

Fausto Viana | Isabel Italiano | Aglair Nigro Mello

PARA VESTIR A CENA

CONTEMPORÂNEA:

TRAJE INTERIOR FEMININO NO BRASIL DO SÉCULO XIX

DOI: 10.11606/9788572052443

São Paulo

2019



A importância do traje interior no século XIX

Fausto Viana



Figuras 5 e 6 - O figurino original de Scarlett O'Hara no filme *...E o vento levou* e o protótipo de um vestido do mesmo período, mas sem a crinolina que dá volume à saia. Foto original: divulgação do filme. Foto do traje em algodão: Maria Celina Gil, 2018.

...E o vento levou, o filme, foi lançado em 1939 nos Estados Unidos e alcançou sucesso inimaginável até então. Narra a trajetória da vida de Scarlett O'Hara e as dificuldades do sul escravocrata dos Estados Unidos destruído pelo norte libertário, na Guerra de Secessão, entre 1861 e 1865 e o período de reconstrução, que chega a 1877.

Boa parte do filme trata da relação entre Scarlett e um senhor de reputação questionável, Rett Butler. Interpretados pelos atores Vivien Leigh e Clark Gable, o casal incentivou – e incentiva! – os sonhos românticos de milhares de casais apaixonados.

Um dos elementos de destaque no filme é o figurino, brilhantemente concebido por Walter Plunkett. Quem viu o filme não esquecerá as primeiras cenas de Scarlett, discutindo com duas personagens a festa na fazenda de Twelve Oaks. Scarlett é retratada como uma menina mimada, rica, filha de um grande fazendeiro e que não faz absolutamente nada. Tem empregados e escravos para tudo – inclusive para vesti-la com o traje da Figura 5, um enorme vestido branco,

com motivos vegetalistas em verde – para marcar que ela é descendente de irlandeses. Apenas como um exercício de imaginação, pense como seria este vestido se tirarmos dele todo o volume da saia do vestido, deixando como o traje da Figura 6. A beleza da atriz Vivien Leigh continuaria igual, mas a saia não revelaria a amplitude que o traje possuía antes – e que era sustentada por uma crinolina que ficava por baixo do traje, compondo assim uma das peças mais icônicas da moda no século XIX. A crinolina marcou o ápice da expansão das saias, lentamente desapareceu e cedeu lugar a novas tendências vestimentares. Deixou, no entanto, uma forte imagem ligada a uma mulher romântica, sonhadora e bela.

A crinolina era um traje interior.

Sem a definição proposta pelo autor deste texto em 2015, seria bastante difícil explicar o que era um traje interior no século XIX e em outros períodos.

Traje interior: ou roupa interior, ou íntima. A definição de traje interior passa por tudo aquilo que vai por dentro ou por baixo do traje externo. Apesar de “íntimo” vir do latim *intimus* e significar que “o mais profundo e interior; âmago”, a nossa classificação cotidiana parece restringir o nome às peças que entram em contato com as partes mais íntimas do corpo. Assim, a classificação poderia sugerir que apenas cuecas, calças, ceroulas e outros fossem roupa interior. Mas na verdade há um segmento de trajes que estão envolvidos nesta categoria: as ancas, anáguas e crinolinas são exemplos. Entre a anca e o corpo ainda se coloca outra roupa: esta vai ser tão traje *interior* como a anca. O Palais Galliera, Museu da Moda da Cidade de Paris, emprega essa terminologia. “O departamento de roupa interior reúne um conjunto de lingerie, peças íntimas e espartilhos, com aproximadamente 2.500 peças.”¹ (ITALIANO, I. et al, 2015, p. 66)

É possível perceber, portanto, que eram muitas as roupas interiores no século XIX. Para as mulheres, calças, corpetes, chemises, anáguas, saiotas, sobressaias, corsets, corselets, enchimentos de mangas, crinolinas e ancas, entre outros. Para os homens, camisas, ceroulas, meias e corsets, entre outros. Todas estas peças estão ilustradas a partir da página 86 desta edição e você poderá modificá-las e usá-las de acordo com o seu projeto artístico.

A moda masculina, muito menos rebuscada no século XIX, não exigia que os trajes interiores projetassem grandes volumes, como as crinolinas e as ancas, que eram fundamentais para determinar a forma externa da vestimenta.

As mudanças no traje feminino do século XIX já haviam começado em finais do século XVIII, e o marco histórico ligado a essas mudanças é bastante conhecido: a Revolução Francesa de 1789 e seus desdobramentos em 1793. Naquele funesto dia 16 de outubro de 1793, na Praça

¹ Tradução livre. Veja em: <<http://palaisgalliera.paris.fr/fr/collections/les-collections/sous-vetements>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

da Concórdia, em Paris, a decapitação de Maria Antonieta marcou definitivamente a ruptura com a moda dos excessos, do barroco, do rococó e dos abusos nos trajes (e nos gastos) da monarquia. Ficariam no passado os robes volantes, os robes à la française, à la polonaise, os extravagantes robes de cour (ainda que eles fossem ter um revival, pois trajes de corte são empregados sempre em cortes europeias)... Todo este material, sua modelagem e técnicas de construção podem ser vistos no livro *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XVIII* (VIANA; ITALIANO, 2018).

Naturalmente, nos ciclos criativos recorrentes da moda, as estruturas internas já haviam aparecido muito antes em outros países, como na Espanha de finais do século XV: era o *vertugado*, ou *vertugadin* na França, ou *farthingale* na Inglaterra, como é possível ver na Figura 7. Mas como chegamos ao volume que uma crinolina ostentava? Como chegamos à mulher burguesa rica que Scarlett O'Hara simboliza?



Figura 7- O banquete de Herodes, detalhe do retábulo de São João Batista, com senhoras portando os *vertugados*. Têmpera, estuco e folhas de ouro sobre madeira. 197x125cm. c. 1470. Museu Nacional de Arte da Catalunha. Número da peça: 064060-000.

No século XVIII, por exemplo, o tecido de um *robe à la française* era cortado para revelar sua beleza, seus detalhes e seu valor monetário, mostrando o poder aquisitivo da nobre que o portava. E essa era a questão principal: não se tratava apenas de mostrar a beleza da mulher que portava um traje, mas sim sua condição social, a riqueza de sua família e de seu esposo. Isso também não era uma novidade: o traje sempre foi um indicador da fortuna pessoal ou familiar nas mais diversas culturas.

A França já tinha se estabelecido no século XVIII como a grande referência mundial em modas femininas, assim como a Inglaterra também se estabelecera como a grande influenciadora das modas masculinas. Como visto, a Revolução Francesa alterou para sempre a forma do traje na França. Boucher acredita que, mesmo antes da Revolução Francesa, a própria Maria Antonieta havia indicado uma simplificação nas maneiras de vestir, com o vestido *chemise* que ela usava já em 1783. “Na realidade”, afirma Boucher, “a evolução do vestuário na França já começara antes da Revolução e prosseguiu nesse impulso durante todo o período revolucionário: o gosto persistente pelos vestidos brancos atesta isso” (BOUCHER, 2010; p. 311).

Quase simultâneo aos vestidos brancos, surge o vestido redondo (Figura 8), que já tem cintura alta, bem abaixo do busto, mas o corpete estava unido à saia. Na entrada do século XIX, os vestidos de musselina indiana ainda são um sucesso, como o da Figura 9. Claro que o traje era usado com saio e corset ajustado.



Figura 8 - Vestido redondo de cetim de seda vermelha com motivo floral; na barra, bordado em seda azul e amarela. c.1795. Acervo do Kyoto Costume Institute. Número da peça: AC9125 1994-14-3.



Figura 9 - Vestido de musselina de algodão bordada, tecido feito na Índia e traje confeccionado na Inglaterra. c. 1800. Acervo: Victoria and Albert Museum.

No breve levantamento panorâmico feito entre as Figuras 10 e 17, em ordem cronológica, pode-se ver a ampla variedade de modelos, cores e formatos de trajes. O traje interior foi determinante para que estas composições fossem atingidas. Interessante perceber que não há variações muito evidentes entre 1800 e 1850 (Figuras 9, 10, 11 e 12), ainda que as mangas do vestido na Figura 11, de 1836, sejam bastante volumosas. O vestido de noiva da Figura 13 tem uma crinolina ampla – ainda que não tão ampla quanto a crinolina de *Scarlett O'Hara*, que abriu este texto!

Por volta de 1860 – e cabe lembrar que nada na moda é tão definitivo assim –, a estrutura das ancas fica concentrada na parte posterior do corpo, gradativamente diminuindo até o final do século XIX, na mesma medida em que os espartilhos apertavam cada vez mais o corpo feminino.



Figura 10 - Vestido de cetim de seda, com aplicações de cetim de seda e renda de bilro. Fabricação inglesa ou francesa, 1820-1830. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.156-1962.



Figura 11 - Vestido de lã estampada, arrematado com lã estampada, forrado com linho e costurado à mão. Fabricação inglesa, 1836-1838. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.11-1935.



Figura 12 - Vestido. Fabricação inglesa (?), 1840-1850. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.757-1913.



Figura 13 - Vestido de noiva. Fabricação inglesa, 1857. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.10 aC-1970.



Figura 14 - Vestido de seda e lã, arrematado com franjas de seda, forrado com algodão polido, reforçado com barbatana de baleia, feito à mão e à máquina. 1868-1869. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.6 a C-1937.



Figura 15 - Vestido de seda tingida com anilina, forrado com algodão, arrematado com cetim e renda de bilro, reforçado com barbatana de baleia. Fabricação inglesa, 1870-1873. Acervo: Victoria and Albert Museum. Número da peça: T.182&A-1914.



Figura 16 - Vestido de lã e seda. Fabricação francesa, 1885.
Acervo: Victoria and Albert Museum.
Número da peça: T.715:1, 2-1997.



Figura 17 - Vestido de veludo de seda com vidrilhos e lantejoulas, forrado com seda 1894.
Acervo: Victoria and Albert Museum.
Número da peça: T.272&A-1972.

Entre as estruturas que mantinham todas estas “esculturas” no lugar, estão os trajes interiores das Figuras 18 a 24². Apesar de toda a beleza exterior, estas peças são confeccionadas com aço, arame, barbatanas, crinas... Tudo muito ajustado, apertado ao corpo e restritivo ao movimento.

Todas as estruturas a seguir, bem como trajes interiores masculinos do século XIX, estão no fim deste volume em tamanho grande, para serem usados pelo leitor em seus projetos artísticos.

² Estas figuras são parte do acervo do Núcleo de traje de cena, indumentária e tecnologia da Universidade de São Paulo. Os desenhos foram elaborados por Juliana Matsuda.



Figura 18 - 1800-1820.



Figura 19 - 1830



Figura 20 - 1840

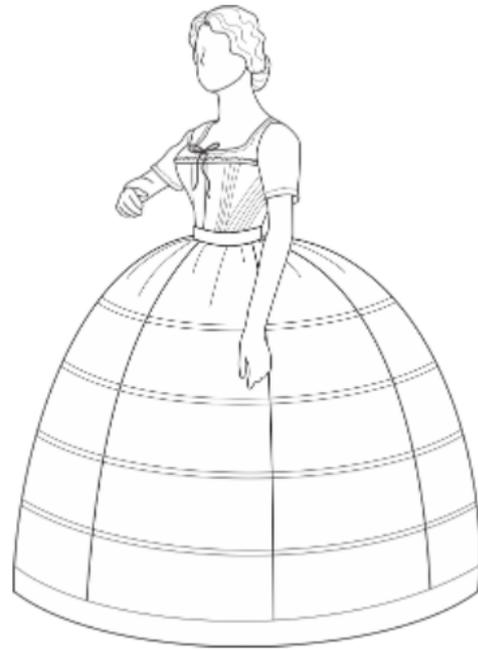


Figura 21 - 1860



Figura 22 - 1870

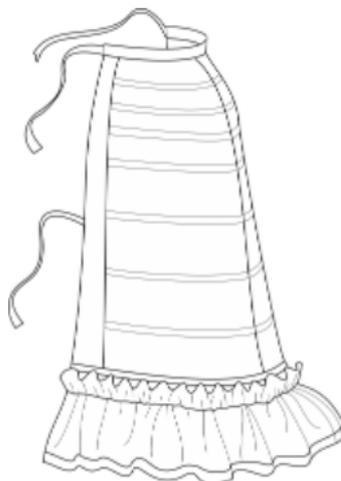


Figura 23 - 1890



Figura 24 - 1900

O século XIX foi um período muito instável na França³ e era apenas natural que todas as mudanças econômicas, políticas e sociais tivessem reflexo na maneira de vestir. A Revolução simplificou os trajes, mas Napoleão Bonaparte (1769-1821) e Josefina de Beauharnais (1763-1814) no Primeiro Império trazem de volta a sofisticação e o glamour da França – inclusive porque o comércio de produtos de luxo era muito rentável para o país. Josefina, que era adepta do estilo império, com cinturas altas, bem abaixo da linha dos seios, não foi uma concorrente de estilo comparável ao de Maria Antonieta.

Com a queda da monarquia, os burgueses vão adquirindo um novo status social. Eles dispunham do que os nobres já não tinham ou perderam aos poucos: dinheiro. A mulher voltava a ser um objeto ambulante representativo da fortuna daquele que propiciava a compra de todo aquele luxo: o homem, que, se antes era só um aristocrata, agora tinha ao seu lado os burgueses. O homem burguês, ao longo do século, pôde adquirir títulos de nobreza e conquistar posições sociais cada vez mais altas. Novos eventos e acontecimentos sociais vão unir os burgueses e a classe monárquica, oriunda da aristocracia restaurada na França. A burguesia, ávida por reconhecimento social, consegue seu lugar no mundo da moda, de forma gradativa e constante.

A moda sofreria verdadeira revolução no Segundo Império, entre 1848 e 1870. O imperador Napoleão III (1808-1873) casa-se com a espanhola Eugênia de Montijo (1826-1920), que poderia, esta sim, rivalizar em estilo com Maria Antonieta. Boucher diz que “a imperatriz fazia uma alta ideia do seu papel de soberana, e a toailete era, a seus olhos, um dos elementos mais importantes neste aspecto” (BOUCHER, 2010, p.364). O uso da crinolina, que Boucher declara que são as ancas amplas do robe de cour do século anterior lembradas, mas sem o formato oval, é intenso no reinado de Napoleão III, e a Imperatriz Eugênia uma usuária frequente (ver Figura 25).

³ Apenas como referência, entre 1793 e 1794 aconteceu O Terror, ou Período dos Jacobinos. Entre 1792 e 1804, a Primeira República (com a queda da monarquia dos Bourbon). Entre 1804 e 1814, o Primeiro Império, conduzido por Napoleão I. Crise em 1814, novo reinado dos Bourbon, até 1815. Napoleão retoma o poder em 1815, mas abdica no mesmo ano. Napoleão II assume em 1815 e é deposto no mesmo ano. Luís XVIII volta em 1815 e reina até 1824. Carlos X assume em 1824 e reina até 1830, quando abdicou. Luís Filipe I assume em 1830 até 1848. De 1852 até 1870, assume Napoleão III, que casou com Eugênia de Montijo em 29 de janeiro de 1853.



Figura 25 - A imperatriz Eugênia rodeada de suas damas de honra, 1855, de Franz Xaver Winterhalter (1805-1873). Óleo sobre tela, 300x420cm. Acervo: Museu do Segundo Império no Palácio de Compiègne.

A Imperatriz Eugênia teve como incentivo as criações feitas por Charles Worth (1825-1895). Em 1845,

esse inglês deixara Londres, aos vinte anos, para ir trabalhar em Paris, primeiro numa loja de novidades, depois na rua de Richelieu na firma de Gagelin, que vendia tecidos, xales e vestidos. Ali se casou com uma vendedora de loja que lhe inspirou modelos bem-sucedidos. Um dia ele teve a ideia, pioneira, de preparar antecipadamente uma coleção e apresentá-la à clientela: novo sucesso. Subverteu o corte e lançou inovações bombásticas que sua mulher exibia nas corridas. Em 1857, em sociedade com um jovem sueco, Boberg, instalava-se finalmente na Rue de la Paix, 7, num bairro reputado impossível para a couture. (BOUCHER, 2010; p. 369)

Elevado ao status de fornecedor da Casa Real, graças à Imperatriz Eugênia, vale lembrar que “Worth não teve participação alguma na voga da crinolina: não apenas não a criou nem lançou, como, ao contrário, fez todos os esforços para suprimi-la, uma vez que ela atrapalhava suas concepções” (idem, p.370). Nascia assim a alta-costura – ou ao menos a metodologia de trabalho de Worth fez com que ele fosse considerado o pai da alta-costura – ou *couture*, ou *haute couture*, ou *couture-création*.

Boucher afirma que no Segundo Império houve uma guinada no consumo de quem adquiria os trajes, a *couture* seria uma consequência dos enriquecimentos proporcionados pelos negócios e pelo poder. “O vestuário deixa de ser privilégio de uma casta e um meio para se abrir aos largos lucros do trabalho, simbolizando a escalada das gerações na hierarquia social”, ele complementa (idem).

As mulheres aristocratas ou burguesas passam a vivenciar um período de formalismo: “a vida mundana o exigia, esse suporte artificial e rico da elegante realmente distinta” (idem, p. 373). As senhoras ricas – burguesas ou não – exigiam trajes para as mais diversas situações do seu dia a dia repleto de funções sociais. Era necessário trocar de roupa ao menos cinco vezes ao dia: havia trajes para café da manhã, almoço, chá da tarde, havia ainda traje noturno e para ir ao teatro e trajes de dormir.

O traje interior, no entanto, não tinha apenas a função de dar suporte ao traje externo. Edwina Ehrman, no catálogo *Undressed: a brief history of underwear*, do Victoria and Albert Museum⁴, afirma que “a moda e as roupas interiores estão intimamente conectadas. Um dos papéis primários da roupa interior é suavizar, firmar e moldar o corpo de acordo com o ideal fashionista e providenciar uma subestrutura para as modas do dia” (2016, p. 41).

Mas Ehrman ainda destaca que a roupa interior ajudava a manter o corpo limpo, saudável e confortável. “O linho⁵ e (do século XIX em diante) o algodão eram usados sobre a pele porque eles podiam ser lavados a altas temperaturas. O linho protegia os trajes caros da transpiração e gordura, e o corpo das tintas de tingimento e sujeiras impregnadas em materiais difíceis de limpar. As fibras naturais também ajudam a regular a temperatura corporal”, ela diz, acrescentando também que a “lã também foi usada por facilitar a transpiração e manter uma temperatura regular” (2016, p. 13).

Ehrman aponta que hoje lingerie “se refere especificamente às roupas interiores femininas e trajes interiores de noite, particularmente aqueles feitos de tecidos sensuais e tradicionalmente luxuosos, como o cetim e a renda” (idem, p. 67). Mas a lingerie, naquele sentido literal de roupa de linho do século XIX, acabou ganhando espaço não só como traje interior, mas também como traje externo, social. São reflexos dos tempos: novas ideias, novos mercados, novos consumidores.

⁴ A exposição ocorreu entre 16 de abril de 2016 e 12 de março de 2017.

⁵ Vale lembrar que linho, em francês, é *linge*, que gera a palavra lingerie.

O traje interior, como ela afirma, “é um exemplo da maneira com que os designers de moda do pós-guerra e da moda contemporânea têm experimentado com roupa interior para explorar os aspectos físicos culturais do corpo e ir além dos limites entre o privado e o público” (idem, p.95).

Da mesma maneira que a moda – e muitas vezes inspirados por ela –, os artistas têm feito estes experimentos atingirem níveis altíssimos. Com esta publicação e a modelagem dos trajes interiores da segunda metade do século XIX, é isto que a equipe do livro deseja inspirar em você, leitor: pense, ouse, transforme, adapte.

Dê vida à sua arte e às suas criações.