



O ROMANTISMO E O CORPO FEMININO ENTRE 1830 E 1850

Sueli Garcia*

Resumo – O objetivo deste artigo é analisar a obra *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*, de Susan Sontag (2007), e seguir por outros autores sobre a doença do século XIX – a tuberculose – e seus reflexos na aparência feminina entre 1830 e 1850. A tuberculose considerada “o mal do século” – que Sontag salienta ter sido uma enfermidade considerada intratável, caprichosa e misteriosa – influenciou a construção da imagem feminina de aparência frágil e sugestivamente enferma. A vestimenta tornou-se a moldura desse corpo, modelado, dominado e adornado.

Palavras-chave: romantismo, doença, corpo feminino, aparência, moda.

O significado do vestir transmuta conforme o contexto e vai além da segunda pele. Entre seus significados, buscamos um recorte entre 1830 e 1850, período do romantismo, no intuito de investigar a aparência feminina, sua relação com a doença da época – a tuberculose – e as implicações desse entrelaçamento.

De acordo com Susan Sontag (2007, p. 16), a palavra tuberculose, com base na bibliografia médica, deriva do latim *tuber* e significa “uma tumefação, uma protuberância, uma proeminência ou um crescimento mórbido”. Além da definição da doença, descobriu-se que o significado dizia respeito a todo um complexo percurso que culminava num estágio tardio de detecção da tuberculose: a debilidade física e a aparência pálida e frágil.

A tese de Joaquim Pinto D’Azevedo (1864, p. 27) apresenta trechos interessantes sobre a definição da tuberculose e a analogia da doença com o vegetal tubérculo:

René Leanne, com o seu aparecimento desterroou-se a significação etimológica da palavra – tubérculo, que d’um sentido amplo e indefinido, passou a exprimir uma ordem de cousas, que, em vez de género, designava agora uma espécie, um produto mórbido, que a sciencia

* Graduada em Educação Artística e Desenho pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo, mestra em Comunicação pela Universidade Paulista (Unip) e doutoranda no curso de pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Professora no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e na Faculdade Armando Álvares Penteado (Faap).

da epocha julgava ser resultado d'uma accumulção de materia especifica na intimidade dos órgãos e tecidos, e que podia affectar formas diversas e variadas, de que as mais geraes, eram a – granulação tuberculosa – quando este producto apparecia limitado na totalidade do tecido, e – infiltração tuberculosa – quando pelo contrario toda a massa do órgão tinha sido atacada e invadida.

À medida que D’Azevedo (1864) explicita as definições do médico francês Leannec sobre a tuberculose, percebe-se uma linguagem análoga à botânica, no que se refere ao desenvolvimento dos tubérculos, em que só é possível ver a folhagem exposta. Entretanto, ainda é uma incógnita a dimensão do vegetal sob o solo. Em 1882, descobriu-se que a tuberculose era uma infecção bacteriana.

Sontag (2007, p. 17) explicita as características da aparência de um tuberculoso e seus contrastes extremos no comportamento: "palidez branca e rubor vermelho, hiperatividade em alternância com languidez", e salienta que o "tuberculoso é pálido durante parte do tempo". Também é atribuída à doença a capacidade de gerar "períodos de euforia, de apetite intenso e de exacerbado desejo sexual", e considerada portadora de uma morte fácil e aparentemente sem dor (SONTAG, 2007, p. 17, 20). Com isso, a morte foi estetizada pelos românticos que a moralizaram por meio da tuberculose, que "dissolvia o corpo espesso, eterizava a personalidade, expandia a consciência" e era entendida como uma "doença da paixão" que consome o doente (SONTAG, 2007 p. 23-24).

A tuberculose é interpretada como uma doença da classe média, que vive na fartura e no excesso, o que será legitimado pela construção da aparência que diferencia a pessoa doente das demais. A tuberculose foi enfatizada na literatura de Charles Dickens (SONTAG, 2007, p. 22):

[...] enfermidades em que vida e morte se acham tão estranhamente mescladas que a morte assume o brilho e o matiz da vida, e a vida, a desolação e o horror da morte; uma enfermidade que a medicina jamais curou, que a riqueza jamais evitou, e da qual a pobreza podia gabar-se de estar isenta [...].

A localização da doença na parte superior do corpo era considerada uma enfermidade espiritualizada, e, nessa região, estará concentrada uma série de elementos decorativos na figura feminina, enfatizando a doença metaforicamente como uma "doença da alma" que será revelada pela aparência.

A fisionomia será interpretada a partir dos aspectos da interioridade, daquilo que não se vê e de forma ilimitada, ou seja, a aparência irradia aquilo que não é dito por meio de traços, "consciência de uma interioridade bruscamente ampliada pela beleza" (VIGARELLO, 2006, p. 104). A beleza sugere uma nobreza decorrente da doença elevada a um *status* de sensibi-

lidade por parte de quem a porta, a palidez é o que se vê e será irradiada para expor a nobreza do corpo. Enfatizando esses aspectos, somam-se, no intuito de revelar a doença, as radiografias que conferem a definição de "corpo transparente" como corpo portátil, uma vez que podem carregar consigo o seu interior, a alma revelada (SONTAG, 2007, p. 18).

Ao mesmo tempo que sugeria libertar o espírito, a tuberculose também foi uma doença da "repressão", porque, enquanto considerava o doente *sexy* na aparência lânguida e distante, essa aparência era interpretada como superioridade espiritual, revelando um ser distinto, delicado e sensível. Ao sugerir a sensualidade e a paixão, suscitava a sublimação pela doença, "uma amálgama entre duas fantasias distintas: uma passional e ao mesmo tempo reprimida", o que tornava o enfermo um ser envolto de valor, entendendo que sua condição o elevava a uma complexidade em termos psicológicos e, portanto, interpretava-se que ele era um indivíduo superior (SONTAG, 2007, p. 28, 38).

A aparência expõe a interioridade, e a roupa é a continuidade daquilo que aflora no corpo, e a tuberculose "era tida como um modo de se apresentar, e tal aparência tornou-se um elemento básico nos costumes do século XIX" (SONTAG, 2007, p. 30), especificamente entre 1830 e 1850.

* * *

Decorrente da instabilidade da doença, o vestir torna-se o invólucro que revela a alma, e o aspecto doentio torna a aparência sofisticada. O corpo magro, moldado e enfeitado enfatiza a imagem da boneca idealizada que determina a aparência feminina como consequência da romantização da tuberculose, que, para Sontag (2007), é a herança para a moda feminina do século XX.

A tuberculose definiu "uma vulnerabilidade aparente, uma sensibilidade superior" e, assim, "tornou-se cada vez mais simbólica para uma aparência ideal para mulheres" (SONTAG, 2007, p. 31), que são distanciadas das decisões de Estado e do universo masculino, restando-lhes o contraponto e a construção da aparência e do comportamento tão significativos do século XIX.

A indumentária masculina simplifica-se, torna-se sóbria e está comprometida com um universo de conquistas: industrial, político, literário etc. Já a feminina corresponde à necessidade da fantasia, do fetiche, e as mulheres mantinham-se enfeitadas como que recém-saídas de um sonho.

A moda e a referência de beleza, antes orientadas pela aristocracia, agora são de domínio burguês e serão moldada sob o olhar da nova classe social, que deseja um corpo delicado, modelado e ansioso por novidades. Esse corpo afetado pelo comportamento romântico mergulha na introspecção e sofre de rompantes revelações de seus segredos por trás da aparência, que aflora pela roupa.

O corpo feminino tornou-se um suporte para provocar fetiches, desejos e disponibilidades visuais. Para o homem, tais dotes fazem parte do universo feminino como uma legitimação de todas as práticas empregadas em todos os tempos pelas mulheres, cujo propósito era consolidar e divinizar, por assim dizer, sua frágil beleza.

As imagens refletem a ideologia do seu tempo, e a moda é a imagem sintomática de seu contexto. As modificações rápidas da roupa feminina marcaram com certa evidência o movimento e a velocidade das cidades, e, de acordo com Baudelaire (1996, p. 25), "cada época tem seu corpo, seu olhar, seu sorriso e sua segunda pele", acentuando a transitoriedade do século XIX.

As emoções e os pensamentos tornam-se uma força interna que impregnaria os traços irradiados, e uma alma nova romperia como um casulo. Esse seria o processo de mutação sofrido pela mulher, no qual receberia uma "revelação de si: consciência de uma interioridade bruscamente ampliada pela beleza" (VIGARELLO, 2006, p. 104).

A renovação gera uma grande diversidade na criação do vestir e na aparência, constatando o artifício pela moda e pelas maquiagens, no intuito de fazer a beleza se revelar e reforçar a atração, sintetizando o que foi definido como coqueteria. O termo refere-se à aparência artificial que é acentuada por um comportamento afetado para chamar atenção.

É importante acrescentar que, entre 1830 e 1840, em meio a esse exercício acentuado da construção da imagem feminina e sua relação com a moda, tem início o sistema da moda.

Roland Barthes (2005, p. 258), em *Imagem e moda*, enfatiza que, até o início do século XIX, "não houve história da indumentária, propriamente dita", sua origem é essencialmente do período romântico, quando ocorreu "alguma equivalência entre a forma da indumentária e o 'espírito geral' de um tempo ou de um lugar".

Essa conexão está presente no comportamento burguês e na consciência das rupturas temporais iniciada pela Revolução Francesa, o que leva a burguesia à conquista do novo e à certeza de que o ideal poderia ser criado, de modo que essa classe pudesse negar a fixidez estética e os modelos imperiais.

* * *

A proposta de uma "invenção de si mesmo" gerou segmentos que aparataram a nova aparência, como a indústria de cosméticos e objetos de toalete, além de catálogos de roupas íntimas e perfumes, aumentando cada vez mais a oferta da novidade.

Em 1830, a imagem feminina rompe completamente com a silhueta de 1820 que manteve referências com a roupa neoclássica, como a não marcação da cintura e a redução de ornamentos. Desde essa época, o tronco era moldado pelo espartilho, que se tornou a herança mais visível no corpo feminino na virada do século XIX para o XX e que, por volta de 1850, foi produzido industrialmente, tornando-se mais acessível.

A complicada anatomia do espartilho se dava pela modelagem nada ergonômica estruturada por barbatanas e cadarços elásticos que apertavam ainda mais. Seu uso era considerado vantajoso para alguns maridos que ajudavam a amarrar o espartilho de suas esposas e faziam amarrações para detectar possíveis infidelidades.

O corpo e a roupa estão divididos pela cintura estrangulada. A parte superior é expandida, tendo a preocupação de liberar os pulmões para se expandirem com liberdade. Acompanham essa volumetria as mangas chamadas de "perna de carneiro" por causa de sua proporção salientada por almofadas ao redor dos braços. Após a delgada cintura, a volumetria volta a se expandir até os tornozelos. Nos pés, o uso de sapatilhas, com ponta quadrada, similares às de balé.

O *rouge* enfatizado no século XVIII foi abandonado para acentuar a palidez do rosto, dando lugar a uma "palidez interessante". De acordo com o historiador de moda James Laver (2003, p. 169-170), algumas jovens tomavam vinagre para ter uma palidez admirável. Posteriormente, Baudelaire (1996, p. 53-60) irá tecer reflexões sobre a importância do pó de arroz: "tolamente anatematizado pelos filósofos cândidos", faz desaparecer da tez "as manchas que a natureza nela, injuriosamente, semeou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele". Seu efeito aproxima o ser humano da estátua, como um ser divino e superior.

A modelagem do corpo foi se acentuando pelo uso do espartilho e se acomodando através das várias camadas de roupa íntima que restringiam, por fadiga, os movimentos. A montagem das camadas fazia parte de um ritual cotidiano complexo que impossibilitava a mulher de vestir-se sozinha. Sua aparência profundamente pálida era emoldurada pelas vestes de tecidos e bordados complexos, e o conjunto acentuava fundamentalmente a sua fragilidade para despertar o respeito: "Mulheres com aparência saudável eram vistas como vulgares" (LAVÉ, 2003, p. 162).

Fotografias e pinturas tornaram-se importantes registros da burguesia e de seu costume de vestir a partir de 1840. Na análise dessas referências, percebe-se uma mudança na estrutura da roupa e nos ornamentos por décadas.

Em meados do século XIX, o traje feminino aumentou de volume graças a inúmeras anáguas que, por seu peso, dificultavam a movimentação. Substituindo o incômodo de tanto volume, a crinolina¹ tornou-se vantajosa por ser constituída de anéis metálicos flexíveis que substituíam com vantagem as anáguas.

A Inglaterra tem na rainha Vitória (1819-1901) a imagem da mulher perfeita, um modelo das virtuosidades como mulher, rainha e mãe. Esse modelo foi marcante no período vitoriano, entre 1837 e 1860, para identificar o auge do romantismo na Inglaterra.

1 - Crinolina (do italiano *crino* – "crina" – e *lino* – "linho"): tecido resistente, originalmente feito de crina de cavalo, usado para dar volume às saias. Refere-se também à armação feita de arcos horizontais de material flexível ligados por fitas ou merinaque (CATELLANI, 2003).

Por influência desse recato, a *lingerie* assume lugar de honra no guarda-roupa feminino, de modo a enfatizar o puritanismo como característica fundamental à moda íntima constituída por várias camadas. Abaixo dessas camadas, encontra-se uma peça do século XVIII que volta a ser usada e torna-se importante, o *Pantaloon*, um calção íntimo que serve ao "propósito de manter a higiene e o temor a Deus" (MEDEIROS, 2010, p. 33).

Algumas partes do corpo eram citadas de forma indireta ou evitadas, como "barriga", que era achatada pelo espartilho para não ficar pronunciada. Foi necessário encontrar um termo substituto:

Como a região da barriga contém o estômago, e como o estômago está posicionado mais alto, bem longe dos "impronunciáveis" genitais, os vitorianos decretaram que uma dor de barriga se tornasse uma dor de estômago. Essa imprecisão anatômica ficou tão arraigada no vocabulário que sobreviveu nos tempos modernos, muito depois do pudor vitoriano ter deixado de existir (MORRIS, 2005, p. 167).

Ao nos transportarmos para a década de 1840, temos que considerar que aqueles anos foram marcados por extraordinárias inovações técnicas e convulsões sociais. Presenciou-se o surgimento das ferrovias e levantes sociais, mas esperava-se que as mulheres não tomassem parte nisso, mesmo em 1848, considerado o ano das revoluções. O pudor reinava incontestado, e a roupa compartilhava dessa premissa no uso de saias que varriam o chão e os sapatos sem saltos, pequenos, delicados, que mal podiam ser vistos pelas anáguas. Excetuando-se os decotes em roupas para a noite, as mulheres estiveram bem cobertas em grande parte do dia; completando o conjunto, o uso do chapéu boneca que encobria seus rostos. Os vestidos eram criados para diferentes atividades e horários do dia, fazendo do cotidiano uma verdadeira maratona na troca constante da roupa.

O espartilho era a peça principal, pois o corpo que ele moldava se assemelhava a uma deusa com curvas aparentes, principalmente a curvatura das costas e da cintura que eram observadas e analisadas como um potencial de procriação.

Na década de 1850, os vestidos tornaram-se cada vez mais ornamentados com babados e armados e sustentados por inúmeras anáguas de crinolina, de diâmetros exagerados. A proporção das saias foi tema de charges dos jornais da época sobre a dificuldade de a mulher ter contato físico com qualquer pessoa e derrubando tudo por onde passava. Para o historiador de moda James Laver (2003, p. 94), a enorme saia rodada era um instrumento de sedução, o que foi confirmado por Baudelaire (1996) ao ser atraído pelas vestes loucas de sua musa.

A estrutura da roupa de 1850 é similar à do período anterior. As diferenças estão no exagero da saia, na divisão do vestido em duas peças, por causa da expansão da saia, e na fragmentação da saia por babados. Os decotes em "V" e as mangas abertas nos punhos são de

influência japonesa, decorrente das relações comerciais entre Europa e Japão. A partir daí, as artes e a moda irão sofrer a influência do fenômeno denominado "japonismo" que se manterá até 1920.

Em relação à complexidade da dimensão da roupa de 1850, entre tantas peças sobrepostas, a corrente de ar denunciava odores, e, por isso, apareceram os calções divididos com abertura entre as pernas para facilitar as necessidades fisiológicas. Entre 1840 e 1860, havia várias versões coloridas, o que instigava a imaginação masculina sobre o cerne da roupa feminina. Falar sobre as pernas era tabu, e, portanto, poucos detalhes podiam ser mostrados em público. O conjunto completo de *lingerie* era constituído por seis a nove camadas de peças coladas ao vestido final, montadas na seguinte ordem: "Primeiro uma camisola ou veste, de algodão ou linho, até os joelhos; depois calções divididos; seguidos por um espartilho; um corpete; uma crinolina; e sobre tudo isso, uma série de anáguas mais leves" (MEDEIROS, 2010, p. 36).

Após 1850, as cidades tornaram-se mais aceleradas e mais divertidas na produção de espetáculos para amenizar o impacto do contexto sobre a multidão. A roupa adaptou-se para um cotidiano mais urbano, e, gradativamente, a medicina e a biologia vão alterando a relação do indivíduo dentro da sociedade. Campanhas de saúde e higiene mudarão a história do vestir, permeada pela indústria da confecção que irá produzir roupas em grande quantidade para serem vendidas pelos magazines.

O culto à imagem criada segue por todo o século XIX, e com ele a modelagem do corpo alcança exaustivos bizarras, considerados, na virada do século, parte dos espetáculos do século.

Gradativamente a aparência pálida ganhou colorido, assim como as roupas que sofreram um colorido intenso com as anilinas artificiais em 1860. Toda a volumetria da roupa foi diminuindo e se desfazendo de todas as armações. O romantismo vai diminuindo sua influência e dando lugar a uma nova fase, a *Belle Époque*, de ritmo frenético que continua afetando o modo de vestir e de construir a aparência.

A medicina propõe programas de saúde, entre eles frequentar ambientes ao ar livre, e, gradativamente, o carro e a bicicleta chegam para encerrar o século XIX e completar um modo de vida mais dinâmico, principalmente para as mulheres. Com a mesma pressa e avidez pelo novo que foi todo o ritmo do século, em seu encerramento, somou-se a cobrança feminina consciente do processo servil que a levou a uma submissão física e psicológica por décadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tuberculose como doença e o que ela significou no século XIX foram utilizados para definir a cumplicidade de um poder masculino que, por meio da doença, mostra-se no do-

mínio e no encaixotamento da figura feminina, mantida num pedestal como uma imagem distante e intocável. Ela foi reduzida a um objeto a ser estudado, moldado, fragmentado, submetida ao anonimato da vida privada e exibida como um pássaro raro e cativo. Mediante a sua complexidade e sensibilidade, o poder foi incapaz de percebê-la; logo, sufocá-la tornou-se mais seguro.

A mulher do século XIX, destituída de toda sua representatividade, tornou-se um campo investigativo e especulativo, mas é nela e em sua natureza que aflora, na aparência e no vestir, a capacidade de modificar seu entorno. Considerada um fetiche, uma obra viva, doente, mas viva, acentuou e significou a vestimenta que se tornou a pele de uma época. Com isso, lançou a aparência e o vestir masculino para segundo plano, reduzindo-a a uma imagem ofuscada pela monotonia do século XIX, o outro lado da doença.

No século XX, as competições entre feminino e masculino ocorrerão em várias instâncias, e a roupa será significativa e cúmplice das conquistas femininas que encontraram nela a aparência para ser um "oponente" capaz de tomar para si seus direitos.

Romanticism is the female body between 1830 and 1850

Abstract – The aim of this paper is to analyze the book "Illness as Metaphor" Susan Sontag and then by others authors about the disease of the nineteenth century, tuberculosis and its effects on female appearance between 1830 and 1850. Tuberculosis considered "evil of the century," Sontag notes that have been considered an untreatable disease, capricious and mysterious influence over the construction of the feminine image of frail and sick suggestively. The dress has become the frame of this body modeled, dominated and adorned.

Keywords: romanticism, disease, female body, appearance, fashion.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organização Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CATELLANI, R. M. *Moda ilustrada de A a Z*. São Paulo: Manole, 2003.

D'AZEVEDO, J. P. *O tubérculo: da sua sede, da sua evolução, e da sua natureza*. 1864. Tese (Doutorado em Anatomia Patológica)–Escola Médico-Cirúrgica, Porto, 1864. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/18353/3/VIII-1_16_EMC_I_01_P.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2010.

LAVER, J. *A roupa e a moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MEDEIROS, J. *Costurando para fora: a emancipação da mulher através da lingerie*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

MORRIS, D. *A mulher nua: um estudo do corpo feminino*. São Paulo: Globo, 2005.

SONTAG, S. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIGARELLO, G. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.