

artigo

Moda e retratos pictóricos na construção do “indivíduo” moderno

Fashion and pictorial portraits in the construction of the modern “individual”

LAURA FERRAZZA DE LIMA¹

resumo

Os retratos pictóricos são um espaço por excelência para a observação das flutuações da moda do vestuário e de sua importância para aqueles que se fazem retratar. O conceito de indivíduo moderno que se forja na passagem entre a Idade Média e o Renascimento irá se expressar de uma forma visual através do surgimento do retrato individual e da moda enquanto fenômeno histórico. Assim, inúmeros são os exemplos de retratos que são capazes de suscitar uma reflexão profunda sobre a visão do eu e sobre a construção visual dos sujeitos mediados pela moda.

palavras-chave

Moda e Arte; Moda e Retratos; Retrato Pictórico.

abstract

Pictorial portraits are a space par excellence for observing the fluctuations in clothing fashion and its importance for those who are portrayed. The concept of the modern individual that was forged in the passage between the Middle Ages and the Renaissance will be expressed in a visual way through the emergence of the individual portrait and fashion as a historical phenomenon. Thus, there are countless examples of portraits that are capable of provoking a deep reflection on the vision of the self and on the visual construction of subjects mediated by fashion.

keywords

Fashion and Art; Fashion and Portraits; Pictorial Portrait.

¹ É pós-doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) com estágio doutoral na Université Paris I, Pantheon-Sorbonne. Autora do livro *Quando a arte encontra a moda: a obra de Antoine Watteau na França do século XVIII* (Zouk, 2018), resultante da tese sobre a relação da obra do pintor francês Antoine Watteau e a moda. Professora substituta no Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSUL).

A construção da individualidade e do próprio conceito de indivíduo (alguém que difere dos demais membros da sociedade em que está inserido) é um processo sócio-histórico que tem origem na transição da Idade Média para o Renascimento, entre os séculos XIV e XV. O crescimento urbano e o desenvolvimento da classe mercantil levaram diferentes grupos sociais a conviverem mais próximos, nas cidades². A diferenciação entre os grupos - nobreza, burguesia e povo - passou a ser buscada através de comportamentos específicos, formas de vestir e expressões da arte. Também surgiu o desejo pela expressão do eu, daquilo que seria capaz de me tornar único, mesmo que pertencente a um grupo.

Neste contexto, surgem os retratos pictóricos individuais e modernos, atrelados à noção de “indivíduo” e do seu desejo por uma representação visual de sua individualidade e peculiaridade. Através da análise dos retratos podemos perceber de que maneira as pessoas do passado desejavam ser eternizadas, suas posturas, seu gestual, sua aparência física e clara, seus trajes nos dizem muito sobre a sociedade em que viviam, sobre seus ideais de beleza e sobre o poder da moda para construir o lugar social dos sujeitos.

Não é à toa que tanto a arte do retrato como a moda tenham uma data de nascimento próximas, pois ambas estão relacionadas com o desenvolvimento de uma individualidade e com a importância das aparências. É nesse momento que um mesmo ideal estético permeia não apenas a produção de grandes obras artísticas, mas o cotidiano das pessoas, a decoração de suas residências e as roupas que usam.

O nascimento da Moda estaria ligado ao surgimento da noção de indivíduo na modernidade. Existe um parentesco etimológico, aliás, entre as palavras “Moda” e “Modernidade”. Ambas derivam do latim “modus”, que significa modo ou maneira. Daí vem a palavra latina “modernus”, que indica algo feito à maneira de nossos dias. No ambiente urbano da época moderna os grupos abastados passaram a dividir o mesmo espaço com os menos favorecidos. Acentuou-se, assim, a necessidade de diferenciação entre os grupos através das aparências externas, ou seja, das vestimentas e dos comportamentos³. O hábito de diferenciar grupos sociais por meio das vestimentas não nasceu nesse momento, mas se intensificou.

A burguesia urbana passou a investir em arte, como forma de reforçar seu status social e construir as imagens de si. Foi na Renascença Italiana que o retrato ganhou uma nova dimensão e as principais bases da retratística surgiram. Elas foram lentamente modificadas nos séculos seguintes, mas demorou muito para serem confrontadas. Uma dessas bases foi o interesse pelo traje, que aparece mais a partir da fusão da estética do norte da Europa, preocupada em representar texturas

² As consequências desse fenômeno para a arte e a cultura foram observadas por Johan Huizinga, em sua obra *O outono da Idade Média* (1919), principalmente para o Norte da Europa (Flandres e França); e por Jacob Burckhardt, na obra *A cultura do Renascimento na Itália* (1860), para as cidades-estados italianas.

³ Sobre as mudanças no comportamento social da Idade Média para a época moderna é essencial a obra do sociólogo alemão Norbert Elias, *O processo civilizador Vol. 1 e 2* (1939).

e superfícies como o tecido, com a a Itália, afeita às questões da forma física e do rosto.

A moda é o desejo de alteração constante das aparências e de expressão individual por meio do traje. Ela desponta quando os membros de um mesmo grupo não aceitam mais a uniformização das aparências, passando a expressar sua individualidade e posição através de uma disputa de elegância. O desejo de se diferenciar, de sentir-se único: é este o cerne do indivíduo moderno, da própria moda e do retrato individual.

Assim, percebemos o potencial dos retratos pictóricos e da moda como parte da construção do indivíduo moderno. Mesmo que os retratos sejam uma idealização do retratado, eles nos falam da imagem que se desejava construir e perpetuar, dos desejos e quereres das pessoas daquele tempo, de suas formas vestimentares, podendo nos apresentar inclusive a variação regional e temporal na mudança dos trajes. Quando cotejamos os vestígios materiais da roupa com os retratos conseguimos entender como alguns modelos de trajes e tecidos se comportavam no corpo, que formas eles apresentavam, conseguimos os vemos em sua completude. Devemos sempre ter ressalvas, pois mesmo o traje do retrato não é uma verdade absoluta sobre a moda, mas um caminho, um indicativo. As melhores roupas e joias irão aparecer nos retratos, assim como a melhor imagem do retratado. Quer dizer que tanto no caso da fisionomia como no caso do traje, os retratos pictóricos da época moderna estão permeados por idealizações.

Para fins de pesquisa, devemos levar em conta quem são os artistas que produziram o retrato, pois eles imprimem na imagem dos retratados sua individualidade artística, seu traço, sua arte. Alguns artistas parecem mais interessados e sensíveis a questão das vestes do retratado, procurando trazer minúcias que mostram suas habilidades, como a textura de um veludo, os detalhes de rendas e bordados, a transparência do tecido, esse desejo realista nos fala sobre a estética que permeia a produção da arte, mas também sobre o fascínio exercido pelo traje. A importância da moda nessa sociedade em formação.

Na obra *O espírito das roupas*, Gilda de Mello e Souza usa como referência alguns retratos pictóricos para explicar a relação entre arte e moda. Segundo ela, muitas vezes os adornos e a moda podem guiar a composição visual de um quadro. Ela evoca em especial retratos do início da época moderna, um italiano e um flamengo:

Os retratos femininos dessa época como que estão sujeitos à pompa do toucado. O rosto (...) limita-se acima pela composição elaborada do penteado, abaixo pelo luxuoso e pesado tecido do vestido⁴.

⁴ SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 38.



Fig. 1: Retrato de uma senhora, 1410-20.
Antônio Pisanello. (**Fonte:**
<https://artsandculture.google.com>).



Fig. 2: Retrato de senhora, 1460. Rogier van der Weyden. (**Fonte:**
<https://artsandculture.google.com>).

As duas obras analisadas pela autora são: “Retrato de uma senhora”, 1410-20 (Figura 1), do pintor italiano Antônio Pisanello (1395-1455) e “Retrato de senhora”, 1460 (Figura 2), de Rogier van der Weyden (1400-1464). A autora estabeleceu uma relação entre as linhas geométricas dos retratos e o formato dos adereços de cabeça e analisou a maneira como os adornos dos cabelos dialogam com os adornos dos vestidos, formando no caso do primeiro retrato linhas mais curvas e do segundo retrato linhas mais triangulares. Segundo Souza, as vestimentas, além de servirem para a composição visual das telas, como no caso dos retratos acima, podem ajudar na criação da atmosfera do quadro. Sobre este ponto, ela cita o autor francês Henri Focillon em sua obra *A vida das formas*, publicado originalmente em 1934:

Esses diversos arranjos sempre encontram um certo tipo de pintores propositadamente **costumistas**⁵ (grifo meu), e aqueles que permaneciam pouco sensíveis às metamorfoses efetuadas pela roupa, na medida que afetam o corpo todo, dedicando-se extremamente à decoração dos tecidos⁶.

Como exemplo de artistas que se dedicaram à representação dos tecidos, trajes e adornos, o texto cita o pintor do Quattrocento italiano Sandro Botticelli (1445-1510) e o flamengo Jan Van Eyck (1390-1441). É interessante notar que ambos

⁵Nesse caso a palavra é usada no sentido daqueles artistas que se interessam em registrar os “costumes”, ou seja, os trajes, numa tradução do termo “costume” do francês.

⁶FOCILLON, apud SOUZA G. de M. e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 39.

realizaram importantes retratos dentro de seus respectivos estilos artísticos e outros autores evocam suas obras e destacam a importância do vestuário, usado algumas vezes como uma metáfora visual ou demonstrando o lugar social dos sujeitos retratados.

O historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), em seu ensaio sobre a obra de Botticelli, enfatiza dois retratos que o artista produziu da musa do Renascimento florentino Simonetta Vespucci (1453-1476):

Ambas as mulheres apresentam um fantástico *penteado de ninfa*: o cabelo está dividido ao meio, uma parte está trançada e adornada com pérolas, e a outra, solta, recai livremente sobre as têmporas e a nuca. Uma mecha de cabelo ondeia para trás (...)⁷.



Fig. 3: Retrato de Simonetta como Ninfa, 1480. Sandro Botticelli. (**Fonte:** <https://artsandculture.google.com>).



Fig. 4: Retrato póstumo de Simona Vespucci, 1477. Sandro Botticelli. (**Fonte:** <https://artsandculture.google.com>).

Conforme a descrição do autor e a Figura 3 acima, podemos perceber que um deles se trata de um retrato do tipo alegórico, no qual os retratados são representados como personagens da mitologia ou personagens históricos. Surgidos no Renascimento como um fruto do interesse pela Antiguidade Clássica, esse tipo de retrato iria perdurar até o século XVIII, sendo conhecido em francês como *portrait historie*. Nesses retratos, na maioria das vezes, as vestes apresentadas contrariam os registros da história da moda, indicando um estilo fantasioso. Elas demonstram um desejo apenas sonhado, mas impossível de ser praticado no meio social cotidiano, uma vez que durante a chamada "era aristó-

⁷ WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 46.

crática”⁸ da moda, as regras do vestir eram bastante restritas.

Warburg confirma o tom de fantasia presente no retrato de Simonetta como Ninfã feito por Botticelli. Ele faz a seguinte descrição do adereço de cabeça que aparece: “O uso no cabelo do prendedor com penas era uma referência a fantasia de *ninfa9. O pesquisador evoca essa personagem e seus retratos, pois para ele a figura da ninfã, presente em diferentes obras do Renascimento italiano, atesta as sobrevivências do paganismo na arte. A ninfã representaria a pulsão do feminino, um ser inacessível e inalcançável, uma idealização da mulher no estilo neoplatônico, mas ao mesmo tempo o poder selvagem do feminino.*

A história pessoal de Simonetta a torna uma personagem que se encaixa perfeitamente nessa visão da ninfã. Dona de uma beleza valorizada em seu tempo, uma dama que se casou muito jovem e foi amante de Giuliano de Médici, irmão de Lorenzo de Médici, o magnífico. Muitos nutriam por ela um amor platônico. O poeta Angelo Poliziano (1454-1494) dedicou-lhe belos versos; dizem que mesmo Lorenzo era fascinado por sua beleza. Ela teria servido de inspiração para o rosto da Vênus de Botticelli, no famoso quadro “O nascimento da Vênus”, 1485, embora nessa época ela já tivesse falecido, precocemente aos 23 anos.

Nesse caso, os retratos não foram uma encomenda ou um desejo da retratada, visto que ambos os retratos pintados por Botticelli são póstumos, ou seja, ela não pousou para eles, são fruto da visão que o artista tinha sobre ela. Contudo, na maioria dos casos, havia uma encomenda oficial e uma interação profunda entre o retratado e o artista, podemos dizer que o retrato era o resultado de uma ação conjunta entre eles. Warburg expressa sua opinião sobre o tema quando analisa os retratos da família Médici produzidos por Domenico Ghirlandaio (1449-1494):

As forças impulsionadoras de uma arte viva do retrato não se encontram exclusivamente no artista. Devemos manter em mente que ocorre um contato íntimo entre criador e objeto criado (...) tal contato gera um âmbito de relações mutuamente inibidoras e motivadoras¹⁰.

O autor coloca as tensões existentes entre aquele que será retratado e o que irá realizar o retrato. O resultado aqui é uma expressão dessa tensão e o peso de algumas escolhas daquele que se faz retratar. Uma vez que o retratado poderia desejar se parecer com um tipo dominante da época na sua aparência externa ou destacar as particularidades de sua personalidade. Dessa maneira, o retratado exercia influência na arte do retrato enfatizando o típico ou o individual. Entre as abordagens necessárias para classificar o retrato como típico ou individual está a maneira como se apresentam as vestes. O uso de determinadas cores ou peças específicas ajudariam a denotar a origem social, posição ou profissão do retratado.

⁸ Termo referido por Gilles Lipovetsky na obra *O império do efêmero* para definir o período que vai do Renascimento à Revolução Francesa.

⁹ WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 47.

¹⁰ WARBURG, A. *Op. cit.*, p. 123.

Em contrapartida, algumas estampas, joias ou adornos poderiam indicar um gosto pessoal, um traço único daquela pessoa.

Jacob Burckhardt (1818-1897), que escreveu sobre o Retrato no Renascimento italiano antes de Warburg, traz uma definição um pouco diversa. Para ele, o retrato desse período buscava captar o caráter próprio de um indivíduo e desempenhava ao mesmo tempo uma função política e cultural. Mesmo que houvesse uma observação do modelo, não era sua aparência real que importava. Os traços individuais recebiam a interpretação do artista, passando do individual ao ideal. Para ele, os artistas do Renascimento tinham mais de um caminho a seguir quando concebiam um retrato. Por um lado, podiam refletir no personagem representado o novo espírito artístico, e por outro podiam espelhar o lugar do sujeito na sociedade. Na maioria das vezes, o artista acabava optando por uma forma expressiva que unisse as duas anteriores.

O retrato constituiu-se como gênero artístico autônomo no final do século XV e início do XVI. Nesse curto espaço de tempo, segundo Burckhardt, houve o triunfo do retrato histórico e a afirmação da independência do gênero do retrato, com o completo predomínio do retrato individual. Para o autor, um dos pintores que mais influenciaram a trajetória do retrato individual foi Rafael Sanzio (1483-1520), que apregoava o encontro entre os valores universais e a figura do homem, promovendo um equilíbrio clássico entre semelhança e idealização. Observando os retratos de Rafael (Figs. 5 e 6), podemos perceber que ele é, também, um artista “costumista”, uma vez que os trajes e adornos dos retratados são representados com bastante minúcia, reforçando as origens dos sujeitos retratados.



Figs. 5 e 6 (a partir da esq.): Dois exemplos de retratos produzidos por Rafael¹¹.
(Fonte: <https://artsandculture.google.com>).

¹¹ Dois exemplos de retratos produzidos por Rafael. Os dois retratados são um casal, mas a força do retrato individual ao estilo italiano fez o artista produzir duas telas complementares. Retrato de Agnolo Doni e Retrato de Maddalena Doni, 1505-6.

Não podemos esquecer que o retrato individual, mesmo que como um modelo mais genérico, e que o interesse pelo registro das texturas e tecidos, se originou no Norte da Europa. Ainda no século XII temos o primeiro autorretrato de um artista que deixou seu rosto esculpido no exterior de uma catedral gótica na Alemanha. Posteriormente, os pintores da região de Flandres e da Borgonha irão desenvolver pequenos retratos individuais de membros da sociedade. Esses retratos obedeciam a algumas convenções essenciais, como o fundo preto, o recorte da figura em três quartos, a inclinação da cabeça. Tais representações captavam muito pouco as características individuais, como as expressões faciais e os rostos nem sempre eram harmoniosos. Porém, eles já nos trazem detalhes importantes dos trajes. Parte do fascínio pelas texturas e superfícies que aparecem nas obras desses artistas está relacionada com o uso da técnica de pintura da tinta óleo sobre tela, que permitia reproduzir tais detalhes. Mesmo os retratos individuais italianos só serão mais detalhados quando passam a utilizar essa técnica.

Entre os retratos mais famosos da história da arte está um retrato produzido por aquele que foi considerado o maior artista de seu tempo na região do Norte da Europa, Jan Van Eyck. A pintura “O casal Arnolfini”, 1434, (Figura 7), tornou-se uma referência visual ainda importante na atualidade. Grande parte do encanto e do impacto dessa obra está na apurada técnica das superfícies bem representadas. Mas, talvez, o mais surpreendente seja a aguda consciência da importância do próprio artista, através de sua assinatura e de suas ousadias com experiências com a ótica e os espelhos. É preciso lembrar que a tela é um retrato de casal extremamente inovador ao apresentar as figuras de corpo inteiro em um quarto. Os trajes usados pelas figuras são recorrentemente lembrados pelos teóricos da moda.



Fig. 7: O casal Arnolfini, 1434. Jan van Eyck
(Fonte: <https://artsandculture.google.com>).

Quando Gilles Lipovetsky procura determinar o surgimento da moda como fenômeno histórico em sua obra *O império do efêmero*, é justamente o retrato do casal Arnolfini que ele usa como uma referência:

O vestuário feminino (...) exalta os atributos da feminilidade: o traje alonga o corpo através da cauda, põe em evidência o busto, os quadris, a curva das ancas. O peito é destacado pelo decote; o próprio ventre, no século XV, é sublinhado por saquinhos proeminentes escondidos sobre o vestido, como testemuña o célebre quadro de Jan Van Eyck, 'O casamento dos esposos Arnolfini' (1434)¹².

Para este autor, um dos marcos iniciais da moda é a diferença entre as estruturas das vestes masculinas e femininas. Quando ele descreve as características que os trajes femininos começam a apresentar no início da época moderna, ele usa o retrato dos Arnolfini como um exemplo. Neste caso, ainda é possível perceber a descrição de uma peça debaixo específica, que os historiadores do vestuário chamam de falsa barriga. Elas serviam para dar a impressão de uma constante gravidez, destacando o principal atributo esperado das mulheres. A presença dessas peças em acervos de indumentária poderia ter sido um grande enigma, mas nesse caso, o retrato do casal ajuda a desvendar sua forma de uso.

Podemos dizer que essa fusão entre a técnica do retrato individual desenvolvida na Europa do Norte e nas cidades italianas do Renascimento lançou as bases da retratística moderna, que iria influenciar a representação de importantes figuras históricas do contexto europeu moderno e a própria criação da imagem idealizada dos soberanos da época. Os retratos monárquicos são certamente um dos espaços por excelência para observar a construção de uma imagem pessoal que fosse capaz de emanar poder. Nessa equação o uso dos trajes aparece com uma carga simbólica única.

Um bom exemplo de monarca europeu que utilizou profundamente o potencial dos retratos e da moda foi o rei francês Luís XIV (1638-1715). Ele soube como poucos usar o potencial visual da arte e o encanto das aparências para subjuguar e dominar todos ao seu redor. Na guerra das aparências, sua principal arma foi a moda. Se, no início de seu reinado, ele exibia uma longa e vistosa juba de cabelos próprios, haveria de lançar, aos primeiros sinais de calvície, a moda das perucas de cabelos naturais. Em seu retrato mais famoso, realizado por Hyacinthe Rigaud em 1701 (Figura 8), Luís XIV estava com 63 anos. A postura imponente e o rosto pouco enrugado se devem certamente à lisonja do pintor e à exigência do rei. Ali também vemos os sapatos de saltos vermelhos, outra criação da moda creditada a Luís. Tais calçados só podiam ser usados por ele e por um número restrito de nobres da corte. Os sapatos exclusivos ajudavam a manter sua postura e o faziam parecer mais alto, assim como a peruca, que se eleva no topo da cabeça.

¹² LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 30.

Mas seu suntuoso traje, composto pelo “manto sagrado” dos reis franceses, dissimula um corpo já cansado



Fig. 8: Retrato de Luís XIV, 1701.
Hyacinthe Rigaud. (**Fonte:**
<https://artsandculture.google.com>).

As representações visuais de Luís XIV, sob as mais variadas formas, foram o objeto principal da análise de Peter Burke na obra *A fabricação do rei*. Os retratos do rei eram mais do que representações, eles encarnavam o rei, sua presença régia. O rei podia ser representado em retratos de diferentes tipos: mitológicos, alegóricos, formais, equestres etc. Essas representações conheceram os mais variados suportes: retratos pictóricos, estátuas, bustos, moedas, gravuras etc. Desde a infância a imagem pessoal de Luís XIV vinha sendo construída. Através da análise desse grande volume de representações é possível perceber o quanto a moda foi também um fator essencial na construção da imagem do rei e na afirmação de seu poder.

Considerado o modelo ideal de rei absoluto, Luís XIV exercia seu poder através de instrumentos coercitivos diretos e indiretos. As regras de comportamento social na Corte possibilitavam o controle das mais íntimas esferas da vida pública e privada. A preocupação com a aparência tonou-se uma questão política e de Estado. Tornar a moda uma preocupação entre a nobreza era uma forma de mantê-la entretida e controlada. Além disso, Luís XIV e seu ministro Colbert incentivaram a indústria francesa do luxo. No setor da moda, o uso obrigatório das sedas e rendas nacionais nos trajes de corte impulsionaram a produção do setor. Assim, podemos dizer que a Moda se tornou uma questão de Estado no governo do monarca francês. Ela tornou-se uma expressão do poder político do Rei. Esse, por sua vez, tomou ações que visavam controlar as questões

das aparências e do vestuário. Um dos principais espaços de expressão da Moda durante seu governo foram seus próprios retratos pessoais.

Mesmo quando a monarquia francesa já se encontrava em crise surgiu outra personagem histórica que dedicava especial atenção às questões de imagem pessoal e moda. Maria Antonieta passou para a história como uma *Rainha da Moda*, título do livro da historiadora americana Caroline Weber. Nessa obra, a autora usa os retratos para exemplificar as mudanças e a relação da soberana com a Moda. Nesse caso, os retratos mostram como a imagem da rainha foi sendo construída através deles e principalmente dos trajes que ela aparece vestindo nessas pinturas. A análise dos retratos foi uma tarefa essencial nessa pesquisa, uma vez que pouquíssimas roupas originais de Maria Antonieta sobreviveram. Weber usa os retratos como suporte para os modelos de vestidos descritos em textos e que também aparecem em gravuras de moda.

A acusação de extravagância e superficialidade sempre pairou sobre o universo da moda; e essa pecha foi extremamente severa sobre a última rainha da França antes da Revolução. Ela viveu num contexto social convoluto e viu na moda uma ferramenta de ação, um espaço de afirmação de sua posição social. Suas criações indumentárias foram abundantes. Algumas ajudaram a precipitar sua ruína. Outras marcaram a história da moda de forma positiva e ainda nos afetam hoje.

Um exemplo pertinente dos usos que Maria Antonieta fez da moda e que se revelou em um de seus retratos foi o traje de montaria bifurcado. Ela foi uma das primeiras mulheres que ousaram usar um traje desse tipo, numa época em que elas eram obrigadas a usar vestidos e montar sentadas de lado na sela, com as pernas fechadas. Essa restrição na vestimenta feminina para montaria permaneceu dominante até o início do século XX. A rainha negou-se a usar saias longas e rodadas e a montar de lado, como era o esperado de uma mulher. Em vez disso, passou a vestir apertadas calças de montaria – além de usar uma sela masculina, ou seja, montava com as pernas abertas, como um homem. Tudo isso era extremamente chocante para a Europa da época. O simples uso de calças por mulheres era um tabu.

Maria Antonieta foi imediatamente condenada por sua ousadia. Seus médicos, sua família, sua própria mãe, os cortesões – todos se escandalizaram com o traje e a sela da rainha. Mas ela não se deixou dobrar e foi ainda mais longe: fez-se eternizar em um retrato equestre, à maneira dos grandes líderes e reis, usando o referido traje e montada como um homem. Trata-se do quadro “Maria Antonieta a cavalo”, de 1781, pintado por Louis-Auguste Brun. Numa sociedade em que a mulher tinha papéis específicos a desempenhar (no seu caso, a produção de um herdeiro para o trono), a jovem princesa buscou afirmar uma imagem própria e individual. Na pintura de Brun, ela se equipara às figuras masculinas proeminentes, contrariando as expectativas sociais que pesavam sobre ela. Ela faz uma afirmação de si através da escolha de seu traje, mas o efeito final e duradouro é dado pelo retrato, que eterniza sua rebeldia.



Fig. 9: Maria Antonieta a cavalo, 1781. Louis-Auguste Brun. (Fonte: <https://artsandculture.google.com>).

No século XIX, a moda tomou novos e importantes rumos, principalmente impulsionada por duas importantes revoluções. A primeira foi a Revolução Industrial, que foi impulsionada em grande medida pelo setor têxtil, mas que alterou para sempre o funcionamento da sociedade e consequentemente os usos da moda. A segunda foi a Revolução Francesa, que acabou definitivamente com a prerrogativa aristocrática em todos os setores, incluindo a moda. Ainda assim, até o advento definitivo da fotografia, os retratos pictóricos ainda teriam seu lugar assegurado.

Assim como os artistas costumistas de época moderna, outros artistas, em outras épocas, souberam capturar o espírito das vestimentas. Segundo o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), ao olharmos as imagens da moda do passado, não devemos buscar apenas o que elas contêm de histórico, mas o que possam conter de poético: em suas palavras, o olhar do artista sobre a moda sabe “extrair o eterno do transitório”¹³. O verdadeiro artista, ao qual Baudelaire se refere como “homem do mundo em sentido amplo”, se preocupa em representar os tecidos, os detalhes dos trajes, suas tramas e texturas, o corte da saia, o modelo do corpete, a posição das pregas; além disso, contudo, ele deve observar de que forma o presente difere do passado em termos de gestos e porte individual. Segundo ele, “para que toda modernidade seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe outorga”¹⁴. No traje e na maneira de usá-lo encontra-se parte dessa beleza misteriosa, já que cada época tem seu próprio porte, seu próprio olhar e seu próprio gesto. Para Baudelaire, é principalmente na figura feminina

¹³ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 36.

¹⁴ *Idem*, p. 36.

que o olhar artístico encontrará essas marcas distintivas. É impossível separar a mulher de seu vestido, ele argumenta: ambas formam um todo indivisível: “tudo o que enfeita a mulher, tudo que serve para tornar distinta sua beleza é parte própria dela”¹⁵. Ainda nessa época irá se valorizar os artistas que gostam de representar os trajes e tudo isso vai aparecer de maneira ainda mais intensa nos retratos.

Por fim, o poeta alerta que, para apreciarmos as modas do passado, não devemos considerá-las como coisas mortas; é preciso imaginá-las vivas, através dos corpos, gestos e movimentos das belas mulheres que as vestiram. Nessa tarefa os retratos podem nos ser deveras úteis. Nesse sentido, Baudelaire aponta, de forma precoce, a necessidade de pensar a moda como um constante movimento e um eterno devir. O que seria melhor para fazer observar as flutuações da moda e a importância dos trajes para uma sociedade do que uma observação aguda dos retratos?

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. Vol. 1 e 2.
- ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Paris: Flammarion, 2008.
- FRANCASTEL, Pierre. *Historia de la pintura francesa*. Livro 1: desde la Edad Media hasta Fragonard. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- FRASER, Antonia. *O amor e Luís XIV: as mulheres na vida do Rei Sol*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: CosacNaify, 2013.

¹⁵ *Ibidem*, p. 67.

LIMA, Laura Ferrazza de. **Quando a arte encontra a moda:** a obra de Antoine Watteau na França do século XVIII. Porto Alegre: Zouk, 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã.** Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WEBER, Caroline. **Rainha da moda:** como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

WILHELM, Jacques. **Paris no tempo do Rei Sol** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Autora especialmente convidada.
Artigo recebido no segundo semestre de 2022.