

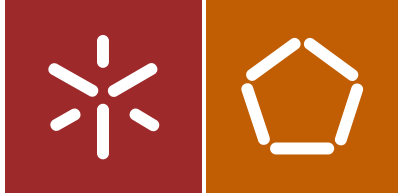


Edgar Filipe Gonçalves Pinto e Ruas Moreira

Moda transgressora no século XX:
Percurso Insólitos de Mudança Cultural no
Ocidente

Universidade do Minho
Escola de Engenharia





Universidade do Minho
Escola de Engenharia

Edgar Filipe Gonçalves Pinto e Ruas Moreira

Moda transgressora no século XX:
Percursos Insólitos de Mudança Cultural no
Ocidente

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Design de Comunicação de Moda

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Graça Guedes

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

No que concerne a direitos de autor e a direitos conexos, é autorizada a reprodução dos conteúdos e conclusões desta dissertação para efeitos de investigação, referenciando adequadamente e respeitando as regras e boas práticas aceites internacionalmente. Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada. Em situações em que a pessoa interessada pretenda usar o trabalho com condições não previstas neste licenciamento, compromete-se a contactar o autor através do RepositóriUM da Universidade do Minho.



Atribuição CC BY-NC-ND

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, ao meu pai, à minha família e a quem me inspirou sempre que encontrou na Moda a sua expressão. Agradeço aos docentes que contribuíram para a minha formação e interesse por esta área.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Doutora Maria Graça Guedes, pelo apoio, disponibilidade, conhecimento e incentivo providenciado para a concretização desta investigação.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducentes à elaboração. Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho vigente à data.

Edgar Gonçalves

RESUMO

A relação entre humanidade e vestuário é primitiva, tanto na sua função de proteção do corpo como na sua função social de estabelecer identificação e diferenciação. A emergência da Moda estabelece um aprofundamento das funções sociais do vestir, já não se referindo apenas ao vestuário, mas sim ao complexo conjunto de elementos que o relacionam aos acessórios, calçado, penteados e maquilhagem. As suas dinâmicas com a sociedade e a cultura permitem abordagens em que o consenso é escasso. Pode, contudo, destacar-se um: a Moda é um fenómeno mutável, manifestado através do vestuário e dos seus complementos de imagem pessoal, nos quais as mudanças tendem a ser acumulativas. Apesar de ser vista como evolutiva, a História da Moda foi, por vezes, marcada por momentos que provocaram choques socioculturais consideráveis, especialmente nos países ocidentais durante o século XX. Esses momentos de rutura protagonizados pela Moda, assim como os seus desfechos estéticos, são o tema central desta dissertação intitulada “Moda transgressora no século XX: Percursos Insólitos de Mudança Cultural no Ocidente”. Ao longo deste trabalho são analisados doze casos que causaram mudanças de destaque no trajeto da Moda ocidental, organizados por ordem cronológica. Na moda feminina, os casos são o fim do espartilho, as roupas desestruturadas, a subida da bainha da saia, o cabelo curto, a maquilhagem, as calças, a minissaia e o biquíni. Na moda masculina, o cabelo comprido, a maquilhagem, a saia e os saltos altos foram os selecionados. Nesta investigação analisa-se como o género pode ser dos principais condicionadores da transgressão estética, como semelhanças visuais entre épocas podem demonstrar existência de valores comuns entre elas, como a Moda deteta ou sugere o percurso ideológico de cada época e como se converte no espelho da sociedade num mecanismo complexo de influência recíproca.

PALAVRAS-CHAVE

Moda; História da Moda; Cultura; Sociedade; Zeitgeist; Transgressão

ABSTRACT

The relationship between humanity and clothing is primitive, both in its function of protecting the body and in its social function of establishing identification and differentiation. The emergence of fashion establishes a deepening of the social functions of dressing, not only referring to clothing, but also to the complex set of elements that relate clothing to accessories, footwear, hairstyles and make-up.

Its dynamics with society and culture allow approaches in which consensus is scarce. However, one of them can be highlighted: fashion is a mutable phenomenon, manifested through clothing and its personal image complements, in which changes tend to be cumulative. Despite being seen as evolutionary, the History of fashion was, at times, marked by moments that provoked considerable sociocultural clashes, especially in Western countries during the 20th century. Those moments of rupture led by fashion, as well as its aesthetic endings, are the central theme of this dissertation titled "Transgressive fashion in the 20th century: unusual routes of cultural change in the West". Throughout this work, twelve cases that caused major changes in the course of Western fashion are analyzed, organized in chronological order. In women's fashion, the cases are the end of the corset, unstructured clothes, the rise of the skirt hem, short hair, makeup, pants, the miniskirt and the bikini. In men's fashion, long hair, makeup, the skirt and high heels were the ones selected. In this research, it is analyzed how gender can be one of the main constraints of aesthetic transgression, how visual similarities between eras can demonstrate the existence of common values between them, how fashion detects or suggests the ideological path of each era and how it becomes the mirror of society in a complex mechanism of reciprocal influence.

KEYWORDS

Fashion; Fashion History; Culture; Society; Zeitgeist; Transgression

ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUÇÃO	1
1.1 Enquadramento	2
1.2 Objetivos	3
1.3 Metodologia	4
1.4 Estrutura	4
CAPÍTULO II. ESTADO DA ARTE	5
2.1 Conceitos centrais da teoria da Moda	6
2.2 Perspetivas teóricas da Moda	7
CAPÍTULO III. DESENVOLVIMENTO	17
3.1 Evolução ou revolução	18
3.2 Critérios de seleção dos casos de estudo	19
3.3 Estudo de casos	20
3.3.1 Mulheres sem espartilho e com roupa desestruturada	20
3.3.2 Mulheres com bainha da saia subida, cabelo curto e maquilhagem	28
3.3.3 Mulheres de calças	37
3.3.4 Mulheres de minissaia e homens com cabelo comprido.....	49
3.3.5 Mulheres de biquíni.....	56
3.3.6 Homens com maquilhagem, saia e saltos altos	62
CAPÍTULO IV. CONCLUSÃO	72
4.1 Conclusão	73
4.2 Investigação futura.....	79
Referências bibliográficas.....	80

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Tipologias Kibbe: <i>romantic; gamine; natural; dramatic</i>	16
Figura 2 – Fotografia de Maud de Gales com espartilho.....	20
Figura 3 – Fotografia de senhora com roupa desestruturada	22
Figura 4 – Espartilho abolido para mulher	27
Figura 5 – Roupa desestruturada para mulher.....	27
Figura 6 – Fotografia de H. S. Franklyn com vestido pelo joelho.....	29
Figura 7 – Fotografia de Louise Brooks com cabelo curto	32
Figura 8 – Fotografia de senhora com maquilhagem	33
Figura 9 – Bainha da saia subida para mulher	34
Figura 10 – Cabelo curto para mulher.....	35
Figura 11 – Maquilhagem para mulher	36
Figura 12 – Ilustração de mulher com <i>bloomers</i>	37
Figura 13 – Fotografia de Katharine Hepburn com calças largas.....	42
Figura 14 – Fotografia de Grace Kelly com calças estreitas.....	44
Figura 15 – Fotografia de Farrah Fawcett com <i>jeans</i> à boca de sino	46
Figura 16 – Fotografia de Will Smith e Tyra Banks com <i>jeans</i> de corte direito	47
Figura 17 – Calças para mulher	48
Figura 18 – Fotografia de Twiggy com vestido curto.....	50
Figura 19 – Fotografia de membros dos Led Zeppelin com cabelo comprido.....	52
Figura 20 – Minissaia para mulher.....	54
Figura 21 – Cabelo comprido para homem	55
Figura 22 – Fotografia de três pessoas com indumentária de praia.....	56
Figura 23 – Fotografia de Janet Blair com roupa de praia de cintura subida.....	57

Figura 24 – Fotografia de Paulina Porizkova com biquíni decotado	59
Figura 25 – Biquíni para mulher	61
Figura 26 – Fotografia de três homens com sapatos de salto alto	65
Figura 27 – Fotografia de homem com saia	66
Figura 28 – Fotografia de dois homens com maquilhagem	68
Figura 29 – Maquilhagem para homem	69
Figura 30 – Saia para homem	70
Figura 31 – Saltos altos para homem.....	71
Figura 32 – Tipologia <i>romantic</i> : início do século XX e década de 1950	74
Figura 33 – Tipologia <i>gamine</i> : década de 1920 e década de 1960	75
Figura 34 – Tipologia <i>natural</i> : década de 1930 e década de 1970.....	76
Figura 35 – Tipologia <i>dramatic</i> : década de 1940 e década de 1980.....	77

Capítulo I

INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

1.1 Enquadramento

Esta dissertação intitulada “Moda transgressora no século XX: Percursos Insólitos de Mudança Cultural no Ocidente” propõe compreender o papel desempenhado pela Moda na transformação das sociedades ocidentais e como as diversas condições económicas, sociais, culturais e políticas resultaram em casos de moda com profundas alterações evolutivas, o que tornou a Moda um fator de transgressão de usos e de valores, contribuindo para acelerar mudanças sociais e culturais.

A Moda é relacional, já que, para algo estar na moda, precisa de ser mimetizado por muitas pessoas num dado contexto social; porém, após uma adoção pervasiva de determinada moda pela maioria, torna-se tão comum que vai perdendo simpatia a favor de algo que ainda não está banalizado, originando novas modas. Isto acontece porque, além da utilidade fisiológica de proteção e adequação ao clima do vestuário, as funções principais da Moda são a imitação e a diferenciação social, com a primeira a mobilizar para a difusão de uma moda e a segunda a permitir que outra diferente surja para ser depois reproduzida, segundo um mecanismo influenciado pelos valores vigentes, em que o pudor tende a gerar leituras divergentes, dependendo do local e dos valores da época.

Uma vez que a disciplina da Moda possui uma bibliografia muito diversificada, assim como os momentos em que foram documentadas mutações estéticas, selecionaram-se para a investigação conceitos-chave como *transgressão*, *género* e *silhueta* como centrais para a pesquisa das mudanças geradas pela Moda ao longo da História. Optou-se por analisar como certos contextos levam a que as modas obedeçam ou transgridam regras sociais ou morais, através da exploração de aspetos inesperados da estética ou de inovações sem precedentes. Para esta análise foi escolhida a perspetiva de questionamento do *status quo* e, após concretizada uma alargada pesquisa em artigos, livros e obras, analisando os momentos de viragem da Moda no Ocidente, aqui entendido como o conjunto dos países europeus e outros países desenvolvidos de outros continentes, no século XX, foi realizada uma síntese dos casos mais pertinentes presentes nessas referências. A tónica da investigação foi colocada nos casos de moda causadores de ruptura formal, que se disseminaram pelo questionamento das convicções socioculturais existentes nos períodos em que ocorreram e, situada a temática, optou-se por eleger e aprofundar doze casos-tipo associados a trajetos visuais com repercussões contributivas para a cultura atual.

1.2 Objetivos

A Moda, enquanto geradora de ruturas com pressupostos sociais, culturais ou morais, surge como campo de análise muito abrangente, pelo que o estudo dos exemplos que foram produto de modificações socioculturais ou um gatilho para as mesmas foi delimitado às sociedades ocidentais e ao século XX.

Diretamente influenciada pela sociedade, economia, religião, política, música e artes, a Moda é, por sua vez, influenciadora de toda a sociedade e de comportamentos individuais e coletivos, pelo que a presente abordagem teórica é concretizada numa visão sustentada na antropologia. Ao longo deste estudo é desenvolvida a pesquisa analítica da ascendência que determinadas tendências de moda tiveram ao nível da alteração de padrões instituídos, bem como dos fenómenos que conduziram ao nascimento das mesmas. Há, por isso, que caracterizar não apenas os elementos selecionados para a análise *stricto sensu*, como as silhuetas, as componentes e as linguagens estéticas, mas também os seus contextos e impactos, particularizando os casos em que a mudança foi imediata e os casos em que ocorreu ao longo de um período de tempo relativamente prolongado.

Em síntese, os objetivos deste trabalho de investigação são:

- Analisar em que medida as novas modas são, ou não, resultado de acasos estéticos derivados de variações fortuitas face aos elementos que as antecedem, associados a condições macrossociológicas específicas predominantes na época;
- Analisar os fatores psicossociais, culturais e de género que geram tendências de moda e a forma como processos dominantes em determinados momentos históricos apresentam paralelismos estéticos ou distinções entre si;
- Estabelecer e explicitar as conjunturas que provocaram a emergência de modas transgressoras das normas culturais vigentes;
- Identificar padrões sociológicos na criação de novas tendências transgressoras, tal como os respetivos contextos e paradigmas daí decorrentes.

1.3 Metodologia

Dada a natureza da investigação, os métodos utilizados serão de natureza qualitativa, com recurso dominante ao estudo de casos e à análise crítica. O trabalho decorreu em cinco fases que incluem a pesquisa bibliográfica, que estabelece o enquadramento teórico da temática, a identificação de casos exemplificativos de transgressão de valores socioculturais ou arquétipos visuais na Moda, a seleção de casos para o estudo e respetivos critérios, o estudo dos casos selecionados e a sua avaliação enquanto exemplos de inovação nas sociedades em que ocorreram. Assim, as fases consistem em:

Fase 1 – Pesquisa bibliográfica e estudo do estado da arte, com recolha e análise de informação;

Fase 2 – Levantamento de casos de moda incorporadores de processos transgressores de valores sociais e culturais das suas respetivas épocas;

Fase 3 – Estudo dos casos selecionados, assim como sistematização, análise e interpretação da informação obtida, segundo uma perspetiva de questionamento do *status quo*;

Fase 4 – Discussão dos resultados da investigação e extração de conclusões finais;

Fase 5 – Redação do relatório da dissertação.

1.4 Estrutura

A presente dissertação estrutura-se em quatro capítulos.

O **primeiro capítulo** é constituído pela introdução, que abrange o enquadramento do trabalho, as motivações para a escolha da temática, os objetivos, a metodologia e a estrutura da dissertação.

O **segundo capítulo** engloba os resultados da pesquisa do estado da arte, encontrando-se subdividido em conceitos estruturantes da área de estudo e perspetivas teóricas que estabelecem o enquadramento científico da investigação.

No **terceiro capítulo** é apresentado o desenvolvimento do trabalho, que compreende critérios de seleção dos casos de moda escolhidos para o estudo e a análise dos mesmos em secções cronologicamente dispostas, com possível sobreposição temporal.

O **quarto** e último **capítulo** considera a conclusão, ao longo da qual são extraídas as considerações finais.

Capítulo II

ESTADO DA ARTE

2. MODA: CONCEITOS E PERSPETIVAS TEÓRICAS

2.1 Conceitos centrais da teoria da Moda

A pesquisa bibliográfica de enquadramento teórico da temática em estudo conduziu ao levantamento e registo dos contributos da investigação publicada, a partir da qual foram estruturados os conceitos e as perspetivas teóricas que constituem o ponto de partida para a investigação realizada.

A etimologia da palavra *moda*, em português assim como em espanhol e em italiano, deriva do francês *mode* para designar modos e costumes, que por sua vez advém do latim *modus*, denotando maneiras de estar e de fazer, associadas à época em que se inserem. A palavra *fashion*, que possui igual significado na língua inglesa, deriva de outra palavra francesa, *façon*, oriunda do latim *factio*, ou seja, a forma como se instituiu fazer algo, induzindo por isso em ação conjunta e em mudança coletiva (Barnard, 1996). O uso de moda como termo contemporâneo para gosto predominante aplicado à indumentária só se viria a sedimentar por volta do século XVI (Aspers & Godart, 2013) mas, pela falta de especificidade na utilização rotineira desta palavra, é notório que a sua definição foi contestada com frequência.

Neste estudo, opta-se por utilizar ‘Moda’ com letra maiúscula e ‘moda’ com letra minúscula com dois significados distintos: ‘Moda’ enquanto fenómeno e disciplina *versus* ‘moda’ enquanto todo o conjunto de tendências que compõem a estética vigorante em dado período. Existem ainda conceitos relacionados que são mencionados nesta dissertação e que, por não serem seus sinónimos, devem ser diferenciados: ‘estilo’ (*style*, em inglês) e ‘tendência’ (*trend*).

O estilo pode ser distinguido por consistir numa composição visual que, estando ou não de acordo com a moda que vigora, é uma “estética autorreferencial multidimensional” que se pode “prolongar ao longo do tempo” (Aspers, 2006, p.75), ao passo que a moda é sempre o reflexo das estéticas que se divulgam especificamente num momento histórico. O primeiro é, portanto, mais passível de personalização e individualização, assumindo alguma intemporalidade; a segunda descreve os aspetos estéticos e de uso que são popularizados num dado período e que acabam por ser substituídos, caracterizando-se por uma rápida obsolescência, num fluxo contínuo de atualização.

A tendência, no sentido mais técnico do termo, é mais específica, consistindo na “direção na qual a moda está a ir” (Welters & Lillethun, 2007, p.25), com um alcance temporal efémero qualquer que seja a indústria em que se desenvolva, no presente estudo aplicada à indumentária e à beleza. As tendências de moda, fortemente associadas ao *zeitgeist* (o sentir da época), são identificadas no longo prazo, com

dois ou mais anos de antecedência sobre o período a que respeitam, através de análises provisionais, em vários níveis que correspondem à sua abrangência sobre o tecido social numa determinada época.

As macrotendências definem as grandes linhas globais que estabelecem o curso previsível da estética e do gosto, fortemente influenciadas por tudo o que, num dado momento, é importante para a sociedade sob variados pontos de vista, desde a cultura à economia, das tensões sociais às preocupações que definem comportamentos e atitudes das populações. Assim, as macrotendências permitem conhecer e compreender os diversos grupos presentes na sociedade, numa visão englobante. Numa perspetiva focalizada em públicos específicos, verifica-se que cada grande macrotendência se fragmenta em subtendências que expressam particularidades dos grupos socioeconómicos e mesmo da personalidade e *lifestyle* dos indivíduos que os integram.

Dos temas com elevada popularidade, associados às macrotendências, com repercussão sobre as indústrias em geral, e das linguagens estéticas que emergem ao longo do tempo e facultam coerência às tendências, passa-se, pois, às tendências específicas, as microtendências. Estas referem-se a aspetos ou elementos particulares que permitem que produtos e marcas se diferenciem para os públicos-alvo, com uma viabilidade comercial mais específica.

Ao longo do tempo surgem também fenómenos de moda de curta duração, designados '*fads*' (modismos, em português), que correspondem à emergência de elementos de moda que se difundem rapidamente, desaparecendo com a mesma rapidez. Estes fenómenos de moda são os mais voláteis, acusando grande imprevisibilidade tanto na origem como na adesão do público (Appleford, 2020).

2.2 Perspetivas teóricas da Moda

O vestuário não é um mero recurso de proteção corporal como foi primordialmente concebido, antes é a representação temporária daquilo que a pessoa que o veste quer transmitir, funcionando como uma “extensão do corpo” que se pode “moldar aos desejos do indivíduo” (Araujo & Leoratto, 2013, p.721). Na atualidade, é consensual que a Moda engloba padrões de produção e de consumo, dinâmicas de identidade coletiva e individual, mecanismos de imitação e distinção social, não existindo área da vida social em que não esteja presente. Por outro lado, resumi-lo a esta descrição não lhe faz total justiça, já que não existem significados latentes no vestuário a não ser os que lhe são reconhecidos pelas relações humanas, económicas e socioculturais em que está mergulhado. Daí ser fundamental abordar a Moda como uma área intensamente interdisciplinar e estruturada em torno de componentes materiais, que são os seus objetos de consumo e decoração corporal, mas suportada por elementos imateriais com

dimensões psicossociais, através da expressão pessoal e de toda a estetização da vida social de que depende (Postrel, 2003).

Por se tratar de um fenómeno de estrutura altamente complexa (Kawamura, 2004), que foi desvalorizado academicamente ao longo da História (Kawamura, 2011) devido a preconceitos que lhe eram outorgados de manipulação do público e interesses de mulher, a Moda era vista como irracional. Um dos grandes filósofos do séc. XVIII, Immanuel Kant (1798, p.134), classificava-a como “uma forma de vaidade” que advém de “uma forma de loucura”, atribuindo-lhe uma índole fútil enquanto ocorrência sociológica.

Como referem Aspers e Gordart no artigo *Sociologia da Moda: Ordem e Mudança* (2013), também Nietzsche, Gadamer, Heidegger, entre outros, ecoaram a suposta falta de utilidade da Moda, mesmo quando reconheciam as condições basilares da sua difusão social, como o género e a classe. Nietzsche foi, inclusive, dos primeiros a contrapor a Moda aos trajes tradicionais de cada país e a considerá-la uma força positiva de modernidade (1878), acabando ainda assim por lhe chamar “a roda do gosto e da vaidade”. Mesmo Oscar Wilde terá afirmado em tom jocoso que a Moda é “tão horrivelmente feia que temos de alterá-la duas vezes por ano”, resumindo assim a repelência com que se olha para as modas depois de ultrapassadas.

De acordo com o antropólogo Edward Sapir na *Enciclopédia das Ciências Sociais* (1935, p.140), a Moda é para alguns “uma espécie de capricho”, enquanto para outros é “uma nova e incompreensível forma de tirania social”. Stoezel seria identicamente mordaz na sua obra *A Psicologia Social* (1964, p.278), assegurando que a Moda nada mais é que a “mudança gratuita, a mudança por amor à mudança”, uma das crenças recorrentes entre quem a comparava a uma condenável epidemia. Apesar disto, e mesmo escarnecida, esta temática já era disputada como muito mais do que uma apaixonante trivialidade.

Mandeville (1714) tinha uma visão positiva da Moda, que considerava como um meio de condução da prosperidade, e Anatole France, de acordo com Baldini (2005, p.29) terá mencionado a sua tremenda importância social ao garantir que, se quisesse compreender o futuro com apenas um elemento de uma época vindoura, não ia escolher um romance ou um livro de História, mas “simplesmente uma revista de moda”, pois “aquelas máscaras saberão dizer-me mais sobre a humanidade futura do que os filósofos, os escritores, os pregadores, os sábios”. Também Flaiano, segundo Baldini (2005, p.29), percebia a Moda como “o autorretrato de uma sociedade, o horóscopo que ela própria faz do seu destino”, levando a que Herbert Blumer na sua obra *Moda: Da Diferenciação de Classe à Seleção Coletiva* (1969, p.290), propusesse que os intelectuais “levassem a Moda a sério e lhe dessem a atenção e o

estudo que merece”, algo que, mesmo difícil como foi atestado por Tseëlon (2001) em vários artigos acadêmicos, passou a ser incentivado. Face a esta mudança de paradigma, a Moda e a sua teorização tornaram-se finalmente “uma área de interesse acadêmico sem precedentes” como exaltaram White e Griffiths (2000, p.1).

Em *Tratado de Sociologia* (1954), Gaston Bouthoul expôs que a Moda é definida como uma conceção periódica que funciona principalmente pela mobilização psicológica e que cada invenção é seguida por uma reprodução vasta, típica de sociedades com dinamismo onde há grande contacto entre indivíduos e onde o bem-estar é prevalecente, mesmo que nessas sociedades existam hierarquias.

Análises contemporâneas da ascensão e queda de tendências ensinam-nos que a adesão a uma inovação na moda consegue ser racionalmente classificada, como prova o sociólogo Everett Rogers no livro *Difusão de Inovações* (1962): primeiro aderem os inovadores, por gostarem de ser pioneiros no acolhimento de novidades; na fase seguinte de desenvolvimento, acontece a aprovação pelos adotantes iniciais, que procuram estar atualizados; segue-se a fase de maturidade, quando a novidade é assimilada pela maioria da população, que se divide em dois grupos, a maioria inicial e maioria tardia; restam, por fim, os retardatários, que só adotam produtos diversos dos que costumam consumir quando estes se tornam familiares, muitas vezes quando estes produtos já se encontram na fase de obsolescência.

Contudo, antes de abordagens à moda numa perspectiva de *marketing*, a Moda era dissecada por vários teóricos com diversas avaliações, uma vez que refletia os valores, princípios e comportamentos da época e espelhava preferências que, num dado momento histórico, se manifestavam através da indumentária.

A importância da Moda no estudo das sociedades era compreendida claramente por Georg Simmel, que nas suas obras *Filosofia da Moda* (1905) e *A Moda* (1911) lançou bases teóricas para a compreensão desta área do conhecimento. Mais tarde, Jean Baudrillard (1981, p.11) confirma que a Moda está quase sempre diretamente relacionada com o consumo, que “surge como modo ativo de relação, como modo de atividade sistemática e de resposta global, que serve de base a todo o nosso sistema cultural”.

O teórico francês Gilles Lipovetsky na obra *O Império do Efêmero* (1987, p.24) salienta que a Moda nos moldes em que é definida “não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações”, aparecendo e difundindo-se sobretudo no Ocidente, e preparando aquilo que é hoje desde meados do século XIV até meados do século XIX. Esta afirmação foi contestada por Heller (2007) que argumentou que qualquer teoria sobre a origem da Moda será quase sempre parcial, por não haver registos satisfatórios acerca da mesma anteriores ao período medieval, e que os estudos posteriores tendem a ser tendenciosamente

informados por não se fundamentarem em dados suficientes nem considerarem sempre o pensamento das fases históricas em que acontecem.

A História da Moda é frequentemente abordada enquanto História da indumentária, mas não deve ser reduzida aos períodos pós-renascentistas, implicando o estudo não só do vestuário como de adornos, penteados e maquilhagem das civilizações egípcia, grega e romana da Antiguidade como alguns dos primeiros veículos de modas que continuaram em épocas que se seguiram. Finnane (2007) defende até que a crença de que a Moda nasceu no Ocidente é incompleta, derivada de uma visão eurocêntrica que durante muito tempo não teve interesse ou fontes para identificar os mesmos padrões civilizacionais que a classificam, por exemplo, na China e no Japão antigos. Este autor propõe que se rejeitem consensos desatualizados sobre raízes exclusivamente europeias, mesmo quando se escolhe cingir a avaliação à Moda ocidental, como é o caso da presente investigação. À parte as suas origens, é factual que a Moda se generalizou ao longo dos séculos para todos os domínios do vestuário e que se veio a alastrar a todas as áreas da atividade humana (Blumer, 1969), desde a arquitetura à decoração, dos filmes à música e a todas as formas de arte e beleza. Por isso é que a Moda tem, de acordo com Massimo Baldini no livro *A Invenção da Moda* (2005, p.46), “uma vocação intrinsecamente omnívora, totalizadora e totalitária”, porque “nada pode fugir às suas leis” e, nos dias que correm, se fundamenta mais na massificação do que nas especificidades geográficas, sendo a industrialização e a digitalização os verdadeiros motores da sua globalização.

Ou seja, se a Moda é obviamente material, não é uma mera troca comercial, podendo ser conspícua, condicionadora de indivíduos, sociedades e, não raramente, até de toda a cultura (Godart, 2012). Não existe nela uma ética inerentemente certa ou errada, pois os seus valores não são fixos, são construtos antropológicos, como entendeu Zuckerman (2012, p.4) ao apontar a sua “descontinuidade temporal” e o “alto grau de concentração de valorações sociais num momento singular de tempo”, sem os quais não pode garantir a sua sobrevivência.

Segundo Barthes (1967, p.107), a semiótica da Moda assume um léxico e uma sintaxe, estruturando-se como uma linguagem. É, portanto, uma genuína forma de comunicação, existindo nela significantes – neste caso, vestuário, acessórios e beleza – aos quais se atribuem significados. O significante ‘roupa’ não possui qualquer sentido para quem não conheça as regras outorgadas às peças de vestuário, não possuindo nenhum significado intrínseco de formalidade, informalidade, masculinidade ou feminilidade. Pelo contrário, alguém que saiba o propósito e o significado dos elementos vestidos em cada ocasião,

torna-se fluente na linguagem da indumentária dessa sociedade (Barnard, 1996). Um cidadão de outra época e localização geográfica terá dificuldade em descodificar o idioma da moda do momento e local em causa sem primeiro se informar, assimilar e moldar ao respetivo meio cultural; do mesmo modo que alguém que não percebe o significado de uma palavra numa língua que não conhece não a vai usar associada a qualquer significante.

A título de exemplo, a denotação ‘túnica de tecido precioso’ pode ter diversas conotações, invocadas dependendo das circunstâncias em que se insere: é designada como peça de uso festivo para mulheres numa cultura e como traje religioso para homens noutra, podendo até ter ambos os significados inseridos na mesma cultura, dependendo dos contextos. Daí ser obrigatório considerar as condições socioculturais existentes antes de definir o significado de qualquer indumentária ou embelezamento físico. Até as diferenças de género, historicamente aplicadas à Moda, constituem artificialidades perpetuadas, num mecanismo de retroalimentação, por normas culturais e símbolos criados por ela, através da conceção de novas distinções de género (Aspers & Godart, 2013).

Com os seus estudos culturais acerca da Moda, Hebdige (1979) integrou a vanguarda dos teóricos que desenvolveram o conceito de ‘subcultura’ aplicado a jovens grupos com estilos alternativos, na época claramente associado à subcultura dos *punks* que, mais tarde, Hedinkson (2002) estendeu aos góticos. Estes autores verificaram que estas subculturas se distinguiam não só pela roupa e pela aparência, como evidenciaram que isso refletia toda uma forma de estar, falar e pensar oposta à assumida pela sociedade da sua época, numa atitude de contracultura que, dotada de estilos inusitados ou modificações corporais para se afirmar, compunha, em si mesma, uma corrente ‘anti-moda’ (Sweetman, 1999).

Susan Kaiser (2012) também considerou a sociologia uma área do conhecimento indissociável dos estudos culturais da Moda, implicando conceitos como nacionalidade, classe, etnia, género e sexualidade no decurso de análises devidamente problematizadas. Segundo Elizabeth Wilson (2003), a Moda é ambígua no que diz respeito à paridade dos géneros e tanto pode estimular a individualidade como conduzir à opressão do gosto pessoal pela sobreposição dos seus ditames homogeneizadores estação atrás de estação. Não obstante, esta autora crê que o feminismo não deve de todo renegar a Moda, pois esta pode ser usada como ferramenta de comunicação persuasiva para a expressão artística e política. Também as tatuagens podem constituir um meio de libertar os corpos da comodificação cultural dominante, tornando-se, porém, uma outra forma de os comodificar, embora segundo as condições definidas pelos portadores (Fisher, 2002).

Do ponto de vista teológico, um provérbio popular italiano – “o diabo está sempre vestido com a última moda” – resume vários julgamentos negativos feitos por muitos tradicionalistas acerca da Moda, dado que esta enfraquece o traje estabelecido e tem o poder de alterar as estruturas socioculturais, além de refletir o que alguns religiosos classificam de pecados, como a vaidade. Segundo Baldini (2005, p.31), Giuseppe Passi considerava os penteados do século XVII em que viveu “ninhos de soberba e estandartes de luxúria”, com críticas fundamentalistas vindas dos setores moralistas subsistindo na pré-modernidade, quando o clero arbitrava as modas e tendências como tentações do demónio, apelando à naturalidade contra as expressões criativas. São Cipriano acreditava inclusive que penteados faustosos e maquilhar o rosto constituíam “uma afronta à obra de Deus e uma traição da verdade” (Baldini, 2005, p.91).

Ao longo da História da Moda, a posição do Vaticano em relação ao vestuário que se distanciava do estilo tradicional era de recusa e de censura. Estas posições eram alvo de registo no jornal oficial do Vaticano, o *Osservatore Romano*, ou mesmo de encíclicas, que eram de imediato difundidas pelos meios de comunicação da época. Por exemplo, como reporta Gerelyn Hollingsworth no *National Catholic Reporter*, o Papa Pio X reprovou a moda de estilo *harem*, chamando-lhe “exagero apto a diminuir o autorrespeito” e “a abolir a distinção dos sexos”. Outras censuras foram sancionadas na encíclica *Sacra Prope diem* de 1921 pelo Papa Bento XV e mais tarde, em 1928, Pio XI deu início a uma “cruzada pela modéstia”, mantendo esta orientação de condenação da Moda por parte das autoridades eclesiásticas ao longo do século XX. O comprimento das saias e das mangas, os decotes e a transparência dos tecidos eram elementos apontados como contrários ao pudor, condenando moralmente mulheres que usassem vestuário que, na opinião dos líderes da Igreja, significasse provocação (Hammond, 2004).

De acordo com Volli (1988, p.103), inicialmente na Moda ocidental “vigorava o modelo gotejante”, que se designa por *trickle-down*, segundo o qual as modas eram difundidas a partir da classe alta para as mais baixas, como foi assinalado por Veblen e Simmel. Na era feudal, as modas já se geravam com base na inclusão como garantia de pertença ao grupo pelo vestuário e na exclusão como garantia de separação entre classes. A classe dominante conduzia o ciclo da moda e introduzia constituintes diferenciadores no seu vestuário que a distinguissem das classes subordinadas. Limitada às pessoas dos estratos sociais mais altos, aquilo que estava em voga alterava-se mais lentamente e, mesmo quando a alta burguesia

¹ <https://www.nronline.org/blogs/ncr-today/day-fashions-1911>, retirado a 2 de julho de 2021.

ocupou o lugar da nobreza como classe mais abastada, os processos de distanciamento em relação às classes populares continuaram.

Como explicou a condessa Marie de Villermont (1891, p.709), “a corte perdeu, sem se aperceber, o cetro da nova moda” e, com o advento do capitalismo industrial, a classe cuja riqueza era gerada pelo capital é que “começou a ditar as novidades” e passou a contagiar esteticamente a classe baixa. Nesse contexto, Spencer (1897) falava de duas relações de Moda na imitação de classe: a “imitação reverencial” na qual a classe baixa reproduzia a estética da classe alta por admiração ou para se tentar aproximar do *status* e a “imitação competitiva” usada como meio de banalizar a sua estética, de forma consciente ou não.

A partir do século XX, período que esta investigação aprofunda, o vestuário alinhado com a moda seria cada vez mais democratizado pela ascensão da classe média e, mais recentemente, pelo *fast fashion*. Vinken (2005) considera, por isso mesmo, que a Moda contemporânea é “performativa” e uma fonte de mudança social, em vez do reflexo da estrutura social que foi noutros tempos, possuindo um carácter cíclico que, não sendo condição obrigatória para que exista, tem-se revelado recorrente.

A influência de tribos urbanas e o alastramento de estilos previamente subalternizados nas criações de moda tornou-se tão comum que Paul Blumberg (1974) e posteriores estudiosos da área definiram o conceito de *trickle-up* para descrever este efeito de contágio das elites pelas subculturas. Estabeleceu-se ainda que, além do *trickle-down* e *trickle-up* como formas de propagação de estéticas de moda, surgiu a difusão *trickle-across*, cunhada por Dwight Robinson em 1958 e reiterada por Charles King em 1963, que se refere ao facto de diferentes estratos sociais e grupos populacionais aderirem simultaneamente a modas que se difundem sem qualquer orientação pré-estabelecida.

Além da profissão e ocupação no mercado laboral, os padrões de consumo deixaram de ser orientados sobretudo pelos hábitos da classe social para serem definidos pelos valores de cada indivíduo (Bourdieu, 1979) e pelo seu estilo de vida (Crane, 1999). É, portanto, adequado adotar visões holísticas e observar as escolhas de moda como sendo tanto resultado da identidade como do estrato social, pelo que devem ser rejeitados reducionismos de classe e identitários, estabelecendo metodologias de análise sobre o consumo de moda que considerem todas as perspetivas em causa.

Atualmente, “a Moda morre jovem, o que é comovente”, metaforizou Jean Cocteau (Baldini, 2005), dado que a sua democratização fez com que se tenha tornado “polimorfa e pluralista”, sucedendo-se as tendências de modo “tão rápido e variado que é sempre difícil, mesmo para um atento consumidor de

moda, saber qual é a tendência *in* e qual a *out*. Também na ótica de Baldini (2005), os seguidores da Moda contemporânea, na sua maioria, “não perseguem uma meta precisa, um cânone estético bem delineado”, tendo-se tornado “nômadas” e “sem um caminho único”, bebendo das várias linguagens dentre as quais podem escolher. Para o autor, várias foram as condições que levaram a que a Moda se tornasse tão generalizada como hoje.

Politicamente, a Revolução Francesa conduziu à revogação das leis sumptuárias que interditavam o uso de vestuário luxuoso à classe designada como povo, na qual ainda se incluía a burguesia, e regulavam o que era adequado para cada classe. Essa abolição, concretizada em 1793, permitiu a conquista de maior autonomia estética pelas populações, marco que serviu de exemplo para toda a Europa e América.

Materialmente, a Revolução Industrial, entre o século XVIII e XIX, introduziu novidades técnicas e levou à industrialização de grande parte dos países ocidentais, permitindo um aumento significativo da produção têxtil e a redução do custo dos tecidos.

Economicamente, a ascensão da burguesia conduziu à sua afirmação social, à sistemática tentativa de quebrar leis sumptuárias e à reprodução do vestuário da aristocracia, democratizando a indumentária, juntamente com a expansão da industrialização e a emergência dos grandes armazéns com origem nos ateliers, bem como o nascimento do *prêt-à-porter* no século XX.

Tecnologicamente, a invenção da máquina de costura no século XIX e a sua posterior popularização por Isaac Singer possibilitou à burguesia e ao povo a confecção de roupas em casa, passo determinante para uma crescente expressão individual.

Socioculturalmente, a redução da autoridade da moralidade judaico-cristã nas sociedades ocidentais teve como consequência a alteração das prioridades da população ao vestir, fortemente influenciadas pelo aparecimento das revistas de moda. Estas viram a sua importância aumentar significativamente desde as primeiras lançadas em França até à sua multiplicação no século XX e, à medida que este avançou, as publicações de moda expandiram-se para *media* não especializados e audiovisuais.

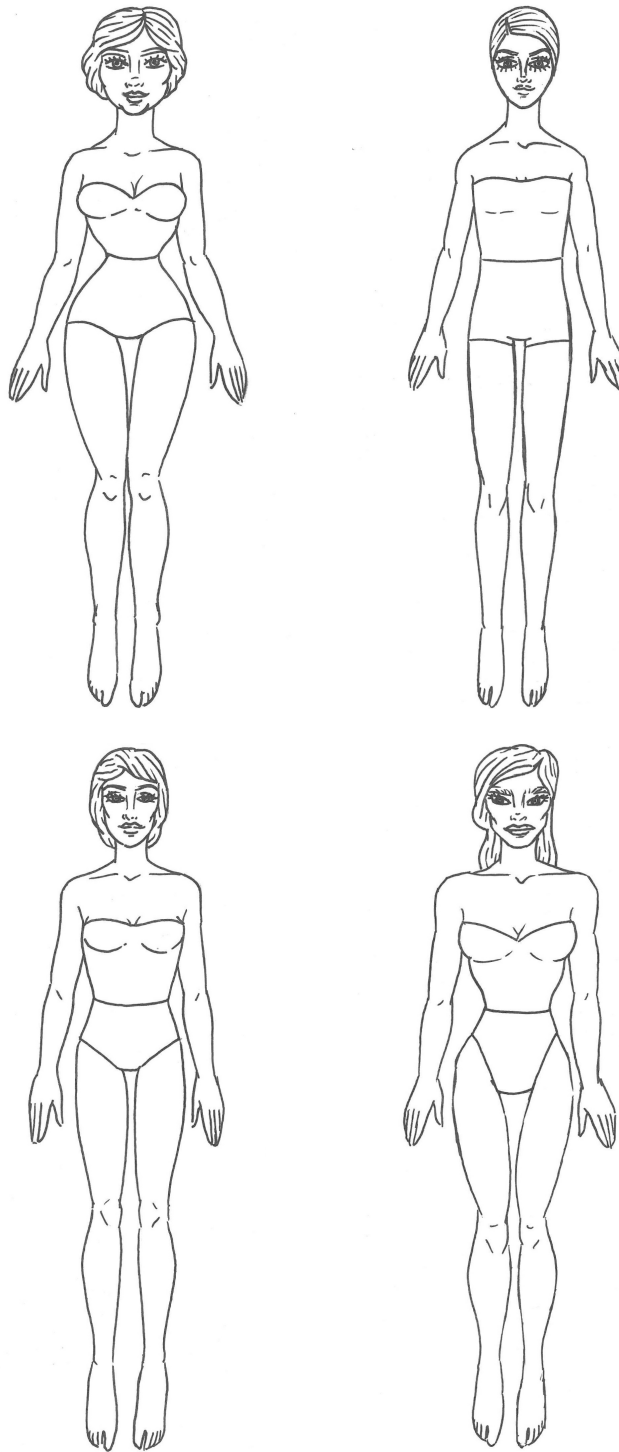
As silhuetas femininas em voga durante o século XX variaram de acordo com a moda e o tipo de corpo ansiado foi mudando em continuidade conforme os períodos. David Kibbe publicou em 1987 a obra *Metamorphosis: Discover Your Image Identity and Dazzle As Only You Can* na qual auxilia o processo de categorização de formatos corporais. Apesar do escasso reconhecimento internacional, a sua teoria sobre a variedade física feminina é uma ferramenta útil para sintetizar a variedade de formas corporais e

substituir as divisões redutoras normalmente usadas no *styling*, como corpos ‘ampulheta’, ‘baunilha’, ‘pera’ e ‘maçã’. Ao adaptar as indumentárias a cada pessoa de acordo com a sua estrutura facial e corporal, esta teoria proporcionou maior coesão estética, ensinando a construir uma imagem pessoal baseada em alicerces tipológicos e relacionando o guarda-roupa com composições anatómicas. Ao testar componentes físicas como a estrutura facial, a gordura facial, a estrutura corporal e a gordura corporal, esta teoria atribui a cada pessoa uma categoria mais aproximada de entre as seguintes: ‘romantic’, ‘theatrical romantic’, ‘soft gamine’, ‘gamine’, ‘flamboyant gamine’, ‘soft classic’, ‘classic’, ‘dramatic classic’, ‘soft natural’, ‘natural’, ‘flamboyant natural’, ‘soft dramatic’ e ‘dramatic’. Todas podem ser colocadas num espectro pela ordem enumerada, desde a categoria mais *yin*, identificada como a estrutura menos angular e com mais gordura intrínseca no peso médio, até à categoria mais *yang*, identificada como a estrutura mais angular e com menos gordura intrínseca no peso médio.

Qualquer corpo humano consegue ser enquadrado em algum destes arquétipos, seja qual for a sua altura, peso, etnia ou idade, mas para simplificação e uso corrente nesta dissertação, serão referidas com frequência as tipologias gerais sem as suas subtipologias, excluindo a ‘classic’ que, por ser o arquétipo mais simétrico e intermédio se manteve aceite e presente durante todo o século XX². As tipologias abordadas nesta investigação são apenas as mais aclamadas conforme o período. Como se observa na Figura 1, são consideradas as tipologias ‘romantic’, o arquétipo mais curvilíneo, associado a um corpo ampulheta, de peito e anca largos, cintura estreita e rosto redondo de que são exemplos Marilyn Monroe e Sophia Loren; ‘gamine’, o arquétipo mais jovial, com peito e anca quase nulos, corpo mais retilíneo e rosto neoténico que caracterizam Twiggy e Audrey Hepburn; ‘natural’, o arquétipo mais fluido, com corpo trapezoidal e rosto oval que distinguem Jane Birkin e Farrah Fawcett; ‘dramatic’, o arquétipo mais angular, com corpo em triângulo invertido e rosto quadrado, do qual Joan Crawford e Katharine Hepburn são exemplos (ver Figura 1).

Ao longo das décadas do século XX, conforme as conjunturas, as indumentárias, os padrões de beleza, as celebridades e as modelos, os arquétipos mais favorecidos variaram para representarem os tipos corporais mais em voga segundo os visuais da moda feminina de cada época.

² Exemplos desta tipologia física são Grace Kelly e Jackie Kennedy.



Fonte: Desenho do autor

Figura 1 – Tipologias Kibbe: *romantic* (superior esquerda); *gamine* (superior direita); *natural* (inferior esquerda); *dramatic* (inferior direita)

Capítulo III

DESENVOLVIMENTO

3. ESTUDO DE CASOS DE MODA

3.1 Evolução ou revolução

Ao longo da História da Moda do século XX, a mudança tendeu a concretizar-se pelo lançamento das coleções que acompanhavam as estações do ano. Este ritmo, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial fixou-se, dando origem a um calendário internacional de apresentação de propostas dos criadores de moda que seriam extensamente difundidas por todo o mundo pelos *media*, sobretudo, numa fase inicial, pelas revistas de moda. O sistema de produção associado à Moda organizou-se, por isso, no sentido de coordenar os vários ramos de atividade têxtil da moda. A primeira agência de tendências de moda, *Carlin Group*, à qual se seguiram muitas outras³, foi criada em Paris em 1947. Em 1963, foi fundada a *Intercolor – International Commission for Colour*, por iniciativa de França, Suíça e Japão, tendo na sua primeira reunião, realizada em setembro desse ano, a participação de onze países. Atualmente esta organização conta com dezessete associados na Europa, Ásia e América. Os vários países que promoviam a moda nacional desenvolveram associações setoriais que coligiam informação sobre o setor e as tendências de moda, difundindo-a entre os seus membros⁴. A organização internacional do setor reforçou, assim, a tendência para a mudança evolutiva da moda. Contudo, alterações profundas nas sociedades ocidentais geraram várias ruturas que se traduziram na adoção de elementos transgressores pela moda, o que a fez assumir, a par da evolução, várias revoluções em momentos diversos.

A sua função transgressora face ao *status quo* social está patente na adoção de elementos de moda que, na época em que surgem, são repudiados ou criticados como desadequados, provocadores ou mesmo imorais por partes da sociedade. Porém, alguns desses elementos, ao serem mantidos por grupos mais vanguardistas, difundidos através dos *media*, desde revistas ao cinema e, posteriormente, pela televisão, acabam por ser assimilados pela sociedade em geral. No estudo empírico desenvolvido são analisados casos de moda em que essa transgressão alterou de modo determinante a cultura ocidental.

³ Principais agências de tendências de moda internacionais: Promostyl, Paris 1966, Peclers Paris 1970, NellyRodi Paris 1985, WGSN London 1998, Stylesight New York 2004 - adquirida pela WGSN em 2013.

⁴ Em Portugal a ANIVEC e posteriormente a ATP são as associações setoriais que desenvolveram a recolha e tratamento de informações de tendências.

3.2 Critérios de seleção dos casos de estudo

O estudo empírico foi iniciado com a definição dos critérios de seleção dos casos para efeito de estudo. Como aconselham os autores Barber e Lobel a qualquer estudioso de Moda em *Forças Sociais* (1952), os fatores considerados indissociáveis de uma filtragem adequada dos exemplos a investigar devem delimitar com precisão as coordenadas espaço-temporais para evitar generalizações ilegítimas. Assim, os critérios selecionados foram os seguintes:

- Representar uma moda ou uma tendência em países ocidentais no século XX;
- Ter provocado a alteração de uma ou de mais normas da moda da época, garantindo a irreversibilidade das mudanças conseguidas na medida em que, após a conquista estética, a tendência ou peça não voltou a ser proibida ou impedido o seu uso nos países ocidentais;
- Ter usufruído de difusão a ponto de se estabelecer como moda ou tendência entre parte razoável da população ou ter sido reconhecidamente popular por um período de tempo significativo;
- Ser inexistente como moda no Ocidente industrializado no formato em que se revela.

Concomitantemente a estes fatores que definem as características dos casos a serem estudados, considerou-se fundamental analisar as conjunturas política, económica, tecnológica e sociocultural, por estes domínios serem derradeiras condicionantes para o aparecimento e propagação de tendências na realidade pós-industrial.

Julga-se ainda essencial distinguir entre os casos a abordar que resultaram de uma rutura drástica com categorias da moda existente e os casos em que a mudança se deu em progressiva continuidade, pela aglomeração de pequenas mudanças, processo acumulativo que por vezes causa maior transformação a longo prazo pelo menor ceticismo social do que a fratura repentina.

A partir dos critérios enunciados, os casos selecionados para o estudo são, na moda feminina, o fim do espartilho, o vestuário desestruturado, a subida da bainha da saia, o cabelo curto, o uso de maquilhagem, as calças, a minissaia e o biquíni. Na moda masculina, a seleção recaiu sobre o cabelo comprido, o uso de maquilhagem, a saia e saltos altos.

3.3 Estudo de casos

3.3.1 Mulheres sem espartilho e com roupa desestruturada

Mais do que uma peça de roupa interior do século XIX e da passagem para o século XX, o espartilho deve ser analisado como a representação mais privada do pensamento do período vitoriano. A pose do tronco comprimido por uma peça de vestuário estruturada por metal ou osso de baleia e atado por ilhós é o derradeiro espelho da idealização de uma mulher submissa e reprodutora, cujo vestuário deveria ter o propósito de sugerir contenção e elegância, ao comprimir a cintura para, em contraste com o busto e a saia volumosa, fazer sobressair o peito e as ancas (ver Figura 2).



Fonte: Flickr

Figura 2– Fotografia de Maud de Gales com espartilho (década de 1900)

O norte-americano Charles Dana Gibson imortalizaria este entendimento de beleza feminina nas suas ilustrações, num arquétipo de mulher que ficaria conhecido como *Gibson Girl*, com uma caixa torácica de vespa que, hoje, consideramos como altamente deformada. Para compreender como esta prescrição estética foi perdendo prestígio, é necessário descortinar os contextos que germinaram até acomodarem uma viragem no padrão feminino.

Quem mais dominava nas artes era França, pelo que o evento artístico que marcou a passagem para o século XX e moldou os seus primeiros anos foi a Exposição Universal de Paris em 1900. Dada a predominância da *Art Nouveau*, que dava o mote para os vários desenvolvimentos que iam surgindo, a Moda era influenciada pelo seu naturalismo e organicismo nas formas, os tons leves como bege, pérola e mármore. Estes tinham sido antecidos pelas cores terrestres do movimento *Arts and Crafts* que, por sua vez, ia contribuindo para substituir a paleta sombria e as formas intransigentes do século XIX.

Se a *Art Nouveau* o fazia em França, acontecia o *Jugendstil* na Alemanha e Áustria, bem como a *Modern Art* em Inglaterra. Em Nova Iorque, os primeiros arranha-céus prometiam avanços na arquitetura e, no quesito da arte europeia, Münch e Van Gogh criavam pinturas nunca vistas com cromatismos intensos e linguagens impressionistas, logo seguidas por pós-impressionistas. Em simultâneo, na Alemanha, os expressionistas incluíam Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Nolde e Marc do grupo *Die Brücke* e, em França, Gauguin e Matisse, iniciavam um movimento vanguardista que deu origem ao cubismo, associado a Picasso e com ramificações até Braque e Juan Gris. Klee, Kandinsky, Miró e o escultor Lipchitz são outros grandes nomes de artistas inovadores que marcaram a sua época (Nery, 2003). A *Belle Époque* integrava toda a Arte com requinte e ostentação, fruto de uma opulência aristocrática em fase terminal em que a Moda estava a ser transferida para uma burguesia mais permeável a cedências estéticas que colaboraram, em parte, no declínio da repressão corporal das mulheres.

Apesar de prevalecer o colonialismo e de estar determinada a economia capitalista, algumas estruturas políticas, designadamente a monarquia, começavam a ser postas em causa por populações de várias nações, levando a revoluções em vários países, algumas com orientações republicanas, outras socialistas ou ainda independentistas. Durante a primeira década do século XX, os últimos suspiros da estabilidade de várias famílias reais eram dados com tons pastel nas roupas e nas cores vivas das joias (Eiseman & Recker, 2011), conjugadas com dourado, bronze e marfim, festejando um luxo que em breve deixaria de ser tão elitista em todas as áreas da vida social.

Se começavam a ser conquistadas certas autonomias políticas e direitos sindicais, também as roupas tinham oportunidade de anunciar novidades. Após tentativas do movimento pré-rafaelita no fim do século XIX de reformar a indumentária feminina com vestidos “ascéticos” que desencadearam uma discussão sobre a “associação entre estética e conforto na moda” (Lehnert, 2001, p.13), sem grande resultado, a mudança chegou por fim no início do século XX pela mão de estilistas franceses, como Jeanne Paquin e Paul Poiret, que mudariam efetivamente a moda para mulher do princípio desse século (Watt, 2012).

Ao introduzir uma silhueta menos rígida inspirada pelo estilo imperial que tinha vigorado cem anos antes, também este baseado no trajar da antiguidade clássica greco-romana, Poiret propunha uma marcação do corpo feminino por baixo do peito, trocando os implacáveis corpetes dos vestidos e ancas acolchoadas por uma fluidez mais respirável (ver Figura 3). Sabe-se que o criador tinha ideias libertárias quando o fez, dada a sua declaração de que tinha sido “em nome da liberdade” que havia proclamado “a queda do espartilho e a adoção do *brassière*”, visão à qual aderiram nomes conceituados da época.



Fonte: Harvard Theatre Collection

Figura 3 – Fotografia de senhora com roupa desestruturada (década de 1910)

Entre o fim do século XIX e a década de 1910, foram muitos os que tentaram registar o *brassière* como invenção sua, desde Samuel Gossard a Rose Kleinert e a Gabrielle Poix, mas apesar da pertinência, esta peça de proteção do peito só viria a fazer sentido nos novos estilos desconstruídos dos anos 10. A patente que ficaria mais famosa seria, por isso, a da norte-americana Mary Phelps Jacob que conseguiu esse design usando dois lenços e fita. Ainda que não proporcionasse o melhor suporte e, em décadas

seguintes, o *brassière* viesse a tomar formas variáveis conforme a necessidade, esta peça primitiva foi a fundação do que se viria a chamar *soutien* (Benson & Esten, 1996).

Teve ainda um destaque notável no vestuário feminino o vestido *Delphos* da autoria do espanhol Mariano Fortuny que, em 1907, concebeu esta peça de referência grega e ajudou a modelar as inovadoras roupas facilitadoras dos movimentos corporais (Lehnert, 2001). Em tecido plissado, de caimento leve e textura que permanecia intacta mesmo quando era dobrado ou guardado, este vestido viria a ter sucesso anos mais tarde entre as mulheres mais inovadoras e acabaria por ser vulgarizado em variadas versões. Ainda que Charles Worth tivesse sido o primeiro a introduzir desfiles com modelos (Worsley, 2011), foi em Londres, em 1908 que, ao serem realizados na House of Lucile, os desfiles passaram a ser adotados também por outras casas de moda e começaram a definir o momento crucial para o lançamento das coleções e das novas tendências.

Inserido num período de exigências civis que caracterizaram as primeiras décadas do século XX, como o direito ao voto das mulheres em alguns países⁵, após proativas lutas das feministas de primeira vaga, que há muito contestavam as vestimentas restritivas, o desaparecimento do espartilho acontecia assim em paralelo com o aparecimento de muitas *toilettes* desestruturadas para mulher (Kerr, 2012). Esta gradual alteração da indumentária anunciava não só uma maior liberdade de movimentos como de mentalidades, pois produtos de moda que restringiam a autonomia corporal das mulheres espelhavam o condicionamento subjacente que lhes era imposto.

Durante a primeira metade dos anos 10, ainda antes da guerra, a maioria das mulheres já se tinha distanciado do hirto formato vitoriano que se havia prolongado até à era eduardiana. Por volta de 1913,

⁵ O primeiro Estado do mundo a estabelecer o direito ao voto das mulheres foi a Nova Zelândia, em 1893. Contudo, se às mulheres foi dado o direito ao voto, não lhes foi admitida a participação na vida política. O direito ao voto e à participação na vida política é conquistado pelas mulheres pela primeira vez na Austrália, em 1902. Ao longo do século XX diversos outros países promulgaram o direito ao voto às mulheres: na Finlândia em 1906, na Noruega em 1913, na Dinamarca e Islândia em 1915, na Alemanha, Áustria, Polónia, Lituânia, Luxemburgo, Rússia e Letónia em 1918, na Holanda em 1919, nos EUA em 1920, na Suécia em 1921, na Irlanda em 1922, no Reino Unido em 1928, em Espanha em 1931, em França e Itália em 1945, na Bélgica em 1948, na Grécia em 1952, na Suíça em 1971 e em Portugal em 1974. (<https://www.rfi.fr/>; <https://redyellowblue.org/data/it/wdit/>; <https://www.onb.ac.at/en/research/ariadne/women-use-your-vote/womens-right-to-vote-in-europe>; retirado a 12 de julho de 2021).

o tango chegava às principais capitais europeias e Jeanne Paquin desenhava roupas que mostravam os sapatos, adequadas a essa dança. O busto mais desejado passou a ser menor e as ancas não se impunham tão largas, sendo os chapéus despidos de grandes objetos decorativos e de enormes abas, para dar lugar a versões mais práticas e a turbantes com inspiração oriental, inclusive do *ballet* russo *Sherazade*, que contagiava a moda com drapeados, vestidos tipo robe e bolsas-pendente (Watt, 2012).

Poiret encontrava também influências no *kimono* japonês e nas calças do Médio Oriente, tal como nas culturas persa, turca e da Ásia Central, injetando na roupa feminina cores como o ocre, o violeta e o laranja, e escolhendo toronar os corpos em vez de os apertar (Lehnert, 2001). Dada esta nova aversão ao tédio, as poeirentas decorações eram demitidas a favor de vidros moldados em forma de plantas com paletas iridescentes, sendo rapidamente dispensados os tons discretos que eram antes valorizados pela alta sociedade para dar lugar ao otimismo visual de âmbar e de tons de rosa também no interior das casas (Eiseman & Recker, 2011).

Quem quisesse alterar o corpo deixava de o fazer através de roupas interiores desconfortáveis e socorria-se sobretudo de dietas ou do desporto que passou a ter maior número de aderentes femininas. Se, anos antes, os avisos de médicos e fisiologistas que alertavam para os perigos de corpos espartilhados não tinham surtido efeito, a procura pelas criações mais despojadas dos costureiros, o sucesso do *brassière* e o reformismo social sufragista vaticinaram a eliminação do espartilho e toda a desconstrução da roupa feminina que se concretizou em continuidade, sem demasiados obstáculos.

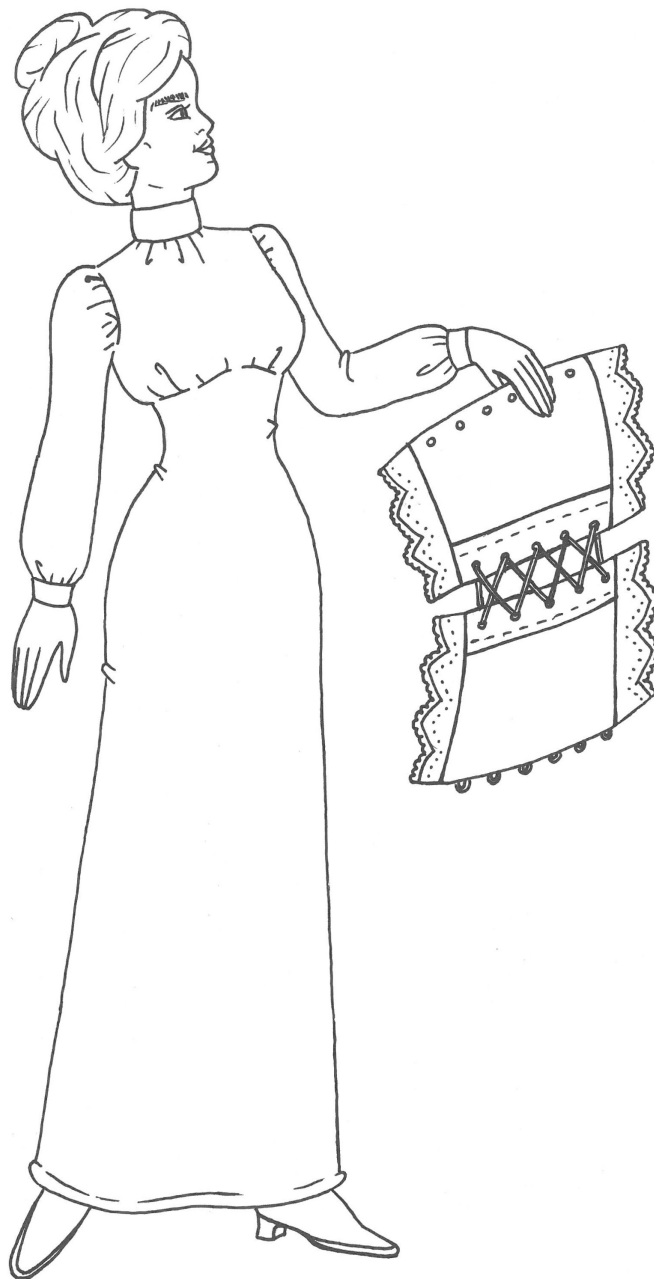
As perspetivas promissoras foram abaladas pela Primeira Guerra Mundial que começou em 1914 após o Atentado de Sarajevo, conflito que se prolongou até 1918. Os tons modestos voltavam, tendo como exceção os acessórios que não era incomum serem de cor saturada por motivações patrióticas, fossem em vermelho, azul ou outra cor, dependendo do país. O vestuário feminino que mostrasse os tornozelos não era mais *risqué*, sendo publicitado como pragmático e consciente do estoicismo da guerra. Passaram a ser incentivados cortes mais simples, comercializados botins impermeáveis e tornadas populares as gabardines do estilo Burberry como adaptação dos uniformes militares⁶.

A escassez de metal, resultante do seu uso como matéria-prima na indústria da guerra, veio contribuir também para o abandono dos espartilhos (ver Figura 4). A entrada de mulheres em postos de trabalho

⁶ Thomas Burberry inventou o tecido gabardine em 1879 e apresentou o design do impermeável para oficiais do exército ao United Kingdom War Office em 1901 (<https://pt.burberry.com>), retirado a 20 de julho de 2021.

que exigiam vestuário prático eliminou qualquer hipótese de retorno a trajes imobilizadores, acentuando-se a tendência da subida das bainhas das saias (Lehnert, 2001), que anteriormente mostravam timidamente os sapatos. Se, até aí, a roupa de desporto feminina imitava o corte da roupa diária, com exceção das saias bifurcadas para ciclismo e escalagem, após este período bélico, surgiram alternativas pensadas para o exercício físico e adaptadas ergonomicamente a cada desporto. Também malhas confortáveis foram introduzidas (Watt, 2012) e passavam a desfrutar de maior aprovação entre as mulheres, justificando o mesmo rumo para as roupas interiores.

Após a mudança introduzida pela moda que propunha vestuário desestruturado (ver Figura 5), alterações incrementais subsequentes extinguiram do vestuário feminino qualquer rigidez e a extinção do espartilho tornou-se definitiva, com aparições pontuais em situações recreativas, *shows* ou *lingerie* reinventada. A indumentária da mulher foi reestruturada diversas vezes em épocas seguintes, passando por momentos em que a compressão do corpo voltou a ser adotada, uma vez que a mudança é constante na Moda, mas a inovação não o é necessariamente (Gronow, 2009), podendo voltar-se a processos e a ideais estéticos anteriores. Apesar disso, a liberdade do corpo correspondeu ao fim de um tabu, ocorrendo situações de restrição apenas em razão de variações de gosto e entrada de novas modas.



Fonte: Desenho do autor

Figura 4 – Espartilho abolido para mulher



Fonte: Desenho do autor

Figura 5 – Roupas desestruturadas para mulher

3.3.2 Mulheres com bainha da saia subida, cabelo curto e maquiagem

Recuperada a paz com o fim da Primeira Guerra Mundial e somando tendências à subida da bainha dos vestidos que nos anos 10 expusera os tornozelos femininos, cada vez mais mulheres, além das pioneiras parisienses, começavam a cortar os cabelos (Cooper, 1971), outrora compridos e presos em coques ou em tranças. Porém, é apenas na década de 1920, quando a sociedade se habituara a ter no campo de visão a zona inferior das pernas das mulheres em público (ver Figura 6), que as mudanças aceleraram, começando um dos períodos de maiores mudanças na História da Moda, valendo-lhes o epíteto de “Loucos Anos Vinte”.

Tal como a silhueta fluida tinha sido cuidadosamente montada na roupa de mulher da década de 1910 e prevaleceu, os alicerces das artes continuavam a ser similarmente contestados e conceitos estáveis a ser perturbados, por exemplo, pelo dadaísmo, corrente vanguardista de arte satírica que escandalizava as elites, bem como pelo construtivismo russo, pelo surrealismo e pelo futurismo italiano (Lehnert, 2001). As cores primárias das pinturas passavam para os ambientes domésticos e para os espaços de lazer, e o vestuário feminino também era contaminado pelos caprichosos magentas e tons azulados, esverdeados ou cítricos das telas (Eiseman & Recker, 2011).

Com o esgotar do interesse pela *Art Nouveau*, emerge a *Art Deco*, na qual imperaram as linhas circulares e as linhas retas estilizadas, o uso de formas geométricas e o design abstrato (Kerr, 2012), apagando ornamentações desnecessárias da arquitetura e da decoração, segundo o estilo de Le Corbusier, em conjunto com o apelo à individualidade de Frank Lloyd Wright. Se joalheria e mobiliário eram submetidos a esta coesão geometrizada, o neoplasticismo, ou movimento *De Stijl*, era promulgado na arte pelo pintor Mondrian e outros artistas desse grupo, trazendo princípios artísticos que validavam tal concepção arquitetónica. A escola modernista *Bauhaus* também fomentava a ausência de ornamentos, as formas mínimas no desenho industrial e a procura da qualidade funcional, de acordo com a lógica de ‘a forma segue a função’, exportando a sua filosofia e projetando nomes como Mies van der Rohe (Nery, 2003), num contexto que contribuiu para o desenvolvimento do design contemporâneo.

Os anos 20 sedimentavam-se como o expoente do modernismo pelos sucessivos progressos a todos os níveis (Watt, 2012), incluindo tecnológicos, dando origem a produtos inovadores e diversificados, desde antibióticos a secadores de cabelo, máquinas de barbear, rádios e automóveis. O desenvolvimento das infraestruturas urbanas e industriais nos países mais avançados criaram oportunidades de emprego que incluíam novas ofertas de trabalho para as mulheres, como telefonistas, lojistas, secretárias, datilógrafas,

entre outras funções. Para este movimento muito tinha contribuído o papel desempenhado pelas mulheres na economia durante a Primeira Guerra Mundial, ao terem exercido a quase totalidade das profissões que haviam ficado desprovidas de trabalhadores devido ao recrutamento militar.

A economia florescia e a sociedade evoluía a um ritmo vertiginoso, tendo os meios de comunicação assumido um papel central nesta mudança. A disseminação dos *media*, como a rádio, os jornais e as revistas e, com particular relevo, o cinema, alteraram os padrões de vida e aceleraram a emergência de uma nova cultura, a cultura de massas. A publicidade tornava-se uma função preponderante na nova economia e contribuía para consolidar a sociedade de consumo.

Também a imprensa se expandia, multiplicando-se em jornais e em revistas que espalhavam anúncios publicitários como nunca. Nas revistas de moda as ilustrações ainda predominavam sobre as fotografias, difundindo pela mão de ilustradores roupas de criadores como Lanvin, Chanel, Madeleine Vionnet e Jean Patou, sobretudo na Vogue americana que importava todas as tendências de Paris, a capital da Moda.



Fonte: Flickr

Figura 6 – Fotografia de H. S. Franklyn com vestido pelo joelho (década de 1920)

Politicamente, diversas nações apresentavam as suas utopias, com destaque para os Estados Unidos da América que aplaudiam o sucesso do capitalismo abundante e para a União Soviética que aspirava ser uma alternativa marxista-leninista que propunha combater a exploração económica entre classes.

Nos anos 20, a Ciência concretizou significativos avanços e descobertas, tendo atingido maior consenso na explicação da origem do Universo, obtendo mais dados para sustentar a teoria evolucionista e a ampliação dos conhecimentos nas áreas da Física e História. Descobertas de áreas como a Arqueologia, entre elas o túmulo de Tutankhamon nas escavações no Egito em 1922, influenciaram as tendências de moda com infusões da civilização egípcia, propondo cortes de cabelo quadrados, franjas, leques de plumas e vários acessórios faraónicos.

Na vertente da dança, do espetáculo e da música, a subida da bainha das saias inseria-se no contexto do *jazz* e adequava-se às danças mais popularizadas na época como o *foxtrot* e o *charlestone*, que justificavam uma liberdade de movimentos, indumentárias e atitudes até aí inadmissíveis.

As mulheres mais independentes assumiam a sua liberdade de escolha, abandonando os estereótipos femininos de fragilidade e frequentando clubes noturnos. Um grupo particular, apelidado de *flappers*, assumia um visual desinibido e contrariava diversas convenções sociais associadas ao comportamento feminino (Croll, 2014), expressando-se com uso de calão, bebendo, fumando e conduzindo automóveis. Isto mudaria as interações românticas, antes restritas a varandas sob a alçada da família ou a parques com supervisão da sociedade, passando a dispor da privacidade dos carros. Surgia, assim, o conceito de namoro, que facilitaria as relações sexuais fora do casamento e alteraria as práticas de abstinência pré-maritais, pela recusa dos códigos comportamentais que no pós-guerra pareciam hipócritas à geração mais nova. O consumo de álcool, que aumentava, não era impossibilitado pela “lei seca” que o tentava proibir nos Estados Unidos da América, sendo usual tanto homens como mulheres terem consigo um frasco com alguma bebida alcoólica.

Coco Chanel, um dos rostos mais influentes da Moda na época e criadora de produtos *como la petite robe noire (the little black dress, em inglês)* e o perfume *Chanel n°5*, tinha antecipado com sucesso o espírito do tempo, contribuindo desde cedo para a criação desta mulher moderna (Worsley, 2011), com um guarda-roupa funcional em fazenda e com conjuntos de três peças em malha (saia, camisola e *cardigan*), numa simplicidade clássico-desportiva e paleta de cores sustentada no preto, branco e azul-marinho (Eiseman & Recker, 2011). Rivalizando na indústria, Jean Patou criava roupa estilizada com

influências náuticas e fomentada por desportos como o ténis, estética que foi consolidada nesta época por variados criadores de moda (Watt, 2012).

Os estampados habituais na roupa consistiam em riscas, *zig-zags* e padrões geométricos, da mesma maneira que os decotes eram usualmente redondos ou em barco e os casacos se desejavam grandes e largos. A moda, tubular durante toda a década, recebia novidades como o jérsei e a viscose, além da confecção têxtil se ir tornando mais acessível e haver maior possibilidade de produção de cores fortes. Se blusas simples e *sweaters* pela anca eram das principais escolhas para o dia-a-dia, os vestidos para festa passariam a ser enfeitados com pedrarias e missangas ou com brocados ornamentados por brilhantes (Lehnert, 2001), terminando em pontas e em bainhas assimétricas, muitas vezes sem botões, o que permitia que fossem facilmente vestidos e despídos.

Com as saias encurtadas, o calçado das mulheres passava a receber maior atenção, optando-se por sapatos com presilha horizontal ou em 'T' para maior segurança no caminhar, bem como sapatos Derby e Oxford, de inspiração desportiva e masculina, além de, pela primeira vez, sapatos com aberturas.

O dimorfismo sexual estava menos marcado do que antes (Nery, 2003), com homens mais cuidados, de cabelo penteado para trás ou com risca ao meio, alisado com brilhantina e a repudiar o antigo uso de pelos faciais. Para as mulheres que passaram a fumar em público, os criadores continuavam a optar pelas linhas corporais absolutamente direitas e os cabeleireiros privilegiaram o corte de cabelo *bob* e *à la garçonne*, inspirados pelo livro do mesmo nome de Victor Margueritte, com franja (ver Figura 7) ou penteado para o lado. A cada ano que passava, os cortes ficavam mais curtos e passaram a ser *de rigueur* para qualquer mulher, fossem lisos ou meticulosamente ondulados em '*finger waves*' e '*marcel waves*' (Cooper, 1971), como usavam as estrelas de cinema Louise Brooks, Clara Bow, Gloria Swanson, Janet Gaynor e outras. Em 1926, o '*Eton crop*' foi promovido com êxito por Josephine Baker, uma das maiores sensações do mundo do entretenimento, consistindo num corte de cabelo tão curto como o dos homens, que só permitia colar na testa alguns '*baby hairs*' encaracolados com gel.

Grande parte das lutas pelos direitos das mulheres, que tinham ansiado por aceder a uma estética mais livre na moda, começam a afirmar-se sobretudo em razão da independência vivida durante a guerra. Para tal contribuíam ainda direitos democráticos conquistados em alguns países, que progressivamente seriam adotados pelos restantes. O novo estilo de vida projetou um padrão de beleza que validava a silhueta *gamine*, com o peito achatado e os quadris estreitos, simulando a forma corporal de um rapaz ou rapariga antes da puberdade e disfarçando a voluptuosidade que deixara de constituir ideal de beleza.



Fonte: Flickr

Figura 7 – Fotografia de Louise Brooks com cabelo curto (década de 1920)

Dada a tendência para a androginia, a silhueta desejada era esguia e a roupa de mulher assumiu-se reta ao longo de todos os anos 20 (Worsley, 2011). A bainha das saias em meados da década já tinha subido até aos joelhos, expondo as pernas fora de casa como não acontecia na História ocidental há milénios, para indignação evidente dos setores mais conservadores. Conjugado com meias de seda, chapéus de feltro justos à cabeça, apelidados *cloches* e com uma predileção por compridos colares de pérolas, este visual caracterizava-se pela cintura completamente ausente e, se fosse sinalizada com cinto, costura ou faixa, era tão descida que era marcada nas ancas. A própria roupa interior consistia em combinações folgadas que dissimulavam o formato do corpo e, no caso de mulheres naturalmente curvilíneas, podiam usar-se peças que prensassem o tronco e as nádegas. A maquilhagem usada pelas mulheres tendia a ser muito marcada, aspeto que a moda masculina não partilhou fora dos palcos e do cinema.

A beleza seguia os paradigmas estéticos do cubismo e do expressionismo, movimentos artísticos de que faziam parte Picasso, Braque, Modigliani, Stravinski e Van Dongen (Nery, 2003), adotando sobranceiras rapadas e redesenhadas com um traço fino, lábios pintados em tons de vermelho, por vezes bastante forte, e desenhados num formato redondo e abonecado, enquanto os olhos podiam ser maquilhados de preto em ocasiões festivas (ver Figura 8). Se, até esta época, o uso óbvio de maquilhagem era mais

associado a mulheres de conduta considerada questionável, com a apreciação por aspetos teatrais, a maquilhagem passou a ser sinal da sofisticação *vamp*, e a artificialidade torna-se elegante e bem vista, admitindo cabelos, unhas e rostos pintados. A palidez, até aí considerada sinal de estatuto social elevado por significar uma vida livre de trabalho exterior, passou a significar uma rotina reclusa de trabalho fabril sem acesso ao lazer ou desporto. A *leisure class*, da qual faziam parte pessoas famosas como artistas de cinema e criadores de moda como Coco Chanel, adotou um estilo de vida em que a permanência ao ar livre, em férias e cruzeiros eram frequentes, pelo que a tez bronzeadada resultante da exposição ao sol se tornaria um novo parâmetro da beleza (Worsley, 2011).



Fonte: Flickr

Figura 8 – Fotografia de senhora com maquilhagem (década de 1920)

Tanto o encurtamento da bainha das saias até ao joelho (ver Figura 9) como os cabelos curtos nas mulheres (ver Figura 10) e a maquilhagem explícita (ver Figura 11) representaram uma provocadora rutura com os padrões de beleza existentes, tal como com os ditames de gerações mais velhas e das instituições religiosas que, sem qualquer êxito, se opunham determinadamente às mudanças. A posição redefinida da mulher na sociedade, o efeito dos filmes de Hollywood mudos e mais tarde sonoros, mais pessoas a viver em zonas urbanas do que rurais e o hedonismo de todas as alternativas descobertas tiveram maior peso do que a oposição feita às forças inovadoras que se registaram nas sociedades ocidentais, que não voltariam a ser chocantes da mesma maneira que até então.



Fonte: Desenho do autor

Figura 9 – Bainha da saia subida para mulher



Fonte: Desenho do autor

Figura 10 – Cabelo curto para mulher



Fonte: Desenho do autor

Figura 11 – Maquilhagem para mulher

3.3.3 Mulheres de calças

Durante a maior parte da História, as mulheres não usavam calças e apenas o uso de longas saias e vestidos era respeitável, sendo socialmente e, ao longo de séculos no Ocidente, mesmo institucional e legalmente proibido uma mulher vestir-se com o que fosse qualificado como indumentária masculina e vice-versa. Ainda assim, inseridas em tais situações estruturalmente limitativas, a partir de meados do século XIX, algumas mulheres vestiam-nas, fosse puramente pela desobediência de fazer o que estava reservado aos homens, fosse para exigir direitos iguais, estatuto social e libertação cívica.

Catherine Smith e Cynthia Greig na sua obra *Mulheres de Calças* (1930) apresentam uma considerável coleção de fotografias que mostra mulheres, entre 1850 e 1920, a usar todo o tipo de calças em vez das saias que lhes estavam destinadas. Desde imagens de senhoras da elite a vestir fatos de homem até trabalhadoras de classes baixas, como agricultoras, estes exemplos são demonstrativos de nichos sociais e sobretudo de casos excecionais de uso de calças que só viriam a tornar-se comuns mais tarde.

Um tipo particular de calças, inspirado nas calças turcas, foi criado em meados do século XIX nos EUA por Elizabeth Smith Miller e popularizado por Amelia Bloomer, a partir de quem receberam a designação *bloomers* (ver Figura 12).



Fonte: www.britannica.com/topic/bloomers

Figura 12 – Ilustração de mulher com *bloomers* (meados do século XIX)

Sendo feminista e querendo uma variante de calças num tempo em que estas eram tidas como peça unicamente masculina, começou a vesti-las em público parcialmente cobertas por vestidos, para atenuar parte da convulsão da população. Embora tenha sido agressivamente criticada por causa da sua escolha heterodoxa, esta escolha foi a primeira transgressão documentada desde a Antiguidade Clássica de uma mulher a usar calças em público com o propósito de reivindicar mudanças de mentalidade, não por disfarce nem necessidade laboral ou de guerra.

Algumas mulheres adotariam as *bloomers* numa tentativa reformadora, como Elizabeth Cady Stanton e Susan B. Anthony, ativistas dos direitos das mulheres da época, dado que em meados e finais do século XIX uma mulher só ponderava vestir calças para andar a cavalo e de bicicleta, sendo marcante quando, em 1858, Julia Holmes escalou o Pico Pikes no Colorado com umas, algo inédito que, se teve alguma atenuante social, foi pelo contexto desportivo.

Nos anos 10 do século XX, durante a Primeira Guerra Mundial, as mulheres ocuparam os postos de trabalho dos homens que tinham sido recrutados para os exércitos (Nery, 2001). Face a esta nova realidade, que a todos confrontava com exigências sem precedentes, algumas mulheres recorreram, para certas tarefas, ao uso de calças, uma vez que o uso de saias e vestidos se revelava inconveniente e mesmo perigoso para conduzir transportes, operar máquinas e trabalhar em ambientes fabris. Contudo, esta mudança não saiu daquele contexto pelo que não seria algo definitivo, pelo que voltariam às saias mandatórias após o período bélico.

A cultura ocidental, apesar disto, tinha sido severamente perturbada por quatro anos de um conflito devastador e nada voltaria a ser como dantes. A forma como as sociedades interiorizaram a realidade bélica criou condições para que propostas de moda inovadoras encontrassem espaço entre as elites e Coco Chanel viria, no final dos anos 20, contribuir para tornar as calças femininas um traço característico dos círculos artísticos e intelectuais, revolucionando desse modo as interdições de género desta peça de vestuário. Por outro lado, na roupa de dormir, as típicas camisas de noite estavam a ser substituídas pelo uso de pijamas de calças, tanto para homem como para mulher, pelo maior conforto que estes proporcionavam sobretudo nas estações frias.

Após anos de prosperidade, em 1929 acontece a crise da bolsa de Wall Street (*stock market crash*, em inglês), despoletando uma recessão económica de brutal gravidade que se repercutiu por todo o mundo. Os países ocidentais caíram numa crise profunda, com baixos salários e altas taxas de desemprego, que se estenderia para grande parte da década de 1930 (Watt, 2012). A par desta Grande Depressão

assistiu-se ao erguer de tiranias em vários países, desde a ditadura soviética, com a promoção da mulher proletária sem os ditos vícios burgueses na União Soviética de Estaline (Lehnert, 2001), até à mulher modesta, casta e subjugada ao homem propagandeada pelas ditaduras reacionárias como Mussolini em Itália, Salazar em Portugal, Franco em Espanha e Hitler na Alemanha nazi.

Uma parte do Ocidente ficou assim restrita a uma realidade ultraconservadora nada propícia a evoluções vanguardistas na indumentária e mesmo os países que se mantinham democráticos pareciam ceder a este renascer da discricção: a bainha das saias, que antes tanto subira, descia repentinamente para lá do meio das pernas e a cintura voltava a ser subida e marcada desta vez com cintas.

Mesmo sob tais circunstâncias político-económicas adversas, o escultural *glamour* das criações de Madeleine Vionnet, de linhas puras e drapeados de inspiração clássica, continuava a ser desejado. Os seus vestidos formais, em materiais que refletiam a luz como o cetim e o lamé, evitavam bordados para não quebrar a silhueta, eram cortados em viés e costurados com esvoaçantes lenços que caíam pelo corpo (Baxter-Wright *et al*, 2011).

Toda a indumentária de noite feminina passava assim a ser longa, etérea, acetinada e com cortes enviesados (Watt, 2012) em branco, pérola, azul-claro, rosa-velho ou em tons nacarados e, se as luvas casuais eram curtas, as luvas formais iam até ao cotovelo. A nudez desaparecia das pernas, passando a revelar as costas nos vestidos de festa, que por vezes incorporavam motivos orgânicos ou outros semelhantes que preservassem a estética de contornos diáfanos.

Os casacos de peles, as peças de joalheria, os acessórios luxuosos e os cabelos primorosamente ondulados, que podiam ser descolorados, eram o suprassumo da moda, assim como os chapéus, que se mantinham indispensáveis e se convertiam em casquetes inclinados. Nesta época, sobressaiu uma das criadoras de moda mais criativas, Elsa Schiaparelli, que após iniciar a sua carreira no vestuário casual, passou a criar vestuário de luxo, introduzindo diversão na moda, fazendo parcerias com Salvador Dalí e criando os mais variados acessórios surrealistas (Lehnert, 2001).

Com avanços técnicos singulares como o fecho *éclair*, também conhecido por *zipper* (Worsley, 2011), as roupas usadas diariamente passavam a enfatizar o formato maternal do corpo, incorporando tecidos fluidos com cintos finos, blusas de laçada e saias de linha 'A' ou em formato sereia, numa convincente reação à abolição da feminilidade corporal da década anterior.

Eram poucas as mulheres que ultrapassavam as ainda existentes barreiras socioculturais e vestiam calças para além dos pijamas e das situações desportivas. Mesmo ainda não sendo das peças mais aceitáveis na rua na maioria dos países, havia exceções em ambientes tolerantes, como a atriz Marlene Dietrich que o fazia sem inibição, chegando mesmo a usar fatos masculinos (Lehnert, 2001), e outras como Jean Harlow e Joan Crawford, que tiveram impacto considerável na moda feminina, divulgando inclusive o uso de calções para lazer.

Se as longas-metragens de *gangsters*, de terror e dramas representavam os receios da época, as de fantasia serviam de escapismo à população, que assistia também aos filmes infantis de Walt Disney, como o seu primeiro conto de fadas animado *Branca de Neve* e os Sete Anões que chegou aos ecrãs em 1937. O cinema a cores ajudava a visualizar as histórias de maneira mais realista, sendo de destaque *O Feiticeiro de Oz* com a atuação de Judy Garland em 1939 e a versão poetizada do passado *E Tudo o Vento Levou* com Vivien Leigh e Clark Gable no mesmo ano, cujo saudosismo do período *antebellum* conduziu à adoção folhos, estampados florais e mangas em balão na moda (Watt, 2012).

Os finais felizes eram preferidos, mas a moralidade tradicional estava a ser protocolarmente imposta até em Hollywood, onde o Código Hays⁷ passava a obrigar que qualquer representação cinematográfica veiculasse o que se considerava bons costumes; nenhum crime, infração ou comportamento tido como desviante podia ser apresentado favoravelmente e todos os vilões da ficção deviam ser punidos no ecrã, devendo ser repudiado qualquer desrespeito à ordem instaurada, como demonstrações de insolência por mulheres, homossexualidade e miscigenação.

Em 1939, França e Inglaterra declaravam guerra a Hitler, rebentando um conflito que perduraria até 1945, causando vários milhões de mortes e incalculável destruição material. Potências como os Estados Unidos da América e a União Soviética viriam, entretanto, a unir-se aos Aliados para combater as potências fascistas do Eixo, composto pela Alemanha, Itália e Japão. O estado de guerra influenciou evidentemente a moda (Nery, 2003), pelo que, nesta fase, as peças exteriores consistiam em gabardines de trespasse e em casacos de ombros angulares, absorvendo o estilo de marinheiros e militares.

A Segunda Guerra Mundial ditou sérias restrições à indústria têxtil, que se mobilizou em torno do fabrico de fardamentos militares e de outros produtos imprescindíveis para o campo de batalha. Sendo escassos

⁷ Brooke, M., 2003, *The Hays Code* in <http://www.screenonline.org.uk/film/id/592022/>, retirado a 24 de julho de 2021.

os materiais, o vestuário estava consideravelmente limitado em quantidade e em qualidade, pelo que a moda abandona o *glamour* e assume a frugalidade do tempo de guerra (Lehnert, 2001). O estilo do vestuário altera-se no sentido das necessidades: o comprimento das saias subiu de novo até aos joelhos para poupar tecido e a silhueta assumiu o tipo *dramatic*, ainda mais estruturada em *tailleurs* semelhantes aos uniformes, constituídos por casacos severos e saias travadas (Watt, 2012), nos quais sobressaíam os ombros acolchoados ao estilo de Balenciaga e de Balmain.

A rigidez destes cortes militaristas e os tons como o azul-marinho, verde-tropa, cinzento e outras cores escuras (Eiseman & Recker, 2011), exprimiam com exatidão na roupa o estado do mundo, parecendo impossível escapar às atrocidades e ao medo das bombas mesmo na indumentária.

Tal como na Grande Guerra anterior, a moda dos turbantes reapareceu como alternativa mais barata aos acessórios sumptuosos que a austeridade não admitia e mais mulheres optaram por costurar em casa as suas próprias roupas, generalizando o uso de peças tricotadas na estação fria (Watt, 2012). O alarmante pragmatismo do contexto forçou uma mitigação temporária da fiscalização interpessoal das roupas nos países em guerra, dada a situação de emergência na qual até casas de alta-costura como a de Chanel encerraram (Nery, 2003). Para os momentos festivos ou em contextos formais, os vestidos dispensavam exibir qualquer pele além de uma possível abertura na perna, focando-se em ombreiras amplas e mantendo o peito coberto; porém, a existirem decotes, o formato em 'V' era o preferido.

Muitas mulheres necessitavam, por eficiência e devido ao racionamento de meias, de não usar saias nos trabalhos em que substituíam os homens recrutados para a guerra, o que contribuiu para normalizar o uso de jardineiras e de calças de trabalho (Worsley, 2011). A humildade e o utilitarismo expresso no lema britânico "*Make Do and Mend*" justificava o facto de algumas chegarem a desenhar linhas na parte de trás das pernas para simular as costuras das meias inexistentes (Lehnert, 2001). Por esta altura, os sapatos de senhora eram compensados ou tinham cunha por conforto, com variedades que iam de *peep toes* até calçado aberto no calcanhar.

Numa circunstância em que o género feminino ingressava em áreas metalúrgicas e em tarefas que requeriam força física como soldagem de edifícios, surgiu "Rosie, a Rebitadora", a representação de uma robusta mulher operária que apelava à admissão na força de trabalho no período bélico, vestida com um macacão, botas rasas e um lenço prático a prender o cabelo, contribuindo para as calças ganharem estatuto no universo indumentário feminino (ver Figura 13).



Fonte: Flickr

Figura 13 – Fotografia de Katharine Hepburn com calças largas (década de 1940)

Mesmo com a cultura secundarizada, os norte-americanos Bing Crosby e Frank Sinatra eram duas das maiores celebridades na música e, no grande ecrã, destacava-se Charlie Chaplin a satirizar o nazismo no filme *The Great Dictator* em 1940 e *Casablanca* com Ingrid Bergman e Humphrey Bogart em 1942. Se dançar o *swing* e ouvir *bebop* ou *blues* de Billie Holliday eram a norma, também o *jazz* continuava popular com Louis Armstrong entre os seus maiores ícones.

Após 1945, países com colónias como a Holanda, o Reino Unido, Itália, França e outros começavam a perder supremacia nesses territórios. Foi também nesta altura que se estudou o vírus da gripe e se produziu de forma industrial a penicilina, além de ser conseguida uma maior velocidade nos transportes aéreos, algumas das inovações que viriam a definir o resto do século (Nery, 2003).

Quando a catástrofe bélica termina com a vitória dos Aliados, iniciou-se um período promissor nos materiais de vestuário, inventando-se fibras elásticas que seriam úteis na roupa interior, mas também na moda diária que voltava a ser procurada no pós-guerra. O *New Look* do costureiro Christian Dior seria

o exemplo mais emblemático no pós-guerra, pela utilização desmesurada de tecido em saias amplas a partir de 1947, retomando o *haute couture* com exuberantes vestidos de *cocktail* (Lehnert, 2001).

Uma vez que os homens tinham reassumido os postos de trabalho e a economia se via revigorada, o *marketing* universalizava-se nos anos 50 e promovia a imagem da família idealizada nos seus anúncios, tal como a procriação, levando a um aumento de natalidade, designado 'Baby Boom' (Watt, 2012).

A comercialização da televisão seria um dos pontos altos nos países democráticos na década de 1950, generalizando o consumo de massas e permitindo à classe média adquirir casa, além de aceder a bens como frigoríficos e outros eletrodomésticos em cor de água ou cor de salmão, automóveis coloridos e optar por tendências de decoração como as mesas em forma de rim, as cadeiras em forma de casca de ovo e os interiores em tons pastel (Nery, 2003).

A maioria das mulheres voltava a ter um visual convencionalmente feminino em conformidade com o retomar do papel de cuidadoras do lar, preferindo vestidos-camiseiros e colares de pérolas justos ao pescoço, com o visual cromaticamente combinado em rosa-claro, lavanda, azul-bebé e paletas suaves, tal como as cores das suas cozinhas (Eiseman & Recker, 2011). Nos vestidos formais, a organza e o tule eram populares, os ombros podiam ser despidos com decotes em barco, em coração ou em cai-cai e cobertos por estolas ou casacos de pelo, símbolos de *status*, enquanto as saias se usavam pelo meio da perna e rodadas sobre saiotos como no dia a dia, estética que imperou toda a década (Watt, 2012).

O que parecia ter sido conseguido em conforto e emancipação indumentária estava a ser culturalmente revertido com a retoma dos papéis tradicionais de género; os homens na esfera exterior e as mulheres na esfera doméstica. Isto traduzia-se no desejo por corpos femininos que simbolizassem a fertilidade, através da silhueta do tipo *romantic* em formato de ampulheta: anca larga com saia que lhe conferisse volume, cintura apertada pela cinta e peito voluptuoso acentuado por *soutien* pontiagudo.

As marcas de cosméticos publicitavam estilos de maquilhagem com olhos discretamente contornados por *eyeliner* e lábios pintados de vermelho clássico, enquanto os cabelos com corte pelo pescoço eram idealmente ondulados. No calçado e nos acessórios, as senhoras voltavam a preferir chapéus largos e os sapatos passavam a ter ponta bicuda, com os saltos mais finos e altos que nunca, de nome *stiletto* (Worsley 2011), aguentando maior pressão por serem de metal em vez de madeira.

Mesmo nesta aura conservadora dos anos 50 que surgia sobretudo nos Estados Unidos da América, na qual o ícone feminino do bom gosto era Grace Kelly, verificava-se que ela e várias celebridades como

Moda transgressora no século XX: Percursos Insólitos de Mudança Cultural no Ocidente

Audrey Hepburn e Marilyn Monroe, entre outras, se identificavam com as calças e as usavam nos seus filmes, dando visibilidade ao seu uso e reduzindo gradualmente a rejeição da opinião pública em relação às mesmas (ver Figura 14).



Fonte: Flickr

Figura 14 – Fotografia de Grace Kelly com calças estreitas (década de 1950)

Entretanto, a denominada Guerra Fria estava em curso entre a América e a União Soviética, sem agressão aberta nos respetivos territórios mas com assumida rivalidade ideológica, com intervenção externa e tensão interna, criando um clima de obsessão em relação a atividades de espionagens e infiltrações soviéticas na sociedade norte-americana, naquilo que ficou conhecida por *'Red Scare'* (em português, 'Ameaça Vermelha'). O poder político dos Estados Unidos perseguia quaisquer indícios de comunismo, com aquilo que ficou conhecido como 'macarthismo' por causa do senador McCarthy que empregava métodos repressivos para dissuadir ideias anticapitalistas.

Nas artes, o expressionismo abstrato preparava as bases do que estaria para vir na década seguinte, tornando Nova Iorque o novo centro artístico agitado pelo gestualismo de Pollock, que salpicava tinta nas telas de forma metódica mas que parecia caótica, em dissonância com a moral da lei e ordem desta

época. Os abstracionismos abandonaram os motivos figurativos e tornavam a arte difícil de decifrar por observadores leigos, pois a intenção era a obra ser apreciada sem ser explicada (Nery, 2003).

Concebido em fase de bonança, o conceito de adolescência surgia como definidor de uma faixa etária com características psicológicas, culturais e, inevitavelmente, indumentárias específicas, nomeadamente o interesse no *rock'n'roll* de Elvis Presley, venerado na música (Watt, 2012). A essa idade, a sociedade passava a conceder um relaxamento comportamental e vestuário diferenciado dos adultos, como casacos colegiais e sapatos *bowling* para os rapazes ou *sweaters*, lúdicas saias '*poodle*' e saínas para as raparigas, ao estilo *preppy*, ou *t-shirts* e casacos de cabedal ao estilo *greaser*, a versão esteticamente mais insurreta (Worsley, 2011). O maior acesso à universidade, o hábito de frequentar o cinema ao ar livre e a ida aos *drive-ins* ou *diners* eram alguns dos ambientes onde se dava o convívio dos jovens.

As calças *cigarette*, curtas e ajustadas às pernas, tornaram-se tendência nesta altura, por contrastarem com as mais largas usadas anteriormente, sendo vestidas sobretudo pelas jovens com uma frequência cada vez maior. Algumas mulheres adultas vestiam-nas em visuais informais ou ocasiões desportivas, não sendo, contudo, muito habitual usarem-nas na rua fora das grandes metrópoles. Com a vulgarização e continuidade no uso, viriam a tornar-se socialmente admissíveis em bastantes contextos e até entre senhoras mais velhas durante os anos seguintes, ainda que continuassem a não ser consentidas em qualquer lado, ao não serem admitidas em certos estabelecimentos nem em ocasiões institucionais ou eventos tradicionais.

Todavia, as calças que mais quebravam padrões, inicialmente no vestuário masculino e de seguida no feminino, eram os *jeans* (calças de ganga, em português), criados por Jacob W. Davis e Levi Strauss e produzidos industrialmente a partir de 1870⁸, usados primeiro como roupa de trabalho pela considerável resistência e, a partir da década de 1940 e 1950, uma moda febril no vestuário da juventude, uma vez que a conotação de roupa da classe trabalhadora passava a simbolizar a rebeldia dos atores Marlon Brando no filme *The Wild One* e de James Dean em *Rebel Without a Cause* (Watt, 2012), que os usavam nos anos 50, sendo cada vez mais adotados a partir da década de 1960.

Se antes a Moda era tendencialmente gerida pela alta-costura dos criadores de Paris, a partir dos anos 60 o *ready-to-wear* tornava-se central, democratizando mais as modas por todo o mundo ocidental,

⁸ <https://www.hawthornintl.com/history-of-denim>, retirado a 16 de julho de 2021.

Moda transgressora no século XX: Percursos Insólitos de Mudança Cultural no Ocidente

inclusivamente os fatos de calças que surgiam para mulher e ficariam associados a Yves Saint Laurent, o que contribuiu para a aceitação das calças femininas mesmo em eventos formais (Worsley, 2011). Nesta época, que precedeu um enérgico culto ao meio ambiente, a moda londrina passava a ser a que mais disseminava as tendências emergentes entre a juventude e, em finais dos anos 60 e na transição para os anos 70, os *jeans* já tinham assumido o formato à boca de sino (ver Figura 15), como as outras calças da moda, a par de peças desportivas usadas por jovens no dia a dia, como as sapatilhas.



Fonte: ABC Photo Archives

Figura 15 – Fotografia de Farrah Fawcett com *jeans* à boca de sino (década de 1970)

O formato das calças variou ligeiramente ao longo dos anos e atingiu maior amplitude em meados da década de 1970, na época das bolas de espelhos e das pistas de dança, das festas e da diversão materializadas pela discoteca Studio 54 (Watt, 2012), que era frequentada por Donna Summer, Liza Minelli, Gloria Gaynor, Mick Jagger e pelos Village People. Só no final desta década é que as calças, *jeans* e não só, voltariam a possuir um corte mais reto.

Na década de 1980, todos os tipos de calças apresentavam pregas na cintura, ficando volumosos nas coxas e mais ajustados nas bainhas, o contrário do que se verificava na década anterior. Com a chegada da MTV, que divulgava as bandas de música e artistas de televisão, assiste-se a difusão alargada dos *jeans* usados pela maioria das celebridades, desde Michael Jackson até à Princesa Diana, cujo estilo era copiado pelas mulheres em todo o mundo. A ganga passou a ser usada em casacos e até em coletes, como exemplificava Cyndi Lauper nos seus visuais, por vezes cobertos por *pins* e tachas.

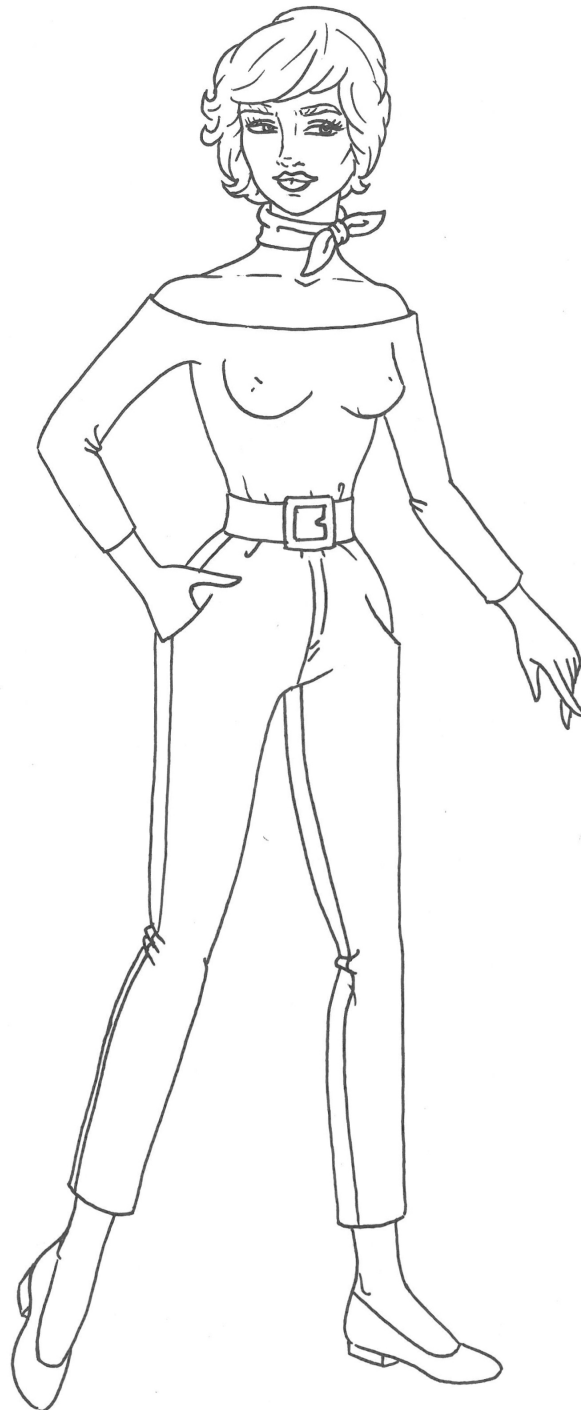
Numa trajetória que os tornou mais retos na década de 1990 (ver Figura 16), os *jeans* não voltariam a sair de moda e, do ponto de vista de género, estabilizavam-se como peça neutra, assim como o uso de fatos de calças se tinham tornado correntes para as mulheres com carreira nas décadas finais do século.



fonte: Getty Images

Figura 16 – Fotografia de Will Smith e Tyra Banks com *jeans* de corte direito (década de 1990)

Sobretudo através da transgressão que ocorre, não durante um período contínuo, mas ao longo do tempo, em períodos descontínuos em que o uso de calças pelas mulheres era temporariamente tolerado e, mais tarde, pela assimilação da maioria, as calças passaram a ocupar um lugar tão central no vestuário das mulheres (ver Figura 17) como o que ocupavam há séculos no vestuário dos homens e foram, possivelmente, um dos seus maiores símbolos de emancipação.



Fonte: Desenho do autor

Figura 17 – Calças para mulher

3.3.4 Mulheres de minissaia e homens com cabelo comprido

Os anos 60 foram, antes de mais, uma época de propagação de boutiques, triunfo da publicidade e alguma uniformização do poder de compra nos países desenvolvidos, encontrando na juventude um importante público-alvo para a economia (Nery, 2003) naquilo a que se chamou “*youthquake*” (“sismo da juventude”, em português), introduzindo profundas revoluções na moda.

Em meados do século XX, a moda masculina ainda conservava os moldes do século XIX, determinando o uso de cabelos curtos e fatos de calças com *blazer*; porém, neste período, várias condições levaram a que os cabelos dos homens cobrissem as orelhas, em penteados apelidados “*mop tops*”, começando pelo predomínio nas bandas *rock* e na subcultura *beatnik*. A chamada Geração Beat, que seria o cataclismo dos movimentos contestatários da década de 1960, era composta por poetas, escritores, artistas e outros hedonistas que rejeitavam conformismos sociais, deixando crescer o cabelo e usando camisolas de gola alta e boinas, tanto para homens como para mulheres.

No mundo artístico, as ilusões de ótica da *Op Art* surgiam estampadas na roupa em vestidos pretos e brancos, com espirais e xadrez. A vibrante *Pop Art* de Andy Warhol dava igual tratamento a qualquer obra que visualizasse, desde latas de comida até celebridades, tornando-as *kitsch* a ponto de perderem o sentido e transpirem as paletas saturadas para as roupas desta época (Eiseman & Recker, 2011).

Percebendo que mudança seria a palavra de ordem da década, a britânica Mary Quant tornava-se um dos nomes mais representativos da moda ao criar e divulgar a minissaia (Worsley, 2011), em completa rutura com o dogma das coxas cobertas na rua indicado para mulheres. À semelhança da subida da bainha da saia até aos joelhos várias décadas antes, a minissaia teve tanta aceitação e proliferação entre adolescentes e jovens que, ao romper novas metas de exposição das pernas, inaugurou um caminho descomplexado para as restantes tendências ousadas.

Em paralelo com estampados de blocos de cores, como no vestido Mondrian de Saint Laurent em 1965, e de meias-calças em tons saturados, a indumentária feminina começou a trocar os chapéus, antes quase obrigatórios, de formato *pillbox* (caixa de comprimidos, em português) do início da década por versões menos formais, por bandoletes ou até por nenhum acessório na cabeça. Padrões geométricos e vestidos *babydoll* eram procurados, ajudando as mulheres a aproximar-se da silhueta do tipo *gamine*, andrógina e retilínea (Watt, 2012), emblematicamente corporizada pela modelo Twiggy (ver Figura 18).

Em meados da década, o cabelo deixava de ser tão volumoso como no penteado *beehive* (colmeia, em português) para passar a ser muito curto como propunha o cabeleireiro Vidal Sasson (Lehnert, 2001), com o corte *pixie* enquadrado no estilo *mod*, enquanto batons em variações de carmim que reinavam há décadas eram trocados por batons rosa-claro ou da cor da pele e por olhos gráficos de longas pestanas, salientando o *look* de boneca tão cobiçado.



Fonte: Getty Images

Figura 18 – Fotografia de Twiggy com vestido curto (década de 1960)

Para além das roupas direcionadas ao lazer e ao conforto se tornarem omnipresentes no quotidiano, verificou-se na época uma influência das sucessivas viagens de astronautas americanos e soviéticos que competiam na corrida ao Espaço, o que resultou na integração de elementos futuristas na moda (Worsley, 2011), como botas de cano alto, efeitos metalizados e visuais monocromáticos, divulgados por criadores como Pierre Cardin e André Courrèges. Se não fosse em *black and white*, a roupa jovem recorria frequentemente a cores primárias, em intensos vermelhos e amarelos (Eiseman & Recker, 2011). A par disso, a resistência das fibras sintéticas e a expansão do *prêt-à-porter* contribuíram para a democratização das tendências, que se sucediam entre as lantejoulas ao estilo de Paco Rabbane, óculos

de sol e brincos grandes e uma enorme diversidade de calçado raso até para as mulheres adultas (Baxter-Wright *et al*, 2011).

Com horizontes tão vastos que se tornavam externos ao planeta, culminando na ida de Neil Armstrong à lua em 1969, a insurreição da juventude exigia indumentárias concordantes com as suas escolhas éticas. Munidos de uma radical rejeição das apreciações da geração que lhe antecedeu, que passou a ser entendida como complacente com injustiças, devota a um modelo familiar opressor e assimiladora de ideais racistas, a maioria dos jovens dos anos 60 adotou um estilo compatível com os seus princípios, em direta oposição ao vestuário dos pais.

De certo modo fundamentada academicamente por novas correntes filosóficas francesas, em especial pelo existencialismo de Jean-Paul Sartre e pelo pós-estruturalismo de Michel Foucault, as opiniões de muitos jovens da década de 1960 recusavam narrativas sociais prescritas e eram céticas de estruturas de poder que consideravam desatualizadas, abrindo uma guerra de gerações entre a sua sublevada faixa etária e a anterior que orientara o tradicionalismo dos anos 50 (Lehnert, 2001).

Nos Estados Unidos da América, Martin Luther King enunciava o discurso *“I have a dream”* em defesa dos direitos civis das pessoas negras e o presidente J. F. Kennedy conseguia acabar institucionalmente com leis racialmente discriminadoras (Nery, 2003), tendo sido ambos assassinados. Estas suas batalhas não seriam infrutíferas, dado que a geração mais nova continuaria esses e outros avanços civilizacionais, articulando lutas pelas minorias étnicas e pelas mulheres, apoiando o uso de contraceptivos e combatendo o estigma da interrupção voluntária da gravidez, começando ainda a luta pelos direitos LGBT+ na Rebelião de Stonewall e, com maior destaque, protestando contra a guerra do Vietname. Ao mesmo tempo, o ativismo pelo ambiente e pela libertação sexual era despertado, tendo um dos seus pináculos no Festival de Woodstock com as atuações musicais de Janis Joplin e Jimi Hendrix, em *slogans* como *“peace and love”* ou *“make love, not war”* e com maior naturalização da nudez, que subvertia o puritanismo de grande parte da sociedade (Worsley, 2011).

A revolução cultural abrangeu o período desde a chamada *“British Invasion”* dos Rolling Stones e dos Beatles, que se afirmaram fenómenos musicais sem precedentes no princípio da década até às várias militâncias progressistas que resultaram nos movimentos estudantis de Maio de 1968. Muitos jovens desta época integravam manifestações de estudantes e sindicalistas, associando-as às causas pacifistas, antirracistas e feministas de segunda vaga, todas precursoras de direitos, liberdades e garantias hoje certificados em grande parte dos países ocidentais.

Moda transgressora no século XX: Percursos Insólitos de Mudança Cultural no Ocidente

No turbulento final dessa década, que tinha sido um caleidoscópio de estampados e uso de drogas, e na mudança para a década de 1970, imensos jovens tinham aderido à filosofia *hippie* ou tinham, pelo menos, absorvido os seus preceitos estéticos (Watt, 2012), passando as mulheres a usar o cabelo tão comprido que podia ultrapassar o meio das costas e, pela primeira vez em séculos, também os homens seguiam esta moda (ver Figura 19), fosse por imitação e por experimentalismo ou numa declarada rutura com a normatividade corporativa. Nesta conjuntura em que nascia a moda unissexo (Moutinho, 2000), os sapatos eram de plataforma e com salto grosso, as golas “à bico de pato”, as calças à boca de sino e os acessórios de origem artesanal, afirmando os valores de rejeição do excessivo consumismo.



Fonte: Flickr

Figura 19 – Fotografia de membros dos Led Zeppelin com cabelo comprido (década de 1970)

Se os anos 60 foram uma festa revolucionária, os anos 70 assumiram-se como um prognóstico terapêutico, estabelecendo-se em 1970 o Dia da Terra e surgindo alguns avanços legais de combate à poluição que tinham sido reivindicados. Na roupa, os psicadélicos *tie-dyes* foram substituídos por uma paleta terrena em castanho, cor de caramelo e mostarda (Eiseman & Recker, 2011), com peças em camurça às vezes rematadas com franjas e texturas manufaturadas a transmitir proximidade à natureza.

As minissaias que dominaram a década anterior deram lugar a saias longas, não por inibição mas por idealização da estética rural (Watt, 2012), na busca de uma autenticidade que parecia perdida nos centros urbanos. Nos anos seguintes, as saias mais usadas teriam comprimento médio, pelo joelho ou abaixo dele e passariam por variadas modificações de acordo com as tendências, não tendo as saias curtas saído liminarmente de cena, apenas passado a secundárias comparativamente às novas modas.

De igual forma, os compridos cabelos dos rapazes passavam a ser usados num tamanho mediano, pouco acima dos ombros, muitas vezes mais curtos à frente do que atrás, como os usados pelos membros dos Queen, Abba e Ramones, bandas de sucesso em géneros musicais distintos nos anos 70.

Nem minissaias em mulheres nem cabelos compridos em homens voltariam a ser alvo da rejeição anterior pela generalidade da sociedade, mesmo depois de fases em que ambos deixaram de estar na moda. De qualquer forma, os anos 80 e 90 apresentariam reinterpretações da saia curta, mais rodada, em balão ou mais justa conforme a tendência, assim como alguns homens, sobretudo os músicos e os artistas, usariam o cabelo com algum corte comprido, ora muito escadeado como o *mullet* nos anos 80, usado por George Michael e Bon Jovi, ora cortado direito nos anos 90, como eternizado por Kurt Cobain.

Algumas pessoas e instituições permaneceriam reticentes no que toca a mulheres com minissaias (ver Figura 20) em ocasiões específicas, como em certos colégios, igrejas ou outros locais, tal como os cabelos compridos em homens (ver Figura 21) continuaram a ser considerados pouco empresariais até recentemente e proibidos nos exércitos, devido às origens não corporativas e às ligações a bandas *rock*, não voltando, ainda assim, nenhuma delas a ter tantas associações negativas como anteriormente.



Fonte: Desenho do autor

Figura 20 – Minissaia para mulher



Fonte: Desenho do autor

Figura 21 – Cabelo comprido para homem

3.3.5 Mulheres de biquíni

A génese do biquíni antecede em bastante tempo a sua aceitação, tendo atravessado várias etapas evolutivas com origem nas roupas de praia que tapavam inteiramente o corpo na viragem do século XIX para o século XX (ver Figura 22) e que se transformariam em fatos de banho a partir do princípio deste.



Fonte: Foter

Figura 22 – Fotografia de três pessoas com indumentária de praia (década de 1900)

O vestuário de praia que, nos anos 20, era constituído por uma peça única pelo meio da coxa ou até ao joelho, passou a ser, nos anos 30, um fato de banho que cobria o corpo pouco mais do que os que se comercializam atualmente, tanto em camadas como no comprimento, pelo que as indumentárias de praia aparentaram diminuir de modo proporcionalmente inverso à procura pelo sol e por banhos de mar. No final da década de 1930, já era possível encontrar roupas de banho abertas nas costas ou separadas em duas peças (Watt, 2012), uma para cobrir o peito e outra para tapar a cintura, pélvis e anca, sendo importante referir que o vestuário balnear feminino acompanhou de forma mais ou menos paralela a roupa interior em corte e em área de cobertura.

Durante os anos 40, além de fatos de banho, a roupa de praia mais comum consistia num conjunto de *top* para tapar o peito e *bottom* semelhante a cuecas de cintura subida (ver Figura 23), de cores lisas, com padrão de *polka dots* (bolinhas, em português) ou outro estampado na moda, visual que perdurou no imaginário coletivo associado às ilustrações das *pin-ups* (meninas de calendário, em português).



Fonte: Flickr

Figura 23 – Fotografia de Janet Blair com roupa de praia de cintura subida (década de 1940)

A seguir à Segunda Guerra Mundial, a confiança ressurgiu na maioria dos países e a vida ia voltando ao normal, assim como a Moda que recebia novamente maior atenção. Alguns dos combatentes que voltavam da guerra traziam camisas havaianas de manga curta, criando uma tendência informal entre os homens na estação quente, sobretudo nas praias, estampadas com padrões tropicais e conjugadas com calções de banho. Para as mulheres, as roupas de cortes mais expostos não viriam a estabelecer-se plenamente até às décadas seguintes, mas o biquíni com esta designação e formato reduzido nas nádegas foi criado em 1946 por Louis Réard. Este criador, não conseguindo que as modelos aceitassem vestir algo tão revelador, contratou Micheline Bernardini, bailarina do Casino de Paris, para protagonizar o seu lançamento (Croll, 2014).

Durante os anos 50, as duas peças na roupa de banho feminina começaram a tornar-se mais estreitas tanto no tronco como na cintura com o objetivo de facilitar o bronzado, que suscitava cada vez maior interesse pela sugestão de dispendiosas férias, sendo usadas na praia com chapéus de palha, óculos de sol e sandálias. Também a licra foi inventada e comercializada, simplificando o uso diário de meias sem ligas e inovando também a indumentária balnear (Worsley, 2011). Contudo, o biquíni propriamente dito ainda era condenado como um atentado ao pudor pela Igreja Católica e censurado em alguns países europeus, assim como nos estados norte-americanos mais tradicionalistas.

Só em décadas posteriores é que biquínis com a exposição corporal do primeiro se tornariam banais, sendo seguro afirmar que a desenvoltura social das gerações mais jovens dessas épocas, a economia em crescimento genericamente constante e todas as revoluções sexuais e culturais seriam terreno fértil para a maior exibição de pele em público, refletindo as reivindicações sociais dos anos 60 e 70 (Lehnert, 2001). Mais mulheres entravam em diferentes empregos, ocupando grande diversidade profissional, e os regimes nacionalistas caíam nos países europeus onde ainda subsistiam, como em Espanha e em Portugal, espalhando por todo o Ocidente uma maior abertura face à nudez.

Na decoração, a mobília neobarroca e colorida estava na moda (Nery, 2003), os motivos queriam-se folclóricos e, na música, imperava o *soul*, o *rhythm and blues* e outros géneros musicais com origens afro-americanas. Igualmente, na indumentária, prevalecia o *flower-power*, bordados e estampados florais eram os mais procurados em harmonia com os estilos de vida mais saudáveis, que incentivavam à exposição solar. Estes visuais eram compatíveis com cabelos naturais, lisos, ondulados, encaracolados ou *afro*, além de maquilhagens preferencialmente luminosas, como as usadas por Farrah Fawcett.

Desde meados dos anos 70, pela chegada do *disco* à música e à vida noturna envolvente, até ao fim da década quando se viria a renunciar a este estilo, as principais tendências consistiam em brilhos no vestuário, que muitas vezes se assemelhava aos biquínis usados na praia, compostos por *tops* de alças amarrados no pescoço e calções curtos (Watt, 2012). Da mesma forma, a beleza enfatizava lábios molhados com *lipgloss* e sombras de olhos em cores metalizadas, unindo a sensualidade à criatividade.

Em contrapartida, no fim desta década e na década de 1980, como é frequente nos ciclos históricos, ocorreram crises económicas e passou a valorizar-se mais a segurança financeira e o orgulho nos bens materiais (Nery, 2003), impulsionando uma geração de *yuppies* na qual tanto homens como mulheres participavam ativamente no mercado de trabalho e ambicionavam carreiras de topo para subir na vida, afastando o idealismo abraçado pelos *hippies* da geração anterior (Lehnert, 2001).

Moda transgressora no século XX: Percursos Insólitos de Mudança Cultural no Ocidente

A queda do Muro de Berlim seria um marco histórico (Nery, 2003) que se alegava ser o ‘fim da História’, como deliberou o cientista político Fukuyama, pela vitória da democracia liberal sobre os restantes sistemas políticos e do capitalismo sobre os outros tipos de economia. Muitos líderes ocidentais perfilhavam um ideário de desregulação económica e regulação da sociedade, levando a cabo uma ‘guerra’ às drogas e à criminalidade, com Ronald Reagan eleito Presidente dos Estados Unidos da América e Margaret Thatcher como Primeira-Ministra do Reino Unido.

Esta onda neoconservadora partilhava uma desconfiança face à sexualidade, preconizando uma maior preservação dos velhos costumes, uma parcial justificação para o regresso da moda dos fatos de banho de peça única, ou biquínis renovados com cavas decotadas nas pernas (ver Figura 24) numa motivação ao exercício físico, à semelhança dos *bodies* usados na ginástica aeróbica ensinada por Jane Fonda.



Fonte: Getty Images

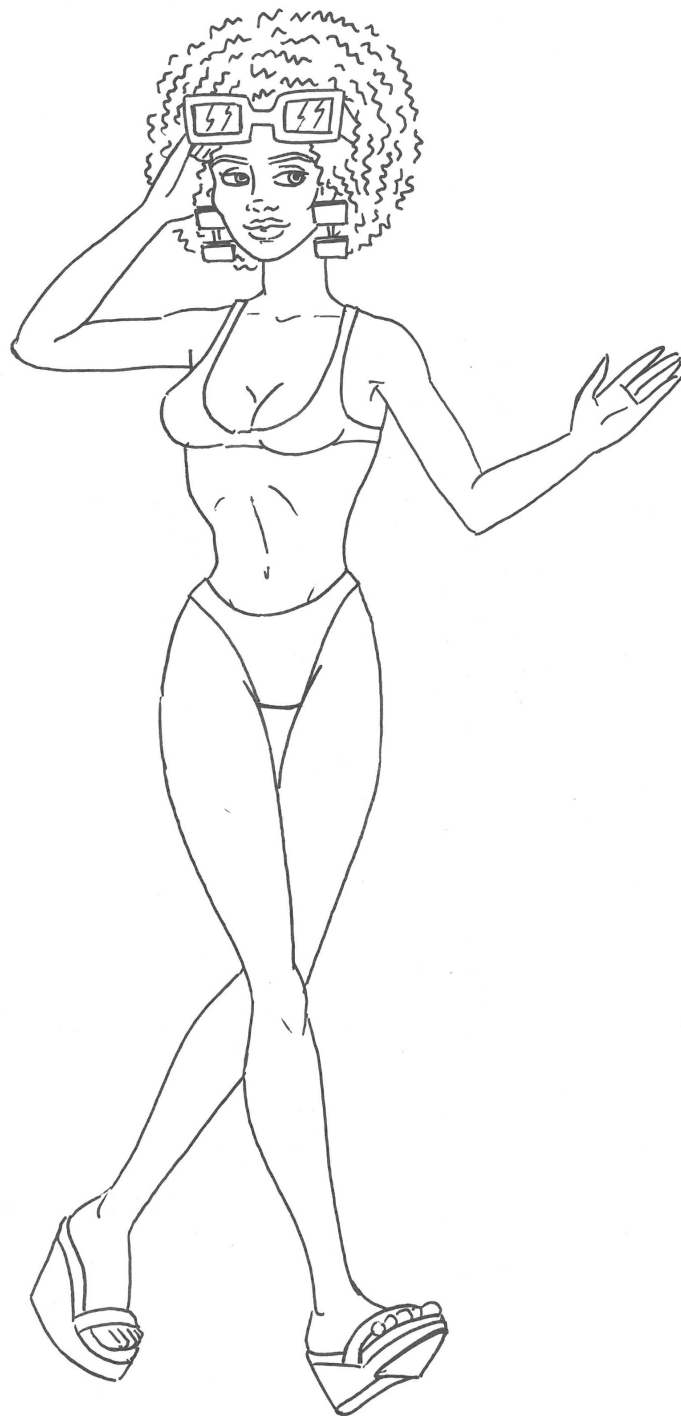
Figura 24 – Fotografia de Paulina Porizkova com biquíni decotado (década de 1980)

O arquétipo de beleza da época consistia, assim, em ombros largos potenciados pelo vestuário com ombreiras reforçadas nos casacos e pelos *power suits*, tal como por um corpo atlético e com pernas torneadas, a sugerir uma presença física poderosa para homens e mulheres, associada à capacidade monetária que permitia a frequência de ginásios e o acesso a maiores cuidados pessoais.

Em contraste direto com os tons da natureza de uma década antes, tornaram-se populares as cores químicas como roxo, turquesa, lilás, rosa-choque, neóns e acessórios de plástico, estando a população, assim como Madonna na música "*Material Girl*" de 1984, cativada por todas as opções comerciais dos cada vez mais disseminados *shopping centers* (O'Hara, 1986).

Nos anos 90, por sua vez, os excessos dos anos 80 começaram a ser contrariados pelas ideias do ativismo ecologista, por uma terceira vaga de feminismo e por campanhas pelos direitos dos animais que repudiavam o uso de peles verdadeiras, movimentos estes que se projetaram em variadas estéticas rebeldes. As principais seriam o *grunge* de bandas como os Nirvana, que falavam à juventude através das suas músicas num manifesto antissocial e a estética *heroin chic* que se espalhava entre as modelos e celebridades, substituindo o *fitness* pela busca da magreza extrema e idolatrando comportamentos aditivos. Simultaneamente, as cuecas de fio dental foram banalizadas como roupa interior e também nos biquínis (Worsley, 2011), juntamente com a prática de *topless* antes restrita a zonas de nudismo ou a praias muito cosmopolitas.

Uma vez que qualquer moda deriva das existentes e o processo de implementação de uma novidade tende a complementar aquilo que já existe antes de o substituir (Belleau, 1987), o biquíni, ao representar uma inovação súbita, sofreu uma forte rejeição inicial na sua tentativa de rutura à partida. Contudo, concretizou um percurso que se pode considerar de transgressão continuada, acabando por se impor como comum e por ser aceite até ao presente como a indumentária balnear feminina por excelência (ver Figura 25), coexistindo com outras opções.



Fonte: Desenho do autor

Figura 25 – Biquíni para mulher

3.3.6 Homens com maquilhagem, saia e saltos altos

A atual imagem masculina normativa, encetada pela Revolução Francesa e depois pela Revolução Americana, que em pouco tempo se difundiu para todo o Ocidente, consistiu na negação genérica da indumentária das nobrezas do século XVIII, sentenciadas como frívolas, desnecessariamente vaidosas e decadentes pelo cidadão republicano, que devia almejar trajés masculinos sóbrios como substituição. Mesmo nos países em que não foram derrubadas, as monarquias caminharam no sentido de despojar os homens de alegadas futilidades, naquilo que seria designado por John Flügel (1930) de *“The Great Male Renunciation”* (“A Grande Renúncia Masculina”, em português).

Tais normas espoliadoras, que se estabeleceram nesse período e que vigorariam menos inflexíveis até à atualidade, baniram elementos que estavam enquadrados nas roupas masculinas, como ornamentos extravagantes, maquilhagem e saltos altos, passando daí em diante a cingir-se em exclusivo ao campo da feminilidade e a ser lidos no corpo masculino como totalmente indesejáveis, logo ridicularizados.

Embora uma noção austera de vestuário tenha servido para concretizar uma aproximação formal das roupas dos homens de todas as classes sociais, esta imposição estética que se materializou no século XIX pela adoção de cabelos curtos, fatos de calças e sapatos discretos, perdurando como única opção para os homens até ao século XX - tinha reais pressupostos sexistas de distanciamento em relação às mulheres, tidas como superficiais na sua conjeturada atração pela moda e pela beleza, cabendo ao homem assumir a presumida racionalidade de destituir as cores berrantes e de prescindir dos adornos do obsoleto período barroco.

A privação do vestuário masculino teve como contributo a relação de género gerada pela burguesia, classe social que passou a ditar a moda celebrada e o comportamento glorificado pela sociedade. Se, durante o domínio da aristocracia, nenhum dos membros do casal nobre trabalhava, podendo assim dedicar-se à aparência, no casal do povo ambos tinham de trabalhar no campo ou cidade, vivendo sem tempo ou possibilidades financeiras para tal interesse. Já na generalidade das famílias burguesas, as ocupações profissionais eram proporcionadas ao homem, competindo-lhe uma seriedade, temperança e parcimónia incentivada pela Igreja que, sem a realeza para validação, recorria aos burgueses para perpetuar a moralidade religiosa. Isto fez recair na esposa burguesa o papel de se vestir luxuosamente e patentear publicamente o *status* familiar, comunicando a riqueza e a posição social adquirida pelo marido através do vestuário, dos acessórios e das joias (Goblot, 1925).

Mesmo com transferências de posicionamento social dentro da população pela crescente escolaridade e mobilidade entre classes, a formatação dos géneros na roupa foi algo que se manteve praticamente imutável durante muito tempo. Uma maior pluralidade de estilos continuou a ser oferecida às mulheres, por vezes de forma involuntária, imputando até contornos de sedução ao ato de ostentar.

A castração da diversidade no armário dos homens viria a ser paulatinamente reformada ao longo das últimas décadas, com o aumento da informalidade no vestuário, a gradual equidade de género nas profissões e uma alfaiataria dirigida às mulheres, bem como uma reconfiguração dos limites estéticos reclamada pelos jovens. Assim como os cabelos compridos foram usados pela juventude das décadas de 1960 e 1970, as gravatas e camisas masculinas receberam florais, curvas, cornucópias coloridas e estampados variados, e uma maior diversidade de acessórios entrou na indumentária dos homens como pulseiras, colares e mesmo brincos, além da dilatação considerável da paleta de cores no vestuário. O cor-de-rosa – que antes do início do século XX não possuía muitas associações de género e passara a feminino na divisão da roupa infantil após estratégias comerciais que estereotiparam o cor-de-rosa para meninas e o azul para meninos (Paoletti, 1987) – foi de novo aceite na roupa masculina nas décadas finais do século XX.

A moda continuou, e continua, a não ser inteiramente universal na oferta nem na procura. Ainda que a segregação das cores seja algo maioritariamente do passado, o mesmo não se aplica a grande parte das indumentárias, dado que as marcas e as lojas de roupa mantiveram a divisão de secções por género e uma gama extensa de serviços e produtos continua a separar os homens das mulheres, mesmo aqueles que não têm qualquer objetivo anatómico ou fisiológico que fundamente tal orientação.

Apesar de, nos tempos que correm, uma mulher estar legal e culturalmente autorizada a usar qualquer penteado, circular com qualquer calçado e vestir qualquer roupa codificada como masculina sem ser alvo de uma acentuada desaprovação no mundo ocidental, um homem tende a ser, mesmo nos países desenvolvidos, depreciado e a ter a sua identidade contestada caso vista uma saia ou um vestido, use saltos altos ou se maquilhe explicitamente.

A fundamentação oferecida por vários sociólogos e antropólogos para esta dualidade de critérios é uma prevalecte dominação patriarcal que valorizou continuamente a masculinidade face à feminilidade. Uma mulher que se vista com visual tipicamente masculino não é veementemente questionada ou então é inconscientemente tida como uma admissível tentativa de superiorização, uma ‘maria-rapaz’, sendo raramente desincentivada nos dias de hoje. Pelo contrário, se um homem se apresentar com um visual

convencionalmente feminino é lido com estigma, como se estivesse a inferiorizar a sua masculinidade, ou essa indumentária é tida como uma demonstração de vulnerabilidade a ser reprimida pelos agentes culturais que o rodeiam.

No Ocidente, as leis contra o chamado *crossdressing* ('travestismo', em português) foram abandonadas ao longo das últimas décadas do século XX, sobretudo quando políticos e legisladores compreenderam que a atribuição de indumentárias específicas aos géneros era algo estipulado culturalmente de modo arbitrário e carecia de fundamentos lógicos. Porém, a reprovação social em relação a transgressões às normas indumentárias ainda prevalece, sem fazer distinção se um homem usa saia para se feminizar ou por usufruto de liberdade estética sem motivações relacionadas com o género, tal como as mulheres passaram a usar calças de uma maneira geral sem intento de se masculinizarem.

Essa repreensão da sociedade foi uma das razões pelas quais os *punks*, no final da década de 1970, surgiram enquanto jovem tribo urbana, num conflito com o modo de vida imposto. Num estilo insurgente que, tentando opor-se ao gosto das massas, se vestia de modo sinistro, delineavam os olhos a preto e usavam correntes, gargantilhas, calças rasgadas, *piercings* e penteados espetados, protestando contra o crescente desemprego e oferecendo uma resposta anarquista à felicidade fictícia, muito fragilizada por uma crise económica global (Nery, 2003). O *punk* e a música *punk-rock*, como a dos Sex Pistols, em que homens e mulheres usavam praticamente os mesmos visuais, conseguiu influenciar as tendências em direção a cabelos com laca desafiadores da gravidade, que se reinventariam noutros penteados, embora as restantes características não tenham partilhado de tanta influência *mainstream*, dissolvendo o seu relevo mediático nos anos seguintes. Os *jeans* rasgados, as gargantilhas e as correntes na roupa seriam ocasionalmente relançados nas décadas seguintes até aos dias de hoje, a par da crescente banalização dos *piercings* entre celebridades e jovens em geral, tanto nas orelhas como lábios, na narina nos anos 90, no umbigo ou na sobrancelha nos anos 2000 e no septo nasal nos anos 2010, entre outras zonas do corpo, sem a mesma necessidade de integração obrigatória em tribos urbanas.

Outra excêntrica subcultura do princípio dos anos 80, também de origem britânica, denominada *new romantics* (Worsley, 2011), emanava sugestões históricas com cores garridas, roupas que mesclavam casacos de tipo imperial com camisas de folhos rococó, luvas com chapéus napoleónicos e homens maquilhados com *blush* intenso, sombra de olhos e batom tal como as mulheres, inseridos no contexto musical *glam-pop* dos Culture Club, Duran Duran e Alphaville. Um dos maiores exemplos deste estilo foi

Moda transgressora no século XX: Percursos Insólitos de Mudança Cultural no Ocidente

apresentado em 1981 no desfile de moda de Vivienne Westwood, inspirada pelo *punk* e depois pela subcultura *new romantic* integrada no *new wave*, com iconografias irreverentes e roupas de pirata.

Contudo, a celebridade que, nesse período, mais contestou os obstáculos categóricos da moda com a sua androginia foi David Bowie, cuja estética permeou a cultura de clubes dos anos 70 e 80, estimulando a fluidez de género com maquilhagens impactantes e sapatos de altas plataformas.



Fonte: Flickr

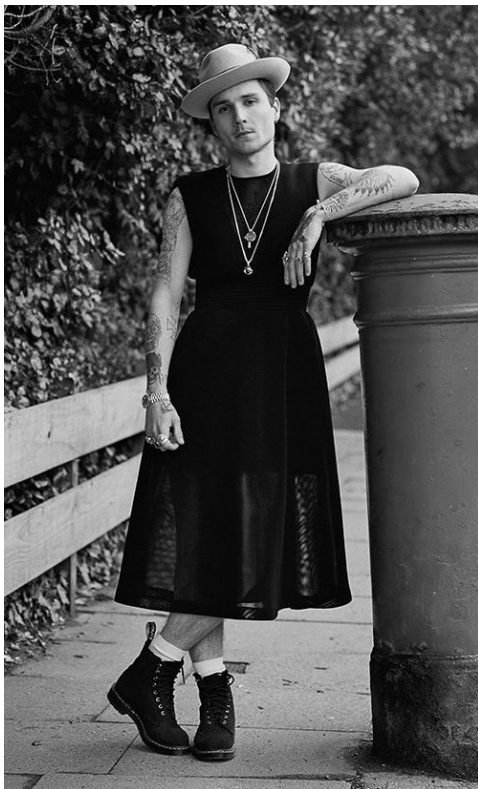
Figura 26 – Fotografia de três homens com sapatos de salto alto (década de 1970)

Tais momentos disruptivos não tiveram uma preponderância tão profunda que se tenham tornado duradouros ou alterado as configurações da roupa masculina, uma vez que a moda de homem dos anos 70 ficou isolada historicamente, os artistas com maquilhagem nos vídeos musicais dos anos 80 não eram imitados pelos cidadãos comuns e não se projetaram para os anos 90, onde predominou o estilo *grunge*, mais adverso à aprimoração do que polido, a par do minimalismo de Calvin Klein e de outros designers de moda (Watt, 2012). Independentemente disso, Kurt Cobain e os elementos da sua banda Nirvana vestiram saias e vestidos, questionando as atribuições valorativas destas peças como exclusivas do género feminino, sem terem alcançado uma real adesão pela população masculina.

Moda transgressora no século XX: Percursos Insólitos de Mudança Cultural no Ocidente

Tanto a tribo urbana dos góticos que atravessou as últimas décadas do século XX como a estética *emo* de meados dos anos 2000 partiam de motivações de desencanto com a existência humana e tinham como regra o vestuário preto e a socialização em torno de músicas *rock* emotivas e fatalistas, fazendo surgir pequenos grupos de rapazes que usavam *eyeliner* e pintavam as unhas com verniz preto. Ambas seriam meros epifenómenos que não mudariam significativamente as regras culturais ditadas para os homens por serem interpretadas como subculturas jovens sem integração no mundo adulto.

Alguns criadores de moda, como Jacques Esterel na década de 1960 e 1970, Jean Paul Gaultier nos anos 80 e 90, Gualter Van Beirendonck e Kenzo nos anos 2000 (Bolton, 2003), assim como vários outros num passado mais recente, lançariam coleções com vestidos e saias (ver Figura 27) ou com sapatos de salto alto para homem, todos exemplares de transgressão que causaram comoção nos desfiles e no seio da indústria, mas que se mantiveram sem verdadeira hipótese de comercialização.



Fonte: Getty Images

Figura 27 – Fotografia de homem com saia (década de 2010)

Com a notoriedade da *internet* e o uso cada vez mais trivializado de computadores ou *smartphones* a contribuir para a globalização em dimensões nunca imaginadas, o acesso rápido ao conhecimento, tal como o fluxo de comunidades e ideologias, resultou numa cibercultura de informação que cruza a toda a hora realidades e estilos, tornando a mente dos indivíduos mais permeável a inovações conceituais. As redes sociais são, em grande parte, responsáveis por catalisar noções não consideradas pelos *media* tradicionais e servem por isso, de instrumento para comunicar diferentes formas de vestir e de adornar.

Bastante analisada em propostas académicas na sua relação com a Moda (Kaiser, 2012), a afirmação e a inclusão das pessoas LGBT+ nos domínios público, político e mediático no século XXI tem sido das maiores contribuições para a quebra das fronteiras de género no vestuário. A representatividade de identidades de género e de orientações sexuais anteriormente invisibilizadas na cultura *pop*, nas séries e nos filmes, a proteção contra a discriminação e a igualdade de direitos na legislação de muitos países ocidentais, confere legitimidade cultural e coopera com a flexibilização da indumentária masculina.

A par disso, só recentemente se está a dar a desconstrução da binária de género na sociedade ocidental, ainda numa fase embrionária, mas com impactos tão frutíferos na Moda como quaisquer mudanças históricas anteriores. O fim da divisão de género em alguns desfiles de moda, que já era prática de alguns designers há algum tempo, tem sido um passo concreto para a mudança de paradigma.

O recente fenómeno de consumo de informação e entretenimento digital serve igualmente como difusor de ideias para criadores de conteúdos, abarcando na plataforma YouTube canais dos chamados *beauty gurus*, como NikkieTutorials, Jeffree Star e James Charles, que capitalizam na criatividade, tornando-se importantes veículos de normalização da maquilhagem para qualquer género nos últimos anos (ver Figura 28). Também redes sociais como o Instagram, o TikTok e outras divulgam expressões identitárias dos utilizadores e têm amplificado a diversidade estética compartilhada pelas gerações mais novas.

Como sucedeu com vários outros casos, metamorfoses socioculturais trazem reações depreciativas de grupos da população que consideram subversivas as mudanças que costumam ser definidas como progresso e que representam cortes com costumes estabelecidos. Nesse sentido, a extensão do uso da maquilhagem (ver Figura 29), da saia (ver Figura 30) e dos saltos altos (ver Figura 31) aos homens encontrará tantos ou mais obstáculos que transgressões anteriores, mesmo já sendo indissociáveis do visual de variados artistas, *trend setters*, celebridades masculinas e *influencers*. O desafio reside na real integração destes elementos no guarda-roupa da maioria dos homens sem conotações de género.



Fonte: Alec Kugler para *Coveteur*

Figura 28 – Fotografia de dois homens com maquilhagem (década de 2010)

Qualquer um destes elementos, que se afirmaram em subculturas ou em identidades menos normativas e que, com sucessivas ruturas, desmontaram proibicionismos legais no Ocidente, enfrenta ainda como dilema o percurso mais eficaz para a definitiva assimilação cultural pela continuidade.



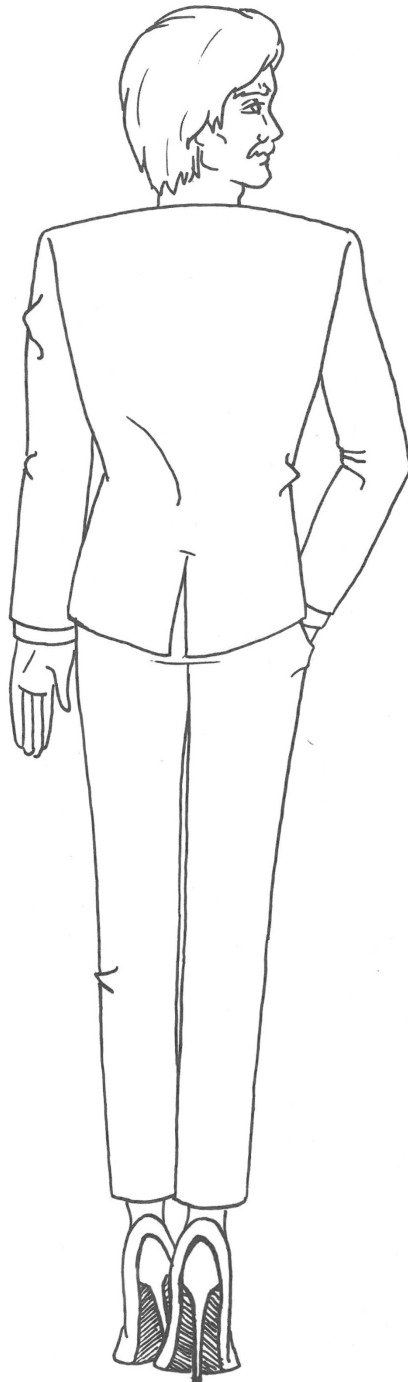
Fonte: Desenho do autor

Figura 29 – Maquilhagem para homem



Fonte: Desenho do autor

Figura 30 – Saia para homem



Fonte: Desenho do autor

Figura 31 – Saltos altos para homem

Capítulo IV

CONCLUSÃO

4. CONCLUSÃO E INVESTIGAÇÃO FUTURA

4.1. Conclusão

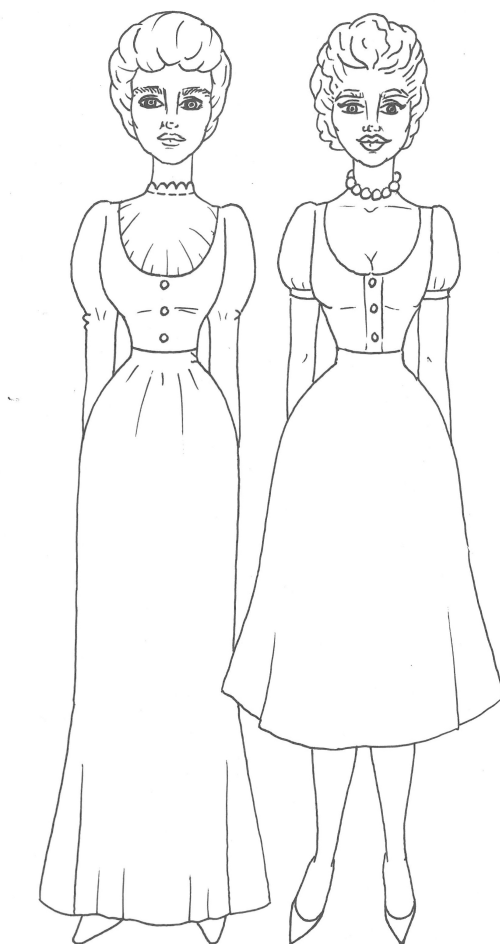
A Moda e o ser humano interligam-se qualquer que seja o domínio em que se observem e, se não é possível ter a primeira sem o segundo, a História mostrou que este já não imagina viver sem aquela. Ao longo do tempo, grupos sociais no poder recorreram à indumentária como forma de se distinguirem, demonstrando pertencer à classe dominante por um lado e, por outro, exibir a sua individualidade em relação aos seus pares, pelo que a Moda emergia pela mudança do gosto das classes com mais poder.

Muitos fatores contribuíram para travar ou acelerar a mudança, mas esta ocorreu sistematicamente ao longo do tempo, tendo sido fortemente impulsionada pelo acesso a novos materiais ao longo dos séculos, pelo fim das leis sumptuárias no final do século XVIII, pelo grande desenvolvimento da indústria têxtil e pela invenção da máquina de costura no século XIX. A partir de meados desse século, os ateliers dos costureiros (*les Maisons de Couture*) e os grandes armazéns, de que o primeiro foi *Le Bon Marché* em Paris, dão início à moda contemporânea que, até ao presente, se expandiu por todo o mundo, tornando a Moda não só omnipresente como desejada por todos, tanto do ponto de vista das populações como dos Estados, dada a crescente importância económica do sistema global da Moda.

Na mudança sistemática, os produtos de moda esteticamente desatualizados são vistos como obsoletos, *démodés* e grotescos, sendo prontamente rejeitados sob a premissa de que os novos produtos em voga são objetivamente superiores, quando, na verdade, ao chegar o momento desses últimos darem lugar a outra novidade, num movimento contínuo e ininterrupto, recebem o mesmo tratamento. Isto acontece ciclicamente a ponto de algo detestado num momento passar a ser louvado no seguinte e detestado depois novamente, tudo numa geração, ou seja, numa janela temporal de duas décadas ou menos. A Moda conquistou o seu lugar, democratizando-se a um nível sem precedentes ao tornar-se um fenómeno mediático e transversal a todas as classes.

A evolução das silhuetas femininas no século XX é, manifestamente, uma das melhores demonstrações da liquidez da Moda, pois mesmo formatos corporais, que parecem inócuos à partida, comunicam versões idealizadas de mulher, estando sujeitos a pressões sociais para conformação estética. Não só a altura e o peso idealizados foram sofrendo alterações durante a História, de maneira pouco inclusiva da variedade de corpos existentes, como os rostos e as estruturas corporais desejadas foram mudando continuamente. Os padrões de beleza acompanharam as modas, não estando imunes à sua ciclicidade

e acusando semelhanças entre silhuetas reverenciadas nos períodos com paradigmas socioculturais análogos, sendo possível catalogá-las com os pressupostos presentes nos arquétipos da teoria de Kibbe. O final do século XIX e princípio do século XX, época de tradição e disparidade de género, conformava a ampulheta como silhueta corporal feminina ideal, alcançada através de espartilhos que comprimiam a cintura, usados com crinolinas ou anáguas. Os anos 50 do século XX, novo pináculo da feminilidade performativa e das curvas romantizadas, recuperaram a silhueta em ampulheta da viragem do século e reavivam o conservadorismo, bem como os cabelos ondulados, os ombros redondos, o alto contraste entre busto volumoso, a cintura apertada e a anca reforçada pelas saias rodadas, sendo adequado categorizar o padrão de beleza dos dois períodos como *romantic*, a tipologia de Kibbe mais voluptuosa.

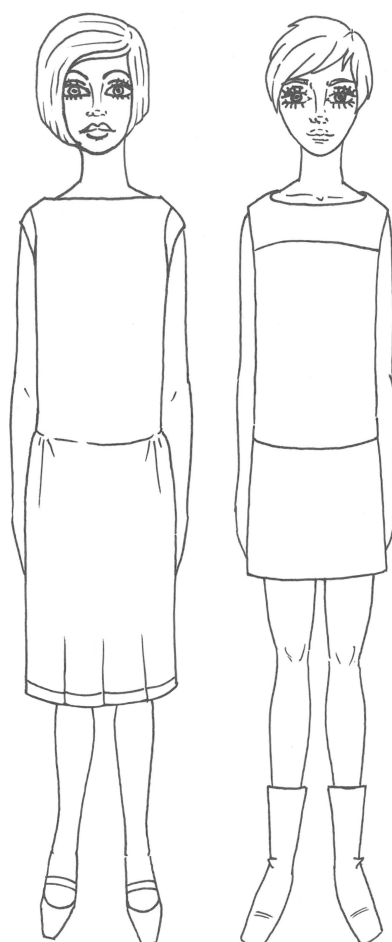


Fonte: Desenho do autor

Figura 32 – Tipologia *romantic* : início do século XX e década de 1950

Moda transgressora no século XX: Percursos Insólitos de Mudança Cultural no Ocidente

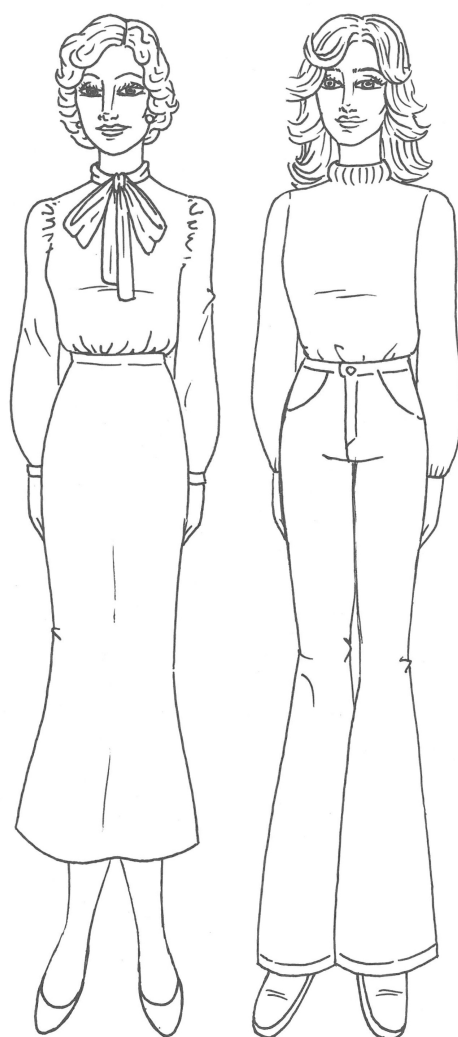
Nos anos 10, essa silhueta espartilhada foi substituída por formas retilíneas, com vestuário mais cómodo e suprimindo o espartilho, tornando a indumentária da mulher ocidental mais flexível, pelo que estaria, durante a Primeira Grande Guerra, oficialmente alterada para cortes desestruturados. Ao longo dos anos 20, a maior independência feminina refletiu-se em moda ainda mais prática, sendo os cabelos femininos drasticamente cortados e o tipo de silhueta desejada passa a ser absolutamente retangular, com saias encurtadas em todas as indumentárias femininas, que passaram a ter linhas direitas. Durante os anos 60, o caldo cultural revolucionário impulsionaria o mesmo tipo de corpo andrógino e a tipologia *gamine*, que tinham sido caraterísticos dos anos 20. O revivalismo das roupas retilíneas, dos ombros estreitos, do peito visualmente inexistente, dos cabelos novamente muito curtos e do foco nas pernas despidas, com saias ainda mais curtas, revelou um período identicamente emancipador para a mulher.



Fonte: Desenho do autor

Figura 33 – Tipologia *gamine* : década de 1920 e década de 1960

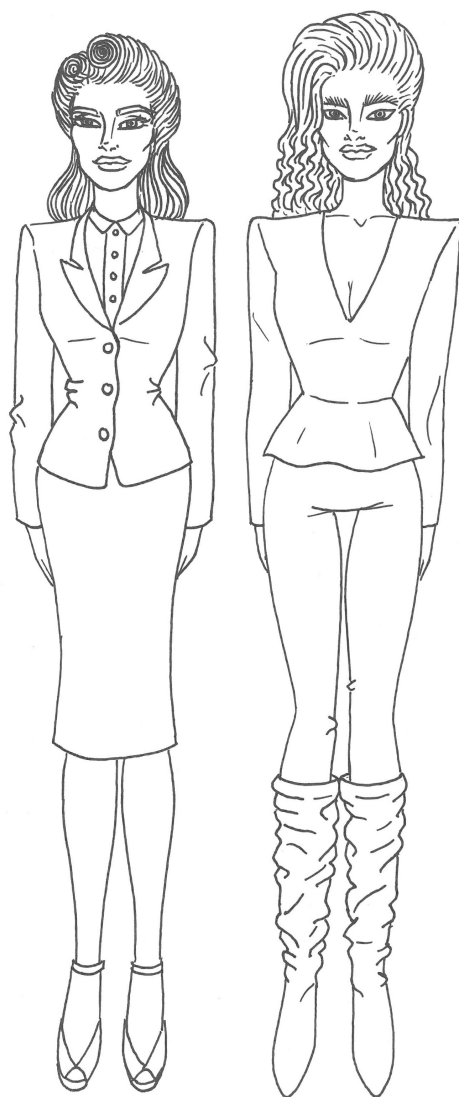
Os anos 30 foram, por sua vez, um período de transição que se seguiu aos “*Roaring Twenties*”, trazendo de volta a silhueta feminilizada, com roupas mais justas ao corpo, mas fluidas e com saias mais longas, correspondendo à tipologia *natural* de Kibbe. Num percurso idêntico, os anos 70, que se seguiram aos revolucionários “*Swinging Sixties*”, trouxeram uma nostalgia pelos cortes alongados, padrões florais e tendências campestres, à semelhança da década de 1930, com um ideal de beleza equivalente e com linhas corporais da mesma tipologia.



Fonte: Desenho do autor

Figura 34 – Tipologia *natural*: década de 1930 e década de 1970

A Segunda Grande Guerra impôs maior rigidez no vestuário feminino da década de 1940, com roupa muito estruturada e cabelo com volume na zona superior, destacando os ombros e o corte severo em todas as peças. Curiosamente, os anos 80 recuperaram várias tendências dos anos 40, adotando as ombreiras ainda mais exageradas, cabelos muito volumosos e um porte físico tonificado, coerente com a tipologia *dramatic*, desta vez não pelas necessidades laborais do período bélico mas pelos holofotes colocados no exercício como parte da vida de sucesso.



Fonte: Desenho do autor

Figura 35 – Tipologia *dramatic* : década de 1940 e década de 1980

Os anos 90 foram uma década minimalista, com um ideal de beleza protagonizado por modelos muito magras sem paralelo em nenhuma fase antecedente, nem mesmo nos períodos em que dominava uma beleza mais esguia como os anos 20 e os anos 60. A moda deste período mostrou-se excepcional e a silhueta em voga não correspondeu, na generalidade, às tipologias corporais identificadas anteriormente.

Por fim, os anos 2000 demonstraram ser uma década de justaposição de diversas correntes de moda, mantendo o porte magro dos anos 90, com maior moderação, e a moda retirou inspirações das peças e silhueta dos anos 70, atualizando-as com cinturas muito descidas para destacar o ventre e a anca. Foi uma década que não teve, ainda assim, paralelismo com uma só década anterior.

A partir daí, estéticas de todas as décadas e até de séculos passados foram sendo sistematicamente misturadas na moda, alternando diversas influências e épocas entre os anos e estações, com frequentes revivalismos, sobretudo setentistas, oitentistas e noventistas. O intenso consumismo impreterível nos países desenvolvidos e tendências cada vez mais ambivalentes conduziram à maleabilidade da imagem pessoal, permitindo o cruzamento de peças de coleções atuais com artefactos *vintage* sem qualquer incompatibilidade, facilitando a coexistência de silhuetas distintas, até sob a tutela do feminismo de quarta vaga e das causas do *'body positivity'*, que fazem diminuir os policiamentos sociais dos corpos humanos na atualidade.

Todas as reviravoltas na Moda precisaram de legitimações sistémicas para serem consumadas como realmente banais, como foi analisado nesta dissertação para os casos-tipo apresentados. A extinção do espartilho, as roupas desestruturadas, as calças, o biquíni e a minissaia para as mulheres, tal como o cabelo comprido para os homens, foram garantidos por ruturas consolidadas pela continuidade, através do uso massificado, ainda que alguns destes tivessem uma existência mais intermitente do que outros.

Por outro lado, os casos da conjuntura em que se deu subitamente o encurtar de saias pela primeira vez, a maquilhagem explícita e o cabelo feminino curto, podem ser considerados como pura rutura, por tomarem conta da moda quase instantaneamente e com explícito choque face ao panorama anterior. Isto demonstra que, embora a maior parte das vezes a moda seja cumulativa, não precisa sempre de o ser e pode vingar pelo choque, precisando ainda assim de uma maioria populacional para se normalizar e, tal como a maioria das conquistas indumentárias, vir a atingir o estado de indiferença social.

Quanto aos casos da maquilhagem explícita, saia e sapatos de salto alto para homens, mesmo tendo momentos de aparição entre tribos urbanas e sendo distintivos de muitas comunidades minoritárias,

ainda permanecem, para a sociedade, como idiosincrasias incumbidas aos meios artísticos, estando no presente momento a inaugurar uma maior visibilidade fora desse campo.

O percurso gradual e evolutivo da Moda é, em momentos críticos, substituído por alterações profundas que, embora possam gerar movimentos de algum recuo posterior, dificilmente são anuladas. Em síntese, ao longo do trabalho realizado foi possível observar e analisar as mudanças introduzidas pela Moda nas sociedades ocidentais no século XX, quer sob a forma de evolução contínua, quer sob a forma de rutura que, ocorrendo em momentos culturais cruciais da vida coletiva, revoluciona a aparência e as escolhas indumentárias de indivíduos, moldando e moldando-se a novos valores e comportamentos. A Moda demonstra ser o reflexo da mudança que ocorre, mas também possui a capacidade de ser um dos maiores agentes de mudança, acelerando a transformação sociocultural e dos estilos de vida.

4.1. Investigação futura

A importância da Moda na transformação das sociedades contemporâneas, por via do seu impacto sobre usos e costumes, assim como sobre valores e princípios sociais, é um campo de estudo que carece de aprofundamento para além das abordagens focadas na interpretação das tendências ou das propostas de moda a partir da cultura e da comunicação.

Em particular numa fase em que a Moda se encontra em clara mudança de paradigmas, em busca não só de uma nova identidade como de novos modelos organizacionais, quer ao nível das marcas e dos criadores como do próprio sistema global da Moda, verifica-se a emergência de movimentos que a colocam numa posição mais permeável e dinâmica do que alguma vez esteve ao longo da História.

Diversos podem ser os percursos da investigação futura sobre a temática do presente trabalho. Uma possibilidade consiste no aprofundamento do estudo de impactos e de rupturas provocadas na sociedade pela Moda, aqui iniciado. Outra linha de estudo, relacionada e igualmente pertinente, reside na análise da transformação em curso do sistema da Moda e das consequências sobre as sociedades ocidentais em particular. A mudança da Moda de rápida obsolescência para a Moda sustentável é uma temática que ultrapassa largamente os modelos de produção e de distribuição, bem como a própria organização atual mundial do setor, pelo que urge investigar os impactos e as influências multidisciplinares que estão a ocorrer sob a sua égide.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Wilson, E. (2003). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*
- Nery, M. L. (2003). *A Evolução da Indumentária*
- Lehnert, G. (2001). *A History of Fashion in the 20th Century*
- Araujo, D. C., Leoratto, D. (2013). *Alterações da silhueta feminina: a influência da moda*
- Moutinho, M. R. (2000). *A Moda no Século XX*
- Sweetman, P. (1999). *Anchoring the (post-modern) self? Body modification, fashion and identity*
- Kerr, G. (2012). *Art Deco Fashion Masterpieces*
- Bolton, A. (2003). *Bravehearts: Men in Skirts*
- Finnane, A. (2007). *Changing Clothes in China*
- Appleford, K. (2020). *Classifying Fashion, Fashioning Class*
- Paoletti, J. B. (1987). *Clothing and Gender in America: Children's Fashions, 1890-1920*
- Zuckerman, E. (2012). *Construction, Concentration and (Dis)Continuities in Social Valuations*
- Volli, U. (1988). *Contro la Moda*
- Belleau, B. (1987). *Cyclical Fashion Movement: Women's Day Dresses: 1860-1980*
- Simmel, G. (1911). *Die Mode*
- Crane, D. (1999). *Diffusion models and fashion: a reassessment*
- Rogers, E. (1962). *Diffusion of Innovations*
- Kawamura, Y. (2011). *Doing Research in Fashion and Dress*
- Hammond, C. (2004). *Dressing with Dignity*
- Sapir, E. (1935). *Enciclopedia of Social Sciences*
- Gronow, J. (2009). *Fads, fashion and 'real' innovations: novelties and social change*
- Kaiser, S. (2012). *Fashion and Cultural Studies*
- Barnard, M. (1996). *Fashion as Communication*
- Blumer, H. (1969). *Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection*
- Heller, S. (2007). *Fashion in Medieval France*
- Kawamura, Y. (2004). *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*
- Tseëlon, E. (2001). *Fashion Research and Its Discontents*
- Croll, J. (2014). *Fashion that Changed the World*
- Watt, J. (2012). *Fashion: The Ultimate Book of Costume and Style*
- Villermont, M. (1891). *Histoire de la Coiffure Féminine*
- Vinken, B. (2005). *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System*

- Hedinkson, P. (2002). *Goth: Identity, Style and Subculture*
- Cooper, W. (1971). *Hair: Sex, Society, Symbolism*
- Goblot, E. (1925). *La Barrière et le Niveau*
- Bordieau, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*
- Stoetzel, J. (1964). *La Psychologie Sociale*
- Lipovetsky, G. (1987). *L'Empire de L'Éphémère*
- Baldini, M. (2005). *L'Invenzione della Moda*
- Aspers, P. (2006). *Markets in Fashion: A Phenomenological Approach*
- Eiseman, L., Recker, K. (2011). *Pantone: The 20th Century in Color*
- Simmel, G. (1905). *Philosophie der Mode*
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et Simulation*
- Barber, B., Lobel, L. (1952). *Social Forces*
- Aspers, P., Godart, F. (2013). *Sociology Of Fashion: Order and Change*
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*
- Barthes, R. (1967). *Système de la Mode*
- Fisher, J. (2002). *Tattooing the Body, Marking Culture*
- Blumberg, P. (1974). *The Decline and Fall of The Status Symbol*
- O'Hara, G. (1986). *The Encyclopedia of Fashion*
- Mandeville, B. (1714). *The Fable of the Bees: or Private Vices and Public Benefits*
- White, N., Griffiths, I. (2000). *The Fashion Business: Theory, Practice, Image*
- Welters, E., Lillethun, A. (2007). *The Fashion Reader*
- Spencer, H. (1897). *The Principles of Sociology*
- Flügel, J. (1930). *The Psychology of Clothes*
- Postrel, V. (2003). *The Substance of Style*
- Veblen, T. (1989). *The Theory of the Leisure Class*
- Bouthoul, G. (1954). *Traité de Sociologie*
- Benson, E., Esten, J. (1996). *Unmentionables: A Brief History of Underwear*
- Godart, F. (2012). *Unveiling Fashion*
- Baxter-Wright, E., Clarkson, K., Kennedy, S. Mulvey, K. (2011). *Vintage Fashion Sourcebook*
- Smith, C., Greig, C. (1930). *Women In Pants*
- Worsley, H. (2011). *1000 Ideas That Changed Fashion*