



Estilo no traje

James Laver

Tradução e anotações
Sophia Jobim e Fausto Viana

Organização
Fausto Viana

Estilo no traje

James Laver

Tradução e anotações
Sophia Jobim e Fausto Viana

Organização Fausto Viana

São Paulo ECA USP 2020
DOI 10.11606/9786588640135

Todos os esforços foram feitos para tentar encontrar herdeiros ou detentores de direitos dos envolvidos no trabalho que pudessem autorizar a sua publicação, sem sucesso. Portanto, se alguém tiver informações pertinentes, solicitamos que nos informem para as devidas correções em uma próxima edição.

Tradução: Sophia Jobim e Fausto Viana

Organização: Fausto Viana

Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges

Revisão: Márcia Moura

Capa: Maria Eduarda Borges

Foto de Fausto Viana: Ronaldo Gutierrez

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

L3993e

Laver, James

Estilo no traje [recurso eletrônico] / James Laver ; tradução e anotações Sophia Jobim , Fausto Viana -- São Paulo: ECA/USP, 2020.

64 p. : il.

ISBN 978-65-88640-13-5

DOI 10.11606/9786588640135

1. Vestuário. 2. Moda. I. Título II. Jobim, Sophia. III. Viana, Fausto.

CDD 21.ed. – 391

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte.

Proibido qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Escola de Comunicações e Artes

Diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Esta publicação é resultado de uma pesquisa desenvolvida com apoio da Fapesp,
através de um auxílio-pesquisa regular.



**FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA
DO ESTADO DE SÃO PAULO**



*Texto de Sophia Jobim explicando o seu ex-libris, um selo normalmente colocado na contracapa ou na folha de rosto do livro, que indica a quem ele pertence. Expressão do latim, significa, literalmente, “dos livros”. Pode trazer uma ilustração, uma frase ou ambas, que servem para identificar o lema do dono do material. Vale lembrar que a palavra **Σοφία**/sofia quer dizer sabedoria.)*

Seria inútil que alguém tentasse descrever materialmente a beleza do vestuário da Grécia Clássica. Ele se espiritualiza

diante de nossos olhos encantados, quando observamos que há 3.000 anos não foi preciso realizar a árdua tarefa de um corte anatômico para que se vestisse magnificamente o belo “edifício” do corpo humano.

Retângulo saído do tear, algumas fíbulas, ou melhor, espinhos de plantas, e um raio de imaginação, aqueles soberbos “Christian Dior” da Hélade, cujos nomes a história ignora por omissão inexplicável, construíam suas roupas com naturalidade.

Aquele triângulo saído do tear servia milagrosamente para vestir um filósofo, uma hetaira, um herói, um escravo e... até mesmo um Deus!, variando apenas o seu panejamento.

Os artistas da Grécia Clássica foram os únicos a realizar o milagre de fundir a mulher ao traje. Segredo antigo que se perdeu infelizmente na evolução dos tempos modernos... Eva se depreciou nas mãos de costureiros de hoje (mais hábeis?),

vindo a ser agora apenas um suporte ou manequim para a exibição de suas modas profanas.

Escarnecendo de seu pudor, eles acentuam maliciosamente as curvas do corpo humano, sem procurar seus belos efeitos, às vezes. N'outras, escondendo todas as formas que o Criador aprimorou para incentivar o amor, condena a ver, num excesso de panejamento, riqueza de detalhes supérfluos.

Como era harmoniosa e augusta a indumentária da Grécia Clássica! Como sabiam aqueles artistas da Antiguidade se servir de panos em casa pelas suas próprias mulheres.

O tear naquele tempo, na Grécia Antiga, bem como em Roma, era o emblema das virtudes domésticas. Note-se que a mulher daquela época, com capacidade e firmeza, dirigia a economia da sociedade sem precisar sair do lar.

Surpreende-nos observar que hoje, depois de 30 séculos de história, esta indumentarista, querendo resumir num símbolo a mais bela concepção artística do traje de todas as

épocas, só consegue encontrar, na vasta galeria das modas, a beleza de um kiton ou de uma himação clássicos.

Daí a razão deste “ex-libris”, improvisando a esplêndida *draperie* de seu traje apenas com os ângulos saídos de seus domésticos teares e inspirados por um raio de sua imaginação.

APRESENTAÇÃO DESSE VOLUME

Fausto Viana

A tradução deste livro parece ter um longo histórico que, pelo que se pode inferir, começou ainda na década de 1950. A obra era então uma grande novidade e foi publicada em Londres em 1949 pela Oxford University Press. Seu título original era *Style in costume* e na coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional está catalogada com o número SM391 L399. A tradução não foi encontrada completa, e mesmo as partes aparentemente prontas passaram por intensa revisão. A tradução iniciada por Sophia Jobim estava no caderno registrado com o número Sm et34.

James Laver (1899-1975) foi um autor inglês e curador do Departamento de Gravura, Ilustração e Design do Victoria and Albert Museum em Londres, onde trabalhou de 1922 a 1959. Seu interesse pela moda e pela indumentária teve início porque ele

possuía uma coleção de imagens para datar e um dos critérios que escolheu foi justamente a vestimenta usada nas representações gráficas. Laver fez enorme sucesso também em programas televisivos, onde contava histórias do vestuário. O autor lançou mais de 100 livros ao longo de sua vida.



James Laver por volta de 1948. Fonte: Creative Commons.

Estilo no traje, a obra que chega agora às mãos (ou melhor dizendo, aos olhos) do leitor, é minimamente curiosa. Apresenta um ensaio proposto por Laver no qual ele compara trajes ou acessórios com itens da vida cotidiana: cartolas são comparadas com chaminés; trajes completos de senhoras de 1902, comparados com lareiras e assim por diante. Uma reflexão que, à primeira vista, parece banal. Laver invoca como inspiração Thomas Carlyle (1795-1881), ensaísta e historiador escocês, autor da obra satírica que permeia todo o livro de Laver: *Sartor Resartus* (do latim, significa algo como O alfaiate recosturado), publicado entre novembro de 1833 e agosto de 1834 na revista *Fraser's*. O livro de Carlyle trata, com muito humor, da filosofia das roupas, seu simbolismo e sua influência na sociedade.

Laver, ao publicar seu livro em 1949, já estava alinhado ao pensamento de Gerald Heard (1899-1971) que, por volta de 1925, lançara o seu livro *Narcissus, an Anatomy of Clothes*, no qual

a transição dos arcos arquitetônicos do estilo gótico para o Tudor era associada aos trajes do mesmo período histórico (Laver cita Gerald Heard no texto “O retrato de Holbein e o arco Tudor”).

Mais modernamente, seu pensamento pode ser associado ao do artista austríaco Friedrich Hundertwasser (1928-2000), que trata das camadas da relação do indivíduo com o mundo, incluindo aí uma perspectiva ecológica, de preservação planetária.

Boa leitura.



A leitura da obra neste volume poderá ser complementada com as seguintes publicações:

COCHERIS, P.; JOBIM, Sophia (trad.); VIANA, Fausto (org.) As vestimentas primitivas. São Paulo: ECA/USP,2020.

MÉSANGÈRE, Pierre de la; JOBIM, Sophia (trad.); VIANA, Fausto (org.) A moda pela imagem do século XII ao século XVIII. São Paulo: ECA/USP,2020.

VIANA, Fausto. Dos cadernos de Sophia Jobim: desenhos e estudos de história da moda e da indumentária. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, Fausto. Almanaque da indumentarista Sophia Jobim: um guia de indumentária, moda, reflexões, imagens e anotações pessoais. São Paulo: ECA/USP, 2020.

VIANA, Fausto. Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion. São Paulo: ECA-USP, 2017.

ANÚNCIO

Como os homens podem reconstruir o mastodonte
A partir de um pequeno osso, ou conjurar do vazio
Criaturas que o tempo e a tempestade destruíram,
Ou sobre os quais poeira, ou areias do deserto, explodiram:

Então, de um quase nada, alguma frivolidade —
Pente, espelho, alfinete ou apetrecho de mulher,
Construímos mais uma vez as ruas de Pompeia,
E reerguemos as torres de Troia.

Pois não é na página lotada do historiador
Que se esconde o verdadeiro segredo do curso do Homem:
Busque pelo Espírito da Era
Em folhos, ou babados, ou fragmento de um leque.

A moda não é inconstante. Excitada em perseguir o Tempo,
As estrelas em si não são mais absolutas.

James Laver

Chelsea, 1948.

Sumário

Introdução original por James Laver	16
A mitra assíria e o zigurate caldeu	29
O cocheiro de Delfos e a coluna jônica	31
O elmo do cavaleiro e o arco gótico	33
Elmo sarraceno e cúpula sarracena	35
O hennin e o pináculo gótico	37
Retratos de Holbein e o arco tudor	39
Henrique II da França e o medalhão decorativo	42
Os calções largos e o pé de mesa elisabetano	44
Fontange e a cadeira Mary e William	46

Senhora de 1780 e cama de plumas	48
Senhora de 1847 e a impressão Baxter	50
A armação crinolina e o domo da Exposição de 1862	52
Cartolas e chaminés	54
Senhora de 1895 e abajur	57
Senhora de 1902 e lareira Art Nouveau	60
Senhora de 1928 e a arquitetura moderna	62

INTRODUÇÃO ORIGINAL POR JAMES LAVER

"Como Montesquieu escreveu um *Espírito das Leis*, então eu poderia escrever um *Espírito das Roupas*; assim, com um *Esprit des Lois*, propriamente um *Esprit de Coutumes*, devemos ter um *Esprit de Costumes*. Nem na alfaiataria nem na legislação o homem procede por mero acidente, mas a mão é sempre guiada por operações misteriosas da mente. Em todos os seus Modos, e esforços vestimentares, uma Ideia Arquitetônica será encontrada à espreita; seu Corpo e o Tecido são o local e materiais onde e por onde seu belo edifício, de uma Pessoa, deverá ser construído. Se ela se desenrola graciosamente para fora em mantos dobrados, tendo por base calçados leves; ou desponta como torre com um alto capacete, em meio a viseiras, lantejoulas e cintas; incha em rufos engomados, ou enchimentos falsos e tuberosidades monstruosas; se acintura em duas seções separadas ou enfrenta o mundo com uma Aglomeração de quatro membros – tudo dependerá da natureza de tal Ideia Arquitetônica: se greciana, gótica, gótica-tardia, ou completamente moderna, e parisiense ou anglo-dandista". Thus Teufelsdröckh, Professor de Coisas-em-Geral.

É provavelmente verdadeiro afirmar que dentre todos os grandes nomes da literatura, nenhum hoje é tão pouco lido como Carlyle. Mesmo os nossos “esquerdistas” têm pouca utilidade para este ser “radical” que foi

um dos primeiros a escancarar as limitações do utilitarismo e os rivais do *laissez faire*. A literatura em si fluiu para canais menos apocalípticos e o outrora famoso estilo de Carlyle, que alternadamente chocou e encantou seus contemporâneos, encolheu para uma mera idiossincrasia pessoal. É algo chocante entrar em contato com ele novamente. Não é como se fosse um rio plácido no qual se flutua para algum destino previsto, mas sim uma torrente furiosa, cheia de redemoinhos e correntes que se cruzam, espumando entre bancos estreitos, lançando-se sobre algum precipício do Niágara onde a cortina de água obscurece a visão, e o viajante destemido, como o homem no barril, é transportado sobre a borda em uma postura que é ao mesmo tempo ridícula e sublime. Quantos leitores leem Sartor Resartus hoje?, eu me pergunto. Muito poucos!

Ainda assim continua sendo um grande trabalho. Apesar de tudo; apesar da linguagem às vezes bárbara e muitas vezes rebarbativa, apesar do próprio Teufelsdröckh — aquela figura enlouquecida, cuja máscara de placidez alternadamente esconde e revela o próprio Carlyle; apesar do fantástico dispositivo do Paper Bags, que explica, mas não justifica o arranjo caótico, que leva a mente adiante, e assim como quase jogamos o livro de lado por desgosto com alguma distorção de prazer do tamanho de um elefante, ele nos surpreende com uma passagem em que a profundidade

de pensamento e beleza da linguagem são interligados em perfeita harmonia.

Teufelsdröckh, professor de Coisas-em-geral, havia desenvolvido uma Filosofia das Roupas que, ele alegou, era, se corretamente compreendida, a chave para o universo. Ele até escreveu um vasto tomo germânico sobre o assunto, do qual nos é dado o título bastante imaginário: *Die Kleider, ihr Werden und Wirken (Os trajes, sua origem e influência): von Diog. Teufelsdröckh, J.U.D., &c. Stillschweigen und Co^{gnie}, Weissnichtwo, 1831.* Mas do conteúdo do trabalho não nos são fornecidos mais do que vislumbres ocasionais, e logo fica claro que fantasias, tal como House of Lords desnuda, não são mais do que um ponto de início para meditações sobre a Natureza do Homem e seu lugar no universo. Mesmo o capítulo que trata do dandismo não contém nenhuma análise sobre um fenômeno interessante que explique como escritores como Baudelaire trouxeram mais tarde uma inteligência tão penetrante, mas é apenas uma tentativa de enfatizar a diferença escandalosa entre o luxo de um Brummel e a pobreza de um camponês irlandês.

A verdade é que Carlyle não estava interessado em trajes como *tal*. Na verdade, ele os desprezava, e uma vez ele foi intoleravelmente rude com Browning porque o poeta veio vê-lo em Chelsea vestindo um casaco

extremamente bem cortado na cor roxa. "Ninguém além de um tolo usaria um casaco roxo".

A Filosofia dos Trajes ainda espera pelo seu Teufelsdröckh, mas se este fosse se dedicar a esta tarefa hoje, ele encontraria muito mais material do que já esteve disponível tanto para o erudito alemão como para o filósofo escocês na primeira metade do século XIX. À história e à política ele teria que acrescentar a psicologia e a antropologia. Mas — que seja dito em defesa de Carlyle — se ele fosse algo além de um mero comentarista ou analista, ele chegaria inevitavelmente à mesma conclusão: que *Trajes são coisas espirituais*.

A visão superficial, cética, é de que os trajes são mais ou menos acidentais. Uma determinada mulher de alguma corte ou cidade coloca um laço de fita em seu chapéu, em um determinado ângulo, e imediatamente todas as suas irmãs tolas seguem a onda. Ou indo além (com uma implicação mais sinistra), alguns homens (com uma mente com tino bastante comercial) vão a Paris e decidem, sem nenhum apelo, qual vai ser a moda do próximo ano.

Só é necessário olhar um pouco para trás no tempo para ver o quão errôneas estas conclusões improvisadas ou cínicas estão. Quando nós contemplamos alguma época do passado em sua totalidade, devemos perceber que as roupas que a vestiam só poderiam ter sido *daquele modo*

e não *de outra maneira*. Mesmo os acessórios mais insignificantes não são intercambiáveis. A Madame de Pompadour poderia trocar o seu leque pintado pelo guarda-sol dobrável da Rainha Vitória? Ou Charles II poderia vestir uma cartola ou rendas do Príncipe Alberto ao redor dos seus joelhos? As roupas são *inevitáveis*. Elas não são nada menos do que a mobília da mente que se torna visível, um espelho exato da alma de uma época. A unidade decorativa de uma era está manifestada mesmo nos detalhes aparentemente mais insignificantes. O que isso tudo pode significar exceto que o Tempo-Espírito (o Zeitgeist que é tão caro aos mentores alemães de Carlyle) é uma realidade, e impõe sua marca digital em tudo que toca. Como Teufelsdröckh teria se regozijado com essa noção! Que pena que, na sua busca pelo conhecimento universal, ele tenha falhado em examinar os trajes com atenção mais detalhada!

O método adotado neste livreto é estritamente não científico, que é uma coisa diferente de ser sem ciência. Nós devemos proceder não logicamente, mas analogicamente. Não vai haver nenhuma tentativa de provar nada, mas só demonstrar formas que se relacionam na esperança de estimular a imaginação para uma percepção da realidade que está além do padrão da superfície. O trabalho todo, texto e gravuras inclusas, é o que, há cem anos, teria sido chamado de um “inquérito sugestivo”. Talvez não seja nem mesmo isso. É uma mera indicação, um sinal apontando para o

Desconhecido, um lembrete que nós de forma alguma já atingimos a Cidade do Conhecimento, e que regiões vastas, não demarcadas, estão além dela. Pelo menos é esta a intenção.

Nossa proposta presente é pegar alguma forma dominante do traje — um chapéu, uma perna de uma calça ou o que quer que seja — e colocá-la ao lado de alguma forma de arquitetura ou decoração de interior *da mesma época* e notar o paralelismo, se é que ele existe, entre eles.

Que tal paralelismo *deveria* existir é, em primeiro lugar, algo que está longe de ser óbvio. O corpo humano tem um formato fixo e complicado que lhe é próprio, e o que se indaga não é que uma mulher deveria ser, na natureza das coisas, tão diferente de uma casa, mas que ela deveria lembrar esta morada em algum grau. Ainda assim, Catarina de Aragão ficou constrangida ao vestir um arco Tudor em sua cabeça, e a mulher de 1925 evocou, nas linhas do seu vestido, a linha dos edifícios contemporâneos.

A moda da metade do século XVI de mobília decorada e painéis com cabeças em medalhões circulares encontram sua imagem no rufo exagerado. O cavalheiro elisabetano sentava-se à mesa, cujas pernas eram alargadas e trabalhadas em curvas convexas em série, como se fossem uma paródia de seus próprios membros inferiores que trajavam um calção inflado e com cortes. Foi um acidente que, cem anos depois, os encostos das cadeiras tenham sido tão estranhamente elevados, como se para equilibrar

o alto *fontange* das senhoras e as perucas elevadas dos homens? É meramente uma coincidência que uma fila de cartolas pretas em 1850 formem um desenho, como se elas fossem um símbolo preciso do industrialismo?

Talvez seja desnecessário lembrar que o industrialismo era exatamente a última coisa que um usuário de uma cartola intencionava expressar ao usá-la. Ao contrário, ele pensava nela como um símbolo de gentileza. Com o fraque com a cauda aberta que se usava com ela, tanto para uso diurno como noturno, ela significava um status social, ou seja, ela deveria sugerir que o usuário era um cavalheiro dos campos ingleses, cuja principal ocupação e prazer era a montaria a cavalo, junto com seus cachorros. Na sua origem, o fraque com a cauda aberta era um casaco de montaria e a cartola era uma forma de elmo antigo.

Os trajes masculinos são cheios destes vestígios que vêm de uma era prévia. O banqueiro de 1850 estava expressando a sua ambição de ser considerado como um gentleman, assim como o *petit-maître* francês de 1750, com sua espada de brinquedo pendurada ao lado, clamava ser, ao menos em espírito, um cavaleiro medieval. Algo em tudo isso, sem dúvida, estava presente em um nível consciente, mas o simbolismo tirava a sua fortaleza da força dos desejos inconscientes. Ainda assim, completamente submerso, havia alguma coisa mais profunda, e o elemento que derivava

do Passado era modificado, não pelo desejo de alguém, até que ele tivesse se tornado exatamente o próprio símbolo do Presente.

O desejo mais forte do homem, aparentemente, ao escolher suas roupas, *não* é pertencer ao Presente, mas representar algum ideal do Passado; o Tempo-Espírito, no entanto, é muito forte para ele. As mulheres, por outro lado, fazem o seu máximo para serem contemporâneas. Esse é o significado da Moda. Elas não têm, portanto, dificuldade em serem as crianças da sua época, e é por isso que as suas roupas são mais significativas do que as roupas dos homens e recompensam mais o esforço de serem estudadas.

Ainda que as roupas das mulheres sejam um compasso muito útil, antes de nós fazermos uso deste instrumento com precisão, devemos deixar uma margem para o que a nossa analogia nos permite chamar de variação magnética. O indicador do traje feminino é constantemente desviado pelo elemento do sexo. As roupas das mulheres são concebidas para atrair, ou seja, para aumentar as características sexuais de suas usuárias. Elas são de fato baseadas no Princípio da Sedução, e obviamente não há equivalente para isso nos campos da arquitetura ou da decoração interior.

Se, no entanto, nós formos mais fundo, ainda poderemos encontrar uma consonância onde menos se esperava. O campo mais óbvio em que os poderes que trabalham na formatação da história podem se manifestar

é o campo da política, e a política pode assumir ter muito pouco a ver com o formato de um chapéu feminino.

Nós não deveríamos, portanto, ter dificuldade em mostrar que o chapéu de uma mulher sustenta uma relação definida da posição da mulher na *sociedade*. Em épocas de dominação masculina completa, as mulheres não usam chapéu de forma alguma — elas usam véus. Os véus podem ocultar o rosto, como nas comunidades maometanas, ou eles podem meramente disfarçar o cabelo, mas sua intenção nos dois casos é a mesma. É *reduzir* a atração da usuária aos olhos de outros homens que não o seu marido, ou ao menos fazê-las passar o mais imperceptivelmente possível entre eles.

O objeto de um chapéu é o oposto exato. É *atrair* a atenção, distinguir uma mulher de outra mulher ou de outras mulheres, fazê-la mais notável. O chapéu de uma mulher é sempre um *défi*¹: é sempre um símbolo de que o patriarcalismo rígido está se rompendo, e que as mulheres estão livres para entrar na competição pela atenção dos homens que é a base da Moda.

Ainda assim o jogo não acabou. O avanço das mulheres na direção de emancipação completa não é um progresso efetivo. Há avanços e

¹ A palavra foi mantida como no original. Significa “desafio”.

retrocessos, e se as mulheres avançam usando um chapéu, as mulheres se retraem usando um toucado. Mas o que tudo isso tem a ver com política?

Simplemente isso: que a relação da mulher com o homem tem seguido em paralelo à relação do homem com o Estado; e, por mais estranho que pareça, as roupas dos homens são profundamente afetadas pelas relações de seus usuários com o Estado. Nunca um filósofo político explicou por que os democratas deveriam invariavelmente vestir-se como se eles estivessem em luto pelos reis que eles depuseram; mas o simples fato pareceria inegável. E quando as mulheres depõem o *seu* rei, elas imediatamente refinam os seus modos; as suas roupas ficam lisas, no mesmo momento em que elas “entram na política”, ou seja, mudam de uma relação indireta com o Estado para uma relação direta.

Estas considerações nos levariam muito longe neste campo, especialmente porque elas parecem mais complicar do que simplificar o problema; a não ser que nós estejamos tentando admitir que as forças que governam as nossas vidas (e incidentalmente os *formatos* de todas as coisas que nós usamos e fazemos) são na verdade apenas aspectos da mesma coisa. Mesmo insinuar tal noção nestes dias de departamentalização e especialização pareceria ser um desafio do método científico. Alguma coisa boa pode sair de Hegel? Ainda assim parece que houve, em algum dado momento, um molde em que a imaginação de uma época foi compelida a

se ajustar, com o resultado de que tudo o que é produzido naquele período é, mais ou menos, do mesmo formato, mesmo quando não há nenhuma questão de *estilo* consciente dominando. É como se um cozinheiro maluco decidisse se restringir a uma panela ou caçarola, quer ele estivesse fazendo um manjar branco ou uma torta de carne. Algumas das substâncias que ele vai colocar neste molde mantêm o seu formato melhor do que outras; outras coisas deslizam mais facilmente, mas em todas elas nós podemos reconhecer uma semelhança familiar. O Tempo-Espírito parece conduzir as suas operações culinárias sob o mesmo princípio com que acaba associando uma mulher e um abajur, ou uma catedral e um chapéu. E então, subitamente, o Espírito da Era muda sua mente; o cozinheiro maluco quer jogar fora a sua velha caçarola e buscar uma nova, e diremos que o neoclássico substituiu o rococó.

Não há dúvida que a mente consciente não gosta dessa ideia intensamente. Um homem gosta de pensar que ele escolhe os seus próprios pensamentos, assim como uma mulher gosta de pensar que ela escolhe os seus próprios chapéus. Apesar das descobertas da psicanálise, as pessoas se dividem, relutantes, quanto à noção de que a mente é mestre na sua própria casa. Qualquer um que monte formas relacionadas, como o presente autor tem tentado fazer, vai ser acusado de forjar, ou pelo menos de tentar

distender o longo braço da coincidência para muito além de cumprimentos possíveis.

A coincidência é algo muito curioso. Nós estamos todos cientes da coincidência nas nossas próprias vidas de forma que nenhum de nós ousaria usá-la em um trabalho de ficção. Mas se todos os paralelismos lançados nas páginas seguintes são coincidências, então temos a necessidade desesperada de mostrar uma nova teoria da probabilidade. Se, no entanto, nós admitirmos que elas *não* são coincidências, seremos forçados a crer em algumas admissões muito sérias e desastrosas. Nós seremos conduzidos para fora do nosso ponto de vista racional iluminado para a névoa do misticismo e o crepúsculo da magia. Seremos forçados a entrar no mundo das ideias platônicas, de arquétipos que se baseiam no céu. Seremos compelidos a brincar com a noção de que o próprio Tempo pode ter um formato, ou seja, que ele pode ser sólido, talvez uma esfera, sobre a superfície da qual nós viajamos, uma paisagem de montanhas e vales, áreas de formas relacionadas. E assim como um viajante num aeroplano, forçado a baixar em algum país desconhecido, pode dizer de imediato: “Aqui deve ser a Itália. Eu sei pelo formato das casas”, então um viajante em uma máquina do tempo, jogado de paraquedas na história, poderia dizer: “Este deve ser o século XVIII. Eu sei pelo uso do chapéu de três pontas”.

Em tais linhas como essa é que se teria que estabelecer uma Filosofia dos trajes moderna, mas tal Filosofia não encontraria nada com o que brigar na ideia fundamental de Sartor Resartus. Porque essa ideia fundamental pode ser resumida, e precisa ser resumida agora do mesmo modo que no apogeu de Bentham. O homem não é uma unidade em uma tabela estatística, ele não é apenas um consumidor ou um produtor. O homem é um espírito.

Truques fantásticos tem o homem executado, em seu tempo; tem ele se vestido para ser muitas coisas, chegando mesmo a ser um amontoado de Vidro: mas se representar como uma Balança de ferro para pesar Dores e Prazeres ficou reservado para essa era tardia².

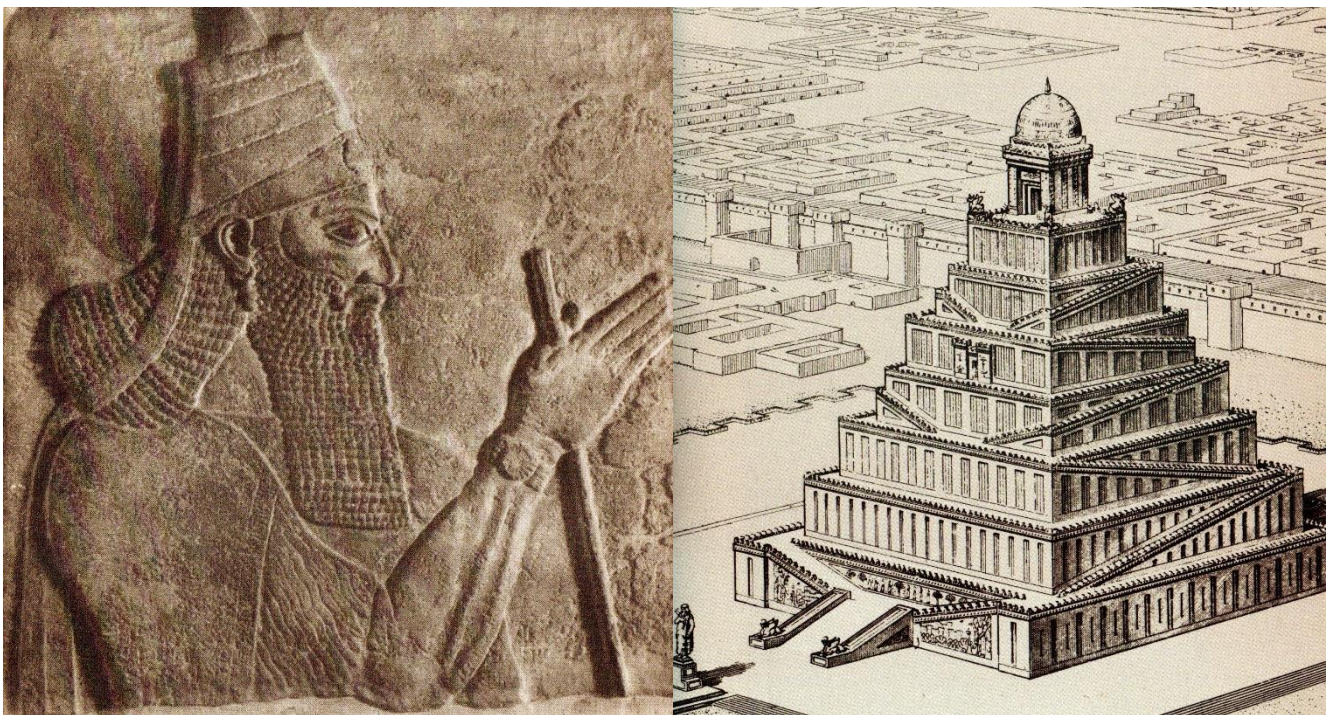
Os trajes não são os trajes do corpo, mas da mente; de fato, o corpo em si não é mais do que uma combinação de trajes, que serão descartados, como um velho casaco cuja necessidade ficou no passado. Sim, o próprio Universo, com o Tempo e o Espaço na sua trama e sua urdidura, não é nada mais do que um traje que torna o Invisível visível. Para esse transcendentalismo, a Filosofia dos Trajes nos conduziu como deve conduzir aqueles que a perseguem até o final. Carlyle não era um falso profeta e Teufelsdröckh não era um tolo.

² No texto original de James Laver, não há sequer o recuo da citação, que é do livro de Carlyle. Ele não cita a edição que utilizou, e nem a página em que se pode encontrar a citação.

A MITRA ASSÍRIA E ZIGURATE CALDEU

O zigurate mesopotâmico com o seu estranho aspecto em forma de degraus ainda existe para nos dar pelo menos uma ideia da estrutura essencial da famosa “Torre de Babel”. Os exemplos existentes que ainda podem ser vistos perderam, é verdade, seu revestimento de azulejos coloridos — da mesma forma que as pirâmides do Egito perderam o revestimento de pedras que outrora reluziam com os raios de sol. Mas a forma está lá, e o ponto com que nos preocupamos aqui é mostrar que os zigurates têm estreita semelhança com o formato das coroas dos reis assírios.

Essas coroas nunca foram apenas chapéus; sempre tinham um sentido simbólico e assim é possível que, nestes exemplos, ao contrário de muitos que se seguem, tenha um de imitação deliberada. Assim como podemos dizer que a Terra foi coroada com um templo, podemos dizer que o rei foi coroado com uma estrutura semelhante. Não sabemos bastante a respeito dessa remota civilização. Podemos apenas supor, ou tentar adivinhar os motivos que inspiraram essa semelhança. Podemos passar para outros paralelos, em muitos dos quais a questão do motivo consciente não surge.



O COCHEIRO DE DELFOS E A COLUNA JÔNICA

A estátua conhecida como o Cocheiro de Delfos é identificada como obra-prima da arte da Grécia Antiga. Está levemente mutilada, tendo perdido um dos braços, mas ainda se mantém em pé no Museu de Delfos na sua monumental dignidade e simplicidade como um exemplo do poder da escultura helenística. A cintura é alta como se para possibilitar uma maior queda das dobras da túnica, que se moldam naturalmente no que em arquitetura é chamado de caneluras.

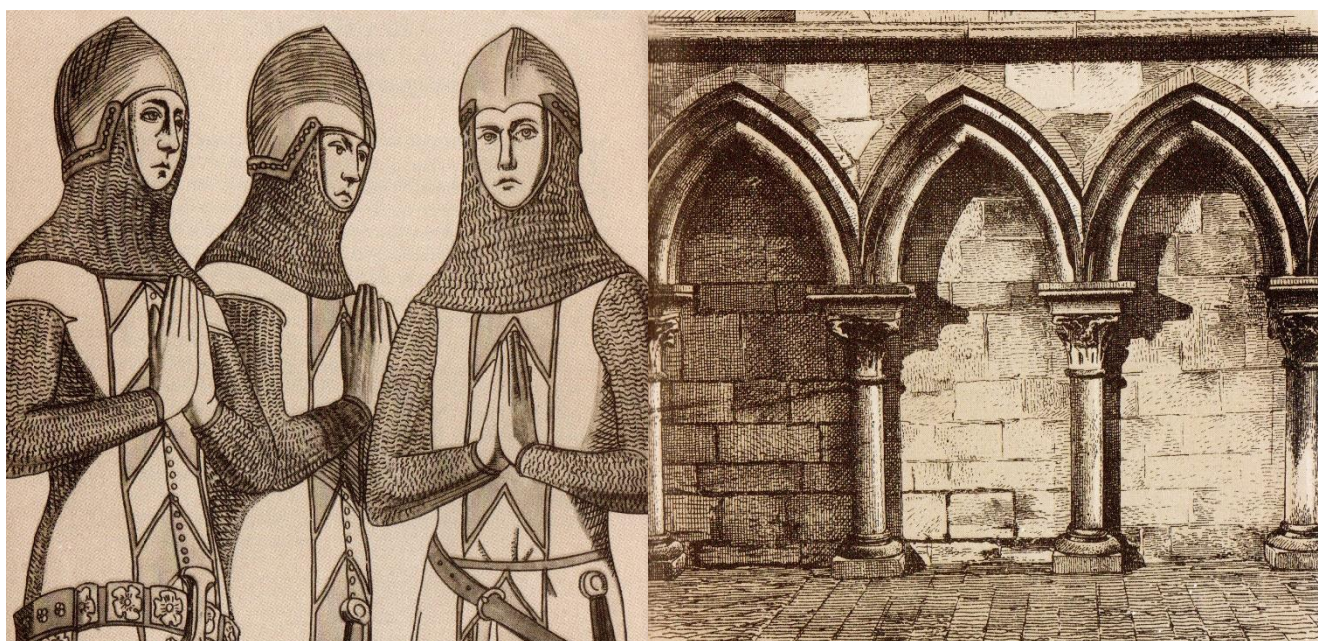
As colunas jônicas que colocamos ao lado mostram as mesmas caneluras, cujo efeito é dar maior leveza à forma e aumentar a aparente altura. O entablamento sustenta uma semelhança acidental com a parte de cima do corpo do cocheiro, uma semelhança que seria ainda mais destacada do que já é se a figura tivesse sido cortada no pescoço. Não se sugere de que não há uma questão de imitação consciente aqui. O construtor do templo não estava tentando fazer suas colunas parecerem cocheiros, e o entalhador da estátua não estava tentando fazer sua figura assumir a forma de uma coluna. Mas o estilo característico está manifestado nos dois.



O ELMO DE CAVALHEIRO E O ARCO GÓTICO

O arco gótico reinou por longo tempo na Europa ocidental, desde o término do período normando até o advento da arquitetura típica da Renascença, no início do século XVI. Uma transição similar do estilo românico tardio (romanesco) é notada na França. O resultado foi uma ponta no alto do arco, e o arco pontiagudo é repetido incessantemente durante 300 anos em toda a espécie de arquitetura — eclesiástica ou doméstica. Também é visto em decorações de interiores da época.

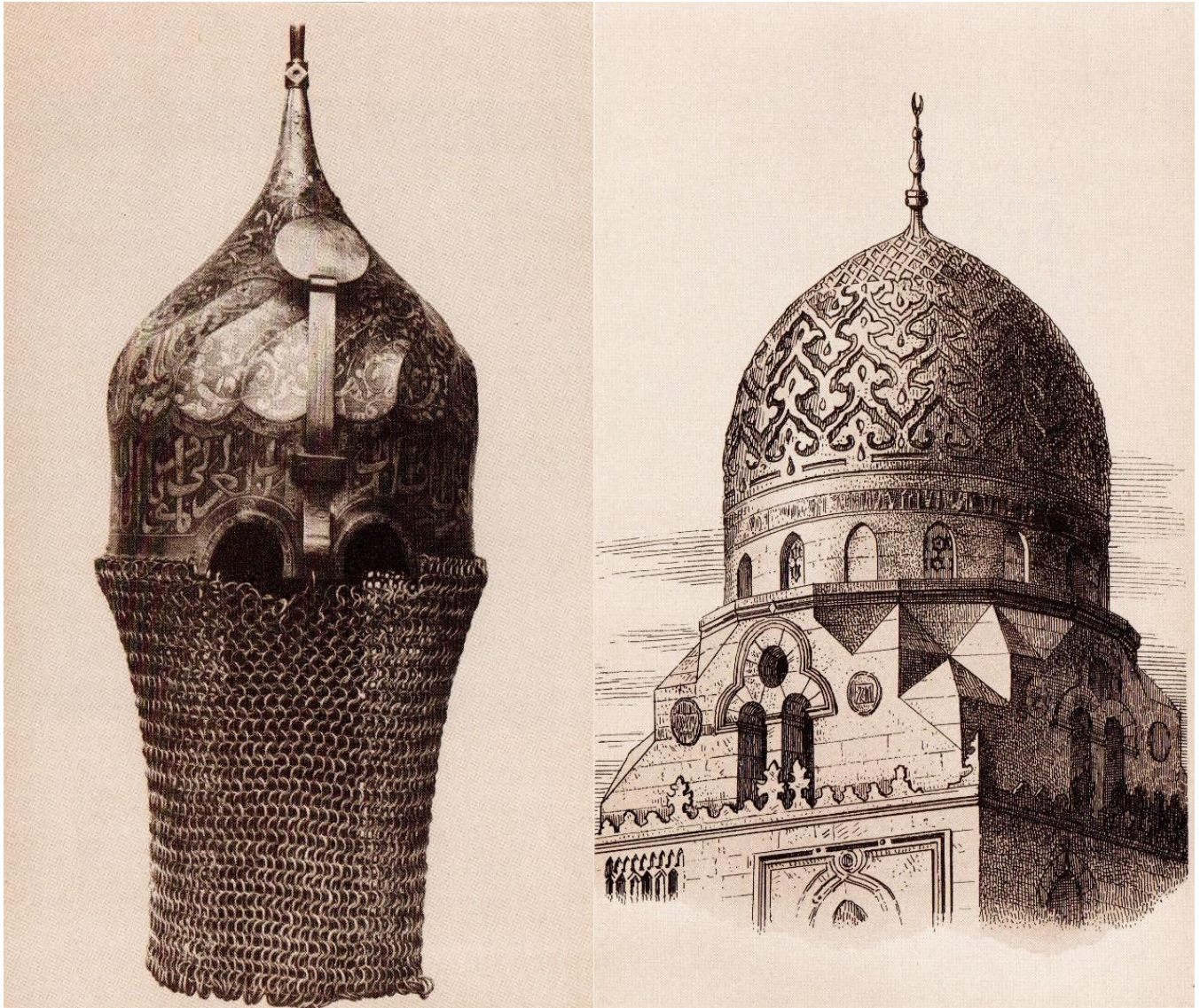
O elmo pontiagudo da armadura medieval não perdurou por tanto tempo; porém, enquanto durou seguiu as linhas do arco com grande fidelidade. Havia, é claro, uma razão essencialmente prática para a sua adoção em equipamentos de defesa. Um elmo com este feitio era muito mais resistente e muito mais apropriado para desviar um golpe oblíquo de uma espada ou alabarda. Mas essas considerações práticas resultaram em um elmo que reproduzia exatamente o motivo arquitetônico prevalecente através do período medieval.



ELMO SARRACENO E CÚPULA SARRACENA

Quando os Cruzados se encontraram com os sarracenos na Terra Santa, acharam-se face a face com guerreiros que usavam, como eles mesmos, uma mistura de armadura de lâminas e malha de ferro. Nas ciências e nas artes, os maometanos desse período eram mais adiantados que seus oponentes cristãos, mas em equipamento de guerra eles eram mais ou menos iguais, com o cavalo pesado dos Cruzados sendo igualados pela cavalaria leve dos sarracenos.

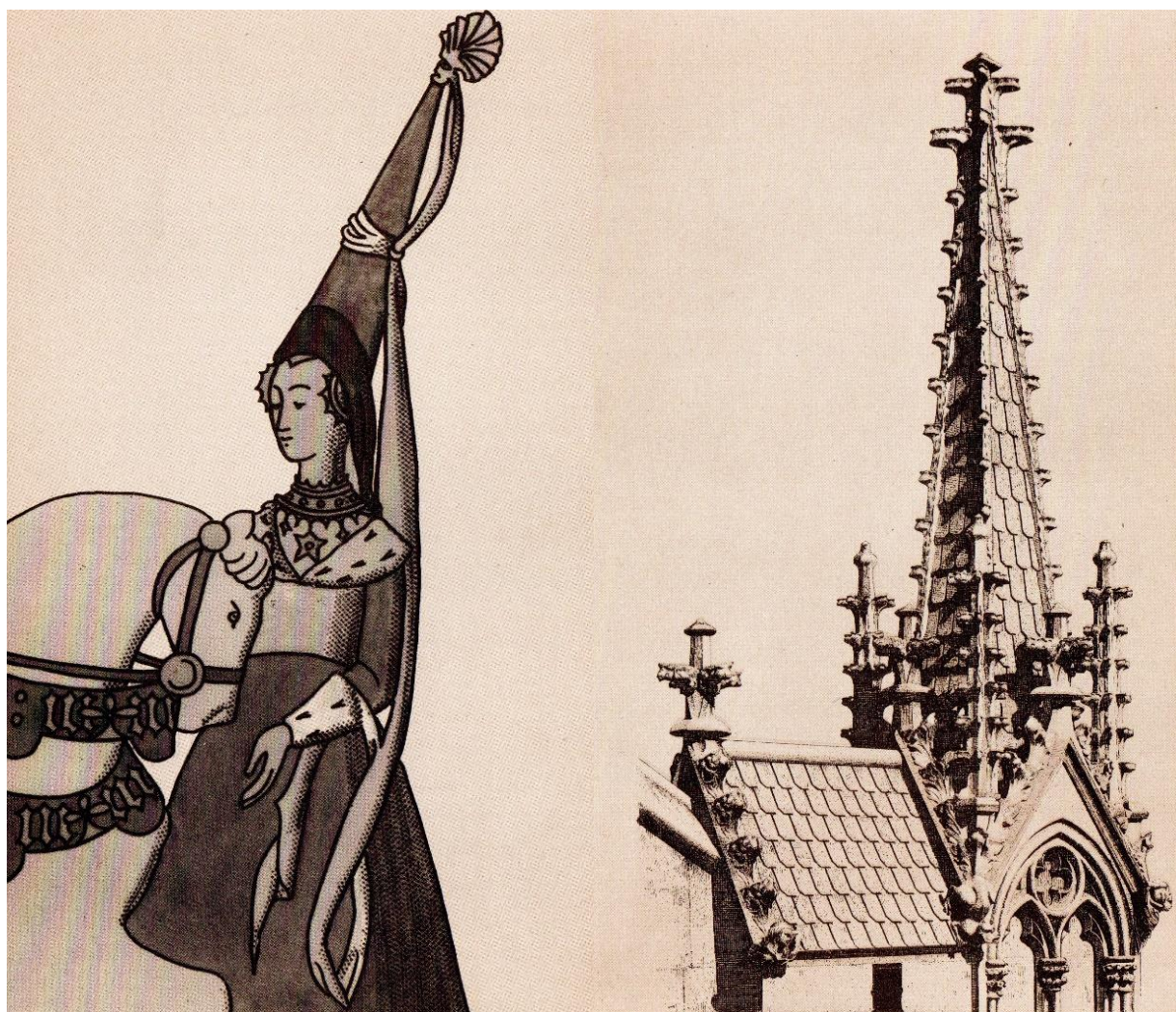
Havia, porém, diferenças marcantes no formato de suas armaduras, e qualquer guerreiro cristão era capaz de reconhecer um guerreiro sarraceno pelo feitio de seu capacete se não por outros elementos. O elmo sarraceno, em seu formato característico, terminava em uma ponta central, às vezes enfeitada com uma pluma. Esta ponta central também pode ser vista nos edifícios sarracenos, cujos exemplares sobreviventes ainda podem ser vistos no Oriente próximo e no Oriente Médio, particularmente no Egito. Quando o elmo do guerreiro maometano terminava, como era frequente, com uma franja ou malha de ferro que protegia os lados da face e do pescoço, descendo até os ombros, a curiosa semelhança entre esta forma de proteção de cabeça e as abóbadas das mesquitas islâmicas e outros edifícios deve ter sido notável.



O HENNIN E O PINÁCULO GÓTICO

Até quase o final do século XIV, as mulheres não usavam qualquer coisa na cabeça que se poderia chamar de chapéu. Os arranjos que usavam pareciam véus. Porém, quando se aproximava o ano 1400, uma nova extravagância foi introduzida no traje masculino e feminino, e no século XV as coberturas para a cabeça feminina assumiram formas fantásticas: chifres e drapeados em forma de borboletas, esse extraordinário arranjo com feitiço de campanário, conhecido como hennin. Esta foi a forma mais próxima de um chapéu que as mulheres tinham atingido, e era às vezes tão alto que deve ter sido difícil para uma pessoa que usava entrar nos quartos comuns medievais. Mesmo assim foi muito usado pelas senhoras da corte, não pelas mulheres da classe média ou humilde.

O ponto que queremos destacar aqui é que este chapéu é muito parecido com certos aspectos da arquitetura gótica tardia. É uma repetição das torres altaneiras e do cone pontiagudo do pináculo. O mesmo paralelismo evidente, como já o tinha notado Carlyle, vai ser encontrado nos sapatos do período.

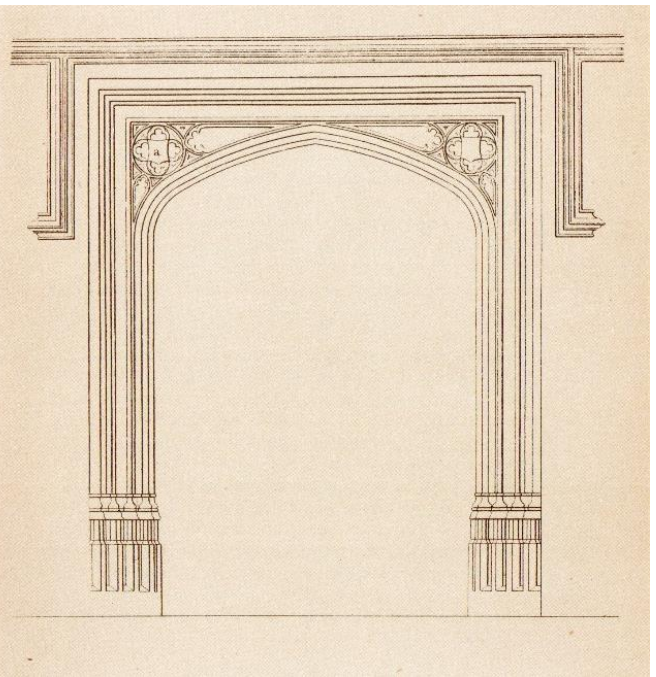


RETRATOS DE HOLBEIN E O ARCO TUDOR

A arquitetura gótica, em sua fase final desenvolveu, como no final do século XV, uma forma particular de arco achatado: uma aparência característica do que é conhecido na Inglaterra como estilo Tudor. É encontrado em todos os edifícios construídos na Inglaterra durante o reinado de Henrique VII e durante os primeiros anos do reinado de Henrique VIII. Foi muito popular na arquitetura eclesiástica e na doméstica, que tiveram uma grande expansão durante este período.

Esse chapéu peculiar, que lembra muito proximamente o estilo tudor arquitetônico, foi usado por Catarina de Aragão e por todas as senhoras da corte do jovem Henrique VIII. Desenvolveu-se em transição natural, ao que parece, que pode ser acompanhada passo a passo nos brasões de suas épocas, desde a forma extravagante de um toucado em formato de borboleta do terceiro quartel do século XV. Era um arranjo elaborado, seguro com fios de arame (o uso de goma ainda não tinha sido descoberto). Gradualmente, a forma se tornou mais rígida até perder sua característica diáfana e se tornar uma espécie de gorro de linho, preso por um arranjo que emoldurava o rosto. Assim tomou a forma exata do arco Tudor, como se uma

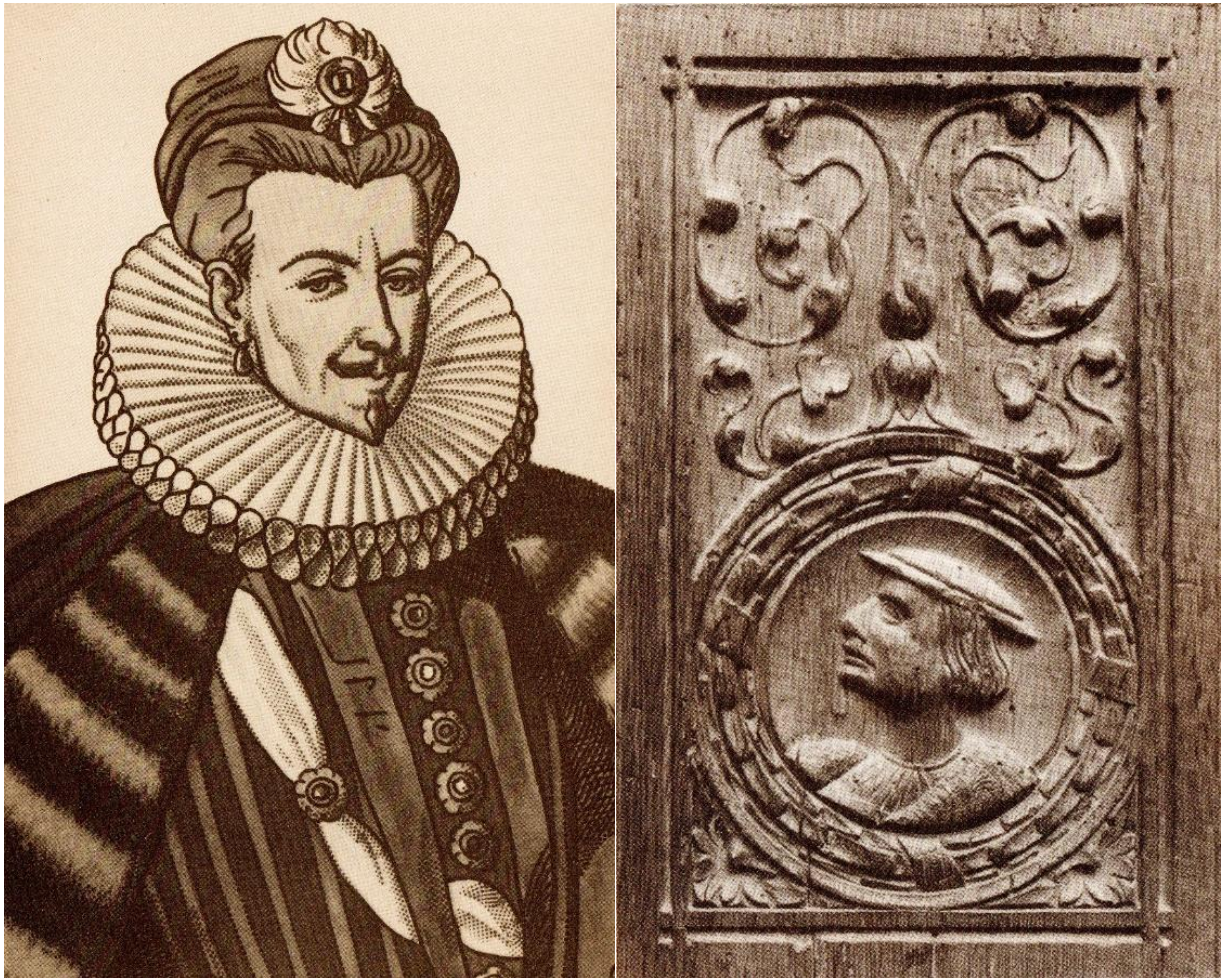
necessidade íntima obrigasse as senhoras da época a assemelharem-se o mais possível às formas arquitetônicas e decorativas entre as quais viviam. A transição do arco gótico para o arco Tudor e sua influência na maneira de vestir já foi salientada, há cerca de um quarto de século, por Gerald Heard em seu Narciso, uma anatomia dos trajes (Narcissus, na anatomy of clothes).



HENRIQUE III DA FRANÇA E O MEDALHÃO DECORATIVO

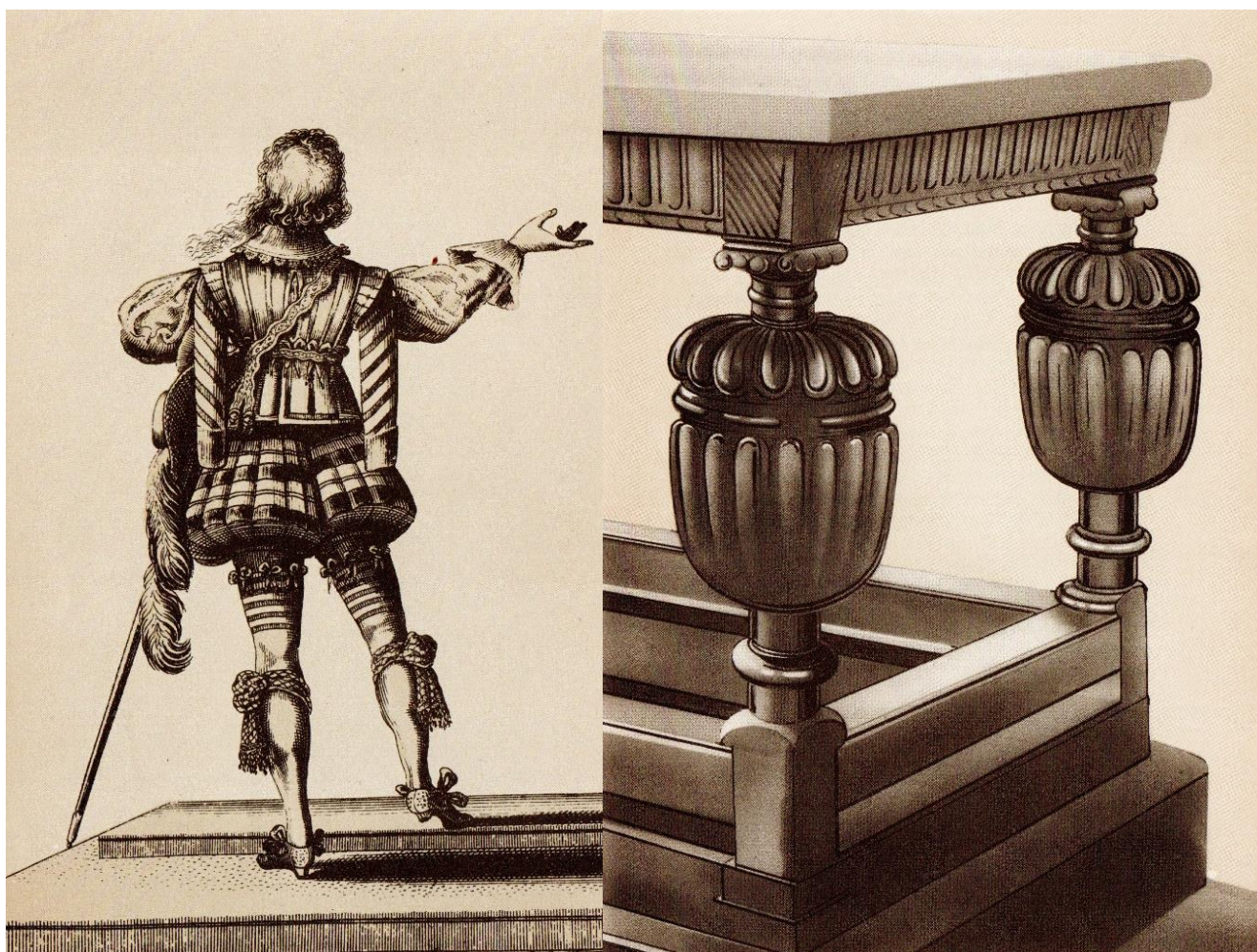
O rufo é geralmente considerado o elemento mais característico tanto do traje masculino como do feminino na segunda metade do século XVI. Começou como um simples franzido na parte superior da camisa por meio de um barbante. Quando o barbante ficava justo ao pescoço, produzia o efeito de um estreito rufo franzido. Linho branco em volta do pescoço sempre teve um sentido social: significava que o usuário não precisava ganhar a vida com o trabalho manual. Assim, numa época em que trabalhos comuns eram desprezados, todos que podiam se dar ao luxo de usar esse distintivo de superioridade social, exageravam-no de tal maneira que o círculo branco em volta do pescoço aumentou de uma polegada ou menos até a largura de um pé. Isto não apenas impossibilitou o trabalho físico, como também tornou difícil para o usuário a ingestão de alimentos. A luxuosa corte de Henrique III apresentou os exemplos mais extremos.

O medalhão com uma imagem no centro, que colocamos ao lado do rufo para comparação, foi o resultado do entusiasmo pseudoclássico da primeira metade do século. Tais medalhões eram muito comuns nos painéis e na mobília do período Tudor médio.



OS CALÇÕES LARGOS E O PÉ DE MESA ELISABETANO

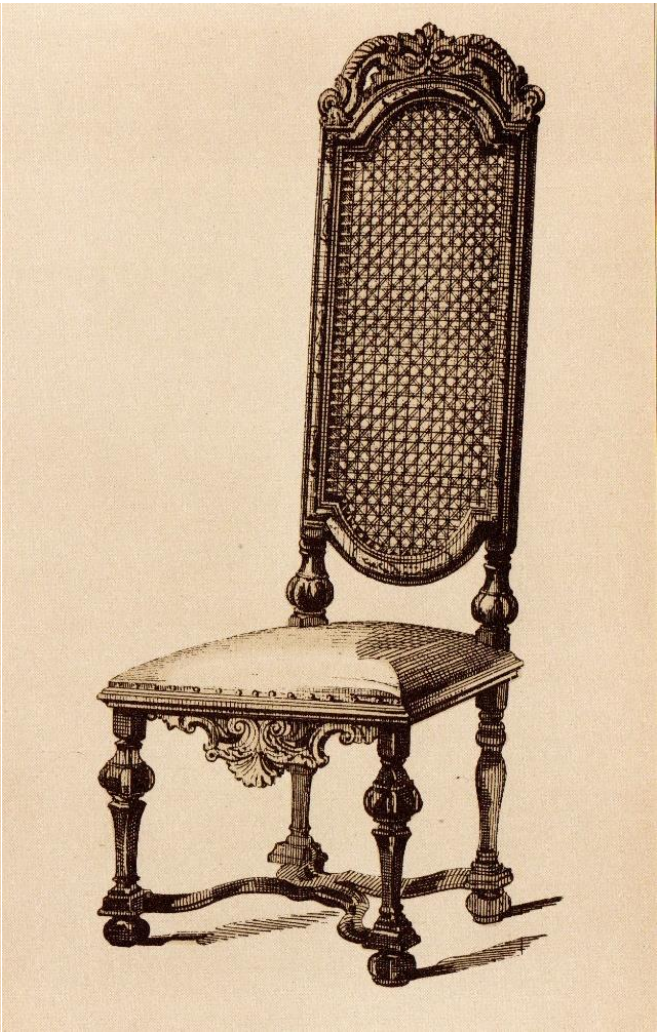
A perna de mesa bulbiforme da era elisabetana, com sua ornamentação talhada e o calção fendido do cavalheiro elisabetano, proporciona um exemplo impressionante de que objetos que em sua origem não têm possível relação entre si chegam a ter em sua forma final uma estranha semelhança. O mesmo princípio do exagero parece influir em ambos. Gradativamente, no desenrolar do século entre o período de Henrique VIII ao de sua segunda filha, o comprimento do casaco rodado que se usou no início do período encurtou até deixar descoberta a parte superior das pernas. Começaram a usar calções muito curtos e justos, como se pode ver claramente nas *memorials*, placas de latão comemorativas dos meados do século. A moda, apoderando-se como muitas vezes parece fazer, das características acidentais, começou a desenvolver estes curtos calções de tal modo que perto do fim do século chegaram a ter enchimento de travesseiro. Algo do mesmo processo foi encontrado no desenvolvimento do feitio da perna da mesa, tanto que uma forma muito se parecia com a outra. A característica estranha deste caso é que a decoração das pernas da mesa e os calções dos homens chegaram a ser tão similares em efeito, embora madeira e tecido não se prestem com naturalidade a um desenvolvimento desta espécie.



“FONTANGE” E A CADEIRA MARY E WILLIAM

A estranha alteração das formas dominantes da decoração francesa durante o último quarto do século XVII, sua transição de um arabesco fluido para um sistema de linhas rígidas verticais, tem paralelo na história com a transformação da corte de Luís XIV de um ambiente alegre e libertino para o mundo austero e devoto de Madame de Maintenon. Na Inglaterra, uma transição semelhante pode ser notada depois da morte de Charles II, e as linhas verticais ficaram ainda mais acentuadas depois da ascensão de William III.

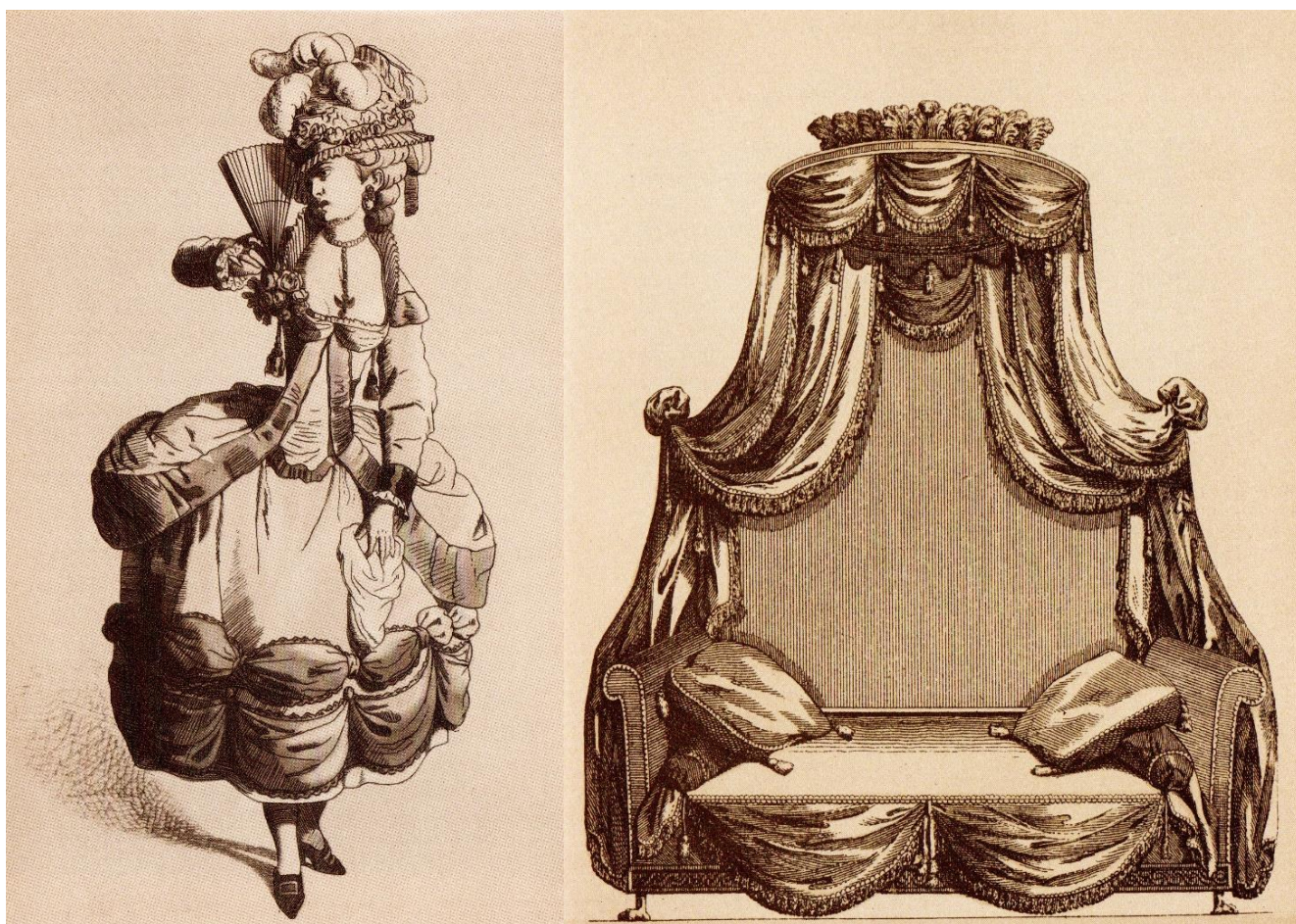
As perucas dos homens chegaram a alturas nunca vistas. As toucas das mulheres — as chamadas “fontanges” — pareciam verdadeiras torres; e as janelas das casas, as formas da mobília, especialmente os espaldares das cadeiras mostravam um alongamento vertical similar. É provavelmente inútil tentar descobrir qual dos dois influiu sobre o outro. É suficiente notar que as formas destes objetos eram, em sua rigidez e elevação, singularmente apropriados para servirem como símbolos de sua era.



SENHORA DE 1780 E CAMA DE PLUMAS

A senhora usa um vestido de elaboração especial, muitas laçadas, muitas fitas e muito emplumado. A cama está em situação semelhante, e ambas são extremamente características do estilo decorativo de Luís XVI nos anos que precediam imediatamente a Revolução Francesa. A semelhança, no entanto, parece ir além de um mero uso comum dos mesmos motivos de decoração. Uma mulher não se assemelha pela natureza a uma cama; as formas que o decorador tem para começar são muito diferentes. Além disso, tanto o traje feminino como a decoração das camas têm sua própria história e evolução, e as formas atingidas nestes dois exemplos podem ser mostradas por serem parte de duas linhas de desenvolvimento.

Apesar desta mulher de 1780 estar algo como excessivamente vestida e a cama do mesmo período ser excessivamente elaborada, elas têm uma semelhança estranha em relação uma a outra, apesar de os designers de ambas não estarem certamente buscando por este efeito. Eles falavam a mesma linguagem decorativa e, além disso, eram compelidos por alguma necessidade interior, que na falta de outro nome nós podemos classificar como “O Espírito da Era Luís XVI”.



SENHORA DE 1847 E A IMPRESSÃO BAXTER

Os anos de 1840 foram inteiramente dominados por um característico arco achatado. É visto nos encostos das cadeiras, na parte superior das cornijas de lareira, nos cantos superiores das molduras para quadros e nas cantoneiras para fotografias. É proeminente em quase toda a linha de trajes femininos do mesmo período. Tem destaque nas linhas dos ombros e no alto da cabeça, com o cabelo cuidadosamente puxado sobre as orelhas como no penteado “spaniel” da Rainha Vitória.

Se fosse apenas uma questão de moda feminina ou se apenas a forma típica do Poke Bonnet (o toucado feminino de pala larga) estivesse em questão, poderiam passar como nada mais complicado do que símbolos da submissão feminina daquele período. Porém, esta linha ocorre também na arquitetura onde, por um certo tempo, toda janela parecia exigir, por alguma necessidade peculiar, o mesmo arco chapado e arredondado. A documentação, em relação às roupas femininas, é particularmente abundante durante os anos de 1840 devido à quantidade de figurinos. Ainda hoje é possível reconhecer nas ruas de cidades inglesas as casas que foram construídas durante este período.



A ARMAÇÃO CRINOLINA E O DOMO DA EXPOSIÇÃO DE 1862

Foi a qualidade aperfeiçoada do aço — esse triunfo inicial da Era das Máquinas — que tornou possível tanto o Palácio de Cristal como a crinolina, estes dois objetos da vida do século XIX, aparentemente sem relação entre si, mas tão similares em suas formas. A crinolina desenvolveu-se como invento que permitia que as saias femininas pudessem aumentar sem que o peso dos saíotes femininos chegasse a ser intolerável. O projeto de Sir Joseph Paxton para o Palácio de Cristal, o edifício da Grande Exposição de 1851, lançou uma nova linha na arquitetura, uma linha que só atingiu a lógica da sua conclusão três quartos de século depois. A Exposição de 1862, da qual se tirou a nossa ilustração, foi instalada num edifício mais tradicional, mas que tinha duas enormes cúpulas de vidro que imitavam finalmente a forma e a estrutura de aço da estrutura que dominou o mundo elegante durante quase duas décadas. Paxton naturalmente não tinha noção que exerceu influência sobre a moda feminina ou vice-versa. A semelhança é meramente “acidental”, se é que a palavra tem algum significado.



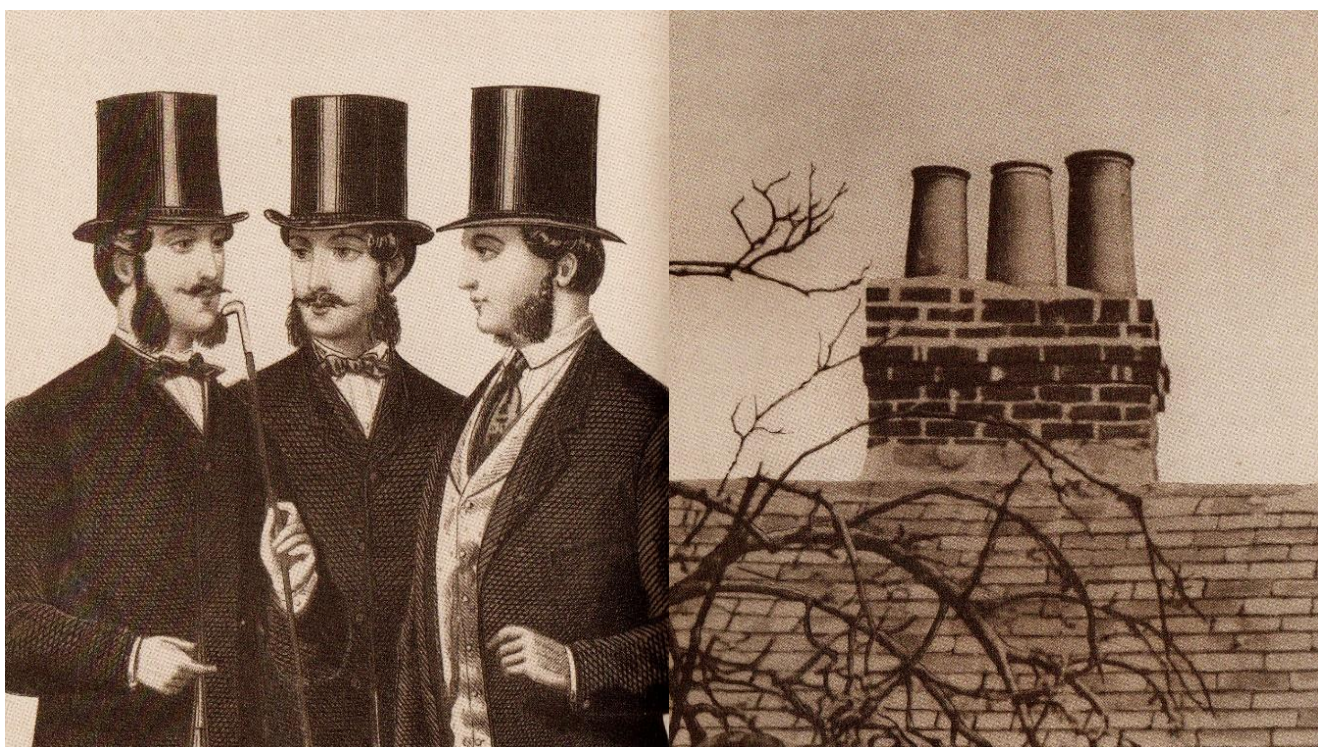
CARTOLAS E CHAMINÉS

Tão evidente era a semelhança entre cartolas e chaminés que estes chapéus eram conhecidos durante o século como “stove -pipes” ou chaminés. Quando o “beaver”, um modelo de chapéu feito de pele de castor, em várias cores foi substituído pela cartola de seda, a semelhança tornou-se maior ainda. De fato, teve que se tornar perceptível porque as cartolas estavam em todas as partes. Foram usadas por todas as classes da sociedade: pelos carteiros e pelos policiais, e até mesmo pelos jogadores de críquete. Por mais estranho que pareça, os remadores das primeiras regatas disputadas entre Oxford e Cambridge remaram de cartola na cabeça.

Por outro lado, com o crescimento das cidades e o desenvolvimento da indústria no século XIX, as chaminés se multiplicaram e não seria exagero dizer que, olhando ao seu redor em qualquer cidade grande da Inglaterra, só se via cartolas; e olhando para o alto, só se viam chaminés.

Porém não havia nada deliberado nesta relação, porque a cartola obteve seu prestígio às custas dos gentlemen do campo, que no início a usaram para a corrida a cavalos, com seus cachorros de caça. Muitos dos

homens orgulhosos que usavam cartola detestavam a indústria e os seus trabalhos; porém, foram obrigados a adotar o simbolismo de suas chaminés, já que estas estavam, apesar deles próprios, além de seu controle, por um jogo de forças.

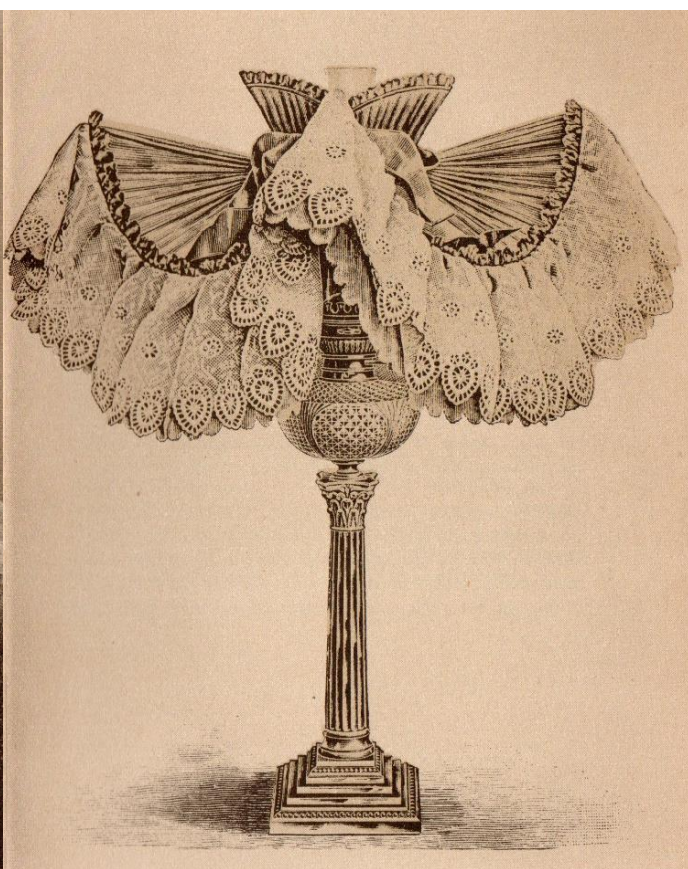


SENHORA DE 1895 E ABAJUR

O homem que concebeu este abajur em meados da década de 1880 e a modista que criou os vestidos do mesmo período não estavam trabalhando em comum acordo. Pertenciam, provavelmente, a dois mundos diferentes; é altamente improvável que tivessem se encontrado. Tinham apenas uma coisa em comum: fizeram seus trabalhos *na mesma época*.

O resultado foi surpreendente. Quase não existe um detalhe da lâmpada que não esteja repetido em algum detalhe do vestido feminino, até mesmo o curioso padrão da base do abajur (sobre a coluna), a faixa estreita e brilhante em volta do meio do abajur (e da senhora), a cúpula fofa e as mangas com babados, e até mesmo a estrutura em formato de flauta da base e do pescoço. Ainda assim, um é um aparelho mecânico para providenciar luz artificial nas horas da escuridão, e a outra é um ser humano que usa roupas com o duplo propósito de se proteger contra o frio e ao mesmo tempo ser o mais atraente possível. É estranho que assuntos tão diferentes tenham resultado na produção de objetos que tanto se assemelham, e esse paralelismo é inexplicável sob qualquer ponto de vista

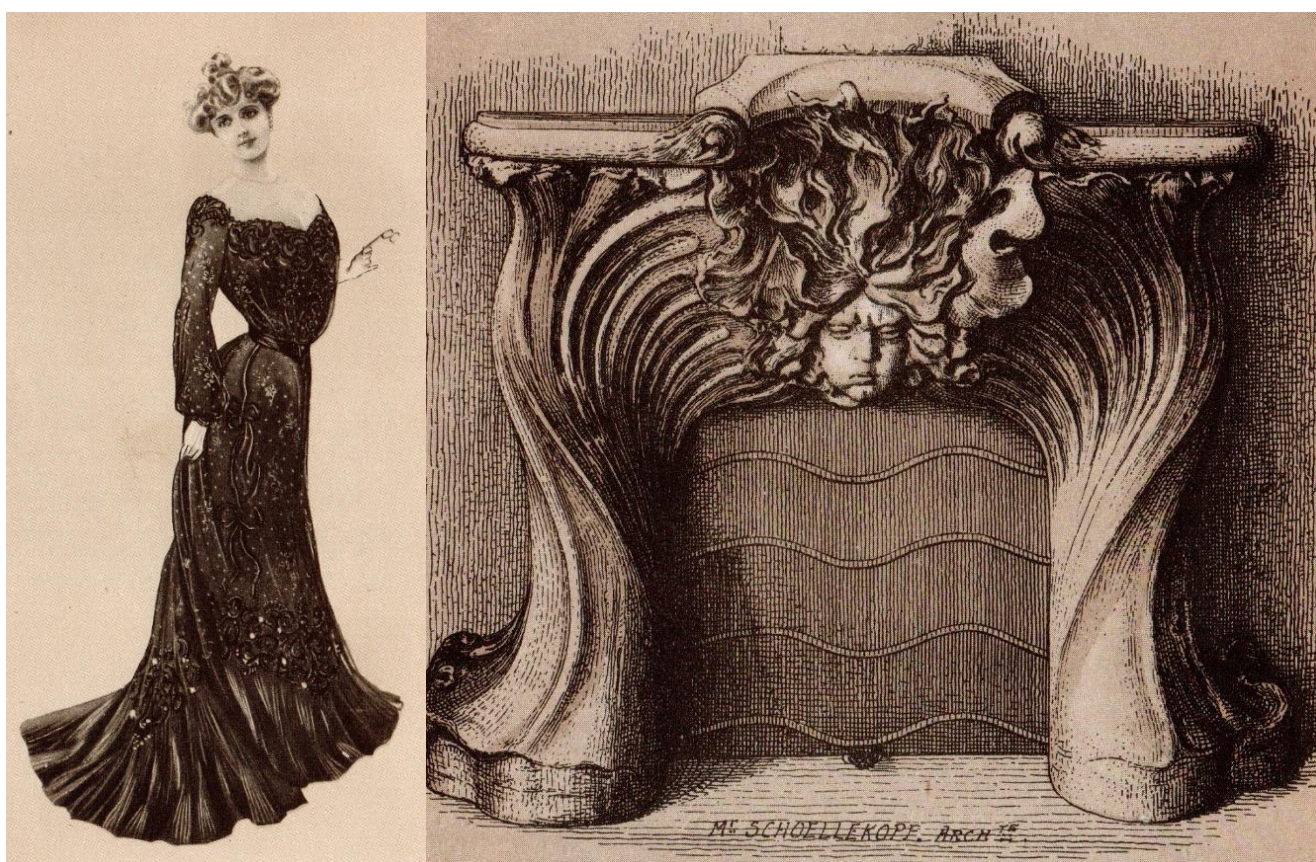
racional, considerando os problemas envolvidos. Somos forçados a postular um “Espírito da Era” que decide qual deve ser o formato das coisas; e se o “Espírito da Era” for um mito, pelo menos parece ser um mito que trabalha, que dá resultado.



SENHORA DE 1902 E LAREIRA ART NOUVEAU

Art Nouveau é um estilo de arquitetura e decoração de interiores que no momento está muito fora de moda; o que não quer dizer que nunca mais voltará. Foi um estilo altamente individual marcado por um sistema de curvas retorcidas, baseadas nas curvas da gavinha do convólculo (gênero de trepadeira). Foi, de certo modo, um desenvolvimento de um interesse renovado pelo estilo rococó que caracterizou os anos finais do século XIX; foi também o ponto culminante do Movimento Estético. Audrey Beardsley poderia ser apontado como pai e Burne-Jones como avô do Art Nouveau. A Exibição de Paris em 1900 permitiu que o Art Nouveau lançasse seu manifesto e expusesse os trabalhos daqueles que tinham adotado o novo estilo.

O inconfundível movimento da linha do Art Nouveau teve um curioso paralelo nos vestidos dos primeiros anos do presente século, especialmente no caimento da saia. O estilo teve uma influência ainda mais marcante nos detalhes dos bordados e das joias, mas, bem distante disso, a semelhança entre a senhora e a lareira é bastante óbvia.



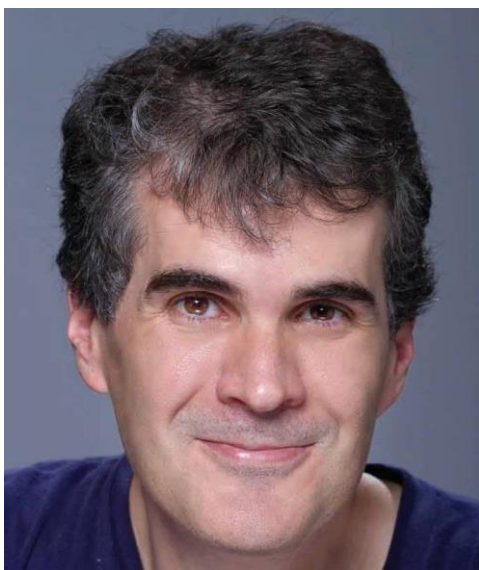
SENHORA DE 1928 E A ARQUITETURA MODERNA

A Primeira Guerra Mundial foi seguida por um período de linhas retas em todas as artes decorativas. Houve uma ausência notável de decoração de qualquer espécie e as cores usadas eram pálidas. As cores vivas foram banidas das paredes, mobílias e roupas. Foi apenas no fim da primeira década de paz que essas cores começaram a reaparecer.

A arquitetura moderna estava passando por uma fase similar de extrema austeridade. Os pioneiros dos novos métodos de construção – o concreto armado tomou o lugar de tijolos e argamassa, no que se refere à estrutura essencial — estavam ansiosos para explorar estes métodos da maneira mais funcional possível. Nada estava mais longe de seus pensamentos do que uma tentativa de imitar as linhas de roupas femininas.

As costureiras, por outro lado, seguiram o seu próprio caminho e produzindo aqueles “trajes de menininhas” que sempre parecem surgir em eras de emancipação feminina. Elas não estavam interessadas em fazer com que suas roupas combinassem com a decoração, ainda menos com a arquitetura do período – mas conseguiram, porém, justamente isso, apesar de tudo.

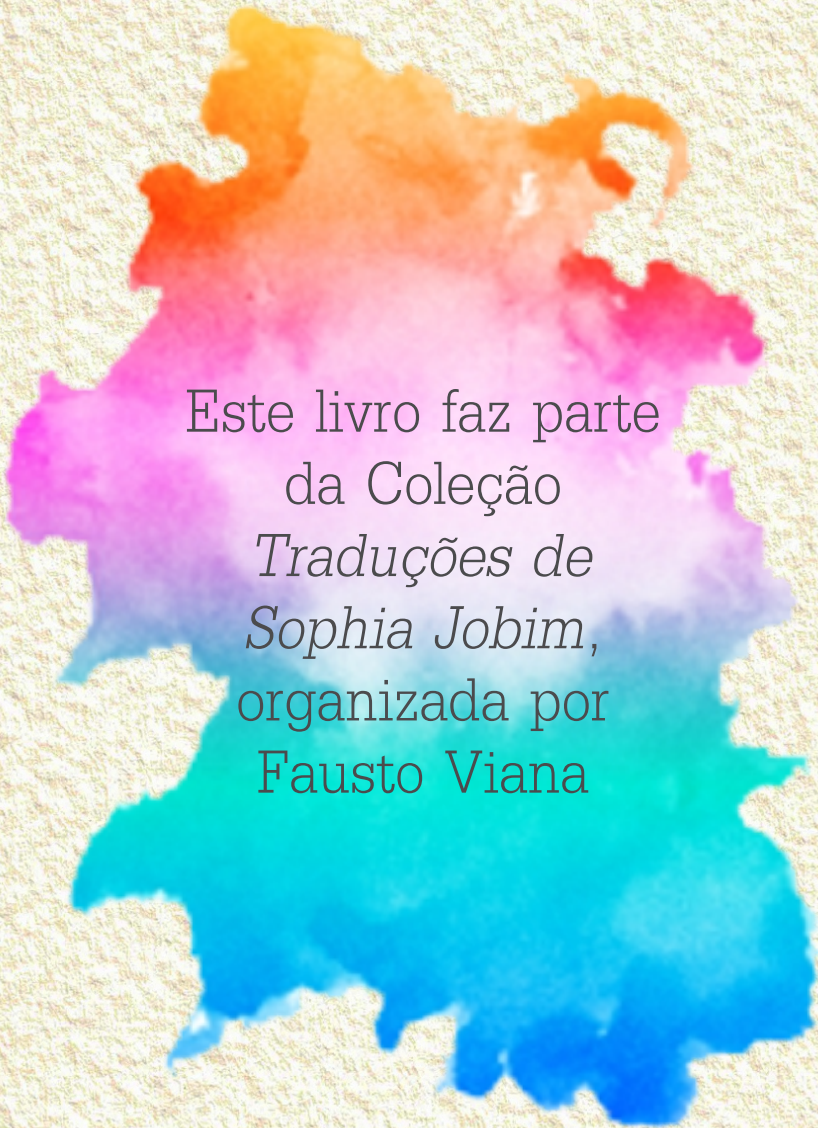




O organizador, Fausto Viana é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos *livros* *O figurino teatral e as renovações do século XX*; *O traje de cena como documento*; *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *Os trajes da igreja católica - um breve manual de conservação têxtil e um dos organizadores dos livros* *Diário dos pesquisadores: traje de cena*; *Traje de cena, traje de folgado*; *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*; *Roland Barthes e o traje de cena*, dentre outros.

Este livro faz parte da Coleção Traduções de Sophia Jobim, organizada por Fausto Viana

ECA USP 2020



Este livro faz parte
da Coleção
*Traduções de
Sophia Jobim*,
organizada por
Fausto Viana

ECA USP
2020