

Modas e modos: uma leitura enviesada de *O espírito das roupas**

Heloisa Pontes**

Resumo

O artigo procura entrelaçar a história da recepção de *O espírito das roupas* com fragmentos do percurso da autora. Transitando da ficção para o ensaísmo, Gilda de Mello Souza produziu com esse livro uma das análises mais inovadoras sobre a moda, ao apreendê-la como uma linguagem simbólica, apta a dar plasticidade e expressão a idéias e sentimentos difusos, e não só como meio de marcar pertencimentos e sublinhar distâncias e distinções sociais. Advém daí o frescor desse livro, escrito há mais de meio século.

Palavras-chave: Gilda de Mello e Souza, Moda, Gênero, Distinção Social, Ensaio de Sociologia Estética.

* Recebido para publicação em dezembro de 2003, aceito em fevereiro de 2004. Este ensaio desenvolve os pontos principais da apresentação que fiz do livro *O espírito das roupas*, de Gilda de Mello e Souza, no “Seminário temático as ciências sociais em São Paulo: obras decisivas”, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, em junho de 2001. Agradeço aos organizadores do evento, Leopoldo Waizbord, Luiz Jackson e Fernando Pinheiro, pelo convite e pela oportunidade de discutir o livro em pauta na presença da autora. Nesse evento, Gilda fez um depoimento fascinante sobre o objeto de seu doutorado e sobre a sua relação com Bastide. Agradeço ainda e, especialmente, a Mariza Corrêa, pelo incentivo para transformar essa fala em texto, e a Sérgio Miceli pela leitura aguda, como sempre. Por fim, quero registrar o quanto esse texto é devedor das discussões que tive sobre o livro de Gilda com os meus alunos (entre eles, Taniele Rui, Daniela Feriani, Grazielle Rossetto, Letícia Camilo, Luis Gustavo Rossi, Mônica Ribeiro e Mariana Françoso) nos cursos de “História da antropologia no Brasil”, que ofereci, na Unicamp, no primeiro semestre de 2003, na graduação e na pós-graduação.

** Professora do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero - Pagu, ambos na Unicamp. helopontes@uol.com.br

Modas e modos

Fashions and Manners:
an Oblique Reading of the Book *O espírito das roupas*

Abstract

The article tries to link the history of the book *O espírito das roupas* reception to fragments of the author's trajectory. Gilda de Mello e Souza, when coming from fiction to essay, has produced one of the most innovative analyses on fashion, interpreting it as a symbolic language that creates plasticity and expression to diffuse ideas and feelings. This work goes beyond the point of seeing fashion solely as a means of social belonging and distinction. Thus the book, written more than half a century ago, keeps nowadays its vigor.

Key Words: Gilda de Mello e Souza, Fashion, Gender,
Social Distinction, Essay of Esthetic Sociology.

Gilda de Mello e Souza tinha 31 anos quando escreveu *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*. Apresentado originalmente sob a forma de uma tese de doutorado defendida, em 1950, na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Roger Bastide (de quem a autora era assistente na cadeira de Sociologia I), o trabalho e a história da sua recepção dão pano para manga. Sobretudo, se no lugar de nos atermos apenas (o que não é pouco) à apreensão pormenorizada da análise sutilíssima e inovadora que a autora faz da moda, ensaiarmos uma leitura enviesada do livro com o intuito de entrelaçá-lo à situação mais geral das mulheres que, como Gilda, se profissionalizaram na Faculdade de Filosofia.

Simbólica e metonimicamente associada ao universo feminino, a moda ganhou nas mãos de Gilda um tratamento estético e sociológico preciso que, se estava em conformidade com o “espírito científico” implantado na Faculdade de Filosofia, dele destoava e se distanciava em muitos aspectos. A começar pela forma de exposição do trabalho. Ensaio sociológico, sem dúvida. Redigido, porém, com aquela prosa apurada de quem domina as manhas da escrita, num momento em que “escrever bem” deixara de ser uma das qualidades essenciais na atribuição de valor intelectual de um trabalho acadêmico. Se hoje o estilo de exposição, a mescla da visada estética e sociológica mobilizada para dar conta de um objeto complexo e multifacetado como a moda, as fontes utilizadas (fotografias, gravuras, pinturas, trechos de romances e de crônicas do século XIX) e, sobretudo, a argúcia e desenvoltura da autora no andamento da análise, conferem ao trabalho um frescor e uma atualidade surpreendentes, nem sempre esse conjunto de fatores foi ajuizado dessa maneira. Prova disso é a receptividade discreta que o trabalho teve no início do decênio de 1950.

Publicado, de início, numa revista científica habituada a receber colaboração muito diversa, ele teve que esperar mais de mais de trinta anos para vir a público sob a forma de livro (numa

Modas e modos

edição caprichada, com o sugestivo título de *O espírito das roupas*) e para ganhar o reconhecimento intelectual devido.¹ Em parte, como resultado da ampliação de temas e objetos considerados “legítimos” no campo das ciências humanas, promovida em larga medida pela antropologia, pela sociologia da cultura e pela história das mentalidades.² De outro lado, pela constituição de um novo público de leitores interessados na moda como assunto profissional ou objeto de estudos acadêmicos. Esse duplo movimento, somado à formação do campo da moda no Brasil, com tudo que ele implica (estilistas, modelos, fotógrafos, revistas, críticos, cursos superiores de moda, estudiosos do assunto), tornou possível a absorção e a legitimação numa escala mais ampla, do tema estudado por Gilda.³ Falar de moda, discutir

¹ Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. O prefácio de Alexandre Eulálio ao livro, intitulado “Pano para manga” e o ensaio de Joaquim Alves de Aguiar, “Anotações à margem de um belo livro” (*Literatura e Sociedade*, nº 4, 1999, pp.129-140) são, salvo engano, os textos mais consistentes produzidos sobre o livro de Gilda no âmbito da crítica literária.

² No âmbito dos estudos sociológicos, antropológicos ou históricos feitos nos últimos anos, no Brasil, sobre temas ligados à moda, vale sublinhar que a maioria resultou de dissertações de mestrado. Este dado talvez nos obrigue a relativizar a idéia da incorporação da moda como objeto de estudo com aceitação plena nessas disciplinas. Pois sendo o mestrado, o início (cada vez mais “desautorizado”) da carreira acadêmica, não parece aleatório que também seja nesse momento que os pesquisadores, ainda jovens, se “arrisquem” mais do que os outros. Nessa direção, conferir, especialmente, os seguintes trabalhos: BERGAMO, Alexandre. *A experiência do status*. Dissertação de mestrado, São Paulo, USP, 2000; BONADIO, Maria Claudia. *Moda: costurando mulher e espaço público*. Dissertação de mestrado, Campinas, Unicamp, 2000; SANT’ANNA, Patrícia. *Desfile de imagens*. Dissertação de mestrado, Campinas, Unicamp, 2002; e RAINHO, Maria do Carmo. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, PUC, 1992 (publicado dez anos depois, pela Editora da UnB).

³ Talvez seja mais que uma simples coincidência que *O espírito das roupas* tenha sido publicado como livro no mesmo ano em que se fundou o primeiro curso universitário de moda no país, instalado na Faculdade Santa Marcelina em São Paulo, em 1987.

a moda e escrever sobre a moda, aparentemente deixou de ser um assunto intelectualmente frívolo. E, para muitos, virou moda. Daí também a clarividência do trabalho de Gilda. Não para promover uma recepção congelada e acrítica do tema, mas para nos ajudar a mirar, com olhos bem abertos, toda sorte de salamaleques discursivos, simplificações analíticas e exibicionismos mundanos que costumam rondar o universo dos produtores e dos consumidores da moda.

1. “O espírito das roupas” visto pelo espírito masculino e cientificista da época: a avaliação de Florestan Fernandes

Publicada com o mesmo título da tese, em 1951, na *Revista do Museu Paulista* – graças à intermediação de seu editor, Herbert Baldus – “A moda no século XIX”⁴ recebeu uma resenha favorável, mas não isenta de críticas e de reparos, da parte de Florestan Fernandes, colega e assistente, como Gilda de Mello e Souza, só que em cadeira diversa, na de Sociologia II, regida por Fernando de Azevedo. Na avaliação de Florestan, feita em dezembro de 1952, na revista *Anhembí*:⁵

Tal como se apresenta, o trabalho da Dra. Gilda de Mello e Souza, revela duas coisas. Primeiro: o talento e a extraordinária sensibilidade da autora para a investigação

⁴ Cf. MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. A moda no século XIX. Ensaio de sociologia estética. Separata da *Revista do Museu Paulista*, vol. V, nº 5, 1951, pp.7-94 (18 pranchas fora do texto).

⁵ FERNANDES, Florestan. Resenha de “A moda no século XIX”. *Anhembí*, nº 25, dezembro de 1952. Devo a Luis Jackson a indicação dessa resenha. Pesquisador e analista atilado, Luis Jackson vem perseguindo uma fonte promissora para o adensamento da história intelectual das ciências sociais brasileira, especialmente em sua face paulista. Qual seja: o levantamento e a análise do conjunto de resenhas publicadas nos anos de 1940, 50 e 60, por Florestan Fernandes, seus seguidores e opositores nas revistas científicas da época. Para uma discussão mais aprofundada das implicações analíticas decorrentes dessa sociologia das revistas, conferir JACKSON, Luis. Representações do mundo rural brasileiro: dos precursores à sociologia paulista. Tese de Doutorado, São Paulo, USP, 2003.

Modas e modos

de um fenômeno tão complexo, por causa das diversas facetas de que pode ser encarado e explicado. Segundo, um seguro conhecimento do campo de sua especialização, em um nível que até pouco tempo era raro no Brasil. Essas qualidades se refletem na composição do trabalho, tornando a sua leitura muito amena e instrutiva. **Poder-se-ia lamentar, porém, a exploração abusiva da liberdade de expressão (a qual não se coaduna com a natureza de um ensaio sociológico) e a falta de fundamentação empírica de algumas das explicações mais sugestivas e importantes.** De outro lado, não concordamos com a afirmação da autora, segundo a qual “a moda, como toda manifestação do gosto, é traiçoeira e, quando analisada de perto, esconde suas feições mais características, induzindo o observador a erro” (p.10). A esse respeito, pensamos que uma das vantagens da abordagem sociológica do fenômeno consiste exatamente na possibilidade de compreendê-lo e interpretá-lo, através de técnicas de investigação adequadas, em suas manifestações no mundo em que vivemos, ou seja, como dimensões atuais do acontecer.⁶

A avaliação de Florestan sobre o trabalho de Gilda pode ser lida sob um duplo registro. Primeiro, na chave do reconhecimento acadêmico, que, levado a sério, implica no levantamento simultâneo das qualidades, dos acertos e das fragilidades eventuais do trabalho que se tem em mira. Vindo de alguém como Florestan, que não era de meias palavras no trato dos objetos acadêmicos, tal levantamento pendia para um balanço positivo do resultado obtido por Gilda, apesar das restrições apontadas. Estas, por sua vez, parecem dizer mais sobre o modelo de excelência do trabalho científico que o resenhista tinha em mente (e se empenhava em praticar), do que sobre a natureza substantiva das alegadas fragilidades do ensaio de Gilda. A crítica feita por ele “à exploração abusiva da liberdade de expressão” da

⁶ Trechos de resenha de Florestan Fernandes, op. cit., pp.139-40, grifos meus.

autora deixa claro que, para Florestan, o ensaio (enquanto estilo de exposição intelectual que marcou a “tradição” do pensamento social brasileiro) e o trabalho sociológico eram coisas bem diversas. Quase incompatíveis. Em larga medida, pela atuação que ele próprio, Florestan, viria a ter na definição do perfil intelectual e nos rumos institucionais da chamada escola sociológica paulista.

Ensaio e tratado, dois modelos distintos de pensar e fazer sociologia, atualizados de forma paradigmática nos trabalhos de Gilda de Mello e Souza e de Florestan Fernandes. Interpretar, no caso da autora; explicar, no de Florestan. Enquanto a primeira encontra em Tarde e em Simmel uma fonte preciosa de inspiração para analisar a moda, Florestan segue de perto os ensinamentos de Durkheim e da escola sociológica francesa.⁷ Por isso, se a primeira restrição que Florestan faz ao trabalho de Gilda situa-se no plano da escrita, a segunda tem a ver com o que ele entendia por rigor no tratamento da documentação empírica e o lugar que ela deveria ocupar no quadro explicativo mais amplo dos trabalhos sociológicos prezados por ele. “Nem teorias sem fatos, nem fatos sem teoria”⁸ – tal era a dosagem calibrada e almejada por Florestan na época.

⁷ O ensaio *A moda*, de Simmel (cuja primeira versão foi publicada em 1895, com o título “Para a psicologia da moda: estudo sociológico”) é central na armação do argumento sociológico do livro de Gilda e na maneira como ele vai se esparramando ao longo do texto, à medida que a autora vai “desfolhando” a moda em camadas justapostas. *As regras do método sociológico*, de Durkheim, editada também em 1895 (e acrescidas pela elaboração posterior que o método funcionalista receberia na obra do fundador da sociologia acadêmica francesa e nos praticantes da antropologia inglesa), é, por sua vez, decisiva na conformação do projeto intelectual de Florestan. Como Durkheim, Florestan também não hesitaria em incorporar objetos claramente etnológicos para levar a frente e testar as possibilidades heurísticas da sociologia que aprendera lendo, estudando duro e ouvindo com aplicação os professores estrangeiros na Faculdade de Filosofia da USP e na Escola Livre de Sociologia e Política.

⁸ Cf. FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. 2ª ed., São Paulo, Pioneira/Edusp, 1970.

Modas e modos

Ao chamar atenção na resenha para “a falta de fundamentação empírica das explicações mais sugestivas e importantes” do trabalho em pauta de Gilda, Florestan conecta esse problema à defesa intransigente da abordagem sociológica. Esta, se bem calçada em “técnicas de investigação adequadas”, não deveria se deter diante de nenhum obstáculo, nem mesmo daquele provocado pela proximidade temporal ou emocional do pesquisador com o seu objeto. Daí a censura que ele fez à justificativa apresentada por Gilda para estudar a moda num século distante do seu: “como toda manifestação do gosto”, a moda, nas palavras da autora, é “traíçoeira e, quando analisada de perto, esconde suas feições mais características, induzindo o observador a erro”. A restrição de Florestan tem menos a ver com a idéia de se fazer sociologia com documentação histórica, e mais com a defesa intransigente da força explicativa da sociologia na análise de objetos situados em qualquer contexto, passado ou contemporâneo. E nem poderia ser diferente no caso dele. Naquela altura, Florestan já dera provas públicas da sua capacidade e da sua competência como sociólogo, verdadeiro *scholar*, ao fazer justamente um trabalho de fôlego com um objeto etnológico, por meio de um “corpo a corpo” rigoroso e exaustivo com a documentação sobre os Tupinambá deixada por cronistas, missionários e viajantes dos séculos XVI e XVII.

A autoridade intelectual que Florestan vinha conquistando na Faculdade de Filosofia e fora dela, no ano em escreveu a resenha sobre o livro de Gilda, advinha basicamente do reconhecimento que obtivera, em 1951, com a apresentação e defesa da sua tese de doutorado, *A função social da guerra entre os Tupinambá*.⁹ A metodologia empregada e o alcance analítico

⁹ Seguindo à risca o padrão de trabalho intelectual aprendido com Baldus e Bastide, em termos da forma de exposição dos problemas, das referências empíricas e bibliográficas, da orientação metodológica e da construção do objeto de estudo, Florestan procurou analisar a guerra como um fato social total. Na esteira dos ensinamentos de Mauss e dos trabalhos monográficos da antropologia inglesa e norte-americana, ele produziu uma complexa e inovadora análise da

atingido nesse trabalho mostraram de maneira cabal que ele era o “produto puro” e mais bem acabado do novo sistema de produção intelectual e acadêmico que estava se implantando na capital paulista, por intermédio dos professores estrangeiros que integraram o corpo docente inicial da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.

Gilda, embora tivesse se doutorado um ano antes de Florestan Fernandes, não conseguiu o mesmo tipo de reconhecimento que ele. Quer da parte dos pares, quer dos professores. Apesar do recorte sociológico da tese que defendera em 1950 e publicara no ano seguinte na *Revista do Museu Paulista*, o tema foi considerado por muitos – e à boca pequena – como fútil. Coisa de mulher. Na hierarquia acadêmica e científica da época, que presidia tanto a escolha dos objetos de estudo quanto a forma de exposição e explicação dos mesmos, a tese de Gilda estava “condenada” à “derrota”. “Profana” e “plebéia”, a moda, na escala de valor e legitimidade atribuídos por esse sistema classificatório, encontrava-se em uma posição diametralmente oposta ao tema da guerra que Florestan escolhera para a sua tese de doutorado, atividade masculina por excelência, “sagrada” e “nobre”.¹⁰

guerra e de sua ligação com a estrutura social da extinta sociedade Tupinambá. Organizada sob a forma de uma monografia, a tese é dividida em duas partes. Na primeira, o autor, valendo-se do “caráter artístico” das descrições dos cronistas e da importância dessa fonte para o conhecimento dos costumes e tradições dos Tupinambá, procurou recriar o ambiente e o modo como os membros dessa sociedade faziam a guerra. Na segunda parte, voltada para a explicação sociológica da guerra, Florestan fez uso da estratégia expositiva e do estilo monográfico desenvolvidos pela antropologia anglo-saxônica. Cf. FERNANDES, F. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá...* Op. cit.

¹⁰ Não foi por acaso e muito menos por razões intrínsecas às qualidades, inegáveis, da tese de doutorado de Florestan que ele ganhou a “guerra” (quer como objeto de estudo, quer como posição institucional) travada naquele momento na Faculdade de Filosofia, de forma às vezes veladas, outras nem tanto, para a obtenção dos direitos de sucessão na “linhagem” acadêmica instaurada pelos professores estrangeiros. Com a volta de Bastide para a França, em 1954, Florestan se tornaria o “herdeiro” da cadeira onde Gilda trabalhara até

Modas e modos

O trabalho de Gilda, nesse contexto, constituiu “uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo”.¹¹ Sinal eloqüente de um duplo constrangimento. De um lado, da assimetria difusa vivida pelas mulheres, no plano das relações intelectuais e institucionais que estavam se construindo dentro e fora da universidade, onde Gilda se formara em 1939 e se profissionalizara como professora universitária. De outro lado, do constrangimento decorrente da concepção de sociologia dominante na época. Animada por um “espírito” cientificista, afeita à idéia positivista de pesquisa como sinônimo de análise sistemática da realidade, e “encarnada” de forma exemplar na figura de Florestan Fernandes, ela expulsou de seus horizontes, quando não dos seus espaços de atuação institucional, as dimensões estéticas dos fenômenos sociais e o ensaio do seu universo discursivo. A transferência de Gilda de Mello e Souza para a área de estética e de Florestan para a cadeira de Sociologia I, no ano de 1954, bem como a mudança de Antonio Candido, em 1958, para Assis, após 16 anos de inserção na cadeira de Sociologia II (antes da sua volta em 1960 para a Universidade de São Paulo, como professor de literatura e não mais de sociologia) são indícios extremamente significativos da

então como assistente e que se converteria, graças à sua atuação, em uma verdadeira “instituição dentro da instituição”, responsável pela criação da chamada escola paulista de sociologia. Para um detalhamento maior da carreira de Florestan e de Gilda (bem como de outros integrantes do círculo de juventude da autora) conferir PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. Para uma análise circunstanciada da trajetória e da obra de Florestan, ver ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. A sociologia no Brasil: Florestan Fernandes e a “escola paulista”. In: MICELI, Sergio. (org.) *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo, Sumaré/Fapesp, vol.2, 1995, pp.107-231 e *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, Edusc, 2001 e GARCIA, Sylvia. *Destino Impar*. São Paulo, Editora 34, 2002. Sobre a relação de Florestan Fernandes e Roger Bastide e suas implicações na obra de ambos, consultar PEIXOTO, Fernanda *Diálogos brasileiros. Uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo, Edusp, 2000.

¹¹ Cf. MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas...* Op. cit., p.7.

oposição entre ciência e cultura que se estabelecera, na época, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.¹²

¹² As implicações dessa oposição na “formatação” das ciências sociais e na vida intelectual brasileira, por extrapolarem o âmbito dessa instituição, vêm despertando a atenção dos pesquisadores nos últimos anos. Nessa direção, conferir os trabalhos de JACKSON, Luiz *A tradição esquecida. Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002; RAMASSOTE, Rodrigo. *Antonio Candido e a construção social da crítica literária moderna na USP*. Monografia de conclusão de curso, São Carlos, UFSCar, 2003; e SCHWARZ, Roberto. *Saudação a Antonio Candido. Antonio Candido & Roberto Schwarz: a homenagem na Unicamp*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1988, pp.9-23. Leopoldo Waizbort, em trabalho ainda inédito, centrado na análise densa e bastante sofisticada da obra literária de Antonio Candido, achou por bem não deixar de lado as implicações produzidas pela concepção de sociologia no trabalho e na carreira do autor. Mesmo não sendo o ponto central da análise de Waizbort, essa questão aparece sob a forma de um (certeiro) excuro. Diz o autor: “A institucionalização universitária dos estudos literários – cátedras, alunos, assistentes, boletins, cursos, livros, congressos, revistas etc, os mais variados meios de legitimação intelectual, disciplinar, acadêmica e institucional – em meio a um processo de diferenciação das disciplinas, exige definir qual é o lugar dos escritos literários, o que vale dizer quais são os seus objetos, quais são seus métodos, se se trata de ciência, ou não, e assim por diante” (p.60). Como mostra Waizbort, para entendermos a posição e a situação de Antonio Candido nos domínios da cultura e do saber, é essencial compreender o que ele entende por crítica, literatura e história literária e, também, por sociologia. “Seu trabalho só é, ou deixa de ser, sociologia frente a uma certa sociologia, o que vale dizer que os domínios só ganham identidade contrastivamente, mediante processos de auto-identificações e auto-diferenciações mútuas”. Cf. WAIZBORT, Leopoldo. *O Asmodeu dialético*. Tese de livre-docência, São Paulo, USP, 2003, p.65. Dentre todas as tendências possíveis da sociologia (que inclui também as variantes ensaísticas e anti-sistemáticas, além daquelas que contemplam a análise da dimensão estética e das obras de arte como via de acesso privilegiado para o entendimento das formas simbólicas da vida social), Antonio Candido escolheu, para se contrapor e, simultaneamente, afirmar a sua posição no campo dos estudos literários, justamente aquela de feitio mais cientificista, praticada, na época e na Faculdade de Filosofia da USP, por Florestan Fernandes e seus assistentes na cadeira de Sociologia I.

Modas e modos

2. Fragmentos de um percurso nada apaziguado: de ficcionista à ensaísta

Nove anos antes de escrever a *Moda no século XIX* como tese de doutorado, Gilda fez algumas incursões na ficção, motivada em parte pela influência que recebera de Mário de Andrade, seu primo em segundo grau, filho de Maria Luísa, sua tia-avó e madrinha, com quem morou dos 12 aos 24 anos. De lá só sairia, em 1943, para se casar, quando trocou de sobrenome (então Moraes Rocha) e adotou o Mello e Souza de seu marido, Antonio Candido.

A presença de Mário de Andrade acompanhou todo o primeiro período da vida de Gilda. No início de sua adolescência, quando ela mudou-se com a irmã para a casa de sua “vovó Iaiá”¹³, o primo a recebeu “com a generosidade que o caracterizava”. Desde então, Mário estivera atento à sua formação.

Sem muito alarde, aparentemente sem interferir [recorda-se Gilda], observava os meus gostos e tendências, as vagas aspirações que ia deixando escapar entre as conversas. No princípio foi apenas meu professor de piano. Todas as semanas, por mais urgente que fossem as tarefas, descia do escritório com o paletó leve de seda listrada, que usava em casa, e sentava-se ao piano da salinha de música, para me tomar a lição (...) Um belo dia me surpreendeu desenhando a lápis de cor uma enorme arara vermelha, que eu ampliara de uma ilustração do *Ladies Home Journal*. Creio que foi com um certo alívio que concluiu, afastando-se um pouco para avaliar melhor minha obra: “Acho que você tem jeito mesmo é para pintura”. Suspendemos sem remorso as aulas de piano e durante algum tempo discutimos se não

¹³ Era assim que Gilda chamava a sua tia-avó, Da. Maria Luísa, mãe de Mário de Andrade e irmã da mãe de Candido de Moraes Rocha. Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de e MELLO E SOUZA, Antonio Candido. A lembrança que guardo de Mário. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 36, 1994, p.11.

era o caso de eu começar a aprender desenho. E se falássemos com Anita Malfatti? Mas por aquela altura eu estava mais interessada em escrever. Muitas vezes, me apanhando com um livro na mão, olhava por cima de meus ombros e verificando o assunto ou o autor, comentava: “Não perca tempo com isso, isso não vai te adiantar nada”. E pouco tempo depois, interrompendo o trabalho, descia do estúdio com outros volumes que escolhera cuidadosamente entre os seus livros.¹⁴

Em 1941, segundo o conselho que Mário de Andrade lhe dera por carta enviada do Rio de Janeiro, Gilda aceitou, com prontidão, a sugestão do primo de que seria bom para a revista *Clima* – que ela e alguns de seus colegas de Faculdade estavam prestes a lançar – ter um contista permanente, alguém preocupado exclusivamente com a ficção. E assim se deu. Em maio de 1941, no primeiro número de *Clima*, Gilda estreou com o conto “Week-end com Teresinha”. Nesse mesmo ano e no sétimo número da revista, editado em dezembro, ela publicaria o seu segundo conto “Armando deu no macaco”. Se no primeiro a personagem central era uma menina prestes a completar 10 anos e às voltas com suas relações familiares, seus afazeres, sua sexualidade latente, neste, Gilda constrói os dilemas e frustrações de um jovem funcionário público, pobre, enredado com os sonhos de escapar de seu cotidiano exasperante, banal, repetitivo. O terceiro e último conto que Gilda escreveu para *Clima* data de abril de 1943. Em “Rosa Pasmada” (título sugerido por Mário de Andrade), a autora pinça os desencontros de um casal a partir da descrição de uma cena corriqueira do cotidiano. Roberto, o marido, quer evadir-se do casamento sufocante mas não consegue; Lúcia, ao contrário, agarra-se cada vez mais às lembranças do passado de ambos. Construindo um “olhar de esguelha”, a autora faz deslizar nesse conto, de forma quase imperceptível, o ponto de vista masculino

¹⁴ Cf. MELLO E SOUZA, G. Depoimento. *Língua e Literatura*, vols.10-3, 1981-4, p.145.

Modas e modos

para o feminino, tornando “ambíguas as racionalizações” e empurrando “a solução do conflito para um beco sem saída”.¹⁵ Sua capacidade para retirar de um fragmento do cotidiano todas as implicações psicológicas que permeiam o desencontro amoroso, aliada ao seu talento para tratar o tema na linguagem concisa do conto, não foi suficiente para que ela desse continuidade à carreira de escritora. Com “Rosa Pasmada” Gilda abandonou a ficção.

O prestígio desfrutado não parecia suficiente para compensar a ambivalência de seus sentimentos. Os ciúmes e um certo ressentimento por se dedicar à literatura enquanto seus amigos voltavam-se para “as coisas do pensamento”, aguçados pela percepção de ser “muito principiante”¹⁶, dificultaram a sua afirmação no interior de *Clima*. Senão de fato, ao menos – o que já é muito – no plano da auto-representação que conforma uma experiência intelectual vivida inicialmente no registro contido e tumultuado dos sentimentos ambivalentes.

A insegurança, calibrada pela ausência de críticas claramente favoráveis a sua produção como contista, poderia ser apontada como uma das razões que a levaram a abandonar a ficção.¹⁷ Mas se assim o foi, longe de ser apenas um problema pessoal, fruto de uma trajetória particular, tal sentimento é uma

¹⁵ Cf. ARÊAS, Vilma. Prosa Branca. *Discurso*, nº 26, 1996, p.26.

¹⁶ Citação retirada da entrevista que Gilda de Mello e Souza concedeu a Andréa Alves, transcrita na monografia de graduação da entrevistadora: Sociologia e Clima: dois caminhos, um debate. Rio de Janeiro, UERJ, 1991, p.13.

¹⁷ Enquanto seus amigos foram brindados com elogios rasgados pela importante contribuição que vinham dando como críticos de cultura, Gilda recebeu uma única avaliação, assim mesmo enviesada, pelo primeiro conto que publicou em *Clima*. Sérgio Milliet fora enfático em afirmar que “a novíssima” geração surgia com “grandes possibilidades de vitória” no plano do ensaio e da crítica, mas não no âmbito da ficção. A seu ver, nada de novo estava sendo revelado “nessa frente de batalha literária” O comentário de Milliet, publicado em agosto de 1941, na revista *Planalto*, visava destinatários precisos: Almeida Salles e Antonio Pedro, poetas; Gilda de Mello e Souza (então Moraes Rocha) e Mário Neme, contistas.

expressão condensada da situação vivida na época pela maioria das mulheres que se inseriram na universidade. Que esta insegurança não fosse apenas pessoal, mas fundamentalmente geracional e de gênero, dá bem o quadro das dificuldades enfrentadas por Gilda e por outras mulheres de sua geração, que, como ela, não sabiam ainda o que queriam ser, mas tinham clareza do que não desejam mais: “ser apenas mãe, casar, ter filhos, dirigir a casa, receber e pagar visitas, viver submissa à sombra do marido”.¹⁸

O acesso à formação intelectual que tiveram na Faculdade de Filosofia, somado à vivência inédita de uma sociabilidade fortemente ancorada na vida universitária, permitiu a várias delas reorientar o papel social para o qual tinham sido educadas: mães e donas-de-casa. O impacto dessa experiência renovadora propiciada pela Faculdade foi enorme, sobretudo para aquelas que efetivamente tentaram inventar para si um novo destino, como foi o caso de Gilda. Mas isso se deu às custas de conflitos, inseguranças e dilemas muito específicos. Relembrando o seu tempo de estudante, Gilda afirma que:

vivia dilacerada entre o estilo tradicional da casa que me recebia, da família, do grupo que eu começava lentamente a abandonar e o apelo da nova vida (...). O vento da rebeldia varreu rapidamente tudo: crenças, hábitos piedosos, estilo de vida, fita de Filha de Maria, tudo foi, enfim, mesmo as banalidades das antigas distrações. Só havia no meu horizonte o interesse pela faculdade. A revelação das aulas e o encantamento do novo convívio, aquela nova maneira de ser que estava se desenhando ali, que eu ainda não sabia bem no que ia dar.¹⁹

¹⁸ Cf. MELLO E SOUZA, G. Depoimento... Op. cit., p.147.

¹⁹ Trechos do depoimento que Gilda de Mello e Souza fez na USP, em julho de 1984, por ocasião da *36ª Reunião da SBPC* e por iniciativa do Centro de Estudos Rurais que promoveu o Encontro “A mulher nos primeiros tempos da Universidade de São Paulo”. Transcrito no artigo de BLAY, Eva e LANG, Alice Gordo. A mulher nos primeiros tempos da Universidade de São Paulo. *Ciência e*

Modas e modos

O apelo de uma sociabilidade universitária, a sensação inquietante de estar, senão na contramão, a léguas de distância do destino socialmente esperado e previamente traçado para as mulheres de sua classe social, o dilaceramento produzido pelo ir e vir entre dois estilos distintos de vida, um tradicional e outro mais arrojado, que não lhe conferia ainda as insígnias públicas de aprovação e reconhecimento, tudo isso, somado, contribuiu para gerar, em Gilda, uma profusão de sentimentos tumultuados. Em suas palavras, “não se pode abandonar assim, do dia para noite, os velhos hábitos pelos novos, sem sofrer muito e sem sentimento de culpa”.²⁰

Decorrentes não só de uma experiência individual, esses sentimentos foram ganhando forma em meio às interações intelectuais e pessoais que tiveram lugar, na época, na Faculdade de Filosofia. Em parte, como resultado da visão escandida que os colegas tinham sobre as reais potencialidades intelectuais de suas colegas. “No fundo”, afirma Gilda, “eles não acreditavam muito na vocação nossa de mulheres, na nossa vocação intelectual”. Não é de se espantar, então, sintetiza Gilda,

que a opinião agressiva dos grupos conservadores que nós tínhamos abandonado, e a opinião ambivalente e flutuante de nossos colegas tenham contribuído para a elaboração de um ser frágil, tímido, dividido entre a revolta e o medo, o desejo de afirmação e a dolorosa consciência do empecilho.²¹

Cultura, 36 (12), dezembro de 1984, p.2137. Para uma análise exaustiva da situação das mulheres na Faculdade de Filosofia, ver TRIGO, Maria Helena Bueno. Espaços e tempos vividos: estudo sobre os códigos de sociabilidade e relações de gênero na Faculdade de Filosofia da USP (1934-1970). Tese de doutorado, São Paulo, USP, 1997.

²⁰ ID., IB., P. 2137.

²¹ ID., IB., P. 2137.

Localizando os anos de 1937 a 39 como o período em que vários dos colegas julgavam suas colegas de faculdade nos termos acima transcritos, Gilda mostra com todas as letras as dificuldades que elas enfrentaram dentro e fora da universidade.²² Principalmente no início, quando, recém-formadas e em vias de construir uma carreira acadêmica, não se sentiam suficientemente seguras para se inserirem no campo intelectual predominantemente masculino da época. E foi exatamente nesse contexto de redefinição das relações de gênero e de transformações significativas no sistema cultural paulista que Gilda abandonou, em 1943, a ficção. No seu caso, insurgir-se contra as duas modalidades mais adequadas socialmente de expressão intelectual para as mulheres na época, a ficção e a poesia, talvez tenha sido o seu “primeiro ato de liberdade”²³, ainda que arrevesado. O segundo, sem dúvida, foi escolher a moda como objeto de tese e desenvolver o tema sob a forma de um ensaio de sociologia estética.

3. A moda no século XIX vista com olhar de lince por um espírito feminino inquieto

Para analisar a moda como um fenômeno estético e sociológico, Gilda escolheu o século XIX, por razões bem fundamentadas. Primeiro, porque não sendo um fenômeno universal, a moda foi por muito tempo um domínio exclusivo da sociedade ocidental, aguçado a partir do renascimento – com a expansão das cidades e a organização das cortes²⁴ – e

²² Segundo Eva Blay e Alice Gordo Lang, “esta ambigüidade entre os valores aceitos pelo meio familiar e os novos padrões vislumbrados através da Faculdade, não foi sentida por todas. Famílias de origem estrangeira veriam como natural a integração de suas filhas no mundo do estudo e do trabalho, incentivando mesmo tal iniciativa”. Cf. BLAY, E. e LANG, A. G. *A mulher nos primeiros tempos da Universidade de São Paulo...* Op. cit., p.2136.

²³ Cf. MELLO E SOUZA, G. *Depoimento...* Op. cit., p.147.

²⁴ Em *O olhar renascente*, o historiador da arte Michael Baxandall mostra, entre muitas outras coisas, que a adoção, no século XV, da cor preta nas vestimentas

Modas e modos

amplamente revigorado no século XIX. Oposta aos costumes, dependente de um sentimento especial de aprovação coletiva, indissociável da sociabilidade urbana, do desejo de competir e do hábito de imitar, ela vai se alastrar num ritmo vertiginoso, e não por acaso, no século XIX. É nesse momento que a

moda se espalha por todas as camadas e a competição, ferindo-se a todos os momentos, na rua, no passeio, nas visitas, nas estações de água, acelera a variação dos estilos, que mudam em espaços de tempo cada vez mais breves.²⁵

É também nesse século que a diferenciação entre os sexos, expressa e experimentada com o auxílio das roupas, dos adornos, dos cosméticos e de tudo o mais que compõe a plasticidade simbólica da moda, atinge patamares inusitados, inseparáveis, por sua vez, da competição entre as classes e frações de classe. Com o advento da burguesia, da democracia (que anulou os privilégios de sangue e eliminou as leis suntuárias no tocante ao uso

dos integrantes das cortes foi simultânea à ruptura com o dourado no plano da pintura. A razão para adotar o preto sóbrio, longe de poder ser encontrada em pretensas qualidades internas de cor ou tecido, explica-se por critérios eminentemente sociais. Isto é, pelo fato dele ter sido adotado pela elite de Nápoles, que tinha como centro de sociabilidade a corte do rei Afonso. Para se diferenciar dos novos ricos da época, essa elite criou novas formas de ostentar a riqueza, avessas, por exemplo, à exibição de brocados, cores fortes ou ouro nos trajes. O “*must*” da época em termos de vestimenta era o corte enviesado. O “desperdício” de tecido provocado por esse tipo de corte tornou-se um símbolo muito mais eloqüente de distinção social do que o uso de tecidos esplendorosos e dourados, que tinham sido moda até então. Ao relacionar a escolha da cor, dos trajes e dos cortes das roupas com outras dimensões centrais da cultura italiana da época, Baxandall se mune de instrumentos analíticos poderosos para destrinchar o sistema de percepção visual no período. Cf. BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Renascença*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991. Outro trabalho importante nessa direção é o clássico livro de BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália* (São Paulo, Companhia das Letras, 1991), publicado em 1860 e citado por Gilda na edição inglesa de 1944.

²⁵ MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas...* Op. cit., p.21.

de certos trajes, tecidos e cores que até então tinham sido privilégio e apanágio das elites aristocráticas), de novos espaços de sociabilidade burguesa (como o teatro, a ópera, as festas, os salões), dos grandes *magazins* (que ajudaram a introduzir a mulher burguesa no espaço público das cidades), da voga dos grandes costureiros e da máquina de costura (que tornou possível a reprodução em série e a popularização das vestimentas), a moda ganha uma relevância especial e, se bem analisada, funciona como um poderoso meio de apreensão das dimensões sutis e cruciais que conformam o jogo fascinante e impiedoso das interações sociais.

Isso – e muito mais – é revelado no livro de Gilda. Para além das evidências históricas e sociológicas que pesaram na escolha do século XIX, outras, de ordem metodológica, foram decisivas para dar sustentação à trama analítica do trabalho. Voltar-se para um século distante do seu, com o propósito de entender um fenômeno tão intrincado e multifacetado como a moda, é, no entender da autora, a maneira mais acertada de, sem abrir mão da análise de nenhuma de suas partes, conceder uma atenção maior às ligações da moda com a estrutura social. Cíclica, volúvel e plebéia, sujeita às vezes a aberrantes demonstrações de mau gosto, a moda, quando vista de longe, com o auxílio do afastamento no tempo, mostra-nos “até onde a aceitação ou rejeição dos valores estéticos depende das condições sociais”.²⁶

Longe de uma petição de princípio sociológico, o passo mais acertado para escarafunchar a moda a partir da sua tríplice e simultânea engrenagem – estética, psicológica e social. Mas antes disso, é preciso destacar as fontes utilizadas pela autora, arremate final para alinhar a escolha do século XIX. Fotografias, pranchas coloridas de moda, documentação pictórica, de um lado; crônicas de jornal, estudos sobre a moda, testemunhos dos romancistas, de outro. Tais são as fontes de informação privilegiadas. As primeiras, por fornecerem um registro visual seguro da moda naquele século,

²⁶ Id., *ib.*, p.23.

eliminam uma série de dificuldades enfrentadas pelos estudiosos que desbravaram o assunto nos séculos anteriores, quando, na ausência das pranchas e da fotografia, podiam fiar-se apenas nas pinturas, nas gravuras, nos textos escritos e nas “bonecas de moda” como fonte de pesquisa.²⁷ Com a fotografia, as incertezas quanto à “veracidade” das vestimentas estampadas em quadros e gravuras, se invenções do artista ou retrato fiel das roupas usadas na época, são postas de lado. As segundas, escritas por estudiosos do assunto, como Spencer, Tarde e Simmel (responsáveis pelos estudos sociológicos mais importantes sobre a moda produzidos no século XIX), entre outros, trazem o “estado da arte” da questão para dentro do livro. Não sob a forma das costumeiras discussões bibliográficas que acompanham os trabalhos escritos originalmente como teses de doutorado e, sim, como fios discretos que a autora vai desfiando no andamento da análise. Cujo acerto deriva também da maneira com que ela mobiliza e utiliza o testemunho dos romancistas, a fonte indireta mais reveladora do assunto.

Balzac, Proust e os nossos romancistas, Alencar, Macedo e Machado, aparecem em momentos precisos (e preciosos), instigando alguns dos momentos de maior acuidade analítica de Gilda. Atentos à “significação expressiva dos detalhes”, esses escritores captaram, com requinte descritivo inigualável, o dimorfismo estético que tomou conta do século XIX no domínio da moda e do vestuário. A diferença entre os sexos,

²⁷ “As bonecas de moda” – segundo Maria do Carmo Rainho (cujo trabalho tem uma dívida intelectual expressa com o livro de Gilda) – eram “manequins de cera, de madeira ou porcelana, dos quais se trocava as vestimentas de acordo com a estação”. Nas cortes, “príncipes e princesas tinham por hábito fazer o intercâmbio dos modelos de roupas vestidas” por meio dessas bonecas. Ao longo do século XVIII, “entretanto, as ‘bonecas de moda’ vão perdendo a utilidade a partir do aparecimento de gravuras publicadas nos jornais, que logo se tornam uma fonte de informação essencial. Mais econômicas e com maior mobilidade – graças à multiplicação das tipografias – as gravuras de moda rapidamente atingem um público mais amplo, que ia além dos círculos aristocráticos”. Cf. RAINHO, Maria do Carmo. *A cidade e a moda*. Brasília, Ed. UnB, 2002, p.71.

materializando-se nas vestimentas, aparece sob duas formas distintas: X para as mulheres, com as suas cinturas comprimidas por espartilhos, e H para os homens, com seus ternos de fazendas ásperas e cores sóbrias. Distintas e complementares, as formas; distintos e complementares os sexos que as trajam. O modelo é o casal burguês. “O encanto feminino e a determinação masculina não se excluem mutuamente: na verdade, são parcelas que se somam na contabilidade astuciosa da ascensão”.²⁸ Enquanto os homens se cobrem de preto, as mulheres se enredam em cores, sedas, rendas, babados, fricotes, laçarotes, xales e decotes. Ao contrariarem com seus corpos, movimentos e vestimentas, qualquer racionalidade de ordem prática, elas mostram literalmente o quanto o domínio da moda é afeito às intempéries do simbólico e aos imperativos das injunções sociais.

Exercendo uma “verdadeira volúpia de posse à distância”, derramando-se na descrição dos trajes femininos, contendo-se no trato da indumentária masculina, os escritores, por sua vez, captam “melhor que ninguém, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, enfim, a perfeita simbiose em que a mulher vive com a moda”.²⁹ Perfeita porque plenamente enlaçada nos constrangimentos sociais e psicológicos derivados do duplo padrão de moralidade que regula a conduta de homens e mulheres na época. De um lado,

uma moral “contratual”, um código de honra originado nos contratos da vida pública, comercial, política e das atividades profissionais, [de outro,] uma moral feminina, relacionada com a pessoa e os hábitos do corpo e ditada por um único objetivo, agradar aos homens.³⁰

²⁸ MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas...* Op. cit., p.83.

²⁹ ID., IB., p.24.

³⁰ ID., IB., p.58.

Modas e modos

Carreira, nem pensar. Casar era a solução: única saída para evitar a condenação e o desprestígio social. Nesse contexto burguês,

o casamento era então uma espécie de favor que o homem conferia à mulher, o único meio de adquirir status econômico e social, pois aquela que não se casava era a mulher fracassada e tinha de se conformar à vida cinzenta de solteirona, acompanhando a mãe às visitas, entregando-se aos bordados infundáveis, à educação dos sobrinhos.³¹

Restrita aos interesses domésticos, as mulheres se aplicavam com esmero no trato com as roupas. Desde muito cedo. Pois sabiam que a graça, o encanto, a elegância e o frescor eram um dos poucos recursos que dispunham para a conquista de um lugar ao sol. Se o casamento era a meta, contraído, longe de atenuar, ampliava o interesse delas pelas artimanhas da vestimenta. Uma vez que a

graça de trazer o vestido, de exibir no baile os braços e os ombros, fazendo-os melhores “por meio de atitudes e gestos escolhidos” [era] simétrica ao talento e à ambição, exigidos pela carreira [do marido].³²

Desse viver nos olhos dos outros é que as roupas, os adornos, os cosméticos retiravam sua força e significação. Nesse mostrar-se recusando-se, as mulheres eram especialistas, tentando tirar o máximo partido do mínimo a que estavam confinadas em decorrência dos imperativos implacáveis da dupla moralidade vigente na interação entre os sexos.

Disso dão testemunho os escritores que Gilda utiliza no decorrer da análise. Como Machado de Assis, por exemplo. Citando uma passagem admirável de uma crônica do escritor,

³¹ ID., IB., p.90.

³² ID., IB., p.83.

centrada na análise do comportamento de nossas elites no Segundo Reinado, Gilda sublinha a “trama intrincada de competição”. Nela,

cada um de nós precisa acrescentar às vitórias pessoais, duramente conquistadas – que [Machado] chama com ironia as “glórias de plena propriedade” – “as glórias de empréstimo”, isto é, as vitórias dos muitos próximos, que se refletem em nós. [E arremata a autora] a análise dessa curiosa contaminação de prestígio, em que o triunfo da mulher repercute vivamente na posição masculina – e vice-versa –, representa, aliás, um dos fulcros principais do romance do século XIX, tanto na Europa como no Brasil.³³

A intimidade de Gilda com o universo literário – adquirida desde muito cedo, como leitora compenetrada e reforçada por meio da longa e decisiva influência de Mário de Andrade – seria revigorada, no período em que escreveu a tese, pela convivência e pela troca intelectual intensa com o seu marido, Antonio Candido (também ele às voltas, na época, com o século XIX e com a elaboração de *Formação da literatura brasileira*) e pela orientação que recebera de Roger Bastide, sociólogo interessado em todas as manifestações simbólicas da vida social, entre elas, as artes e a literatura.³⁴ Advém daí um dos trunfos de Gilda, que tanto incomodaram Florestan Fernandes, ao lamentar no trabalho da autora a “exploração abusiva da liberdade de expressão” – incompatível a seu ver com a “natureza de um ensaio sociológico” – e a “falta de documentação empírica de algumas das explanações mais sugestivas e importantes”.³⁵

Vistas hoje, as restrições emitidas por Florestan em 1952 são justamente o ponto alto do trabalho. De um lado, o estilo de

³³ ID., *IB.*, p.83.

³⁴ Sobre o amplo interesse intelectual de Bastide, ver PEIXOTO, F. *Diálogos brasileiros...* Op. cit.

³⁵ Cf. FERNANDES, F. *Resenha...* Op. cit., p.142.

Modas e modos

exposição. De outro, a desenvoltura com que a autora transita da sociologia para a estética. Valendo-se, para tanto, não só da sua habilidade para enlaçar o testemunho dos escritores à argumentação analítica – autoral e sociológica – que dá força e tónus ao livro, como dos seus olhos de lince para perscrutar as dimensões estéticas do fenómeno em pauta. Pois tendo a moda uma ligação direta com a divisão sexual e com a divisão em classes, nem por isto deixa de ser uma forma sutil de expressão de sentimentos pessoais. Sobretudo daqueles que se ressentem da falta de espaços socialmente legitimados para se expandirem. Tal era o caso dos sentimentos da mulher burguesa, ou aspirantes a, no século XIX. Abandonada em si mesma, na sua ociosidade e submissão, e

tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violando o movimento natural dos cabelos. **Procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca do seu ser, a pesquisa atenta de sua alma.** E aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária.³⁶

Mostrando a complexidade de sentimentos que envolvem a moda, reconhecendo o seu comprometimento com as injunções sociais e admitindo, de saída, que a “forma é em larga medida sancionada pela sociedade”, Gilda não abre mão da análise estética. Pois, a seu ver, a moda é arte sim, e de um tipo especial. Para decifrá-la nessa chave é necessário a um só tempo intimidade com o objeto em pauta (a tal da simpatia sociológica?) e um conhecimento amplo das formas simbólicas expressas em diversos suportes artísticos. Gilda tinha de sobra os dois.

³⁶ MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas...* Op. cit., p.100, grifos adicionais.

A mais viva de todas as artes, a moda, tal como a pintura, a escultura e a arquitetura, encontra na forma o seu veículo de expressão. Ou melhor, a moda é forma. Valendo-se da materialidade dos tecidos, o costureiro (ou costureira) enfrenta desafios análogos aos dos artistas em geral, ao lidar com as seguintes dimensões estéticas: forma e cor. Mas, diferentemente dos demais artistas, o seu grande desafio é a mobilidade. Não por acaso um das últimas dificuldades a serem resolvidas na história do vestuário. De um lado, por injunções sociais: durante muito tempo, a roupa hirta – incômoda aos olhos de hoje – era símbolo de distinção social: “prova visível, oferecida ao todos, de que o portador, não se dedicando aos trabalhos manuais, desprezava o desembaraço dos membros e o conforto das vestes”.³⁷ De outro, por constrangimentos internos à feitura das vestimentas. Muito pano para manga foi gasto para se chegar, por exemplo, à simplicidade do vestido cavado em estilo tubinho.

Diferentemente das outras artes, a vestimenta, como mostra Gilda, só se completa no movimento.

Arte por excelência de compromisso, o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios. Enquanto o quadro só pode ser visto de frente e a estátua nos oferece sempre em sua face parede, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento.³⁸

Se assim o é, talvez possamos arriscar uma hipótese sobre a relação entre arte, movimento e atrizes, apenas insinuada no trabalho de Gilda, por meio de uma nota de rodapé, em que ela cita Simmel para reter o que convém e duvidar do que lhe parece pouco acertado. Vamos a ela:

³⁷ ID., IB., p.48.

³⁸ ID., IB., p.40.

Modas e modos

Em seu ensaio, *Cultura feminina*, Simmel, defende o ponto de vista de que a mulher é um ser unitário por excelência, faltando a ela “essa qualidade tão masculina de manter intacta a essência pessoal mesmo quando se dedica a uma produção especializada, que não implica a unidade do espírito”. Cada uma das atuações da mulher, ao contrário, “põe em jogo a personalidade total e não separa o eu dos seus centros sentimentais”. **Dá realizar-se plenamente apenas nas artes do espaço, como a arte teatral**, onde efetua a imersão integral da personalidade toda na obra ou fenômeno artístico. Contudo [pergunta-se Gilda] até onde esse temperamento unitário será fruto de fatores sociais?³⁹

A indagação é absolutamente pertinente e será respondida com maestria não só no restante da nota, como no decorrer do capítulo em pauta – não aleatoriamente portador do mesmo título, “Cultura feminina”, do ensaio de Simmel. Certa na observação mais geral, Gilda deixou de lado a hipótese mencionada acima, embora me pareça repleta de sentidos a equação entre sociabilidade urbana + desejo de imitação e de distinção + moda + arte do movimento + teatro + atrizes + a arte do espaço. Se o teatro é um dos campos de produção simbólica que mais conferiu notoriedade às mulheres que dele participam na condição de atrizes, há algo a ser explorado no fato das atrizes se notabilizarem na arte do espaço e, ao mesmo tempo, na maneira desenvolvida e desimpedida com que portam os trajes e as vestimentas de suas personagens. Basta lembrar, para tanto, que no século XIX e em boa parte do XX, antes do advento e supremacia do cinema, eram as atrizes de teatro as principais responsáveis pela difusão de novas modas. “Coquetes e plebéias”, elas estão para a moda, assim como sua atuação no espaço teatral está para o movimento que a vestimenta exige para se completar como arte.⁴⁰

³⁹ MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas...* Op. cit., nota 31, 3º capítulo, p.229, grifos adicionais.

⁴⁰ Pistas a serem exploradas na pesquisa que estou começando desenvolver com mais sistematicidade sobre as atrizes brasileiras, intitulada “Presenças marcantes:

Se o movimento que confere vida à vestimenta é, a princípio, disponível a todos – pois basta usar uma roupa para que ela se movimente – nem todos conseguem o *plus* que a singulariza e diferencia os seus portadores dos demais. Isto é, a elegância, definida por Gilda como o “elo de identidade e concordância” que se estabelece entre a vestimenta e a pessoa. Claro que para adquiri-la o dinheiro ajuda, como bem sabem os “novos ricos”. Mas não basta. Como sabem também os “bem nascidos”, que transformam o aprendizado prolongado (sob a forma de *habitus*) da elegância numa segunda natureza. Que por ser visível e estampada nos movimentos e nas roupas dos “bem nascidos” e “elegantes”, pode ser copiada pelos que não pertencem ao círculo imediato dos privilegiados. Daí o movimento espiralado da moda. Uma vez adotada pelos “mais iguais” entre os “iguais” (isto é, pelos distintos círculos de elite), tende a ser imitada pelos que estão “abaixo” (as classes médias) e pelos “muito abaixo” que, sequer chegam a incomodar os “iguais” dos “muito acima”, mas que são um problema e tanto para os que estão medianamente “abaixo”. Nessa busca incessante de diferenciação, exacerbada pela vida urbana e pela democracia que aboliu os privilégios de sangue, a vestimenta se torna o “sinal mais eficaz de inferência direta sobre o próximo”. Mas essa mesma

democracia que não estabelece barreiras nítidas entre as classes inventa um novo suplício de Tântalo: permite que as elites usufruam uma moda que a classe média persegue sem jamais alcançar e que os pequenos funcionários e todos os párias sociais espiam nas vitrinas com o olhar sequioso.⁴¹

Apreendendo a moda como um objeto complexo, um “todo harmonioso mais ou menos indissolúvel”, com múltiplas

etnografia das relações de gênero e história social do teatro brasileiro”, São Paulo, 2003, *mimeo*.

⁴¹ MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas...* Op. cit., p.141.

Modas e modos

serventias – “serve a estrutura social”, “reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós e o socializador”, traduz uma linguagem artística, “exprime idéias e sentimentos”⁴² – Gilda dá ao assunto a dimensão espiralada que lhe é própria.⁴³ Ou seja, inicia o seu ensaio de sociologia estética pela abordagem da moda como arte, passa pela ligação da moda com a divisão de classes, detém-se na ligação da moda com a divisão entre os sexos, revira pelo avesso a cultura feminina, e fecha o livro com o “mito da borralheira”. Exemplo vigoroso da profusão de achados analíticos que podem ser garimpados nessa sociologia da festa, o capítulo final mostra como as festas adquirem um “caráter de cerimonial de iniciação, onde entram em jogo mais as qualidades pessoais de cada um que os atributos de sua classe”.⁴⁴ Espaços de peneiramento e reorganização das elites, elas são, ao mesmo tempo, momentos privilegiados para o exercício pleno do jogo de sedução entre os sexos – pautado, não nos esqueçamos, pela dupla moralidade própria do século XIX. Nelas, os adornos, as roupas e os gestos ganham, juntamente com as maneiras e os modos dos seus portadores, significação máxima na interação social. Sem eles e terminada a festa, alguns voltam à condição de borralheira, outros permanecem onde estavam e alguns, poucos, triunfam, “nessa longa cadeia de provas que [lhes] vão sendo antepostas e cuja vitória final há de conferir aos neófitos a cidadania na classe mais alta”.⁴⁵

⁴² ID., IB., p.29.

⁴³ Conferir, nessa direção, o ensaio de SIMMEL, Georg. La moda. In: *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Barcelona, Ediciones Península, 1988, pp.26-55.

⁴⁴ ID., IB., p.166.

⁴⁵ ID., IB., p.106.

4. “O espírito das roupas” visto pelo prisma da relação sujeito-objeto

O último ponto a ser abordado diz respeito a um aspecto menos evidente do livro, mas que me parece central para entendermos a sua força: a maneira com que a experiência complexa das mulheres de Gilda, que inventaram para si mesmas um destino para o qual não haviam sido preparadas, se introduz no trabalho da autora. Migrando do registro biográfico para dar suporte à empreitada analítica, essa experiência será indiretamente abordada no final do terceiro capítulo, centrado na análise da cultura feminina. Para arrematar o capítulo, Gilda puxa um fio discreto e arma uma trama nova, deixando entrever as marcas decisivas do reprocessamento da experiência social no trabalho intelectual. Vejamos como isto acontece.

Após mostrar que as mulheres, no século XIX, desenvolveram ao infinito as artes relacionadas com sua pessoa, criando um estilo de vida que se expressava simbolicamente por meio da moda, Gilda chama atenção para a experiência das mulheres que embaralharam esse esquema dualista. Entre elas, as *sufrajettes* que, aspirando uma existência diversa e vendo na carreira uma fonte de realização pessoal, obrigavam-se ao desinteresse pelo adorno, pela vestimenta rebuscada, pela preocupação com a moda. Mas, nas palavras de Gilda, “não se desiste impunemente de velhos hábitos que anos de vida bloqueada desenvolveram como uma segunda natureza”.⁴⁶

⁴⁶ Vale registrar aqui uma interessante nota de rodapé feita por Gilda com o propósito de comparar a situação das *sufrajettes* com outros grupos sociais que viveram experiências parecidas. Cito: “Um outro ponto de vista frutífero seria a comparação entre os traços de personalidade da mulher e de outros grupos sociais em situação análoga, a saber: os imigrantes, judeus, convertidos, povos conquistados, negros americanos, nativos ocidentalizados, intelectuais, que romperam com os grupos sociais e as classes em que se originaram, mas ainda não se libertaram completamente dos laços que os prendem a eles” (nota 34 do 3º capítulo, p.230). A lógica subjacente a essas experiências que Gilda anteviu,

Modas e modos

Lançando-se no áspero mundo dos homens, a mulher viu-se, segundo a autora,

dilacerada entre dois pólos, vivendo simultaneamente em dois mundos, com duas ordens diversas de valores. Para viver dentro da profissão adaptou-se à mentalidade masculina da eficiência e do despojamento, copiando os hábitos do grupo dominante, a sua maneira de vestir, desgostando-se com tudo aquilo que, por ser característico do seu sexo, surgia como símbolo de inferioridade: o brilho dos vestidos, a graça dos movimentos, o ondulado do corpo. E se na profissão era sempre olhada um pouco como um amador, dentro do seu grupo, onde os valores ainda se relacionavam com a arte de seduzir, representava verdadeiro fracasso. Não é de se espantar que esse dilaceramento tenha levado a mulher ao estado de insegurança e dúvida que perdura até hoje. Pois perdeu o seu elemento mais poderoso de afirmação e ainda não adquiriu aquela confiança em si que séculos de trabalho implantaram no homem.⁴⁷

Essa longa citação é para mostrar que, embora a autora esteja abordando a experiência das *sufrajettes*, é também dela e das mulheres da sua geração que ela está falando. Ou seja, das mulheres que, como ela, experimentaram uma transição de modelos de comportamento, procurando novas formas de expressão simbólica da feminilidade, ao mesmo tempo em que se lançaram profissionalmente em carreiras até então vistas como masculinas. Por essa razão, elas viveram por inteiro um momento

mas não desenvolveu, será escarafunchada com rigor e surpreendente alcance analítico por Norbert Elias, sobretudo no livro escrito por ele em parceria com John Scotson, *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Apresentação e revisão técnica de Federico Neiburg. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

⁴⁷ MELLO E SOUZA, G. *O espírito das roupas...* Op. cit., p.106.

fecundo e simultaneamente doído de transição social no domínio que hoje se convencionou chamar por gênero.

A argúcia com que Gilda reconstrói a vivência e, num certo sentido, a posição em falso e cambiante das *sufrajettes* que despontaram na cena política, tem a ver, portanto, com a maneira discreta com que ela mobiliza e converte a sua própria experiência numa chave sutil de inflexão analítica. Por meio de um “olhar de esquelha”⁴⁸ – que outra escritora, Vilma Arêas, já havia detectado na ficção da autora –, Gilda aproxima experiências distintas de mulheres diferentes: as das *sufrajettes*, diretamente, e as dela e as de sua geração, indiretamente. Dessa aproximação, sobressaem os traços mais abstratos que contornam a ambivalência funda que as singulariza. Maneira inesperada de introduzir a relação sujeito-objeto, sem o enquadramento metodológico usual que essa relação costuma receber nas teses de doutorado. No lugar de por um ponto final na análise da cultura feminina tal como expressa no século XIX, Gilda abre com a questão da *ambivalência* um novo campo de debate refratário a enquadramentos simplistas e a polaridades redutoras.

O reprocessamento da experiência de transição vivida pelas mulheres de sua geração permite a ela, como autora, uma lucidez particularmente aguda em relação aos meandros da chamada cultura feminina, vista sempre em relação e conexão com o universo masculino. Daí, sem dúvida, o fato de o alcance analítico de *O espírito das roupas* ser maior e bem mais intrigante do que várias das análises feitas, anos depois, sobre a chamada condição da mulher.

Aprisionada à lógica simplista de algozes e vítimas, uma parte da produção feminista que teve lugar nos anos de 1970 e 80, não foi capaz de perceber, e menos ainda de aprofundar, aquilo que Gilda, de maneira discreta, quase sem alarde, detectou como resultado da ambivalência vivida pelas mulheres. Apreendendo a moda como uma linguagem simbólica, apta a dar plasticidade e

⁴⁸ Cf. ARÊAS, V. *Prosa Branca*, Op. cit., p.26.

Modas e modos

expressão a idéias e sentimentos difusos, e não só como meio de marcar pertencimentos e sublinhar distâncias e distinções sociais, Gilda mostrou, muito antes da voga dos estudos de gênero, que as sociabilidades distintas de homens e mulheres no século XIX (mas não apenas nele) só podem ser entendidas como resultado de um engate simbólico que, por ser estrutural, exige o acionamento de uma análise de tipo relacional.

Advém daí o frescor desse livro, escrito há mais de meio século. Podemos dizer então, e sem medo de errar, que o alcance e a atualidade desse trabalho resultam não só da mobilização de instrumentos intelectuais agudos numa prosa precisa e elegante, como na transmutação da situação social de transição vivida pelas mulheres da geração da autora numa chave apta a renovar o debate e a reflexão sobre as relações de gênero. Sendo assim, talvez possamos dizer sobre *O espírito das roupas* o mesmo que Gilda disse sobre outro grande livro da nossa história intelectual: *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Livro típico de épocas de transição social, que não desejam a volta ao passado, não sabem o que tem de vir e sentem o presente como uma neblina vasta, *Macunaíma* não deve ser tomado como uma fábula normativa. Ele é antes o campo aberto e nevoento de um debate do que o marco definitivo de uma certeza.⁴⁹

Aplicadas ao espírito da autora e ao seu “espírito das roupas”, essa citação nos ajuda a refletir sobre as razões mais sutis e menos evidentes que garantem a força do livro e dão sustentação a sua armação conceitual e narrativa. Sendo menos a marca de certezas e muito mais a incitação ao “campo aberto e nevoento do debate”, essas razões são inseparáveis da forma com que o argumento analítico de Gilda em relação à moda e suas ligações com a arte, as classes, os sexos e com todas as injunções da vida social, vai sendo moldado e costurado ao longo do livro.

⁴⁹ Cf. MELLO E SOUZA, G. *O tupi e o alaúde*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

Quero dizer com isto que o conteúdo substantivo da análise é inseparável da forma com que ele é apresentado, ou seja, do ensaísmo e da prosa modernista da autora. Forma e conteúdo, no seu caso, aludem também à escritora que ela certamente teria sido se, no lugar da carreira universitária, tivesse perseguido uma das suas vocações de juventude: a de contista, revelada, como vimos, na revista *Clima*.

Mas se isto tivesse acontecido, teríamos ganhado uma escritora e perdido, isto sim, a ensaísta plena, dona de um estilo preciso e desimpedido, a um só tempo clássico e modernista, responsável pelo corte impecável que ela soube imprimir aos vários objetos culturais e estéticos com que se defrontou ao longo de sua produção intelectual.

Para finalizar, não seria descabido estabelecer uma analogia enviesada entre *O espírito das roupas* de Gilda e o estilo de moda lançado por Chanel. Por um desses processos extraordinários de alquimia social, responsáveis pela transmutação vigorosa do valor simbólico do produto, proporcional à raridade do produtor, Chanel conseguiu o trunfo máximo que um criador da moda pode ter. Isto é, a “suspensão” do tempo, em um universo onde estar na moda é estar sempre na “última moda”, como mostram Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut no notável estudo sobre as grifes e os produtores da alta costura francesa.⁵⁰

Por caminhos diversos, Gilda conseguiu a mesma proeza de Chanel, só que no campo intelectual, graças à acuidade analítica com que tratou a moda. A suspensão do tempo na recepção desse livro, que no lugar de envelhecer, ganhou um frescor e uma atualidade inquietantes, parece ser a contrapartida da manutenção do tempo no andamento da análise. Tanto do tempo das mulheres de elite, às voltas com a moda do seu tempo, quanto do tempo da autora que, filtrando a experiência social de sua

⁵⁰ Cf. BOURDIEU, Pierre e DELSAUT, Yvette. Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie. *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, n° 1, 1975, pp.7-36.

Modas e modos

geração, soube converter o tempo numa fonte preciosa do trabalho intelectual.

Transitando da história para a sociologia, desta para a antropologia e para a estética, mobilizando fontes diversas e pontos de vista inesperados, Gilda adensou o foco analítico sobre a moda e deixou como legado esta jóia de ensaio estético e sociológico.