o corpo feminino à total exaustão, a ponto de tornar esse corpo invisível. O olhar modernista, nesse sentido, capta exatamente esse processo de fragmentação do corpo e da consciência moderna. Ao analisar o desenvolvimento da intimidade burguesa, percebemos que a atenção às formas corporais (especialmente femininas), às práticas íntimas (o banho, a toalete) e às percepções internas, ligadas ao uso do espartilho, integra um circuito mais amplo de representações.

Figura 117 – *Vênus de Milo com gavetas*, Salvador Dalí, 1936, Espanha



Fonte: The Art Institute of Chicago.

Em 1936, Salvador Dalí criou uma escultura em gesso que teve como inspiração a famosa *Vênus de Milo*, exposta no Museu do Louvre e que fascinava o artista desde a infância. *Vênus de Milo aux tiroirs*, ou *Vênus de Milo com gavetas* (Figura 117), propõe uma releitura surrealista da estatuária antiga, transformando a deusa do amor em um “gabinete antropomórfico”. Seu corpo é representado com gavetas decoradas com pompons, localizadas na testa, nos seios, no estômago, no abdômen e no joelho esquerdo. Além disso, a Vênus continua com os braços amputados, reforçando a noção de fragmentação.

Influenciado pelo trabalho de Sigmund Freud, Dalí criou uma série de obras na qual o corpo humano poderia ser aberto por gavetas, que simbolizariam a memória e o subconsciente e expressariam o mistério dos segredos ocultos, a serem desvendados somente pela psicanálise.

As gavetas da Vênus, concentradas no torso, remetem ao próprio espartilho e à ideia de que o gênero feminino poderia ser identificado pelo tronco. Consequentemente, os mistérios e os desejos femininos também estariam acumulados nessa região. As pequenas gavetas também se assemelham às do móvel confeccionado para as filhas do Barão de Piracicaba a partir de um modelo europeu (Figura 27), discutido no primeiro capítulo, como se os pequenos compartimentos fossem incorporados literalmente, sem perder, no entanto, seu papel de guardiões dos segredos da intimidade.

Móveis com espelhos e gavetas, muito utilizados na toalete feminina, se popularizaram ao longo do século XX. A psique do Museu Paulista, composta de três espelhos e dez gavetas, permitia a observação total ou focada de si e o armazenamento de pequenos objetos e itens pessoais, longe do olhar. Lembremos ainda que, simbolicamente, esse móvel abrangeria a totalidade de sua detentora, suas particularidades, seu corpo e suas ações – tudo aquilo que ela pretendia revelar e desejava esconder, sua própria psique.

A escultura de Dalí poderia ser interpretada como a fusão entre o corpo (do tronco feminino, em especial) e o mobiliário burguês, e, por conseguinte, como expressão da intimidade enraizada no inconsciente. A obra surge como forma de explorar os mistérios psicológicos do desejo sexual, simbolizados na figura da deusa. Em uma entrevista que concedeu à revista *Playboy*, já na década de 1960, o artista afirmou que “com a adição das gavetas é possível olhar para dentro do corpo da Vênus de Milo, para a alma”<sup>432</sup>.

---

<sup>432</sup> FUNDAÇÃO SALVADOR DALÍ. *Venus de Milo with Drawers*: description. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-sculpture/obra/66eab9bd42ece411947100155d647f0b/venus-de-milo-with-drawers>. Acesso em: 26 mar. 2021.

A ideia de explorar a alma e a psicologia femininas era tema recorrente nos anos 1920, e com frequência associava a psique da mulher ao modo de se vestir e se movimentar, como se as roupas e o corpo fossem de fato gavetas que revelassem seu interior. A década de 1920 parece, de fato, representar uma incorporação mais sistemática dos ideais modernos. A transformação da silhueta feminina e a relativa emancipação da mulher, que vinha sendo conquistada desde o final do século XIX, parecem convergir para essa ideia.

Portanto, as representações do corpo fragmentado não são ocasionais, tampouco resultado do pragmatismo das lojas de espartilho ou de experiências estéticas descoladas do mundo social. A fragmentação obedecia a um princípio de investigação, que procurava desvendar os comportamentos femininos por meio da dissecação do seu corpo e da sua alma. Esse escrutínio da psique feminina era, então, mais uma investida do poder patriarcal, que poderia ser expresso de maneira irônica pela máxima “dividir para dominar”.

### 3.5 O ESPARTILHO DE MÚSCULOS

As preocupações com a saúde da mulher, em consonância com as novas medidas higienistas e o avanço da medicina moderna, tornavam o espartilho alvo de controvérsias desde o século XIX. O debate sobre seu uso envolvia não apenas usuárias e fabricantes, mas também médicos e higienistas, como sugere um artigo anônimo publicado em 1896 na revista *A Estação*:

Tem-se escripto volumes sobre os inconvenientes do espartilho. Quasi todos os hygienistas modernos condemnam esta moda barbara que não somente torna defeituoso o porte, desloca e comprime os órgãos, como ainda contribue para o desfavorecimento, entravando as funções da maternidade e favorecendo os abortos.<sup>433</sup>

O conhecimento do corpo e de seu funcionamento interno foi, durante um longo período, exclusivo dos profissionais da saúde, mas agora se tornava, mesmo que timidamente, assunto debatido nas revistas. A compressão dos órgãos, o deslocamento do fígado e dos intestinos, a anemia, a tuberculose, a neurastenia, a deformação das costelas, a ectopia renal, as palpitações, as vertigens e os desmaios eram males que alguns médicos associavam ao uso do espartilho<sup>434</sup>. Apesar dos exageros, essa lista indica tanto os tipos de doenças que deviam acometer parte das mulheres como a difusão da medicina e do conhecimento médico.

<sup>433</sup> A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1896, p. 3.

<sup>434</sup> REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 107, 1 jun. 1902, p. 3.

A proliferação de propagandas de remédios para fadiga, “incômodos de mulher” (cólicas menstruais), problemas de intestino e dores de cabeça era um indício da nova relação estabelecida com o corpo e a saúde.

O debate sobre os benefícios e os prejuízos causados à saúde da mulher pelo uso do espartilho esteve presente em anúncios e crônicas de revistas ilustradas desde fins do século XIX. As inúmeras transformações da peça recorriam a argumentos dessa natureza, sugerindo que as mudanças materiais correspondiam às demandas de saúde e bem-estar. No entanto, o tema abrangia ainda um conjunto expressivo de determinações que se impunham entre as práticas privadas e os cuidados com o próprio corpo, de um lado, e as prescrições médicas e o controle público sobre os indivíduos, de outro. Nesse entreato, um aspecto importante da intimidade moderna era construído, no qual a gestão da vida pessoal era não apenas compartilhada, como também vigiada e avaliada por regras de conduta que, protagonizadas pelo saber médico, operavam como princípio na escolha do vestuário e nas práticas cotidianas.

A difusão das ideias científicas, nas suas mais variadas cores e matizes, a partir de orientações médicas, preceitos, procedimentos e precauções, incidia sobre o corpo da mulher, definindo um conjunto de práticas supostamente corretas que lhe garantiriam saúde e longevidade. Mesclando sem distinção descobertas científicas duvidosas, preconceito racial, filosofia de segunda mão e o velho patriarcalismo, inúmeros profissionais de saúde, médicos e “especialistas” vaticinavam os malefícios (ou a inocência) do espartilho para o corpo da mulher.

As concepções de juventude, associadas à noção de “corpo saudável”, valorizavam as chamadas *qualidades juvenis*, como força, disposição e firmeza, e estimulavam as mulheres a se engajar numa cruzada sem tréguas para prolongar os atributos da juventude. Assim, artigos difundiam regras de comportamento, receitas e práticas cotidianas que associavam a ideia de saúde ao corpo vigoroso, tonificado e pueril.

A demanda por movimento foi um dos grandes fatores que influenciaram as transformações do espartilho. A expansão dos esportes, a movimentação da mulher no espaço público, a dança e os passeios a pé exigiam roupas mais práticas e confortáveis. Surgiram espartilhos mais flexíveis para caminhada e cintas para a prática esportiva, enquanto o uso do sutiã representava um impulso em direção ao tronco livre.

Na década de 1920, a atividade física se consolidava como uma prática vital para os novos tempos. Em 1927, Rachel Prado, em um artigo na *Revista da Semana*, aconselhava suas leitoras:

A mulher moderna, que baniu o supplicio do espartilho e do collete, couraças horríveis, causas de grandes moléstias, e que adoptou a pratica saia curta, os cabellos cortados e os sapatos de salto baixo, deve insistir nos exercicios de gymnastica e saber respirar com rythmo para que o sangue circule rico nas veias [...]. A mulher moderna deve andar longamente a pé, viver ao ar livre, respirar a plenos pulmões ar puro e vitalizador.<sup>435</sup>

As atividades físicas, de caráter esportivo ou social, como os *footings* e as caminhadas, expandiram-se nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo a partir da virada do século XX, assumindo proporções inesperadas nas duas décadas seguintes. Houve nítido crescimento dos clubes de regata, das associações esportivas e dos times de futebol, assim como a ampliação de algumas modalidades como o ciclismo, o tênis, a esgrima, o arco e flecha e a natação – além da construção de parques para o lazer e a prática dos certames esportivos<sup>436</sup>. Sevcenko caracterizou a amplitude dessas mudanças com originalidade:

A atitude esportiva, nesse sentido ampliado, implica uma reformulação profunda da experiência da vida. Repudiando tudo quanto é artificial e postiço, tudo que embaraça os movimentos e sufoca a natureza, ela faz convergirem a exterioridade latejante dos sentidos em liberdade e a profundidade dos instintos chamados ao contato da flor da pele.<sup>437</sup>

Essa convergência entre as manifestações coletivas e exteriores, próprias ao crescimento urbano, e a “profundidade dos instintos” transformava a prática esportiva e as atividades físicas em geral numa dimensão do sujeito moderno. Assim, de um lado, o processo de modernização em curso atualizava, nas nações centrais, valores, práticas e saberes que deveriam expressar o ingresso do país na modernidade, caracterizando como objetivos a serem conquistados as competições esportivas e a prática de exercícios físicos; de outro, os discursos cientificistas, inspirados num tacaño darwinismo social e na ideologia eugenista, difundiam a prática da ginástica, inclusive para mulheres, como base do aprimoramento genético e do refinamento da raça.

<sup>435</sup> PRADO, Rachel. Sport Feminino. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 25, jun. 1927, p. 30.

<sup>436</sup> O Clube de Regatas do Flamengo, surgido em 1895, deu origem à equipe de futebol; o Regatas Vasco da Gama foi fundado em 1889, enquanto o time de futebol surgiu em 1915; o Clube de Regatas Tietê foi fundado em 1907; o Corinthians Paulista, em 1910; e o Palestra Italia, em 1914. Na década de 1920, a várzea do Carmo foi saneada e transformada em parque, e foi criado o Parque do Anhangabaú.

<sup>437</sup> SEVCENKO, Orfeu extático na metrópole (op. cit.), p. 52.

Na onda das correntes científicas e do avanço da medicina, diferentes estudos sobre o uso do espartilho foram realizados. Uma pesquisa de 1914 media as variações da capacidade pulmonar feminina:

N'uma escola de gymnastica de Bonn fizeram-se experiencias para conhecer as variações ou effeitos traduzidos nos pulmões, segundo differentes meios dynamicos. [...] O espartilho affecta de um modo prejudicial e dificulta o augmento da capacidade pulmonar, visto que se observou que as mulheres que usam espartilho têm apenas uma capacidade pulmonar de 2.200 centímetros cúbicos, ao passo que aquellas que o não usam chegam a ter uma capacidade pulmonar equivalente a 2.800 centímetros cubicos.<sup>438</sup>

O debate entre quem defendia o uso do espartilho e sua abolição envolvia, assim, estudos de casos, dados científicos e a preocupação com a capacidade física feminina. Em 1915, o colunista Acrisio, da *Revista da Semana*, traçou um panorama das transformações do espartilho como reflexo das mudanças nos trajes de passeio e dos preceitos da higiene moderna:

Os novos espartilhos, como que acompanhando o enorme clamor que de ha muito os médicos levantaram contra elles em nome de hygiene e da belleza das linhas [...] teem a enorme vantagem de fazerem pouca pressão na cintura, embora sejam mais altos que os modelos anteriores. Evitou-se tanto quando possível a rigidez que tanto incommodava [...]. A actual mulher chic nunca se desprende do seu espartilho, embora o corpo ficasse mais á vontade, mas o que se serve é d'um que seja flexivel e tenha bastante elasticidade. Só para noite, para dansar ou sports se admitem os espartilhos com barbas de baleia. [...] Se a senhora monta a cavallo, ou se joga o tennis, o golf, etc., o corset deve ter feitio especial, reduzindo á expressão mais simples não passando d'um colete flexivel acompanhado, querendo, d'um soutien-gorge.<sup>439</sup>

Outro artigo critica as justificativas médicas para o uso do espartilho, questionando se ele seria mesmo necessário para “amparar a columna vertebral e o thoraz, dar apoio ao seio, impedir a dilatação do ventre, etc.”<sup>440</sup>, pois “a verdade é que as raparigas são sempre elegantes sem esse artifício desde que não tomem attitudes viciosas”<sup>441</sup>. Por fim, o cronista arremata:

ainda ha esperança que a influencia dos exercicios phisicos praticados pelas novas gerações, os espartilhos ainda venham figurar nos museus, e que as mulheres do futuro ouvirão os conselhos dos higienistas no interesse da sua belleza, deixando que o organismo cumpra livremente as suas funções.<sup>442</sup>

<sup>438</sup> REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 24, 25 jul. 1914.

<sup>439</sup> ACRISIO. O espartilho da moda. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 45, dez. 1915.

<sup>440</sup> O ESPARTILHO e seus inconvenientes. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 46, 23 dez. 1916.

<sup>441</sup> O ESPARTILHO, op. cit.

<sup>442</sup> O ESPARTILHO, op. cit.

A popularização dos esportes e a ênfase cada vez maior na magreza colaboravam para a consolidação da ideia de que o exercício físico, mais que o espartilho, deveria moldar o corpo. E, de fato, os espartilhos hoje figuram em museus. Porém, até que ponto eles teriam sido realmente abandonados em prol de um “organismo livre” e belo? Em 1929, um artigo intitulado “A silhueta feminina” falava da necessidade de manter o corpo esbelto:

Ter a silhueta na moda não quer dizer usar vestidos cortados segundo a moda actual; é preciso ter o proprio corpo modelado conforme as indicações do gosto contemporâneo [...]. Foi-se o tempo das fôrmas abundantes. A Venus de agora deve ser esguia, ter os quadris finos e nenhuma barriga. Ao inverso de suas avós, que apertavam desmedidamente o estomago e alargavam as saias com anquinhas e balões, para as quaes o ideal da elegancia era a cinturinha de vespa, ella procura, deixando livre o órgão da digestão, outr’ora tão sacrificado, delinear o corpo em curvas suaves e pouco salientes. Para isso, tem reduzido o mais possivel a grossura e o numero das roupas de baixo [...]. Pode-se usar a cinta moderna diretamente sobre a pelle, assim como o “soutien” [...]. Porém, todos esses refinamentos de pouco valem se a obesidade, a maior inimiga das mulheres, estiver em guerra declarada contra a pobre elegante.<sup>443</sup>

No final da década de 1929, o “gosto contemporâneo” determinava o abandono das “formas abundantes” – características de um espartilho rigidamente apertado que afinava a cintura e projetava seios e quadris – e a adoção de roupas de baixo mais flexíveis e menos volumosas, como as cintas e os sutiãs. Entretanto, o artigo alertava que de nada adiantaria o uso de *lingeries* mais modernas se a “pobre elegante” tivesse “gordura excessiva”. Para solucionar o problema da obesidade, que não “passa de uma enfermidade”, aconselhava-se uma dieta adequada e a prática de exercício.

De modo semelhante, A. D’enery, colunista da *Revista da Semana*, afirma que “as senhoras que fazem sport adotaram um modelo de cinta – espartilho, muito bem ideado para sustentar os órgãos abdominais, deixando ao mesmo tempo ao tronco a sua natural flexibilidade”<sup>444</sup>. Para ela, esse “espartilho moderno” se apresenta como

um modelo realmente prático, mas... preferível seria que delle não tivessem necessidade. Bastar-lhe-ia, antes de se dedicarem ao gênero de sport que o seu temperamento ou a sua preferencia lhes indicasse, fazerem um pouco de cultura physica. Creiam, caras leitoras, que ainda nao ha melhor espartilho que o constituído pelos musculos abdominaes.<sup>445</sup>

<sup>443</sup> A SILHUETA feminina. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 12, mar. 1929.

<sup>444</sup> D’ENERY, A. O sport e a mulher elegante. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 35, 23 ago. 1924.

<sup>445</sup> D’ENERY, op. cit.

De forma contraditória, ao longo dos anos 1920, o espartilho (mesmo na forma de cintas e sutiãs) passava a ser considerado uma adjunção tão necessária quanto indesejada ao corpo. A noção de que era preciso se adequar a ideais específicos de beleza e de que, conseqüentemente, muitas pessoas não se encaixavam nesses padrões já era amplamente aceita pelo público feminino. Como afirmamos, a identificação e a correção de defeitos constituíam a subjetividade feminina, que se forjava pela disseminação da intimidade burguesa. Ao mesmo tempo que a mulher era incentivada a reconhecer seu corpo como imperfeito, o espartilho se apresentava como instrumento de aprimoramento físico, capaz de corrigir ou camuflar qualquer falha. E, agora, ele deveria não apenas ser substituído, como literalmente interiorizado em um “espartilho de músculos”.

Essa ideia apareceu pela primeira vez em 1913, em um anúncio publicitário das “Pilules Apollo”, que fariam “perder 20 kilos de gordura no espaço de 26 dias”<sup>446</sup>, substituindo a “gordura perigosa” por “um ductil espartilho de musculos”<sup>447</sup>. Em 1916, as mulheres eram aconselhadas a usar o creme Massajol, que traria firmeza para a cútis, formando um “espartilho debaixo da pele, o que é o melhor elogio que se póde fazer à firmeza”<sup>448</sup>. Assim, o impulso para o abandono de roupas íntimas que modelassem e sustentassem o corpo não significou a libertação corporal: a necessidade de corrigir defeitos e conformar o corpo de acordo com o “gosto contemporâneo” não se alterou. Na verdade, intensificou-se.

O sucesso das estratégias de classificação, a identificação de defeitos, a contínua preocupação feminina com se conformar a noções particulares de beleza no que diz respeito ao formato e ao tamanho do corpo fizeram com que a busca por adequação fosse tão bem-aceita e internalizada que dispensasse o uso de um objeto, o espartilho – ou, para ser mais exato, que tornasse o corpo o próprio objeto de conformação, um espartilho de músculos.

No final do século XX, o interesse por programas e remédios para dieta, a predisposição feminina para se submeter a cirurgias de lipoaspiração para reduzir abdômen e quadril (ou, de maneira mais direta, cortar partes de si) e a sobrevivência de cintas e modeladores corporais demonstram que o debate sobre o uso do espartilho não se concluiu por completo<sup>449</sup>.

A internalização do espartilho celebra a hegemonia da intimidade, isto é, a incorporação e a naturalização de aspectos da modernidade na constituição de si: a

---

<sup>446</sup> REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 698, 27 set. 1913.

<sup>447</sup> REVISTA DA SEMANA, op. cit.

<sup>448</sup> JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro, n. 74, nov. 1916.

<sup>449</sup> FIELDS, op. cit., p. 78-79.

feminilidade, o sentimento de si, a sexualização do corpo feminino, a mecanização da vida, a fragmentação do corpo e da consciência. Desse modo, o espartilho rígido de barbatanas só sai de cena quando tudo aquilo que ele representava é incorporado, demonstrando o quão efetivos foram o seu alcance e poder de agenciamento.

Para Daniel Miller, o verdadeiro poder de uma coisa reside em sua capacidade de passar despercebida, ou seja, os objetos são importantes não apenas porque fisicamente restringem ou habilitam certas ações, mas especialmente porque não os “vemos”. Quanto menos estamos cientes deles, mais poderosamente eles podem determinar nossas expectativas, definindo um comportamento normativo. Eles determinam o que acontece na medida em que não temos consciência de sua capacidade de fazê-lo. É isso que Miller define como a “humildade do objeto” mencionada na Introdução<sup>450</sup>.

Essa “humildade do objeto” se expressa, por exemplo, nas molduras. Miller desenvolve o pensamento de Gombrich, para quem uma moldura só é considerada apropriada quando simplesmente não a notamos, e afirma que a arte só existe na medida em que existe uma moldura. Para Miller, é a moldura, e não uma qualidade manifestada na obra artística, que suscita seu caráter de obra de arte. Ela pode ser o próprio enquadramento em madeira ou em outro material, e, de modo mais amplo, pode ser um museu ou uma galeria de arte<sup>451</sup>.

Nesse sentido, o espartilho se torna ainda mais poderoso e normativo no momento em que fica invisível. As mudanças estruturais que o espartilho introduziu na relação indivíduo-corpo, resultando no desenvolvimento da intimidade, fazem parte do modo de vida burguês e não foram descartadas com o seu declínio. O sutiã, então, é a peça que representa a continuidade do espartilho, expressando as metamorfoses da mulher moderna em seus aspectos mais íntimos.

---

<sup>450</sup> MILLER, Daniel. *Stuff*. Malden: Polity Pressa, 2010.

<sup>451</sup> MILLER, op. cit.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS | A MULHER MODERNA, O SUTIÃ E A INTIMIDADE

Em dezembro de 1922, um texto publicado na *Revista da Semana*, intitulado *A psicologia da mulher moderna*, narra o encontro entre dois personagens: o “Passado” e o “Observador”<sup>452</sup>. Como no artigo de 1898 de Baroneza Staffe mencionado na Introdução<sup>453</sup>, o avanço do ritmo moderno é lamentado, mas já num sentido de inevitabilidade. Enquanto o “Passado” é um velho amigo que sabe aproveitar suas experiências, o “Observador” é um homem pequeno e magro, de cerca de quarenta anos, “dominado pela mania de ver tudo claro”, sem preconceções, e movido pela paixão de conhecer.

Eles conversam sobre as características das mulheres que andam pela cidade e sua relação com a moda. De acordo com o “Observador”, “o acaso destas modas movediças obedece a uma tendencia: a de fugir a toda a especie de pragmatica, a de conquistar a uma liberdade plena... Por mais voluveis que vos pareçam, as mulheres deixam adivinhar um prazer e como que uma nostalgia da selvageria”<sup>454</sup>.

O “Passado” concorda e acrescenta:

[...] há um ponto sobre o qual frequentemente nos temos reconhecido de accordo: é que a epoca atual é, ao mesmo tempo, a que menos obedece a uma tradição e a que soffre maior numero de influencias. Todos os seculos do passado, todas as idades da historia se abriam como as portas do mundo. A alma moderna vive em correntes de ar permanentes. A moda feminina reflecte ingenuamente esta confusão, esta desordem dominada por mil influencias, esta ancia de fugir a qualquer disciplina duradoura, e que faz com que as mulheres nos pareçam, com os seus grandes brincos, os seus pennachos, os seus vestidos fluctuantes, encantadoras selvagens.<sup>455</sup>

A percepção da moda, sinônimo da modernidade, como algo absolutamente inédito e original e, ao mesmo tempo, abarrotado de repetições e reproduções parece se relacionar à tentativa de conciliação entre a tradição e as novas experiências modernas. As opiniões do personagem evocam as concepções de Walter Benjamin, para quem a modernidade representava o declínio da experiência – pelo menos da longa experiência que, fundada na conexão com a tradição e na acumulação de sabedoria, teria entrado em conflito com a multiplicidade dos acontecimentos fugazes e a proliferação da informação<sup>456</sup>.

---

<sup>452</sup> A PSICOLOGIA da mulher moderna. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 53, dez. 1922.

<sup>453</sup> BARONEZA STAFFE. Conselhos ás mulheres. *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 9, maio 1898, p. 49.

<sup>454</sup> A PSICOLOGIA, op. cit.

<sup>455</sup> A PSICOLOGIA, op. cit.

<sup>456</sup> RICE, Charles. *The Emergence of the Interior*. London; New York: Routledge, 2007, p. 11.

O “Passado”, então, procura ilustrar essas ideias a partir da figura feminina de uma de suas “parentes”:

[...] pela sua idade como pelo seu caracter, já não é uma figura do presente. Apresento-a como uma personalidade inteiramente social e mundana [...] Esta mulher conseguiu para os seus filhos os mais vantajosos casamentos [...] tanto por um sentimento decorativo das conveniencias como por uma preocupação utilitária de vantagens materiaes. [...] (ela tem) belos cabelos grisalhos, um sorriso affável na bocca, uma scintilação constante no olhar; e expondo á contemplação o anachronismo nobre e elegante de uma cinta comprida a cujo rigor nenhuma moça do nosso tempo prestaria o seu jovem e esbelto corpo.<sup>457</sup>

O casamento por interesse, a preocupação com as vantagens materiais, o cabelo branco e o uso de um espartilho que comprime a cintura seriam, assim, características de uma mulher presa ao passado. A mulher moderna, em contrapartida, é assim descrita:

No meio das agitações da vida moderna, permanece lenta, tranquila, aparentemente impassivel. A sua presença magnifica faz lembrar um espelho em que nenhuma imagem reflecte. A sua bocca e os seus olhos estão arrançados no rosto como joalheria preciosa. [...] os seus meios predilectos são os grandes restaurantes, os ‘dancing’, os ‘sports’. [...] Ella exhibi-se, expõe-se, manifesta-se. [...] A vista de toda a gente contempla-se no pequenino espelho da “trousse”, aviva o carmim dos lábios, compõe o “maquillage”, verifica tranquilamente a sua belleza artificial [...] Certas noites, o seu vestido lembra as rainhas asiáticas pelo fausto decorativo; outras noites, no traje que se apresenta, cuidamos vêr, embora enfeitada de perolas e diamantes, uma banhista que vae entrar no mar.<sup>458</sup>

Adaptada ao mundo incessante das mudanças, essa mulher, como a própria modernidade, é única, versátil, não tem reflexo ou paralelos. Sua beleza é artificial, mas dinâmica; tem personalidade forte e não vive para agradar os demais.

A caracterização dessas duas mulheres parece condensar as transformações vividas entre as décadas de 1890 e 1920. Nesse período, houve, de fato, uma radical transformação no cotidiano das cidades e a ampliação da participação feminina na esfera pública. As mudanças na indumentária, na silhueta e nas práticas corporais femininas correspondem a transformações na própria atitude feminina, ancoradas em novos espaços e objetos, como sintetiza Maria Claudia Bonadio:

As saias encurtam, os espartilhos são trocados por cintas elásticas, e os vestidos ficam mais simples, retos e soltos no corpo, propiciando maior conforto e liberdade de movimento às mulheres, facilitando-lhes a circulação no espaço público, tendo em vista que as saias não varrem mais o pó do chão e a ausência de espartilhos torna

<sup>457</sup> A PSICOLOGIA, op. cit.

<sup>458</sup> A PSICOLOGIA, op. cit.

possível às senhoras aceitar um gole de água nas reuniões sociais [uma vez que o espartilhos rigidamente apertados dificultavam a ingestão de líquidos ou comidas por causa da compressão do aparelho digestivo].<sup>459</sup>

Entretanto, a maior liberdade de movimentos e ação conquistada e o declínio do rígido espartilho não significaram o abandono das práticas de conformação do corpo; com a ascensão dos esportes, das dietas e até mesmo das cirurgias plásticas, o ideal de beleza representado pelo corpo magro, abdômen enrijecido e linhas harmônicas nunca foi plenamente questionado. Além disso, os desenvolvimentos tecnológicos no ramo da espartilharia e a criação das cintas e dos sutiãs contribuíram para que as roupas íntimas de sustentação permanecessem centrais para o corpo e para a indumentária femininas.

Desse modo, o sutiã, frequentemente associado a grandes nomes da moda, como Paul Poiret, ou apresentado como uma invenção de Herminie Cadolle, no início do século XX, integra a história do espartilho desde o final do século XIX, e pode ser compreendido como um tipo de modelador corporal<sup>460</sup>. De fato, como mostramos, a própria mudança de uma silhueta mais curvilínea, adotada até o final do século XIX, para o tronco mais alongado, do início do século XX, foi acompanhada de transformações na espartilharia, uma vez que os espartilhos em formato de ampulheta foram substituídos pelos espartilhos em “S” ou *devant-droit*.

Mais do que qualquer outra parte do corpo feminino, os seios dependeriam de uma peça de sustentação para se manterem em um formato “ideal”, já que não poderiam ser fortalecidos e moldados através de atividades físicas ou dietas por causa da ausência de músculos. Em certa medida, a funcionalidade do espartilho como item conformador parece ter se transferido para o sutiã, mantendo-se central até hoje. Há, portanto, uma continuação, e não uma ruptura entre o uso dessas duas peças.

Essa hipótese parece se confirmar pelo fato de o declínio do espartilho coincidir com um momento de maior adesão a sutiãs (já mais sofisticados do que os primeiros “sustentadores de seios”) e aos esportes. Nos Estados Unidos e na Europa, no final da década de 1910, o sutiã passou de item adotado por uma minoria ligada às reformistas do vestuário aos grandes ateliês de moda e aos movimentos de emancipação feminina, transformando-se em uma peça utilizada por um número cada vez maior de mulheres. Talvez uma das grandes

<sup>459</sup> BONADIO, Maria Claudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Editora Senac, 2007, p. 22-23.

<sup>460</sup> Como mencionado na Introdução, nos Estados Unidos, a primeira patente de um “sustentador de seios” data de 1863; no Brasil, Alice Jacobsen patenteou um “conformador de busto para senhoras” em 1907 (cf. Figura 21).

aproximações entre o espartilho e o sutiã – por mais que o último represente, inegavelmente, maior liberdade de movimento – seja a própria ideia de padronização e fragmentação do corpo.

A proliferação de tamanhos padronizados, já iniciada no comércio de espartilhos, intensificou-se com a produção industrial e a massificação do sutiã. Essas duas peças foram as primeiras do vestuário feminino utilizadas como forma de educar as mulheres consumidoras sobre as tipologias do corpo. A partir daí, conforme as mulheres eram instruídas a adaptar seus corpos às medidas oferecidas pelo mercado, a identificação feminina com um tamanho modelar foi incorporada como um elemento constituinte da sua subjetividade.

Ao mesmo tempo, a divisão da roupa íntima em duas peças (sutiã e cinta) ou do sutiã em copas fortaleceu a ideia de fragmentação do corpo feminino, que já era perpetuada em anúncios publicitários de espartilho desde o final do século XIX, nos quais o corpo feminino aparece desmembrado ou resumido à silhueta espartilhada. As medições e a modelagem mais detalhada das roupas interiores, que separaram as partes do corpo entre si e do corpo como um todo, prejudicaram a experiência das mulheres com seus corpos como entidades fisiológicas e subjetivas coesivas<sup>461</sup>.

Assim, a partir dos anos 1930, os seios passariam a concentrar os apelos em torno da feminilidade e da própria ideia de intimidade feminina. Não por acaso, o sutiã se tornaria emblema de opressão para os movimentos feministas dos anos 1960. Entretanto, é importante lembrar que, nos anos 1920, o espartilho não era um objeto propriamente “arcaico”, tal como caracterizavam alguns contemporâneos – menos ainda no contexto brasileiro, em que a peça começou a ser adotada em meados do século XIX, mas só se popularizou no início do século XX. Nesse sentido, o espartilho é fundamentalmente um item moderno, central para inserção da mulher na modernidade e para a produção de uma intimidade feminina.

Na intersecção entre espartilho e espaço doméstico, a intimidade se relaciona com as noções de interioridade e feminilidade, fundamentais para o avanço das práticas do modo de vida burguês. Integrada ao sistema doméstico, a mulher burguesa deveria desenvolver sua intimidade a partir de todo um aparato material – que incluía roupas brancas, espelhos, conjuntos de toalete, quartos, etc. – e de cuidados diários que se relacionavam a comportamentos e expectativas associados a uma “natureza feminina”, baseados na visibilidade de um tipo específico de corpo, tal como caracterizou Virginia Woolf, em *Orlando*:

<sup>461</sup> FIELDS, Jill. *An intimate affair: women, lingerie, and sexuality*. California: University of California Press, 2007, p. 91.

As mulheres não são (a julgar por minha breve experiência deste sexo) obedientes, castas, perfumadas e bem cuidadas por natureza. Só conseguem essas graças, sem as quais não gozam nenhuma das delícias da vida, mediante a mais tediosa disciplina. “Há o cuidado com os cabelos”, ela pensou, “que por si só, toma uma hora da manhã; mais uma hora me olhando no espelho; dar todos os laços no espartilho; banhar-me e aplicar pó de arroz; mudar de seda para renda, de renda para brocado; ser casta entra ano, sai ano...”<sup>462</sup>

Para as mulheres com acesso restrito às práticas e artefatos íntimos, a intimidade operava de modo limitado e como instrumento de distinção social e reforço das desigualdades. A ideia de uma essência feminina, íntima e universal, integrava um jogo de ocultamento e revelação e de fixação de papéis (a mãe, a dona-de-casa, a prostituta, a empregada doméstica), que, a partir do uso do espartilho, também se relacionava à erotização e objetificação da mulher, articulando o prazer masculino à exibição do corpo feminino.

Desse modo, ao moldar a silhueta feminina, o espartilho delimitava o modo como a mulher construía sua relação com o próprio corpo. As ambivalências expressas no espartilho marcaram a maneira como a intimidade foi construída e experimentada entre delicadeza e rigidez, moralidade e sedução, fragilidade e poder, inocência e manipulação, ocultamento e desnudamento, autonomia e dependência, opressão e exploração.

No contexto brasileiro, a esfera íntima foi construída com a presença de empregados domésticos, costume que compactuava com as especificidades da modernização brasileira e que atualizava as práticas escravocratas em uma roupagem moderna. Se considerarmos a intimidade, a partir do uso do espartilho, como uma prática corporal que se situa entre o público e o privado, identificamos a cordialidade, tal como caracterizada por Sérgio Buarque de Holanda, como uma dimensão da intimidade burguesa no Brasil, onde os interesses privados se sobrepõem ao mundo público.

Na fronteira entre o público e o privado, a intimidade constituiu-se como um mecanismo de aceitação e incorporação de práticas modernizadoras como se elas fossem originárias de desejos e comportamentos internos e pessoais. A intimidade, portanto, situa-se no próprio corpo e busca alcançar a totalidade do comportamento corporal (as práticas cotidianas, os desejos, as ações, o consumo, as representações e as percepções de si).

---

<sup>462</sup> WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2014, posição 2259-2265.

Nesse sentido, o uso do espartilho não englobava apenas o ato de olhar-se diante do espelho, a busca pela adequação no ato de se vestir ou um ideal de feminilidade, mas envolvia também linhas de montagem, avanços tecnológicos, relações de trabalho, classificações e padronizações, que, de modo integrado, moldavam o corpo e as práticas sociais. A intimidade era um mecanismo de incorporação e aceitação de técnicas modernizadoras, e o espartilho foi um agente de modernização do corpo da mulher, que incorporaria os ideais de feminilidade e interioridade, mas também a técnica, a fragmentação e a mecanização da vida.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Julia Lopes de. *A falência*. 2012. Kindle, Domínio Público.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010.
- ARENDRT, Hannah. *Ação e a busca da felicidade*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- AUDAS, Jane. Mannequins. In: STEELE, Valerie (ed.). *The Berg Companion to Fashion*. London; New York: Bloomsburry Academic, 2010. p. 494-496.
- BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na museografia da Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 4, p. 211-241, 1996.
- BENHABIB, Seyla. Feminist theory and HannahArendt's concept of public space. *History of the Human Sciences*, v. 6, n. 2, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1997. p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin, Sociologia*. 2. ed. Tradução, introdução e organização Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991. p. 30-43.
- BENJAMIN, Walter. *The arcades project*. Cambridge: Belknap Press, 2002.
- BERG, Ana Laura Marchi. *Corset: interpretações da forma e da construção*. São Paulo: Editora Senac, 2015.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 2008.
- BERTLAND, Lauren. *The Female Complain: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press, 2008.
- BESSE, Susan. *Modernizando a desigualdade (1914-1940)*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BOIVIN, Nicole. *Material cultures, material minds. The impact of things on human thought, society, and evolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- BONADIO, Maria Claudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (org.). *História e cultura de moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção social: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BRITO, Fausto. Dossiê migração: o deslocamento da população brasileira para as metrópoles. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 57, 2006.
- BUCK-MORS, Susan. *Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: The Mit Press, 1989.

- CAMPBELL, Colin. *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e amp. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMIENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (org.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CARVALHO, Marina Vieira de. Mulheres e criação pornô-erótica: efeitos da autoria feminina na imprensa de gênero alegre da *Belle Époque* imoral carioca. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 70, p. 359-382, 2020.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura material, espaço doméstico e musealização. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 443-469, 2011.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato*. São Paulo: Edusp, 2008.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. Quando sonhar está na moda – a nostalgia do feminino na cultura de consumo. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 65, n. 2, p. 149-195, 2017.
- CARVALHO, Vânia de Carneiro. Gênero e conforto nas práticas cotidianas do sentar-se: São Paulo (Brasil), 1870-1920. In: COLÓQUIO DE ARTES DECORATIVAS DA ESAD/FRESS, 4., 2013, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: MP, 2013, p. 1-13.
- CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society*. New York: Thames and Hudson, 1990.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1990.
- CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. Dressing to Impress: the Morning Toilette and the Fabrication of Femininity. In: BREMER-DAVID, Charissa (ed.). *Paris: Life & Luxury in the Eighteenth Century*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011. p. 53-73.
- CONLON, Deirdre. Ties that bind: Governmentality, the state, and asylum in contemporary Ireland. *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 28, p. 95-111, 2010.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo: da revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

- DEJEAN, Joan. A New Interiority: The Architecture of Privacy in Eighteenth-Century Paris. In: BREMER-DAVID, Charissa (ed.). *Paris: Life and Luxury in Eighteenth Century*. Los Angeles: Getty Publications, 2011. p. 33-51.
- DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.
- EAGLETON, Terry. Cultura e Natureza. In: \_\_\_\_\_. *A Ideia de Cultura*. Lisboa: Temas e Debates, 2003. p. 115-144.
- EASTOP, Dinah. Material culture in action: conserving garments deliberately concealed within buildings. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 187-204, 2007.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. v. I.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011. v. II.
- ENCAIXOTANDO HELENA. Direção: Jennifer Lynch. Estados Unidos: Main Line Pictures, 1993. (107 min.).
- EVANS, Caroline. *The Mechanical Smile*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- EWEN, Stuart. *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- FARRELL-BECK, Jane; GAU, Collen. *Uplift: The Bra in America*. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- FERREIRA, Thaís dos Reis. *A Negra: diálogos entre a obra de Tarsila e o feminismo negro*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- FIELDS, Jill. *An intimate affair: women, lingerie, and sexuality*. California: University of California Press, 2007.
- FIGUEIREDO, Maria Rosa. *Do Outro Lado do Espelho*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2017. Catálogo da exposição.
- FONTANEL, Béatrice. *Support and seduction: the history of corsets and bras*. New York: Abradale Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 12. ed. Brasília: Editora da UnB, 1963.

- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1936.
- FULLER, John. Atget and Man Ray in the Context of Surrealism. *Art Journal*, v. 36, n. 2, p. 130-138, 1976-1977.
- FUNDAÇÃO SALVADOR DALÍ. *Venus de Milo with Drawers*: description. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-sculpture/obra/66eab9bd42ece411947100155d647f0b/venus-de-milo-with-drawers>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- HABERMAS, Jürgen. A família burguesa e a institucionalização de uma esfera privada referida à esfera pública. In: CANEVACCI, Massimo (org.). *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- HELLMAN, Mimi. Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth Century France. *Eighteenth-century Studies*, v. 32, n. 4, p. 415-445, 1999.
- HELLMAN, Mimi. Staging Retreat: Designs for Bathing in Eighteenth-Century France. In: LAJER-BURCHARTH, Ewa; SONTGEN, Beate (org.). *Interiors and Interiority*. Berlim; Boston: De Gruyter, 2016. p. 49-72.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O homem da areia*. Tradução Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Max Limonad, 1987. Coleção Contos Sinistros.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil – edição comemorativa 70 anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IANNI, Octávio. *A Ideia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- JAMES, William. *Psychology: The briefer course*. New York: Henri Holt and Company, 1892.
- KUNZLE, David. *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing and other forms of Body-Sculpture in the West*. Totowa: Rowmanand Little field, 1982.
- L'INHUMAINE. Direção: Fernand Léger. França: Cinégraphic, 1924. (135 min).
- LATOUR, Bruno. The Berlin key or how to do words with things. In: GRAVES-BROWN, Paul (ed.). *Matter, materiality and modern culture*. London: Routledge, 2000. p. 10-21.
- LINS, Risonelha de Sousa; FREIRE, Manoel. Um convite para o nada: uma abordagem do espaço ocupado por Sofia em Quincas Borba. In: JORNADA NACIONAL DO GRUPO DE

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS DO NORDESTE, 24., 2012, Natal. *Anais [...]*. Natal: UFRN, 2012.

LINS, Vera. Representações do primitivo. In: MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; CAVALCANTI, Ana (org.). *Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos (XIX/XX), 195 Anos de Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2012.

LOBATO, Nathalia. *Estylo chic a preços módicos? Gostos e públicos da loja Mappin Stores em São Paulo, 1913-1920*. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LOWEN, Alexander; LOWEN, Leslie. *Exercícios de bioenergética: o caminho para uma saúde vibrante*. São Paulo: Ágora, 1985.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim. *Quincas Borba*. São Paulo: Klick Editora, 1997.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Mulher, corpo e maternidade. In: SCHWARCZ, Lília; GOMES, Flávio (org.). *Dicionário da escravidão e da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 334-340.

MARTINS, José de Souza. Comentário IV. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 49-58, 1996.

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

McKENDDRICK, Neil. The Consumer Revolution of Eighteenth-Century England. In: McKENDDRICK, Neil; BREWER, John; PLUMB, John Harold (org.). *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-century England*. London: Europa Publications Limited, 1982. p. 9-33.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *The Mirror: A History*. New York: Routledge, 2001.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MELLO E SOUZA, Gilda de. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. *Discurso*, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 119-130, 1974.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A construção do território americano. *Revista da USP*, São Paulo, n. 12, p. 8-15, 1991/1992.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista da USP*, São Paulo, n. 30, p. 144-55, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *O objeto material como documento*. 1980. Reprodução de aula ministrada no curso “Patrimônio cultural: políticas e perspectivas”, organizado pelo IAB/Condephaat.

- METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: UFA, 1927. (153 min).
- MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. *The dress detective: a practical guide to object-based research in fashion*. London: Bloomsbury Visual Arts; Bloomsbury Publishing Plc., 2018.
- MILLER, Daniel (ed.). *Materiality*. London: Duke University Press, 2005.
- MILLER, Daniel. *Stuff*. Malden: Polity Pressa, 2010.
- MILLER, Leslie Shannon. The Many Figures of Eve: Styles of Womanhood Embodied in a Late-Nineteenth-Century Corset. In: PROWN, Jules David; HALTMAN, Kenneth (ed.). *American artifacts: essays in material culture*. Michigan: Michigan State University Press, 2000. p. 129-149.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- NEVES, Pedro Pinheiro. A beleza convulsiva do manequim: o corpo inorgânico da moda no Surrealismo. *Dobras*, São Paulo, v. 13, n. 28, p. 233-254, 2020.
- ODDY, Nicholas. Bicycles. In: KIRKHAM, Pat. *The Gendered object*. Manchester: Manchester University Press, 1996. p. 43-59.
- PAULILLO, Clarissa de Almeida. *Corpo, casa e cidade: três escalas da higiene na consolidação do banheiro nas moradias paulistanas (1893-1929)*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- PEÇANHA, Natália. Que liberdade? Uma análise da criminalização das servidoras domésticas cariocas (1880-1930). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 66, p. 287-306, 2019.
- PERROT, Michelle. *História dos Quartos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- PESAVENTO, Sandra. Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal de Filadélfia de 1876. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 2, p. 151-168, 1994.
- PESAVENTO, Sandra. *Exposições Universais, espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- PROWN, Jules David; HALTMAN, Kenneth (ed.). *American artifacts: essays in material culture*. Michigan: Michigan State University Press, 2000.
- PUTNAM, Tim. The Sewing Machine Comes Home. In: BURMAN, Barbara (ed.). *The Culture of Sewing: Gender, Consumption and Home Dressmaking*. Oxford; New York: Berg, 1999. p. 269-283.
- RAGO, Margareth. Comentário IV. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 3, p. 45-60, dez. 1995.
- RAGO, Margareth. A “mulher cordial”: feminismo e subjetividade. *Verve*, São Paulo, n. 6, p. 279-296, 2004.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil, 1890/1930*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A inventiva brasileira na virada do século XIX para o XX: Coleção Privilégios Industriais do Arquivo Nacional. *Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. III, p. 319-332, 1996.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

REDE, Marcelo. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 281-291, 2001.

RIBEIRO, Leo Gilson. “O que seria aquele coisa?”. Entrevistada: Tarsila do Amaral. *Revista Veja*, 23 fev. 1972.

RICE, Charles. *The Emergence of the Interior*. London; New York: Routledge, 2007.

ROMERO, Silvio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1897.

RONCADOR, Sonia. O demônio familiar: lavadeiras, amas-de-leite e criadas na narrativa de Júlia Lopes de Almeida. *Luso-Brazilian Review*, v. 44, n. 1, p. 94-119, 2007.

RONCADOR, Sônia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 129-152, 2008.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANT’ANNA, Denise. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

SANTOS, Simone Adriane. *Senhoras e criadas no espaço doméstico, São Paulo (1875-1928)*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SCHERR, Lynn. *Failure Is Impossible: Susan B. Anthony in Her Own Words*. New York: Times Books, 1995.

SCHPUN, Mônica Raisa. *Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Boitempo, 1999.

SCHRADER, Karin. ‘Telling Objects’ – Miniatures as an Interactive Medium in Eighteenth-Century Female European Court Portraits. *Etudes Epistémè*, n. 36, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. População e sociedade. In: \_\_\_\_\_ (org.). *A Abertura para o Mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a. v. III, p. 35-83.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *A Abertura para o Mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012b. v. III.

- SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio. *Dicionário da escravidão e da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SCHWARTZ, Hillel. Hearing Aids: Sweet Nothings, or an Ear for an Ear. In: KIRKHAM, Pat (ed.). *The Gendered object*. Manchester: Manchester University Press, 1996. p. 43-59.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 1977. p. 10-31.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. Por que “ideias fora do lugar”? In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 165-172.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- SEVCENKO, Nicolau. O cosmopolitismo pacifista da *Belle Époque*: uma utopia liberal. *Revista de História*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 114, p. 85-94, 1983.
- SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: \_\_\_\_\_. (org.). *A História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998a. p. 7-48.
- SEVCENKO, Nicolau (org.). *A História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998b.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- SILVA, Maria Odila. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SILVERMAN, Debora L. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology and Style*. Berkeley: University California Press, 1989.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 115-148.
- SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. Feminilidade/Feminino. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHO, Losandro Antonio (org.). *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados, MS: Ed. da Universidade Federal da Grande Dourados, 2019. p. 248-251.
- STAMBOWSKY, Marissa Gorberg. *Belmonte*: caricatura dos anos 1920. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2019.
- STEELE, Valerie. *The corset: a cultural history*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- SUMMERS, Leigh. *Bound to please: a history of the Victorian corset*. New York: Berg, 2001.

- SWANSON, Kara W. Getting a Grip on the Corset: Gender, Sexuality, and Patent Law. *Yale Journal of Law and Feminism*, v. 23, n. 57, p. 57-115, 2011.
- TATIM, Janaina; CANO, Jefferson. Quincas Borba e as tensões da subjetivação sob a forma do indivíduo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.
- TELLES, Lorena Féres da Silva. *Libertas entre sobrados: mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo (1880-1920)*. São Paulo: Alameda, 2013.
- TELLES, Lorena Féres da Silva. Amas de leite. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio. *Dicionário da escravidão e da liberdade*. São Paulo: Cia das Letras, 2018. p. 99-105.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum: tempo, disciplina de trabalho e o capitalismo industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VARÈSE, Edgard. Music as an art-science. In: SCHWARTZ, Eliot.; CHILDS, Barry (ed.). *Contemporary composerson contemporary music*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1967.
- VIGARELLO, George. *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris: Colin, 2004.
- VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016.
- WARNIER, Jean-Pierre. *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. III, p. 49-130.
- WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2014.
- ZELIZER, Viviana A. *A negociação da intimidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

**Fontes:**

- A CIGARRA. São Paulo, n. 68, 14 jun. 1917.
- A CIGARRA. São Paulo, n. 99, 11 set. 1918.
- ACRISIO. Chronica Elegante. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 373, jul. 1907.
- ACRISIO. O espartilho da moda. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 45, dez. 1915.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 4, 28 fev. 1889.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 18, set. 1889.

- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 20, 31 out. 1889.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1895.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 6, mar. 1895.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 12, jun. 1895.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 22, 30 nov. 1895.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1896.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 10, 31 maio 1897.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 14, 31 jun. 1897.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 9, maio 1889.
- A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 20, out. 1889.
- ALICE. Sua Majestade decreta... A ressurreição do collete. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 33, 13 ago. 1921.
- ALMANAK Laemmert. Rio de Janeiro, n. 61, 1904.
- A MAÇÃ. Rio de Janeiro, n. 234, jul. 1926.
- A MAÇÃ. Rio de Janeiro, n. 69, 2 jun. 1923.
- A PSICOLOGIA da mulher moderna. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 53, dez. 1922.
- ARQUIVO NACIONAL. *Coleção Privilégios Industriais (PI): inventário analítico – conteúdo por notação*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: O Arquivo, 2013
- A SILHUETA feminina. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 12, mar. 1929.
- AVENTAES. *Revista Feminina*, São Paulo, n. 55, p. 74-75, dez. 1918.
- BARONEZA STAFFE. Conselhos às mulheres. *A Estação*, Rio de Janeiro, n. 9, maio 1898.
- BEAUTIFUL Lines of Woman Triumphant - 1920s Australian ladies underwear cinema advertising. Australia, [192-]. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFqXXif8Rp0>. Acesso em: 18 mar. 2021.
- BLONDEL, Leonie de. O vestuário em casa. *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 185, mar. 1906.
- CARBÓ, Rafaela. *Colete aperfeiçoado para senhora denominado COLETE ANDALUZ*. BR n. PI3132. Depósito: 07 dez. 1901.
- CARETA. Rio de Janeiro, n. 38, 20 fev. 1909.
- CARETA. Rio de Janeiro, n. 75, 6 nov. 1909.
- CARETA. Rio de Janeiro, n. 197, 9 mar. 1912.

- CARETA. Rio de Janeiro, n. 209, 1 jun. 1912.
- CARETA. Rio de Janeiro, n. 213, 29 jun. 1912.
- CARETA. Rio de Janeiro, n. 239, 28 dez. 1912.
- CARETA. Rio de Janeiro, n. 260, 24 maio 1913.
- CARETA. Rio de Janeiro, n. 319, 1 ago. 1914.
- CARETA. Rio de Janeiro, n. 336, 28 nov. 1914.
- CARETA. Rio de Janeiro, n. 340, 26 dez. 1914.
- CLESER, Vera. *O lar doméstico: conselhos práticos sobre a boa direção de uma casa*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1902.
- COLLETES Rejane. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 14, abr. 1919.
- COMO se deve usar os espartilhos. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 366, 19 maio 1907.
- CURIOSA estatística. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 368, 2 jun. 1907.
- DAUMIER, Honoré. C'est Unique! J'ai Pris Quatre Tailles... *Le Charivari*, 1840. Émotions Parisiennes.
- DELGADO, Beatriz. O Passado e o Futuro. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 10-11, 15 set. 1928.
- D'ENERY, A. O sport e a mulher elegante. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 35, ago. 1924.
- DUPEYRAT, Camille. *Colete aperfeiçoado*. BR n. PI9.193. Depósito: 28 set. de 1889.
- DUPEYRAT, Camille. *Colete aperfeiçoado para senhoras*. BR n. 777. Depósito: 28 set. 1889. Concessão: 28 out. 1889.
- DUPEYRAT, Camille. *Melhoramentos introduzidos por Camille Dupeyrat*. BR n. PI9.193. Depósito: 31 dez. 1892.
- EL CUENTO SEMANAL. Madrid, n. 46, 15 nov. 1907.
- EXPERIENCIA. *O Rio Nu*, n. 939, 6 jul. 1907.
- FANTASIO. Paris, 15 nov. 1910.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 12, jun. 1908.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 27, 10 out. 1908.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 3, jan. 1911.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 26, 1 jul. 1911.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 37, 16 set. 1911.

- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 28, 13 jul. 1912.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 32, 9 ago. 1913.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 50, dez. 1913.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 49, 5 dez. 1914.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 24, 21 ago. 1915.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 41, 12 out. 1918.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 14, 5 abr. 1919.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 42, 18 out. 1924.
- FON-FON. Rio de Janeiro, n. 23, 5 jun. 1926.
- INTERIORES elegantes. *Revista Feminina*, São Paulo, out. 1918.
- JARDIM, Maria Mohé. *Novo sistema de espartilho de senhora: COLETE MOHÉ*. BR n. PI5691. Depósito: 06 abr. 1903. Concessão: 07 abr. 1903.
- JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro, n. 74, nov. 1916.
- JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro, n. 162, 25 jun. 1918.
- JORNAL DAS MOÇAS. Rio de Janeiro, n. 278, 14 out. 1920.
- LADIES' Home Journal. Philadelphia, set. 1905.
- MUSÉE MARMOTTAN MONET. *La Toilette Naissance de L'Intime – The Invention of Privacy*. 2015. Catálogo.
- O ESPARTILHO e seus inconvenientes. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 46, 23 dez. 1916.
- O MALHO. Rio de Janeiro, n. 47, 1903.
- O MALHO. Rio de Janeiro, n. 49, 1903.
- O MALHO. Rio de Janeiro, n. 185, mar. 1906.
- O MALHO. Rio de Janeiro, n. 242, 1907.
- O MALHO. Rio de Janeiro, n. 251, 6 jul. 1907.
- O MALHO. Rio de Janeiro, n. 326, dez. 1908.
- O MALHO. Rio de Janeiro, n. 391, 12 mar. 1910.
- O MALHO. Rio de Janeiro, n. 460, 8 jul. 1911.
- O MALHO. Rio de Janeiro, n. 575, 29 set. 1913.
- O RIO NU. Rio de Janeiro, n. 1042, 4 jul. 1908.

- O RIO NU. Rio de Janeiro, n. 1308, 28 jan. 1911.
- PALENCIA, Isabel de. O século do uniforme. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 5, jan. 1928.
- PATAKA. Consultório feminino. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, n. 1.700, 1916.
- PRADO, Rachel. Sport Feminino. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 25, jun. 1927.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 6, 24 jun. 1900.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 107, 1 jun. 1902.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 136, 21 dez. 1902.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 171, 23 ago. 1903.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 366, 19 maio 1907.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 368, 2 jun. 1907.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 403, 2 fev. 1908.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 698, 27 set. 1913.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 4, 7 mar. 1914.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 11, 25 abr. 1914.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 24, 25 jul. 1914.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 38, 31 out. 1914.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 46, 26 dez. 1914.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 45, 18 dez. 1915.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 44, 9 dez. 1916.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 46, 23 dez. 1916.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 162, jul. 1918.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 33, 13 ago. 1921.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 35, 23 ago. 1924.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 2, 3 jan. 1925.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 4, 17 jan. 1925.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 26, 20 jun. 1925.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 45, 31 out. 1925.
- REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, n. 5, 21 jan. 1928.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, n. 552, 1889.

ROYAL WORCESTER CORSET CO. *To the woman who works*. [1910]. Panfleto.

THE BRAZILIAN COMMISSION. *Catalogue of the Brazilian Section at the World's Columbian Exposition*. Chicago: E. J. Campbell, 1893.

TORRES, Ana Maria Fernandes. *Colete aperfeiçoado para senhoras*. Procurador: Jules Géraud & Leclerc. BR n. PI1800. Depósito: 16 jan. 1987.

VALOBRA, Otávio. *Colete aperfeiçoado para senhoras*. Procurador: Jules Géraud, Leclerc & Cia. BR n. PI4185. Depósito: 30 nov. 1905.

VESTUARIOS Internos. *O Rio Nu*, Rio de Janeiro, n. 941, 13 jul. 1907.

WARNER CORSET COMPANY. *BHC-MSS 0021 – Guide to the Records of Warner Corset Company By Meghan Rinn*. 2018.