

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Doutora em Sociologia, realizada sob a orientação científica do

Professor Doutor Manuel Lisboa

FCSH/UNL

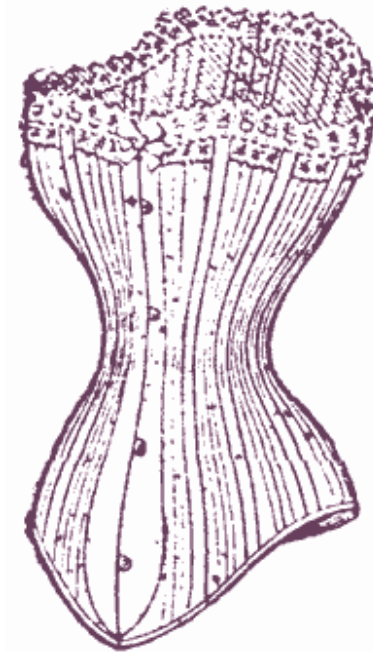
Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio
(SFRH/BD/64454/2009).

Título da dissertação

O género como espartilho

moda e feminismo(s)

Cristina L. Duarte



Palavras-Chave: moda, género, espartilho, mulheres, gerações, representação de si, corpo, identidade, feminismos.

Keywords: fashion, gender, corset, women, generations, representation of self, body, identity, feminisms.

Resumo: Esta investigação propõe um triângulo teórico e empírico entre moda, feminismo(s), e género. Numa das primeiras utilizações da palavra como conceito sociológico que é feita por Ann Oakley¹ em 1972, ela descrevia o género como sendo uma matéria de cultura, referindo-se à classificação social em masculino e feminino.

Enquanto construção em relação ao outro (sexo), o conceito de género é indispensável à compreensão de todos os domínios da vida social, tendo ao mesmo tempo a sua própria história. Se há normas para o género, a moda não imporá uma delas, medida da sua própria medida, como um espartilho? Como é que o fenómeno social da moda reflecte e/ou contribui para a construção de género, ao mesmo tempo que concorre para a desconstrução do «eu»? Qual é afinal a função da moda no desempenho de género? Várias linhas de pensamento concorrem para a investigação de uma realidade que é múltipla: porque vestem as mulheres como vestem, diferença e repetição; valorização da memória oral das mulheres, histórias pessoais e comparação da experiência de vida, reflexividade e pensamento; percepção da pluralidade e dos vários quotidianos do corpo; identidade e (re)configuração dos papéis sociais das mulheres no dualismo privado/público; consumo, e gosto.

A moda como fenómeno social (total) é o nosso laboratório sociológico, onde se ensaiam os géneros, através de uma ritualização (feminilidade/ masculinidade) da apresentação de si, que vai atravessando idades de vida, gerações, e lugares. Enfim, partimos à descoberta de algo novo sobre nós, unidades humanas, actores e actrizes sociais, a quem desde o nascimento, ou mesmo antes dele, é atribuído um primeiro papel, o de género.

¹ Ann Oakley, *Sex, Gender and Society* (Nova Iorque: Columbia University Press, 1972).

Abstract: This research proposes a theoretical and empirical triangle between fashion, feminism, and gender. In one of the first uses of the word as a sociological concept that is made by Ann Oakley in 1972, she described gender as being a matter of culture, referring to masculine and feminine social classification. While construction in relation to another (sex), the concept of gender is essential to the understanding of all areas of social life, whilst its own history. If there are standards for gender, fashion doesn't impose one of them, as their own measure, like a corset? How does the social phenomenon of fashion reflects and/or contributes to the construction of gender, while competing for the deconstruction of self? What is the function of fashion in the gender as performance? Various schools of thought are competing for the investigation of a reality that is multiple: why women wear like they do, difference and repetition; enhancement of oral memory of women, personal stories and life experience comparison, reflexivity and thought; perception of plurality and of various everyday of the body; identity and (re)configuration of the social roles of women in the private/public dichotomy; consumption, and taste.

The fashion as (total) social phenomenon is our sociological laboratory, where everybody practice gender, through a ritualized *fashion* (of femininity/masculinity) presentation of self, that goes across ages of life, generations, and places. Anyway, we leave to the discovery of something new about us, human units, social actors and actresses, who from birth, or even before it, is assigned the first role of gender.

Índice

Agradecimentos

Nota prévia

Introdução	1
CAPÍTULO I - A ética de género e o espírito da moda	13
1.1 Definições e perspectivas históricas sobre a moda e a disciplina do corpo	14
1.2 Uma ca(u)sa que seja sua: objectivos do estudo	40
1.3 Conceitos, dispositivos teóricos e unidades de significação.....	43
1.4 Vários sentidos para a identidade e para a identidade de género	52
1.5 Feminismos corpóreos e performatividades	56
CAPÍTULO II - Somos o que vestimos onde estamos	60
2.1 Moda e feminismos: diálogos (im)possíveis	62
2.2 O traje e a sua dimensão política	75
2.3 A moda e o estudo da indumentária numa análise sincrónica e diacrónica	85
2.4 Arbitrariedade e imitação	94
2.5 Narrativas visuais e estereótipos: reprodução através do tempo.	99
2.6 O imenso campo de investigação e o mergulho nas fontes de imprensa.....	105
CAPÍTULO III - Como as metodologias vestem aqui os propósitos da investigação	111
3.1 Estratégia de investigação	121
3.2. Construção do campo de observação	124
3.2.1 Quem? onde? quando?	124
3.2.2 Como? Com que guião de entrevista?.....	131
3.3 As entrevistas-retratos: <i>herstory</i> , ou a biografia através do sistema da moda	135
3.4. Características gerais da amostra/participantes	139
3.5 Análise compreensiva: tirar o retrato sociologicamente falando	151

CAPÍTULO IV – Género e Moda em Portugal: a história delas	156
4.1 Retrato/quadro familiar a duas vozes	161
4.2 Retrato/quadro familiar a três vozes.....	163
CAPÍTULO V – Retratos a duas e três vozes	167
5.1 <i>Herstory I</i> : vozes em tom baixo num país fechado.....	170
5.1.1 Anos 1926/38: importância social e memória histórica da roupa	173
5.1.2 As questões da moda-vestuário	177
5.1.3 As questões do olhar construído	183
5.2 <i>Herstory II</i> : timidamente, as vozes ganham espessura	196
5.2.1 Anos 1941/48: importância social e memória histórica da roupa	198
5.2.2 As questões da moda-vestuário	200
5.2.3 As questões do olhar construído	201
5.3 <i>Herstory III</i> : vozes de mudança, num tempo cinzento	215
5.3.1 Anos 1952/57: importância social e memória histórica da roupa	216
5.3.2 As questões da moda-vestuário	219
5.3.3 As questões do olhar construído	220
5.4 <i>Herstory IV</i> : vozes de contestação.....	225
5.4.1 Anos 1961/65: importância social e memória histórica da roupa	227
5.4.2 As questões da moda-vestuário	231
5.4.3 As questões do olhar construído	238
5.5 <i>Herstory V</i> : as vozes filhas da revolução.....	244
5.5.1 Anos 1974/84: importância social e memória histórica da roupa	246
5.5.2 As questões da moda-vestuário	249

5.5.3 As questões do olhar construído	253
5.6 <i>Herstory VI</i> : vozes de liberdade	264
5.6.1 Anos 1986/99: importância social e memória histórica da roupa	266
5.6.2 As questões da moda-vestuário	268
5.6.3 As questões do olhar construído	272
CAPÍTULO VI – Mães & filhas: Comparação intergeracional	283
6.1 As resistentes. Tonalidades do Estado Novo	285
6.2 As visíveis. Do segundo sexo à segunda vaga	294
6.3 As modernas. As (r)evoluções aparentes (de 1974 ao 1984)	299
6.4 As consumistas	307
Conclusões	311
BIBLIOGRAFIA	329
CURRÍCULO	349
ANEXOS EM CD-ROM	
A Tese (Versão digital)	
ANEXO II– Guia de Entrevista (Semi-estruturado)	
ANEXO III – Entrevistas exploratórias: Clara Queiroz, Maria Keil, Maria Ivone Leal	
ANEXO IV – <i>Herstory</i> . A História Delas (Entrevistas e Sínteses Narrativas)	
ANEXO V – Figuras e quadros	
ANEXO VI – Currículo da doutoranda	
ANEXO VII – Disco dois	

AGRADECIMENTOS

Quando voltei à Faculdade de Ciências Sociais e Humana em 2004, para fazer um curso de pós-graduação em Estudos sobre as Mulheres, senti-me verdadeiramente como quem regressa a casa. Agradeço a esta faculdade o facto de me fazer sentir sempre como em casa. A todos e a todas o meu muito obrigada!

Neste regresso à universidade, tenho feito novas amizades, essenciais para mim, humana e cientificamente. No contexto desta tese, iniciada há alguns anos, queria nomear uma a uma as pessoas sem as quais não teria chegado onde cheguei: isto é, a estas páginas que agora escrevo. Em primeiro lugar, o meu orientador, Prof.Dr. Manuel Lisboa, que me desafiou a apresentar o projecto de doutoramento à comissão científica. Por essa visão de que 'eu era capaz', obrigada Manuel. Até chegarmos aqui o caminho foi longo, como uma verdadeira maratona o será, mas a chegada é um momento que vale todos os esforços, por mais solitários que sejam.

Portanto, 18 anos depois de concluir a licenciatura em Sociologia, a minha entrada nos Estudos sobre as mulheres foi marcado por um encontro com uma professora de História das Ideias que toda a gente conhecia, menos eu: Zília Osório de Castro. Obrigada professora por me ter convidado para o grupo Faces de Eva, e por me ter ensinado tudo o que me ensinou nas suas aulas de 'O tempo das mulheres' e ao longo destes últimos 10 anos. Não esqueço a primeira pergunta a que tive a honra de responder numa aula sua, «o que é para si o feminismo?». Estou aqui professora, ainda a responder(-lhe) a essa pergunta... Muito obrigada por me ter dado a conhecer o grupo e o seu trabalho de investigação, com as várias frentes que lhe conhecemos, da divulgação à pesquisa e à edição, sempre em progresso, e em movimento rumo a um futuro

onde a igualdade de género tenha mais visibilidade e seja mais muito mais sentida entre pares (nas universidades, e na sociedade em geral).

Agradecer à faculdade e a faces de eva, leva-me a um agradecimento muito especial aos centros de investigação que sempre me apoiaram: primeiro o Socinova, depois o Cesnova e agora CICS.NOVA. Obrigada a todos/as, obrigada professor Luís Baptista, pela sua presença, boa disposição e preocupação com o andamento dos meus trabalhos. Obrigada Paula Bouça, pela amabilidade e dedicação. Obrigada Cristina Oliveira, pela tua simpatia, e esclarecimentos sempre que precisei deles.

Este doutoramento não poderia realizar-se sem o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, mas também não poderia ter progredido sem as pesquisas realizadas nas nossas bibliotecas que sempre me acolheram de forma exemplar - MÁRIO SOTTOMAYOR CARDIA, CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DO ID, BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, BIBLIOTECA DO ISCTE, ANA DE CASTRO OSÓRIO/BIBLIOTECA DE BELÉM, BLIBIOTECA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DA COMISSÃO PARA A CIDADANIA E IGUALDADE DE GÉNERO (CIG), CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E ARQUIVO FEMINISTA “ELINA GUIMARÃES” DA UNIÃO DE MULHERES ALTERNATIVA E RESPOSTA (UMAR), BIBLIOTECA DO MUSEU NACIONAL DO TRAJE, E MEDIATECA DO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA.

Uma pequena grande comunidade de afectos ajudou-me a percorrer os corredores algo solitários do processo de escrita da tese. As amigas de toda uma existência foram aqui convocadas. A cada uma e cada um que me deu cinco minutos de conversa que fosse, parou enfim para bebermos um café, um muito obrigada.

Sinto-me ainda eternamente grata a um conjunto de pessoas que estão comigo desde a primeira hora, iluminando sempre os meus passos: em primeiro lugar agradeço a quem me ajudou a navegar no sítio internet da FCT no já longínquo ano de 2008. – Obrigada Ana Lúcia Teixeira, por isso e muito mais. Obrigada ao Observatório Nacional de Violência e Género por toda a atenção

que me dispensou. Agradeço à colega Catarina Frade Moreira por todas as nossas conversas, pela sua leitura atenta e revisão na primeira fase do texto da tese, pelo apoio e interesse manifestados sempre pelo meu trabalho. – Obrigada Catarina por esta amizade, um abraço feminista. Quero agradecer também ao colega João Monteiro Feijão, graças a quem aprendi tanto ao longo dos nossos almoços ‘com conteúdo’. Graças a ti a minha bibliografia está ordenada há muitos meses! Muito obrigada João.

Quero agradecer ainda à Catarina Inverno por todas as mensagens de alento, à Rita Mira pelo seu cuidado e atenção para comigo, a ambas obrigada pela alegria que me transmitem. Enfim, a todo o grupo Faces de Eva que sempre me apoiou e se preocupou com o andamento da minha investigação. Conhecer-vos a todas foi muito importante para mim, e muito obrigada por todos os ensinamentos partilhados.

O último ano do doutoramento deixou-me mais vulnerável, mas nem por isso menos convicta que fazia a investigação que queria fazer. No fundo, escolhi-a, tanto quanto ela me escolheu a mim. Pelo especial apoio que me deram neste último ano agradeço a: Ana Pereirinha Pires, Jesuína Magalhães, Jorge Pereirinha Pires, Miguel Rocha de Sousa, Vanessa Duarte. Obrigada a todas /os, e particularmente à minha irmã, Patrícia, e à minha mãe, Maria Alice, a quem dediquei muito menos tempo do que devia ao longo dos últimos anos.

Um especial e muito sentido agradecimento à minha colega Ana Roque Dantas a quem fico eternamente agradecida pela sua análise crítica e por todo o apoio que me ofereceu na última fase da tese, apoio esse manifestado em gestos de autêntica sororidade científica, se pudermos ousar esta expressão, num piscar de olho aos estudos de género e feministas. Mil vezes obrigada Ana.

Finalmente, este estudo não poderia ter sido realizado sem as suas 41 participantes. UM MUITO OBRIGADA A TODAS. ABRAÇO-VOS. BEM HAJAM.

Em memória de Maria Ivone Leal, de Maria Keil, e de Maria Natália Duarte.

Nota prévia

Como projecto de investigação, «O género como espartilho» parte de um diário necessariamente fragmentado, com a história pessoal em pano de fundo, num registo que é auto-etnográfico, realizado no interior de uma actividade como aquela que desempenhei durante vários anos, primeiro como socióloga, depois como jornalista e como escritora e, de novo, como socióloga.

A literatura que tenho produzido ao longo dos anos baseia-se, por um lado, numa observação dos protocolos da moda, e num conjunto de reflexões sobre o fenómeno social da moda, e por outro, na produção de monografias sobre criadores/as de moda que, a partir de 1974, com especial incidência nos anos 80 e 90 do século XX, têm vindo a formar gradualmente um colectivo, com diferentes gerações e individualidades em presença.

A ideia para este estudo nasceu de uma admiração, de uma inquietação e de uma interrogação. Por vezes, mais do que eu ter escolhido o tema desta tese, sinto que fui 'a' escolhida: como uma história de vida, que começa mesmo antes de termos nascido (1961), porque, seguindo uma linha beauvoriana, «ninguém nasce mulher: torna-se mulher» (Beauvoir, 1949). Na minha reflexão, a força do que nos precede é devedora, portanto, do que iremos ser, e nesse devir está necessariamente a sociedade a que pertencemos. Um lugar e uma visão (do que é ser mulher e do que é ser homem, do que é ser feminino, e do que é ser masculino) predetermina-nos. O género pré situa-nos. Ou seja, situa-nos antes de ser(mos).

Este estudo parte do ponto de vista do consumo (de moda) e dos hábitos de vestir, em Portugal, antes e após 1974. Entre o golpe militar de 1926 que instaurou a ditadura fascista, e o golpe militar de 1974 que restaurou a democracia através do movimento das forças armadas vamos analisar o fenómeno social da moda à luz de cada década, e das fontes recolhidas nas datas em estudo, relacionadas por sua vez com as

mulheres convidadas a participar deste estudo. Questiono-me, como é que estas mulheres criam sentidos através da indumentária?

A narrativa como forma de relacionar experiências é o método escolhido, tanto na escrita, como nas entrevistas semi-estruturadas de abordagem a histórias individuais e/ou colectivas (em *focus group*). Como é que a memória colectiva é abordada/contada pelo indivíduo na narrativa etnográfica? Como é que as mulheres relatam nas suas histórias de vida, experiências de moda – e como estas podem ser estudadas, tendo em atenção a (des)igualdade de género?

Esta tese é devedora de todas as mulheres que foram entrevistadas no âmbito do nosso estudo, bem como de todos/as quantos/as colaboraram com a investigação. Nem todas as entrevistadas continuam entre nós. Maria Ivone Leal², pedagoga e investigadora, e a artista Maria Keil³ foram duas mulheres que partiram, deixando-nos uma obra feita ao longo de décadas, cada uma na sua área. Fizeram ambas parte da fase das entrevistas exploratórias, a qual incluiu ainda Clara Queiroz, bióloga (professora catedrática aposentada). Após esta fase exploratória, entrevistámos as 41 mulheres participantes deste estudo. Cada uma delas falou-me da sua biografia, para a qual contribui não só o relato do(s) quotidiano(s), que inclui a construção dos papéis de género que lhes é subjacente, em diferentes gerações.

Desde 1986 que o deleite pelas páginas de informação visual e escrita sobre moda, paralelamente à observação em Portugal de passagens de rua, em salões e calendários de pronto-a-vestir determinou não só um gosto, como o (re)conhecimento da emergência de novos nomes na produção de autor/a (criação de moda) encontrando-me, assim, no final daquela década num plano que é o da observação (prática-profissional), de alguém acabada de se formar em Sociologia, e que começaria a

² A investigadora Ivone Leal (1924-2013) realizou o estudo denominado *Um século de periódicos femininos – arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926* («Cadernos da Condição Feminina nº35, Lisboa, CIDM, 1992») e no processo da pesquisa decidiu parar por 1926, ao encontrar num jornal um carimbo vermelho que dizia «Visado pela comissão de censura».

³ Maria Keil (1914-2012).

leccionar uma disciplina de sociologia dedicada à moda. O facto viria a alimentar uma inquietação que nos ajudou a formular o problema sociológico que aqui tratamos. A intenção é darmos um contributo à Sociologia, através dos nossos diálogos interdisciplinares com os Estudos sobre as Mulheres, de Género e Feministas. O título da tese sugere uma alusão à história, e não só da moda: o género como espartilho.

Introdução

I

O modo como o género e o vestuário estruturam o pensamento colocam as práticas do vestir ao nível dos discursos sem palavras. Não é à toa que se diz que uma imagem vale mais do que 1000 palavras. Ou se preferirmos 5 000 caracteres. Com espaços. Mas quem prefere expressar-se com o corpo todo e não só com a voz, articula os tais discursos sem palavras. Por vezes, são urbanos e eloquentes, multi-etno-retro ou o que seja, mais ou menos artísticos e interventivos, ou simplesmente opacos, ocupando sempre um espaço livre entre a ficção e a realidade.

O ‘código’ da época está condensado na moda que me interessa estudar como fenómeno social e como uma linguagem, e neste âmbito podemos investigar as várias modas desde a Europa medieval até ao século XX e para além dele.

A roupa que vestimos ocupou no século passado um lugar de ‘pivot’ na definição da identidade e da sociedade, do individual e do colectivo, especialmente quando relacionados com a política sexual e do corpo. Entre as várias interrogações que tenho vindo a formular, escolhi estas para trazer aqui e que ajudam a desenhar algumas linhas de reflexão.

A forma como a moda reflecte a construção de género ou contribui para ela é uma das linhas de problematização. E ainda, como se habitam os gestos e os movimentos? Através da observação, o movimento do corpo vai sendo ‘aprendido’ entre as gerações. Trata-se de ver e fazer, como frente a um espelho. Ao observar, as crianças absorvem o sentido do movimento: é a maneira delas reflectirem os pais. Antes de pensar o corpo como projecto pessoal a partir do vestuário, há que pensá-lo formado pela educação e pela disciplina – do corpo.

Este é um elenco de questões que nos remetem para algo que se tem tornado um projecto de investigação pessoal e científico. Assiste-se nos dias que correm a um implacável desejo para redefinir o corpo. Mas não terá sido sempre assim, no que ao género diz respeito?

Sobre a experiência da moda, do género, e dos feminismos, procuro conhecer os discursos de algumas mulheres para conhecer várias experiências de moda. Porque este regresso aos anos 20 é revelador de grandes mudanças, como a libertação do corpo das mulheres relativamente ao espartilho, e também no que concerne o tipo de cabelo e de corte (o cabelo à *garçonne*, ou na versão portuguesa, «cabelos à Joãozinho») que chama a atenção para a cabeça das mulheres: ‘o poder está na cabeça’. Por isso, quisémos estudar as mulheres como sujeito (e não como vítima) de moda e paralelamente como sujeito dos feminismos, numa perspectiva sociológica e de género.

Vejamos os modos como os corpos têm sido uma expressão de um período temporal específico, de uma geografia, religião, ou cultura ou sub-cultura, pensando especificamente nas culturas juvenis. Os nossos códigos – não genéticos – e os nossos comportamentos dizem ‘quem’ nós somos. O corpo está inscrito numa miríade de práticas culturais específicas. Discutir a cultura visual e o modo como ela nos afecta, debater o que está a acontecer com o corpo no nosso tempo e nos tempos que o antecedem, é a minha forma de procurar saber porque o contentamento com o corpo é tão difícil de atingir. O que é que (nos) falta, o que queremos reivindicar, o que queremos dizer através das práticas do vestir e dos discursos sem palavras?

A moda enquanto vestuário e enquanto discurso (e portanto enquanto significação, linguagem e história) dá-nos esta possibilidade de, através da roupa, jogar com os géneros e também de brincar com os códigos e ainda com a identidade – parte dela é uma construção social, da qual o género faz parte integrante.⁴

⁴ Judith Butler dá-nos muita matéria para o pensamento sobre as questões da identidade de género. «Gender Trouble» 1999 (ed. original 1990), «Bodies that matter», 1993, e «Undoing Gender», 2004.

A flexibilidade das 'práticas do vestir' está ao nível daquela utilizada pelos actores no palco. O desempenho de vários papéis faz parte da própria vida em sociedade, onde a linguagem do poder se liga à cultura visual e à política do corpo e sugere às mulheres que a transformação está ao seu alcance, de modo a tornarem-se numa imagem que lhes é proposta. Neste protocolo de sedução, há várias partes interessadas e a indústria da beleza é uma delas. A mudança rápida é condição indispensável dentro desta estética efémera: as modas para estarem na moda têm de mudar. Estejamos a falar de roupa, cabelos, mobiliário, ou luzes. Isso faz parte do estar continuamente em actualização, para, no fundo, se fazer parte do que é novo, fresco e contemporâneo. Por vezes, sentimos que somos nós nos nossos corpos, roupa e atitude que estamos em desactualização constante. Mudar é a resposta, de modo a que possamos sentir que estamos de novo em sintonia, mesmo que para isso o corpo seja um campo de batalha, e um espaço de acção e *performance* feminista.⁵

II

Segundo Pierre Bourdieu, a moda é um tema muito prestigiado na tradição sociológica e, ao mesmo tempo, um tema frívolo.⁶ Seguindo a sua leitura do fenómeno, iremos descrever a estrutura do campo de produção da moda – mas do ponto de vista do consumo - e como espaço de jogo, onde se desenvolvem relações objectivas entre indivíduos e/ou instituições, que irão competir por um mesmo objecto.

A observação da moda na sociedade actual leva-nos a introduzir uma perspectiva diacrónica no estudo deste fenómeno social. O espírito da nossa época constrói-se a

⁵ «As práticas do vestir e os discursos sem palavras», texto inédito, originalmente escrito para a participação no Colóquio Internacional «Moda e comunicação: discursos e práticas» a 1 de Abril de 2011, a convite do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL), no Museu da Moda e do Design (Mude), entre 31 de Março e 2 de Abril de 2011.

⁶ Pierre Bourdieu, «Alta costura e alta cultura», extraído de: *Questões de Sociologia*, Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. Comunicação feita em Noroit (Arras, França) em Novembro de 1974 e publicada em Noroit, 192, Novembro 1974, Dezembro 1974, Janeiro 1975.

partir de uma (re)actualização das histórias do passado – e a nossa roupa conta uma *estória*, com ficção dentro - que nos interessa sobretudo analisar a partir dos quotidianos das mulheres, ao longo do século XX, e na primeira década de XXI. Para tal, começámos por recorrer a algumas fontes primárias de imprensa. Qualquer que seja o lugar da moda, esta inventa-se a partir de um olhar sobre a memória do vestuário, à qual se atribuem os dotes de uma antecipação de futuro. A tónica do presente é indubitavelmente uma acentuação do variável e da mudança – e essa consciência da actualidade e do efémero dá à moda o seu ritmo vital. Mas o que distingue a roupa de qualquer outra utilidade é a natureza da relação que mantém com a pessoa que a usa.⁷ É esta vida quotidiana presente na memória e nos corpos habitados por mulheres que nos propusémos observar, e traduzir cada experiência individual como experiência colectiva.

A escolha da roupa a usar será para as mulheres como uma forma de ‘escrita’, libertadora? Ou pelo contrário, será mais uma forma de clausura e enclausuramento? A cada estação/ano/década/século a imagem das mulheres é construída e renovada em Portugal pelas publicações periódicas destinadas ao público ‘feminino’ desde antes do século XIX.⁸

Quisémos ver como a imagem individual intersecciona com o *self* (George Mead, 1934), trabalhado publicamente em cada um(a) de nós e em interacção com os outros.⁹ Aqui surgiu a necessidade de aliar os quotidianos individuais numa curva dilatada de tempo, à história da moda, mas também à história do género.

⁷ Sobre esta relação, o cineasta espanhol Pedro Almodovar afirmou no contexto da apresentação do seu filme *La piel que habito* (*A pele onde eu vivo*, 2011): «para mim, as peças de roupa são uma natureza-morta, o que lhes dá vida são os corpos que as vestem».

⁸ Maria Ivone Leal, *Um Século de Periódicos Femininos, Arrolamento de Periódicos entre 1807 e 1926*, «Cadernos da Condição Feminina nº35», Edição da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres: Lisboa, 1992.

⁹ George Herbert Mead, *Mind, self and society*. Primeira edição: 1934. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1962.

O género é abordado nesta tese como «armadura», social e individual, que pode tanto enclausurar, como ao mesmo tempo libertar. Daí o título, sublinho, «O género como espartilho». Já o subtítulo, moda e feminismo(s), oferece os principais conceitos que conduzem a investigação até às principais dimensões do problema.

A analogia com o espartilho permitiu explorar dimensões culturais e económicas no estudo da moda em Portugal, ao atribuir os valores distintos da opressão e da libertação a uma peça à qual as mulheres lentamente se libertaram no primeiro quartel do século XX, mas que não está esquecida e tem estado presente em propostas de moda no final do século XX, e dealbar de XXI, segundo várias reinterpretações.

Cada uma das dimensões estudadas obrigou a um trabalho empírico, que lançou a via para responder a um conjunto de questões presentes no nosso objecto de estudo: em que circunstância social o género funciona como se fosse um espartilho? Que relação as mulheres estabelecem com a roupa, no processo social de construção do *self*? Qual a função da moda-vestuário no desempenho do(s) género(s)? Favorecerá a moda a produção e reprodução de desigualdades de género? A moda falará de permanência (de estereótipos), ou de mudança? Haverá dispositivos culturais para as mulheres utilizarem o vestuário como ‘discurso’ (sem palavras) com o fim de capacitação social? E por fim, haverá uma relação entre ciclos (de moda) e vagas (de feminismos)?

III

A roupa como um aspecto da cultura é uma característica crucial na produção de masculinidade(s) e feminilidade(s), transformando a natureza em cultura e dando sentidos culturais ao corpo. Não há relação natural entre um *item* de roupa, ‘feminilidade’ e ‘masculinidade’, mas existe um conjunto arbitrário de associações que são culturalmente específicas: feminilidade é servida pelos decotes, saias, cintura marcada/espartilhada, delicadeza dos tecidos; a masculinidade usa calças, gravatas,

tecidos mais pesados, ombros marcados e largos, roupa de ar livre.¹⁰ Contudo, a forma como o vestuário conota a feminilidade ou a masculinidade varia de cultura para cultura. Enquanto as distinções de género produzidas pela roupa são arbitrárias, elas tornam-se fundamentais para a nossa leitura 'senso comum' dos corpos. Neste ponto, a moda também transforma a cultura em natureza, isto é, naturaliza a nossa cultura. Nas mulheres, a moda e vestuário têm sido historicamente reguladas ao longo das linhas de género e sexualidade, mas também das linhas do social, da classe, e da distinção.\

Do ponto de vista metodológico, as entrevistas permitem desenhar o retrato de mulheres, mães e filhas, ou avós, e o retrato de mulheres que designámos *a solo*, seguindo o tema proposto por Jean-Claude Kaufmann, no seu inquérito sobre a vida *a solo*¹¹, ou seja, mulheres a uma só voz, cuja entrevista individual (como a maior parte das entrevistas realizadas, com excepção das entrevistas de grupo) e participação não esteve ligada por relação familiar a nenhuma outra entrevistada.

O espartilho, peça de vestuário feminino que constrange o corpo da mulher, surge neste projecto de dissertação como a peça invisível de uma dominação simbólica no interior da sociedade - ocidental.¹²

Os nomes à volta dos quais foram entretecidos diálogos e pistas de leitura a este propósito são oriundos da Sociologia da Cultura, mas também de outras ciências sociais e humanas: Weber, Simmel, Elias, Boudon, Beauvoir, Barthes, Goffman, Archer,

¹⁰ Sue Jenkyn Jones, *Fashion design* (Londres: Laurence King, 2011).

¹¹ Jean-Claude Kaufmann, *A mulher só e o Príncipe Encantado, Inquérito sobre a vida a solo* (Lisboa: Editorial Notícias, Lisboa, 2000).

¹² Mini corpete utilizado para cingir a cintura. O espartilho do século XIX, fundamental para conseguir a cintura fina tão em voga em Oitocentos, descendia do corpete do século XV. Usados por baixo do vestido, apertavam com atilhos e eram construídos com barbas de baleia, que lhe conferiam uma estrutura rígida. Cerca de 1850 foram alvo de controvérsia em consequência dos danos físicos provocados pelo seu uso. No início do século XX Paul Poiret, Lucile e Madeleine Vionnet contribuíram para libertar as mulheres do uso desta peça, que foi recuperada e reinterpretada por volta de 1947 com as cinturas do New Look Christian Dior. Em 1987, Vivienne Westwood incluiu espartilhos na sua colecção, inspirada pelos modelos setecentistas. Jean-Paul Gaultier estilizou a mesma peça para fins artísticos, ao desenhar roupa de palco para Madona nos anos de 1990. Vários criadores de moda em Portugal já usaram peças inspiradas em espartilhos, Filipe Faísca, e a dupla Storytailors (João Branco e Luís Sanchez), são alguns deles.

Giddens, Bourdieu, Lahire, Foucault, Butler, e muitos outros que, a seu tempo, leia-se capítulo, entrarão em cena. Alguns deles irão constituir-se como pilares teóricos desta investigação. Procuramos assim produzir conhecimento sobre as relações entre a moda, na sua dimensão socio-cultural e económica, e na sua dimensão de género, com os feminismos, e com uma noção política de representação do corpo através da moda, e da identidade de género.

Para a intersecção com o estudo dos feminismos enquanto corrente de pensamento e de acção colectiva e exercício de cidadania há autoras/es que foram não só essenciais para definir o estado da arte dos temas que propomos conceptualizar, como para os diálogos teóricos que desde o início acompanharam o trabalho de campo: Linda Scott (*Fresh Lipstick, Redressing Fashion and Feminism*, 2005), Christine Guionnet e Erik Neveu (*Féminins/ Masculins: Sociologie du genre*, 2005), Anna Fausto-Sterling (*Sexing the body*, 2000), Anne Hollander (*Seeing through clothes*), Ligia Amâncio (*A Construção Social da Diferença*, 1998), entre vários outros nomes como José Machado Pais, Manuela Tavares, Teresa Joaquim, Maria José Magalhães, Hélène Cixous, Jean-Claude Kauffman, Lucy Irigaray.

A moda fornece-nos através do vestuário um instrumento normativo que ajuda a construir a identidade de género, sendo que o corpo funciona aqui como suporte de classificações, para as quais a diferenciação é alvo de luta, de afirmação, de exercício contestatário, e de capacitação (*empowerment*). Foi assim com as sufragistas que nos EUA se atreveram a usar a saia-calção no século XIX, ou a defender a educação das mulheres e o sufrágio universal. Foi assim com as mulheres que usavam ‘cabelo à Joãozinho’ (‘irmãs’ da *garçonne* francesa ou da *flapper* americana dos anos 20). Foi assim com as mulheres de calças a partir de 1940 (em Portugal, ainda no início dos anos de 1970, certas empresas não permitiam o uso de calças às mulheres).

Que linguagem é esta, permitida pela moda, que ‘capacita’ as mulheres, e lhes facilita uma adesão à mudança, através dos ciclos da moda, sempre renovados, ao longo do tempo (a ilusão de mudança será uma ilusão de género)?

Pela sua natureza sociohistórica, esta dissertação teve de recorrer a um conjunto variado de fontes, cujas características obrigam à utilização de instrumentos diferentes, tanto na recolha de dados, como no seu tratamento e análise.

Procedeu-se na investigação a uma análise exploratória, focada na leitura da imprensa periódica destinada às mulheres. Nesta máquina do tempo que é a escrita, mas também a moda, faremos um regresso ao passado para um salto nas páginas da imprensa *Oitocetista*¹³, numa viagem que se prolongará por todo o século XX. De 1868 a 1968 são cem anos de lutas das mulheres pela educação, pelo sufrágio universal, pelo direito ao (seu)corpo; mas são também cem anos de reformas do vestuário, da monarquia constitucional (1820-1910) ao 25 de Abril de 1974, e período pós revolucionário.

Desde as publicações pesquisadas a partir de arquivos pessoais, até aos arquivos públicos, interessava-nos fontes de imprensa produzidas em tempos históricos diferentes e que estão ligadas às opções de índole metodológica. Todos os quadros de publicações, por ano, encontram-se nos anexos disponíveis em suporte digital.¹⁴ Por motivos de contextualização histórica e cultural, optou-se por dar mais relevo na amostra das fontes de imprensa aos anos de 1926 a 1938, de 1941-1950, 1958/61, de 1969-72, 1973, 1978/79 e 1974-1984. Não sendo exaustiva, esta selecção de anos visou construir uma moldura de época que acompanha os anos de nascimento das participantes do nosso estudo.

‘Vestir(-se) é afirmar-se no espaço público?’ Para responder a esta questão, foi importante fazer a composição de um perfil sociológico, seguindo Lahire¹⁵, construído ao longo de 41 entrevistas em profundidade, assentes num guião semi-estruturado. A

¹³ *A Voz Feminina* (1868-1969), redactora principal: Francisca Wood.

¹⁴ Anexos VII Fontes de Imprensa, e VIII Outras publicações, CD-ROM.

¹⁵ Bernard Lahire, *Portraits Sociologiques Dispositions et Variations Individuelles* (Paris: Nathan, 2004).

cada uma das entrevistadas, correspondeu uma recolha de fontes, a que finalmente juntámos uma selecção de recortes de imprensa feita a partir dos anos de 2000, no sentido de nos aproximarmos das problemáticas do género, abordadas no *media*, no que ao corpo e ao vestuário diz respeito. Defendemos aqui que moda(s) e feminismo(s) estão relacionados, funcionam em ciclos e contra ciclos, alimentados pelo género, aqui considerado como construção social e cultural.

Este trabalho tem como objectivo analisar sociologicamente o fenómeno da moda; mais pormenorizadamente é objectivo do estudo identificar os valores associados ao vestuário, às representações de si e à socialização, bem como à ruptura e/ou continuidade, expressas pelos modos e maneiras de vestir, e o poder inerentes a certos itens de roupa, que podem significar também opressão, constrangimento ou insegurança.

Ao falarmos sobre mulheres, roupa e sociedade, quisémos trazer um novo debate sobre feminismos, e identificar o poder dado pelo vestir ao longo de momentos-chave da mudança social e política do século XX. Identificar afirmações de poder relacionadas com a moda-vestuário, levou-nos a algumas incursões na história da moda e dos feminismos, feitas do prisma da história das mulheres, desde o episódio da reforma do vestuário (no séc.XIX) até à silhueta solta e descontraída, do presente. Poucos estudos abordam a(s) moda(s) e o(s) feminismo(s) e não se encontrou nenhum a fazê-lo a partir da Sociologia, em Portugal. Na nossa abordagem, a sociedade portuguesa surgiu-nos retratada pela voz de cada uma das nossas participantes, em três momentos principais: durante o Estado Novo, 25 de Abril e após 1974.

É esta a nossa proposta: uma abordagem conceptual inovadora que articula diferentes dimensões da moda. Fomos mais longe na compreensão do fenómeno social, alargando o espectro de outros estudos, ao criarmos diálogos entre várias disciplinas, sob o chapéu da Sociologia. Propomos aqui estudar sociologicamente a moda-vestuário a partir da compreensão dos significados e das práticas, nomeadamente a importância

atribuída ao vestir, ao longo dos processos de socialização, nas várias idades de vida, e nas orientações para a acção e empoderamento no espaço público.

No plano metodológico, como prolongamento da problemática, o modelo de análise levou-nos a uma selecção dentro das 41 entrevistas em profundidade, tendo sido utilizada a análise de conteúdo (na sua dimensão qualitativa) a 23 delas, que podem ser consultadas nos anexos, bem como todas as entrevistas. Propomos uma abordagem a diferentes níveis, articulando a análise das fontes documentais, de imprensa e iconográfica, com a compreensão dos significados dos modos de vestir, valores e práticas sociais que lhe estão associadas. A investigação combina os diferentes níveis de observação, com uma aproximação mais intensiva e focada em actrizes sociais concretas. A análise é feita na região de Lisboa, onde os dados foram recolhidos especificamente para este estudo.

No tocante à estrutura, esta dissertação organiza-se em duas partes, com um total de seis capítulos e as conclusões. A primeira parte é dedicada às definições e perspectivas históricas sobre a moda, género e feminismo(s), com um primeiro capítulo sobre os objectivos de estudo, os dispositivos teóricos e as contribuições que nos permitiram chegar a uma nova problematização da moda. O segundo capítulo é dedicado à criação de diálogos inerentes aos estudos de moda e de género e passagem à problemática sociológica. A seguir, no terceiro capítulo, a estratégia de investigação e os instrumentos metodológicos lançam a proposta de pesquisa empírica, que prepara a entrada na segunda parte do trabalho, dedicada à análise e discussão de resultados, que se desenvolvem ao longo de mais três capítulos. O quarto, Género e Moda em Portugal: a história delas, ao longo de três gerações de mulheres, uma história que é plural, contada a muitas vozes. Ao longo do capítulo quinto e do capítulo VI definimos os retratos-perfis das entrevistadas, de acordo com a metodologia seguida, *a solo* e fora da família, segundo os vários tempos alvo (anos 1926/38, anos 1941/48, anos 1952/57, anos 1961/65, anos 1974/84 e anos 1986/99). No capítulo VI, estabelecemos uma

comparação intergeracional entre Mães e Filhas. Depois, ensaiam-se as conclusões, onde fazemos a reflexão sobre os resultados obtidos.

Finalmente, apresentam-se as bibliografias, geral, temáticas, e digitais. Todas as etapas deste trabalho foram realizadas graças à análise sociológica, fazendo uso de metodologias qualitativas, e esperamos ter criado diálogos interdisciplinares que constituam as bases de novos estudos sobre Moda, Género e Feminismos.

*And the garment – how it becomes you! – starry
With the eyes of
Others,
 weeping –*

Jorie Graham¹⁶

¹⁶ Excerto de «Notas sobre a realidade do Self», em *Materialism*. António Damásio, *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência* (Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999).

CAPÍTULO I

A ética de género e o espírito da moda

O que há de social na acção quando o nosso motivo de estudo e o nosso foco de atenção está voltado para o fenómeno social da moda? Não deixaremos de abordar as suas dimensões económica e cultural, mas também de género. E para proporcionar uma descida às raízes, como se vestíssemos a pele de Virginia Woolf, lançamos a máxima dela: *I'm rooted, but I flow*. Neste primeiro capítulo, identificamos o problema, os objectivos e propósitos do estudo. Começamos por convocar aqui vários nomes provenientes de vários campos disciplinares dentro das ciências sociais e humanas, e de diferentes tempos, autores que pensaram sobre a moda e o vestuário nas suas análises e na sua literatura: Braudel, Elias, Simmel, König, Goffman, Barthes, Baudrillard, Flügel.¹⁷

Desde John Carl Flügel (1874-1955), ilustre académico e membro da sociedade britânica de psicanálise, que seguir uma moda significa sempre exprimir uma relação com o mundo, sobretudo, uma relação com sentido. «Clothes serve to cover the body, and thus gratify the impulse to modesty. But at the some time, they may enhance the beauty of the body».¹⁸ Estudá-la como meio de comunicação e documento social equivale a estudar as relações sociais e as características da sua evolução. Concebida como *performance* e como linguagem, a imagem do corpo (revestido) define-se particularmente como uma construção sempre aberta à identidade material como dimensão mundana de subjectividade. O modo de proceder da moda exprimiou-se mais

¹⁷ J.C. Flügel, *The Psychology of clothes* (Londres: Hogarth Press Ltd. 1950, 3ª impressão). [*A psicologia das roupas*, ed.orig. 1930]. Norbert Elias, *O processo civilizacional* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989). Ed.orig. 1939. René König, *Sociologie de la mode* (Paris: Petit Bibliothèque Payot, 1969). Erving Goffman, *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, (Lisboa: Relógio d'Água, 1993). Ed.orig. 1959. Roland Barthes, *O sistema da moda* (Lisboa: Edições 70, 1981). Ed.orig. 1967. Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo* (Lisboa: Edições 70, 1981). Ed.orig.1970.

¹⁸ J.C. Flügel, *op cit*, 21

claramente na esfera das roupas e do modo de vestir, sendo assim o vestuário o principal sector da moda.

1.1 Definições, contextos, e perspectivas históricas sobre a moda e a disciplina do corpo

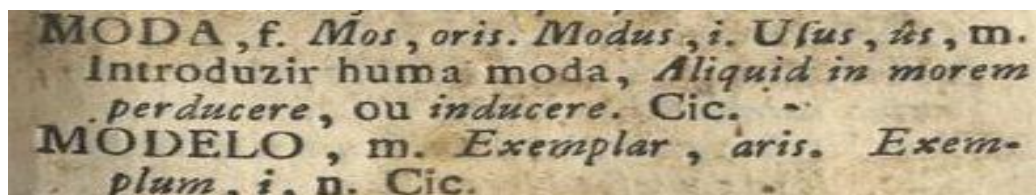


Fig.1 Dicionario Portuguez, e Latino¹⁹

O nascimento oficial da moda na Idade Média, na Europa ocidental, teve lugar na segunda metade do século XIV, quando apareceu um tipo de roupa totalmente novo que distingue claramente o sexo de quem a veste: curto e apertado para o homem, longo e aderente ao corpo para a mulher. Como defende Braudel²⁰ no primeiro tomo de *Civilização material e capitalismo séculos XV-XVIII*, essa diferenciação, verdadeira revolução do modo de vestir, estabelece as bases da indumentária moderna. A grande novidade é que a indumentária masculina põe em evidência as calças modeladas pelas meias-calças, estabelecendo uma diferença muito marcada entre roupas masculinas e femininas. O abandono de um modo de vestir comum aos homens e às mulheres, constitui o mais importante episódio de uma nova concepção do traje no Ocidente, porque até aquele tempo o vestuário não tinha registado grandes mudanças,

¹⁹ Rafael Bluteau (Lisboa, 1755), Biblioteca Nacional Digital, <http://purl.pt/12012/5/#/8>. Consulta em 27.05.2014.

²⁰ Fernand Braudel (1902-1985).

continuando amplo, longo e pregueado, sem características sociais e geográficas vincadas.

«Só houve mudança depois de 1300, data pouco precisa, com o próprio impulso da economia: o Ocidente acaba de se apropriar do contrôlo das estradas do mar interior, anexou a sua riqueza. Prova, se fosse preciso, de que o traje está ligado (mas quem não o adivinha antecipadamente?) às possibilidades ou impossibilidades da conjuntura material. Em todo o caso o traje modifica-se: vai moldar-se, ajustar-se ao corpo.»²¹

A indumentária feminina revela o corpo, alongando-o com a cauda, colocando em evidência o colo, a cintura, e a curvatura das ancas. Não se sabe onde surgiu pela primeira vez a nova indumentária, mas entre 1340-1350 difundiu-se por toda a Europa ocidental. Desde então, as variações do modo de vestir assumem um ritmo frequente. «Talvez seja essa, na hora do próprio destino da Europa, a primeira mutação relativa ao vestuário dos ricos. (...) Cerca de 1400-1450, encontra-se mais ou menos nos quatro cantos da Cristandade um mesmo traje principesco: as mesmas opalandas, os mesmos chapéus com enfeites, os mesmos sapatos de bico comprido revirado.»²²

Esta ubiquidade do gracioso traje, com múltiplas variantes, não vai durar séculos; é apenas um anel numa longa cadeia de mudanças, como nos diz Braudel. A opalanda²³ (*houppelande* no francês antigo, *hopalanda* no castelhano) era um vestido longo, ou uma túnica comprida, ou opa grande, sem mangas, que homens e mulheres usavam na Europa, no fim da Idade Média, e que fazia parte de todos os inventários das famílias de Bruges. As indústrias do luxo e da moda estavam no coração da mudança económica na tardo-medieval Bruges. O vestuário fazia parte de uma cultura da representação e do consumo notável, para além da subjacente organização económica. Para os estudos

²¹ Braudel, *Civilização material e capitalismo séculos XV-XVIII* tradução Maria Antonieta Magalhães Godinho, tomo I (Lisboa: Edições Cosmos, 1970), 257.

²² Braudel, op cit 257-8.

²³ *Houppelande* no francês antigo, *hopalanda* no castelhano.

históricos da moda terão de se levantar os problemas das matérias-primas, dos procedimentos de produção, dos custos, das imobilidades culturais, das modas, das hierarquias sociais.



Fig.2 - Pintura de Jan Van Eyck (1434): «O casal Arnolfini», retrato do rico comerciante Giovanni Arnolfini e de sua mulher Giovanna Cenami, que se estabeleceram e prosperaram na cidade de Bruges. Na Universidade de Antuérpia, o especialista de história urbana, medieval e moderna Peter Stabel²⁴ estudou os padrões de consumo dentro da cidade e a questão da uniformidade da moda através das camadas sociais, numa altura em que ricos e pobres usavam a mesma coisa, havendo mesmo uniformidade de cores: preto e vermelho. A diferença estava na qualidade: enquanto a corte usava seda (o que se pode ver na pintura da época) a cidade era um *mundo de lã*. Stabel referiu no contexto da sua investigação a peça que o ocupa – e que já Braudel incluía no seu plano de trabalho sobre a história do traje e da moda: a opalanda.

A unidade da moda para além das fronteiras sociais, a que Braudel chama ubiquidade, é algo que continuamos a observar séculos mais tarde com a industrialização e o surgimento do vestuário pronto a vestir, que trouxe consigo não só a democratização da moda, como uma política do corpo.

²⁴ Peter Stabel esteve presente em Lisboa para uma palestra na Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa a 8 de Fevereiro de 2011, «Male and female dress in late medieval Bruges. Between court and bourgeois society», a convite do Centro de História, Linha de Investigação Modelos Identitários.

O facto de a opalanda ter sido uma peça unissexo leva-nos a procurar outras peças do 'género', como as calças de ganga (os *jeans*). Mas outros momentos da história da moda conduzem-nos nesta ideia de como a moda é uma linguagem que nos coloca, por vezes, no mesmo p(l)ano...

Não sendo um capital de reserva (para tal, há outros, como os metais), o traje revela-se ao longo das diferentes épocas como um investimento na aparência, e todas as camadas sociais estão preparadas para investir mais ou menos importantes somas de dinheiro nessa aparência, em particular as classes médias. Ao longo do seu protocolo de pesquisa relativo ao traje de Bruges, o historiador Peter Stabel, chegou à conclusão que, nobres e burgueses, na corte e na cidade, podiam criar «distinção» com preto e com vermelho também. A burguesia seguiu essas regras. As mulheres mais ricas usavam vermelho, os homens preto; nas classes médias, pelo contrário, a cor preta dava distinção, constituindo uma linguagem-base – ou *mainstream* para o vestuário da época.

A renovação dos estudos históricos sobre o traje e a moda tem no investigador da civilização material que foi Braudel um papel chave. Em 1967, saía em França a *Civilização material e capitalismo* onde o historiador se dedicava ao estudo da vida quotidiana, com um capítulo onde é abordado «O supérfluo e o vulgar: o habitat, o vestuário e a moda». Na sua viagem pelos séculos XV a XVIII o historiador desagua na Europa, onde se desenvolve, como lhe chama, a loucura da moda.

«Podemos agora chegar à Europa dos ricos e das modas que variam constantemente, sem risco de nos perdermos no meio de tantos caprichos. (...) Sabemos também que esta loucura de variar, ano a seguir a ano, teria levado tempo a instalar-se verdadeiramente.»²⁵

²⁵ Braudel, 256-7.

Como analisa então, a moda não é somente abundância, quantidade, profusão. Há uma continuidade no fenómeno que consiste em dar a reviravolta no momento adequado. «Um tal império da moda não se impõe com rigor antes de 1700, e mesmo assim, na altura em que a palavra, que encontrou uma segunda juventude, corre mundo com o seu novo significado: seguir a actualidade. Então tudo toma os aspectos da moda no sentido de hoje. As cousas até aí não tinham apesar de tudo girado tão depressa.»²⁶

A Europa é, para Braudel, uma mesma família, *apesar* ou devido às suas lutas. «Há disparidade no tempo, aberrações, lacunas, lentidões. Preponderante desde o século XVII, a moda francesa só se mostra soberana desde o século XVIII. A partir de Paris a moda é lançada para os quatro cantos da Europa das Luzes, por meio de bonecas manequins que aparecem bastante cedo. (...) O desespero dos historiadores do vestuário vem, certamente, das dissidências, das aberrações em relação aos movimentos de conjunto.»²⁷

Braudel vai perguntar-se se será a moda uma *cousa* tão fútil, ou «serão estes sinais testemunhas em profundidade, de uma sociedade, de uma economia, de uma civilização dadas? Com os seus impulsos, as suas possibilidades, as reivindicações, as suas alegrias de viver?»²⁸ Tal como ele, estamos mais inclinados/as na segunda hipótese. O caminho da moda está antecipadamente traçado, e o leque de escolhas é assim (de)limitado. Pelos seus mecanismos, revela-nos transformações culturais, ou pelo menos regras da sua difusão, que é lenta umas vezes, e outras menos lenta, e está ligada a constrangimentos. Como ainda o historiador nos diz, no século XVIII tudo se precipita, portanto tudo se anima. E cita um jornalista da época, bom observador, Sébastien Mercier: ‘o gosto da frivolidade dita as sentenças da moda’. A moda líquida e inova, continua Braudel, que faz entrar neste baile da moda, onde os/as convidados/as são menos livres do que parecem, uma geografia dos têxteis: uma história do vestuário

²⁶ Ibidem.

²⁷ Op cit 258.

²⁸ Op cit 262.

levar-nos-ia também pela história dos tecidos, da produção e das trocas, ao trabalho do tecelão, e às crises provocadas pela penúria das matérias-primas. «A Europa tem falta de lã, de algodão, e de seda, a China de algodão; a Índia e o Islame, de lã leve; a África Negra compra os tecidos estrangeiros nas costas do Atlântico ou do oceano Índico, a preço de ouro ou de escravos. É a maneira que têm então os povos pobres de saldar as suas compras de luxo!»²⁹

O que deixamos para os «historiadores de preços», utilizando uma expressão de Braudel? O que este vem dizer é que o vestuário é uma linguagem, e que a moda surge em grande parte do desejo dos privilegiados de se distinguirem, custe o que custar, do pelotão que os segue e que evidentemente a pressão dos que seguem e dos que imitam não deixa de animar a corrida. E se assim é, verifica-se uma subida social, a afirmação de um certo bem-estar, e portanto progresso material, sem o qual nada mudaria tão depressa. Mas acima de tudo o que aqui nos interessa e a que Braudel também alude, é que a moda é também procura de uma nova linguagem, uma maneira que cada indivíduo e cada **geração** encontra de se distinguir da precedente. Citando um texto de 1714, «os alfaiates (...) têm mais dificuldade em inventar do que em coser».³⁰

Ora o problema na Europa é precisamente esse: inventar, empurrar as linguagens passadas e dar lugar às novas. Mas antes de passarmos para esse outro nível da linguagem quotidiana da moda, que não rege apenas o vestuário, Braudel dá a definição por ele encontrada no *Dicionário setencioso*: «Maneiras de se vestir, de escrever e de agir que os Franceses examinam e tornam a examinar de mil formas diferentes para conseguir mais gentileza, mais graça e muitas vezes mais ridículo.»

A etimologia latina da palavra moda aponta para *modus* (modo, maneira), e chega a Portugal por empréstimo do francês *mode*. Também género, estilo prevalecente (de vestuário, conduta), ‘costume, estilo’ momentâneo ou não duradouro. Para o que

²⁹ Braudel, 263.

³⁰ Op cit.

aqui nos interessa estudar, será um conjunto de opiniões, gostos e apreciações críticas, assim como modos de agir, viver e sentir colectivos, aceites por determinado grupo humano num dado momento histórico.³¹

Na perspectiva de Braudel «esta» moda que atinge tudo é a forma como cada civilização se orienta. Tem tanto de pensamento, como de vestuário, mas também de gesto de galantaria, maneira de receber à sua mesa, o cuidado que se tem para fechar uma carta. É a maneira de falar. Enfim, *performance*/desempenho transposto para o pensamento sobre o género, diríamos nós.

Braudel coloca ainda sob a sua lupa a maneira de comer, a hora das refeições, na Europa, e a variação a que está sujeita segundo os lugares e as classes sociais, mas também segundo a moda. «Jantar, no século XVIII, era o que nós chamaríamos almoçar. (...) Moda também a maneira de andar, e não menos a de cumprimentar. (...) É ainda o cuidado prestado ao corpo, à cara, aos cabelos.»³²

A *coquete* demorava a arranjar-se cinco a seis horas seguidas. O cuidado de si era entregue nas mãos das criadas, mais ainda nas mãos dos cabeleireiros. Pintar o rosto era mesmo assim mais fácil, só o vermelho vivo da pintura exigido em Versailhes impunha escolhas: «mostra-me que *rouge* tu usas, dir-te-ei quem tu és»³³. Os cuidados com a beleza, segundo a definição do *Dicionário setencioso*, são o conjunto de todos os pós, de todas as essências, de todas as bases próprias a alterar uma pessoa e a tornar a velhice e a própria fealdade, jovem e bonita. É por meio deles que se remedeiam os defeitos do busto, que se formam as sobrancelhas, que se põem dentes, que se modifica um rosto, que se muda, enfim, de aspecto e de pele.

³¹ António Houaiss, Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2003: Temas e Debates, Lisboa).

³² Braudel, 267.

³³ Braudel, 268.

A duração das modas sucessivas dá-nos a dimensão de (um fenómeno de) longa duração que, apenas no século XVIII, se tornou um verdadeiro império. Desde aí, e de uma forma mais acelerada a partir do século XX, os modos de vestir mudam todos os anos, meses, dias e as suas linguagens terão necessariamente de ser consideradas num conjunto.

Estudar a moda como fenómeno social implica estudá-la na dimensão das relações sociais e portanto nas características da sua evolução. E para isso, temos de olhar agora para o processo civilizacional que lhe está subjacente. Norbert Elias³⁴ um dos grandes nomes da Sociologia que pensou o indivíduo e sobretudo o indivíduo moderno, publicou em 1939 *O processo civilizacional*, traduzido 50 anos depois em Portugal. Em que consistiu o processo civilizacional? O acortesamento dos guerreiros é um dos seus aspectos essenciais abordado por Elias. Na Idade Média o cortesão chegava à corte armado; com Camões era assim; no século XVIII, já entrava de lençinho na mão. Este processo de acortesamento está bem patente, por exemplo, no *Cyrano de Bergerac*. Com a idade moderna e os séculos XVI e XVII a corte muda. Já não é só a família (real) e pouco mais.

«O conceito de *civilité*, adquiriu o seu significado para a sociedade ocidental na época em que ruía a sociedade cavaleiresca e se quebrava a unidade da igreja católica. (...) Também o conceito de *civilité* é expressão e símbolo de uma formação social que engloba as mais diversas nacionalidades e em que, como na igreja, se fala de uma língua comum – primeiro o italiano, depois, cada vez mais o francês. Estas línguas passam a ter a função que antes tinha a língua latina. Nelas se manifesta a unidade da Europa nos seus novos fundamentos sociais e, ao mesmo tempo, a nossa formação social que então

³⁴ Norbert Elias (Breslau, 1897 – Amesterdão, 1990) dedica a sua obra *Über den Prozess der Zivilisation* à memória de seus pais, Herman, morto em Breslau em 1940, e Sophie, morta em Auschwitz c.1941.

constitui como que a sua espinha dorsal – a sociedade cortês. É a situação dessa sociedade e a sua autoconsciência, são os seus traços característicos que encontram expressão no conceito de *civilité*.»³⁵

Foi no segundo quartel do século XVI que este conceito adquiriu a função específica que Elias refere no seu livro. O sentido específico em que foi tomado pela sociedade, diz-nos, ficou a dever-se ao pequeno tratado escrito por Erasmo de Roterdão, «Da civilidade dos costumes das crianças», surgido em 1530. O tema do livro trata do comportamento dos homens em sociedade, sobretudo do decoro exterior do corpo. Escrito para a instrução de rapazes, o livro é dedicado a um jovem nobre, filho de um príncipe. «O porte, os gestos, o vestuário, a expressão do rosto, enfim, todo o comportamento “exterior” de que o tratado se ocupa, são a expressão do homem na sua totalidade, do seu íntimo também.»³⁶

Passando em revista no seu tratado os vários aspectos do comportamento humano, as principais situações da vida social e da convivência, Erasmo aborda com naturalidade as coisas mais elementares das relações humanas e apresenta-nos os capítulos onde o conceito de *civilitas* é tratado: a condição decente e indecente, os cuidados do corpo, o comportamento no templo, os banquetes, as reuniões, os divertimentos, o quarto de dormir. Discorrendo sobre este tipo de questões, Erasmo deu novo impulso ao conceito de *civilitas*. «Ao acompanhar a modificação dos conceitos através dos quais as diversas sociedades têm procurado exprimir-se, ao recuar do conceito de “civilização” até ao seu antepassado, o conceito de *civilité*, encontramos no rasto do próprio processo civilizacional, seguimos a efectiva mudança de comportamento que se verificou no Ocidente.»³⁷

³⁵ Norbert Elias, *O Processo Civilizacional*, tradução Lúcia Campos Rodrigues, 1ºVolume (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989), 103.

³⁶ Elias, *op cit* 105.

³⁷ *Op cit* 108.

Elias vem dizer que o que é determinante numa pessoa, tal como a vemos diante de nós, não é só um indivíduo nem só um ego, sendo um dos primeiros a afirmar também que o que é moldável é o corpo, pela cultura, e o vestuário é de certo modo ‘o corpo do corpo’. A partir dele é possível deduzir a atitude da alma. Ao estudar(mos) as maneiras de vestir que correspondem a este ou àquele estado de alma, este surge(-nos) intimamente ligado a nova fase da cortesia e a sua caracterização através do conceito de *civilité*.³⁸ Com Elias vamos estudar as questões do pudor, a interiorização do olhar (nosso), que é de um outro, que não o «self», mas também a microfísica do poder, e a repressão das pulsões, interiorizada como auto-repressão. Vem ele nos dizer que o sentimento de pudor que rodeia as relações sexuais reforçou-se e alterou-se consideravelmente com o processo de civilização, para entrar no campo das mudanças na atitude perante as relações entre homem e mulher. O casamento na sociedade cortês do século XVII e XVIII ganha novos contornos pelo facto de, pela primeira vez, a força social da mulher ser aí quase tão grande como a do homem, e a opinião social ser largamente determinada por mulheres. «A obtenção de poder social por parte da mulher, ou, se se quiser, essa sua primeira emancipação, foi decisiva para o movimento civilizacional, para a descida do limiar de pudor e de susceptibilidade ao “desagradável”, para o reforço do controlo social sobre o indivíduo.»³⁹

O poder civilizacional não se desenrola em linha recta, diz-nos ainda Elias. Quando o movimento é observado segundo espaços de tempo mais dilatados, verifica-se notoriamente que as coerções resultantes da ameaça através das armas, através da subjugação pela guerra e pela força física, cedem lugar a formas de dependência e sujeição que levam a uma regulação da vida afectiva na forma de autodisciplina, de *self control*, isto é, de autocoacção.⁴⁰

³⁸ *Op cit* 126.

³⁹ Elias, *op cit* 220.

⁴⁰ *Op cit* 222.

Há em cada fase da história múltiplas flutuações, e quando a sua observação vai incluir a nossa própria época, pode facilmente perturbar a visão da orientação geral do movimento. Norbert Elias dá o exemplo da (sua) época que se seguiu à guerra, em que se verificou por comparação com a época anterior um «relaxamento dos costumes». Tornaram-se mais fracos, ou desapareceram, os constrangimentos que eram impostos ao comportamento antes da guerra. Coisas outrora anteriormente proibidas são agora consentidas o que parece conduzir a uma diminuição das coacções impostas ao indivíduo pela vida social. Visto mais atentamente, percebe-se, segundo Elias, que se trata de um «ligeiríssimo refluxo, de uma daquelas flutuações que constantemente emergem da complexidade dos movimentos históricos, em cada fase do processo total.»⁴¹

Ele vai dar-nos o exemplo dos costumes balneares e do como seria impensável no século XIX para uma mulher usar em público um fato de banho, sem passar pelo julgamento «inquisitório» da sociedade. «Mas esta mudança, e, com ela, toda a divulgação da prática do desporto, tanto entre os homens como entre as mulheres, pressupõe um elevadíssimo nível de controlo das pulsões. Só numa sociedade em que passou a ser natural uma acentuada contenção e em que mulheres e homens estão absolutamente certos de que há fortes autocoacções e estritas regras de convivência social que refreiam o indivíduo é que se podem desenvolver costumes balneares e desportivos de tal liberdade, relativamente a fases anteriores.»⁴²

Eis-nos no século XXI. Como chegámos a ser o que somos? Desde as Luzes que decorre o projecto de emancipação, e de progresso científico. A dulcificação dos corpos, o ornato, a educação são dimensões desse projecto de emancipação. A moldagem do corpo começa em Oitocentos: o que a técnica faz ao corpo e alma humanas... a técnica

⁴¹ Elias, *op cit* 223.

⁴² *Op cit.*

molda o corpo. Polir (é civilizar os indivíduos, tornar cortês, educar-se), é tornar político, o que tem a ver com reuniões de indivíduos, com nações, com a maneira de ser das pessoas, umas com as outras. Os indivíduos são polidos na vida humana em sociedade. É a marcha da civilização, de que nos fala Elias.

O modo de proceder da moda exprimiu-se mais claramente nas esferas das roupas e do modo de vestir. O que distingue a roupa de qualquer outra utilidade é a natureza da relação – que Charles Worth redefiniu em meados do século XIX - que mantém com a pessoa que a usa.

A efemeridade da moda, associada à sua teatralidade, enquanto representação do eu para os outros, nunca lhe permitiu alcançar o estatuto de arte, até o exercício da costura entrar em inter-relação com o da pintura: foi quando os costureiros começaram a pensar em «quadros visuais», procurando inspiração na arte e, por sua vez, artistas como Klimt pintaram retratos de clientes vestidas por costureiros. Pintores e costureiros passaram a partilhar o mesmo universo visual. E, uma vez operada esta convergência, outras lhe sucederam, como a que se viria a instituir, a partir dos anos 50 do século XX, entre a moda e a cultura juvenil. Actualmente, a moda é um fenómeno sem fronteiras. Como manifestação da cultura global, liga-nos ao mundo: a imprensa, a internet, a televisão, a publicidade, o simples acto de ver as montras interferem com as aparências individuais e introduzem uma profunda mudança nos costumes e na identidade cultural. As espectaculares ficções visuais que são emitidas a partir das arenas da moda difundem um fluxo constante de imagens, símbolos e referências que informam a cultura contemporânea. Cada vez mais a moda tem algo a dizer sobre a sociedade do espectáculo: a modernidade coloca-a no cerne da teatralização da vida quotidiana e das encenações individuais – é o indivíduo que se inventa a si próprio, numa «estética da existência», para usar uma conhecida expressão de Michel Foucault.

A relação entre o ritmo temporal e o traje dão origem à moda, tal como a conhecemos. A persistência do traje no tempo sempre foi vencida pelo carácter efémero da moda. Voltando ao tempo de Worth, considerado o pai fundador da costura

moderna, o jovem alfaiate inglês do condado de Lincolnshire chegou a Paris aos 20 anos de idade para trabalhar com a prestigiada firma do comerciante de sedas mais conhecida da capital francesa. O tempo em que trabalhou com Gagelin (11 anos) foi determinante para Worth se tornar o novo ditador da moda em Paris, bem como para o sucesso da casa, onde organizou a primeira passagem de moda da indústria, com as manequins envergando vestidos simples para melhor apresentar as sedas da firma.

Napoleão III estimulava o negócio do luxo e a sua mulher Eugénia patrocinava esse luxo com o seu fabuloso estilo. Com uma só escolha de material, a imperatriz tinha o poder de alterar as fortunas da indústria têxtil. Sob o seu patrocínio, Worth criaria sumptuosos vestidos que elevaram a ‘costura’ até a ‘alta costura’. Ele foi o primeiro a conciliar o artesanato de luxo com os fundamentos comerciais de uma grande indústria moderna e a utilizar processos que se mantêm até hoje, como a criação de um modelo para servir de referência e a sua apresentação em manequins vivos. Tornou-se assim o grande precursor da moda contemporânea, sobretudo a partir do momento em que decidiu estabelecer-se sozinho, em 1858, e abrir o seu primeiro atelier de *design*. Ao contrário do costureiro que visitava as senhoras, ali eram estas que o visitavam, ansiosas por serem vestidas por ele.⁴³

O aparecimento da alta costura fica ainda marcada em 1865 pelo aparecimento da «tournure» (objecto arredondado que as senhoras usavam sob os vestidos, sobre os rins, para tufar as saias; as partes do corpo que esta armação punha em destaque, davam à mulher uma nova silhueta; após o colapso da crinolina, a «tournure» seria característica da década de 70 do século XIX) introduzida por Worth que, basicamente, veio substituir a crinolina, a qual após deslizar para a parte de trás da saia, deixando a frente mais direita, desapareceu no final da década de 60. O papel de Worth é fulcral na definição do vestuário feminino do final do século XIX e ele é recordado como o primeiro *criador de moda* a apresentar colecções de Verão e de Inverno, a utilizar manequins ao vivo, bem como a vender os seus moldes em papel para o mercado

⁴³ Cristina L. Duarte, *Moda* (Lisboa: Quimera, 2004), 23-4.

exterior. Em 1870, Worth tinha 1200 costureiras a trabalhar para ele, fazendo centenas de vestidos por semana. Mas os desastres da guerra de 1870 – a derrota de França na guerra franco-alemã, e os problemas do ano seguinte com a Comuna de Paris – interromperam o desenvolvimento da moda e retiraram a capital francesa do centro das atenções, levando a uma maior simplicidade e à utilização de tonalidades mais escuras.

Foi a época em que o estilo de vida das mulheres burguesas começou a alterar-se; e, após a Comuna de Paris, a silhueta sofreu uma grande mudança, com o desaparecimento da crinolina e a imitação dos trajes masculinos. «A mulher sai de casa para passear, visitar uma amiga e conversar sobre as novidades patentes nos armazéns ou nas revistas de moda. A clientela burguesa começava a dirigir-se aos grandes armazéns - como em Lisboa, o Ramiro Leão, fundado em 1888, os Armazéns Grandella, inspirados nos modelos parisienses, fundados em 1891 por Francisco de Almeida Grandella, e os Grandes Armazéns do Chiado, construídos sobre o Antigo Palácio de Barcelinhos, e inaugurados em 1894. Ali, em pleno Chiado (onde abundavam as salas de chá, os cafés, as livrarias) vendia-se uma vasta panóplia de artigos relacionados com o vestuário de senhora, homem e criança.»⁴⁴

Neste último quartel do século XIX, o movimento das mulheres com «objectivos emancipatórios claros» visavam «libertar as mulheres de formas de constrangimento tradicionais e permitir-lhes participarem a um nível igual ao dos homens em áreas da actividade social antes dominadas por estes.»⁴⁵

Entre as primeiras sufragistas, em Inglaterra e Estados Unidos da América, destacava-se a figura de Emmeline Pankhurst⁴⁶, filha de um fabricante de Manchester, fundadora da Liga para o Voto das Mulheres, em 1889, e da União Política e Social das

⁴⁴ *Op cit* 25.

⁴⁵ Anthony Giddens, *Modernidade e Identidade Pessoal* (Oeiras: Celta, 1994), 203-4.

⁴⁶ Emmeline Pankhurst, 1858-1928.

Mulheres, em 1903. Mas só em 1928, poucos dias depois da sua morte, as britânicas com mais de 21 anos adquiriram o direito ao voto.

Ora nos primeiros anos do movimento, observa Giddens, os interesses emancipadores eram claramente ascendentes. «Porém, outras preocupações estavam também presentes desde o princípio. Quando o movimento das mulheres obteve o seu ímpeto inicial no século dezanove, alguns indivíduos propunham (...) tornar audíveis as vozes das mulheres [o que] necessitaria de mudanças de grande alcance na organização da vida social e também de um esforço pela sua concretização. Quando as mulheres eventualmente entravam nos sectores da sociedade dominados pelos homens, numa base igual, traziam consigo valores e atitudes que viriam a reformular profundamente esses domínios masculinos.»⁴⁷

Em 1893, mais de 40 000 pessoas manifestaram-se em Viena pelo sufrágio universal. A representação que o pintor austríaco Klimt fazia das mulheres de então, sugeria um novo clima de pensamento patente na estética de *fin de siècle*. No final do século XIX, a Revolução Industrial estava no seu auge. A Europa atravessava um período de conflitos internos que reflectem uma ânsia de afirmação das diferentes nacionalidades.

«Na Exposição Universal de 1900 surgiam vinte casas – ao serviço de uma clientela rica e ociosa - a representar a alta costura parisiense. Madame Paquin, Jeanne Beckers (1869-1936) fundara a sua casa de costura em 1891 e era nomeada como presidente da secção de moda daquela Exposição Universal. (...) Desde o final do século XIX que a roupa interior era fabricada industrialmente, permitindo preços mais baixos e portanto um maior acesso a novos sectores da população. Mas será na *Belle Époque* que irá atingir a sua expressão mais decorativa. O *can-can*, uma nova dança, expunha a intimidade destas peças num espectáculo público. Também já no século XX, em 1909, o

⁴⁷ Giddens, *ibidem*.

triunfo parisiense da companhia de bailado *Ballets Russes* levou a que irrompesse o novo estilo de 1900, em que os costureiros propunham criações com um carácter oriental.»⁴⁸

O orientalismo na alta costura era utilizado por Paul Poiret (1879-1944), cuja aprendizagem tinha sido feita com Jacques Doucet (1853-1932) que, no seu estilo primava pelo conceito da feminilidade opulenta da *Belle Époque*, e também com Charles Worth, para quem tinha trabalhado. Quer Poiret, quer Doucet fizeram renascer em França a arte da ilustração de moda. Quanto ao primeiro, a mudança de silhueta por ele proposta - abolir o espartilho -, representava uma revolução na moda. Em 1909, Poiret introduziu um estilo de vestido fluído, inspirado pelo Directório (francês) e pelo orientalismo, mas também pelo esplendor em que ele trabalhava e vivia. «Do ponto de vista estético, este corte com a linha interior revela também que a própria mulher mudou e que a borboleta dá sinais que está prestes a sair da sua crisálida. Embora nem todas as mulheres seguissem o novo figurino, a verdade é que se está a travar a primeira grande luta pela emancipação feminina»⁴⁹.

Paul Poiret dava à moda um 'impulso' teatral, ao organizar sumptuosas festas na sua casa de costura e de um dia para o outro, os trajes usados nas suas festas tornavam-se moda. «E foi esta nova dimensão que ele acrescentou à história: a exibição de manequins com modelos seus nos jardins de sua casa, nos hipódromos e mesmo em apresentações pela Europa e Estados Unidos da América. Poiret foi um dos nomes mais criativos do século XX: revolucionou o *design* de moda, deu nova vida à ilustração e estabeleceu uma escola para as Artes Decorativas. A partir de 1912 iniciavam-se os

⁴⁸ Duarte, *op cit* 26-7.

⁴⁹ Madalena Braz Teixeira, (Coord.), *A moda do século 1900-2000* (Lisboa: Museu Nacional do Traje, 2000), 14.

desfiles de manequins a horas marcadas. A costura alargava portanto os seus territórios: entrava no mundo do espectáculo, e elevava-se até ao campo das artes.»⁵⁰

No início do século XX, as Wiener Werkstätte⁵¹ tinham como ideia fundadora a criação da obra de arte total, onde a arte deveria exercer uma influência criativa e espiritual no quotidiano. No ponto de convergência entre moda e arte, as Wiener Werkstätte dedicavam-se à criação e produção de objectos artesanais, domésticos, vestidos e móveis. Existia assim em Viena um departamento de *design* de vestuário e no que respeita às WW uma política programática de apoio e colaboração entre as artes. Em 1905 estas oficinas estabeleceram o seu próprio *workshop* têxtil. Em 1908, o pintor Egon Schiele (1892-1918) criou para as WW postais ilustrados e desenhos de moda masculina, sob a influência do seu mentor Gustav Klimt⁵² - o principal representante do movimento Arte Nova de Viena e um dos mais importantes pintores decorativos do século XX. «As mulheres, o mais das vezes da elite vienense, aparecem na sua pintura maquilhadas, penteadas e vestidas segundo a moda da época – ao fazê-lo, ele restaurava a função social do retrato, que celebrava a ascensão da burguesia. Mas Klimt tinha também o hábito de utilizar modelos masculinos e femininos e alguns dos estudos de modelos nus com a sua “sensualidade ondulante” traduziam o erotismo da [sua] obra, uma das criações de maior audácia da arte na Europa em 1900»⁵³.

Se a imagem das mulheres surgia renovada através da sua pintura, a «modernidade de Klimt aliava-se intimamente ao que acontecia noutras áreas das artes em Viena (...). O florescimento cultural que teve lugar na época estava associado a nomes ainda hoje famosos: Freud, Hoffmannsthal, Kraus, Musil, Mahler, Wittgenstein e Loos. (...) O uso que Klimt fazia de temas mitológicos permitia-lhe dotar as

⁵⁰ Duarte, *op cit* 28.

⁵¹ Oficinas vienenses, com origem numa associação de artes plásticas, a Secessão, fundada em 1897 na Áustria e cujo primeiro presidente foi o pintor Gustav Klimt.

⁵² Gustav Klimt (n.Baumgarten 1862-1918).

⁵³ Duarte, *op cit* 29-30.

representações femininas de erotismo, mas também de mutação sexual. Este processo acompanhava uma transformação no *status* social e cultural da mulher e na sua participação, até um grau nunca anteriormente sonhado, no mundo do trabalho.»⁵⁴

As instabilidades e as lutas sociais davam lugar aos movimentos sindicalistas, anarquistas e socialistas e, em Portugal, foi a geração de 70 que discutiu as novas ideias na Arte e na Literatura. Havia dois modelos portugueses de elegância: a rainha-mãe, D. Maria Pia, italiana e viúva, e D. Amélia, mulher do rei, de origem francesa.

A moda reflecte o tempo que vivemos. Definido como *Belle Époque*, o período que vai do início do século XX até à Primeira Guerra Mundial assistiu à mudança da condição de vida das mulheres. Quando a camisa e o corpete foram substituídos pela combinação, uma mulher já podia vestir-se e despir-se sem qualquer ajuda. «Em Portugal são também acompanhados os movimentos de mudança da Europa. Com a primeira guerra – na qual a jovem república portuguesa também participou, sofrendo as dificuldades económico-financeiras geradas pelo esforço bélico – é exigida às mulheres uma participação activa no mundo do trabalho, e portanto o traje teve também de se tornar mais prático. As saias subiram e nasceu a paixão pelas meias.

A mudança económica e social que sucedeu à guerra traduziu-se por uma simplificação progressiva do aparato feminino, o que desembocou no final da década de 20 no triunfo do vestido-camiseiro, recto, com cintura baixa. As saias interiores e o espartilho são eliminados e criou-se uma nova silhueta plena de vida, solta, cuidadosa e que será liderada pela parisiense do século XX. Quanto ao homem, assistiu-se também a uma unificação completa do traje masculino de confecção. O período entre as duas guerras marca portanto uma grande mudança, e em Paris surgem novas vedetas, com

⁵⁴ Françoise Ducros, *Klimt* (Lisboa: Editorial Estampa/Círculo de Leitores, 1995), 28-29.

várias mulheres a destacaram-se num trabalho que Worth tinha destinado aos homens.⁵⁵

No século XX, o trabalho de Madeleine Vionnet⁵⁶ foi determinante para a campanha de libertação das mulheres da década de 20, com o fim de dar lugar à existência de uma nova mulher, liberta dos seus artifícios. Ainda durante a Primeira Grande Guerra Gabrielle Chanel⁵⁷ apresentava uma moda concordante com a austeridade vigente, executada em malha. A essência do seu estilo filiava-se num modelo masculino de poder, sendo que a ideia básica dos seus fatos baseava-se no conceito dos uniformes militares. O seu talento revolucionário apenas foi rivalizado nos anos 30 por Elsa Schiaparelli⁵⁸, definida por Chanel como «a artista italiana que faz vestidos». Para além de desenhadoras de moda, ambas integravam o movimento artístico do seu tempo. Ao utilizar recortes de jornais em algumas das suas obras Picasso inspirou Schiaparelli – expoente da cor e uma das primeiras pessoas a usar o efeito *trompe l'oeil* na roupa - que mandou estampar em seda e no algodão, geralmente cor de rosa, recortes de jornais para confeccionar vestidos, blusas, lenços, e fatos de praia.

Em 1925 a exposição de artes decorativas de Paris registava a presença de 62 casas, entre as quais estava Poiret, Chanel, Schiaparelli e outros nomes como o de Sonia Delaunay, uma mulher do cubismo que viria a revelar-se influenciadora no campo do

⁵⁵ Duarte, *op cit* 31.

⁵⁶ Madeleine Vionnet (1876-1975) era comparada a uma escultora que se dedicava a criar vestidos neoclássicos. Com a técnica de cortar o tecido em viés, revolucionou a arte do corte. A fluidez dos seus modelos acompanhava as linhas naturais do corpo, conseguindo atingir uma espécie de silhueta grega moderna. Mme.Vionnet recusava que lhe chamassem *designer* de moda, preferindo o título de costureira.

⁵⁷ A maior ligação de Gabrielle Chanel (1883-1971) às artes data de 1914 quando desenhou figurinos – roupa de praia contemporânea – para a produção de Diaghilev «Le Train Bleu», que contava com libreto de Jean Cocteau, música de Poulenc, e um telão pintado por Picasso. A sua casa de costura fechou em 1939, para só reabrir em 1954, quando ela tinha 71 anos. Nos anos 60 Chanel era sinónimo de burguesia chique. Em 1983, o *designer* alemão Karl Lagerfeld (n.Hamburgo, 1938) entrou na casa e tornou-se o director de *design* da Chanel.

⁵⁸ Elsa Schiaparelli (1890-1973) foi definida por Jean Cocteau como «a costureira da excentricidade». Chegou a Paris vinda de Roma, como *designer* de malhas artesanais nas quais ela incorporava padrões abstractos.

design têxtil. Sonia Delaunay aplicou as teorias de Robert Delaunay aos tecidos, dando um novo estatuto ao têxtil e um impulso aos fabricantes. O casal que passou uma parte da sua vida em Portugal, no período da Primeira Guerra Mundial, entre 1915-1917, e desde a sua chegada foram acolhidos pelos artistas jovens. Com o pintor Eduardo Viana e o seu amigo Sam Halpert, alugaram uma casa à beira-mar, em Vila do Conde, a que puseram o nome de «La Simultanée»; reencontraram o pintor Amadeu de Sousa Cardoso com quem já conviviam em Paris e travaram conhecimento com o artista José Pacheco e com José de Almeida Negreiros.⁵⁹



Fig 3 - À direita, Sonia Delaunay, 1925. O universo visual desta artista está patente nos motivos cubistas do têxtil e na pintura do automóvel.

Nos loucos anos 20, para escândalo de muita gente, as saias subiram. Contudo, predominava um ideal andrógino: as raparigas cortavam o cabelo mais curto e exploravam uma linha em que todas as curvas eram abandonadas, e a cintura descaía. A silhueta era lisa, peito incluído. A Europa festejava o pós-guerra com euforia e eram os «anos loucos» do *charleston* e do *jazz*. Renascia a confiança na sociedade e no seu futuro. Vestir era uma questão de moda. Como refere Irene Vaquinhas, as raparigas do

⁵⁹ Sonia Delaunay nasceu em Gradzihs, Ucrânia, em 1885, e morreu em Paris, em 1979. Robert Delaunay (Paris 1885-1941). Jacques Damase, *Robert e Sonia Delaunay*, Janeiro/Fevereiro de 1982, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.

cabelo à *garçonne* não só ousavam confundir as identidades sexuais, como estavam associadas a atitudes contestatárias que poderiam pôr em causa o tradicional papel das mulheres na sociedade. As *garçonnes* ou em Portugal cabelo 'à joãozinho'⁶⁰ mostravam os joelhos nas salas de baile e cafés. Sem espartilho, as meias eram presas em cintos de ligas; usavam-se *soutiens*, calças interiores curtas, sem saiotos, e as cores claras sugeriam a nudez da pele. Em Portugal, esta imagem dos 'anos loucos' foi marcada pela figura da atriz Beatriz Costa⁶¹ que, no final da década, já usava o cabelo cortado curto.

Com a implantação do Estado Novo em 1926, Portugal irá passar ao lado de muitas das tendências culturais e ideológicas das décadas seguintes. Ainda no final da década de 20 haviam de surgir as primeiras dificuldades, quando a crise americana que originou a grande depressão de 1929 teve repercussões na Europa, fazendo subsequentemente decrescer a clientela individual.

Esta descida no volume de negócio das casas de costura veio a ser compensada pela venda de modelos a compradores estrangeiros e foi Lucien Lelong⁶² em Paris que procurou atrair as bolsas mais humildes com o famoso *robe édition*, certamente aquilo que foi o antepassado mais próximo do pronto-a-vestir. Os seus vestidos relacionavam-se com o imaginário do surrealismo, como movimento de arte dominante nos anos 30. Durante a Segunda Guerra terá sido ele que persuadiu os alemães ocupantes no sentido de deixarem que as casas de costura francesas permanecessem em Paris, ao invés de serem transferidas para Berlim ou Viena. Através dos seus esforços pelo menos uma centena de casas estiveram a funcionar durante a ocupação nazi a Paris, entre 1940 a 1944. No caso de Portugal, Salazar definiria para o país uma política de isolamento e de neutralidade em relação à Segunda Guerra Mundial. Mas voltando ao final dos anos 20

⁶⁰ Irene Vaquinhas, (coord.). *Entre Garçonnes e Fadas do Lar. Estudos sobre as Mulheres na Sociedade Portuguesa do Século XX*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004. Marques, Gabriela Mota, *Cabelos à Joãozinho, A Garçonne em Portugal nos anos 20*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

⁶¹ Beatriz Costa (1907-1996).

⁶² Abrindo a sua própria casa de costura após a primeira guerra, Lelong (1889-1958) foi presidente da *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* entre 1937 e 1947.

era nítido que um novo estilo estava em vias de se desenvolver. As saias tinham subido o mais que podiam. Os fabricantes de meias de seda gozavam de um *boom*, mas esse período de vestidos justos não trazia muito lucro aos fabricantes de roupa ou aos *designers* de acessórios. As tentativas de baixar as saias primeiro aconteceram com os vestidos de noite; se bem que continuassem curtas, as saias tinham por vezes uma gaze exterior, mais longa, ou longas tiras laterais.

A Grande Depressão em 1929 ajudou a aproximar o vestuário das diferentes classes sociais, pelo menos no que diz respeito às linhas gerais. As grandes casas de Paris estavam agora ao alcance de quase todas as mulheres. Antes de 1930 existia o hábito de os compradores (especialmente a clientela americana) adquirirem várias dúzias de cópias de cada modelo seleccionado apresentado em Paris e fazer revenda para uma clientela abastada. Mas depois da Depressão as autoridades americanas aplicavam um imposto que atingia os 90 por cento sobre o custo do modelo original. As *toiles*⁶³, por seu lado, estavam isentas de impostos. Cada *toile* continha também todas as indicações para a construção da peça. Mesmo que o original custasse naquela época cem mil francos, era possível vender uma versão simplificada por apenas 50 dólares. Mas o crescimento do uso de fibras sintéticas aproximava as classes e, por exemplo, a jovem trabalhadora da fábrica podia comprar também as meias de seda artificial. Nos anos 30 surgiu assim uma figura esguia, feminina, em que predominavam os cetins. No início da década o ênfase feminino passava das pernas para as costas e muitos dos vestidos pareciam desenhados para serem observados da retaguarda. As principais linhas apontavam para formas estreitas e direitas, por vezes com maiores ombros do que ancas. Capas curtas acompanhavam os vestidos, e o bolero era uma peça extremamente elegante. O cinema e as suas actrizes dominavam o imaginário, tipificado pela figura de Greta Garbo.

⁶³ Moldes cortados em tela, *i.e.*, em tecido de fio de algodão, de linho, de cânhamo, etc.



Fig.4 - Greta Garbo(1905-1990), em *Ninotchka* (1939), de Ernst Lubitsch. Exibido em Portugal em 1940. Imagem feita a partir de transmissão na televisão.

Também Lisboa ajudou a resolver o problema financeiros da Alta Costura parisiense originado pela crise americana de 29. E isto devido aos *ateliers* de costura que entretanto se estabeleciam na capital dirigidos na maior parte dos casos por mulheres, que viajavam sazonalmente até Paris, onde iam buscar fontes de inspiração e, claro, as famosas *toiles* que depois executavam em Lisboa para uma clientela abastada. Entre as principais casas lisboetas destacou-se logo em 1931 a famosa Casa Bobone (ao Chiado) de Maria Luísa Teixeira, que fez ‘escola’ ao formar modistas e costureiras que abriram depois as suas próprias casas. Entre os *ateliers* a funcionar em Lisboa, distinguiram-se os do Ramiro Leão, Armazéns do Chiado, *Grandella*, Casa Duarte, Casa Borges e o *atelier* de Beatriz Chagas.

Com a Segunda Guerra Mundial, advêm novas provações e as indústrias da moda na Europa e na América sofrem um forte impacto com a guerra. Algumas casas de costura em Paris resistiram, outras nem tanto. Muitas delas apresentaram as suas colecções na Primavera de 1940, sem saber ainda que a invasão alemã iria acontecer em Junho, e a partir dessa altura a capital internacional da moda iria ficar numa situação de isolamento face ao resto do mundo. Nessa época encerraram muitas unidades têxteis.

A imaginação substituía em parte a ausência de matérias-primas e a silhueta começou lentamente a modificar-se, se bem que não fosse claro qual seria a tendência dominante. Em 1939 um jornalista da *Vogue*⁶⁴ observava a extraordinária variedade de

⁶⁴ A revista *Vogue* nasceu em 1892 em Nova Iorque. A revista foi lançada para as pessoas cujos nomes estavam nos Registos Sociais, as ‘quatrocentas famílias’ elitistas da cidade. Condé Nast, um homem que

modelos oferecidos pelas principais casas (de costura e/ou lojas) e escrevia: «Nada varia mais do que a silhueta. Pode parecer tão diferente da sua vizinha, como a lua do sol – e ambas estarão certas. A única coisa que deverão ter em comum é uma pequeníssima cintura».

A cintura acentuada era aliás uma dádiva para os anunciantes, que incitavam as mulheres a controlarem a sua cintura com espartilhos - «where there's a will there's a way», diziam. Se o caminho trilhado pela sociedade tivesse sido o da paz, em vez de o da guerra, talvez o corpo da mulher viesse a ser de novo sujeito a uma gaiola. Todavia, o conflito alastrou ao corpo das nações e a silhueta conhecida como 'feminina' ganhou um novo *look* militarizante.

No final da guerra, em França, uma acção em particular determinou que uma série de compradores acorresse a Paris, onde eram esperados por novas e antigas casas: houve 40 costureiros e 36 modelistas que vestiram as suas criações em pequenos manequins de arame, e que deram origem à exposição «Théâtre de la mode» que percorreu as principais capitais da Europa, tal como no século XVIII a costureira de Maria Antonieta achava que valia a pena todos os anos percorrer a Europa numa grande berlinda, levando as bonecas vestidas com as últimas modas de Paris.

«A moda é a expressão vestimentária de uma dada população num momento preciso da sua história» escreveu Bruno du Roselle.⁶⁵ Quando estudamos este fenómeno, verificamos que ele impõe um certo consenso, seja ao nível de uma opinião, seja de um comportamento comum. A moda está relacionada com o indivíduo, *i.e.*, com um 'eu', mas igualmente um 'nós' que quer distinguir-se num 'outros'. Ora só se pode

creceu em St.Louis, e se tornou um editor inovador, adquiriu a revista em 1909 e depois a famosa *Vanity Fair*. A edição portuguesa da revista foi lançada em Novembro de 2002.

⁶⁵ Bruno du Roselle, *La Mode* (Paris: Imprimerie Nationale, 1980).

ser distinguido, se se for reconhecido – a moda como uma prática que faz parte da cultura integra o indivíduo na (sua) sociedade e na (sua) história.

Como uma extensão da nossa pele, o vestuário é como um meio (*media*) que nos define socialmente, tanto quanto um mecanismo para o controlo da nossa temperatura ou como um fenómeno de atracção em relação a um outro. «Nos meios urbanos e burgueses do século XIX em Portugal, a essência da moda estava no subtil jogo do “mostra e esconde”: de dar a conhecer e esconder-se: de se distinguir e de se parecer. A moda tratava de esconder aquilo que pretendia exhibir, surgindo como um rito social e, ao mesmo tempo, como factor de diferenciação individual, onde se misturava a convenção e a distinção; o repetitivo e o exótico; a galantaria (ritualizada) e o jogo (da aparência).»⁶⁶

Eis que entra em cena aquela que é uma das suas funções principais: a imitação. Por um lado, a necessidade de se distinguir - o que se manifesta pelo desejo de realizar coisas notáveis, e pela vontade de obter um signo visível dessa vantagem, real ou suposta, com o objectivo de se ser admirado por ela. A função principal do signo distintivo está no diferenciar aquele/a que o usa, e portanto ao diferenciar-se é estabelecida uma certa distância. Contudo, distinguir-se e integrar-se no seio de um grupo social não se excluem. Não existe aliás distinção que saia do domínio em que a sociedade dá a sua aprovação. Por outro lado, esta distinção tem a possibilidade de se converter em rivalidade, a qual é observada no interior das elites das sociedades de classes. Está na natureza da vida social em que cada um(a), ou cada grupo, se tenta distinguir; mas ao mesmo tempo é também esperado que a massa tente imitar quem se distinguiu.

⁶⁶ José Machado Pais, *Artes de Amar da Burguesia*, edição original: 1986 (Lisboa, ICS, 2007), 59.

Este será o sentido da rivalidade, que iremos abordar de seguida com dois dos primeiros grandes analistas de moda. Gabriel Tarde⁶⁷ viu na imitação o princípio fundamental da vida social. Georg Simmel desenvolveu este mesmo pensamento ao explorar a moda como imitação de um modelo dado, que satisfaz a necessidade de apoio na sociedade, ao conduzir o indivíduo pelo caminho seguido por todos, e instituindo um modelo geral que reduz a conduta de cada um a mero exemplo de uma regra.

Porém, a moda também conduz à diferenciação, para mudar e se destacar. Unir e diferenciar são as funções implícitas a este fenómeno social. Para Simmel⁶⁸, a moda é uma das formas vitais em que se combina a tendência para a igualização social com a tendência que postula a diferenciação e variedade individuais.

A história da moda tem sido construída até agora apenas do ponto de vista dos seus “conteúdos”. Propõe Simmel, que se estude a sua “significação” para a forma do processo social, de forma a nos revermos, pois veríamos nela a história dos ensaios feitos para adaptar ao estado de cada cultura individual e social a satisfação daquelas duas tendências opostas, para a **igualização** por um lado, e para a **diferenciação**, por outro.

Com este trabalho que, à medida que avançava, foi colhendo os frutos de várias disciplinas ligadas aos estudos de moda e à Sociologia, e face à exploração teórica apresentada, pretendemos agora trazer à investigação os objectivos principais que cuidaram de construir a sua estrutura conceptual, lançada na seguinte secção, cujo título evoca Virginia Woolf, e a sua obra «A Room of One’s Own».⁶⁹

⁶⁷ Gabriel Tarde (Périgord, 1843-1940). *Les lois de l’imitation*, Paris, 1890.

⁶⁸ Georg Simmel (Berlim, 1858-1918). Tradução para castelhano na Revista de Ocidente «Filosofia de la coqueteria, Filosofia de la moda, Lo masculino y lo femenino» (Madrid, 1945), 67. Edição original: *Philosophie der mode* (Berlim: 1905). Tradução para português, *Filosofia da moda e outros escritos* (Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008).

⁶⁹ Virginia Woolf, *Selected Works of Virginia Woolf* (Londres: Wordsworth Editions, 2005), [1929].

1.2 Uma ca(u)sa que seja sua: objectivos do estudo



A dominação simbólica no interior da sociedade portuguesa, a partir de um dispositivo teórico que encontra numa peça particular o seu ponto de partida. Como uma peça (in)visível de vestuário, que não só constrange o corpo das mulheres, como o molda, o **espartilho** é o nosso conceito estruturador para abordar o fenómeno social da moda, a sua dimensão socio-económica e cultural, nas suas relações com o género enquanto construção social, mas também dispositivo que coloca em ‘diálogo’ a moda e o feminismo. Mini-corpete para cingir a cintura, o espartilho do século XIX permitia obter uma cintura fina então muito em voga. Descendia do corpete do século XV, era construído com barbas de baleia e usado por debaixo do vestido, apertando com atilhos. Peça controversa, por provocar danos físicos no corpo das mulheres, acabou por entrar em desuso há 100 anos. Todavia, ciclicamente, o espartilho volta a entrar no sistema da moda, quer por via da produção de colecções de «autor», inspiradas no passado do vestuário, quer por uma conjuntura social e cultural propícias ao seu consumo, como aquela que levou o francês Christian Dior a lançar no pós-guerra, em 1947, as cinturas do *New Look*.⁷⁰



Os mecanismos de construção social da categoria ‘mulheres’, do seu corpo e da sua imagem enquanto construção de género posta em prática através do vestuário. No laboratório sociológico da moda o olhar sobre esse corpo

⁷⁰ Christian Dior (1905-1957).

‘vestido’ assimilará em diferentes tempos uma cultura de violência de género? A procura de unidades significantes no vestuário e a incidência metodológica do modelo saussuriano no estudo da indumentária fazem parte do corpo do discurso da tese.⁷¹



As representações de género (definido aqui de três maneiras - como corpo, como o papel social de ‘mulher’ ou ‘homem’ e a maneira como incorporamos estes papéis) na moda: que sociologia temos para abordar o problema do corpo, desde o corpo dócil dos anos 20, ao corpo ciborgue⁷² dos anos de 2000? Alguns dualismos debaixo de foco: corpo e género; corpo e identidade; corpo e política.



A construção de uma identidade colectiva como primeiro momento de uma reivindicação feminista, qualquer que esta seja. As reconstruções do ser e do saber sobre cultura da moda e sobre feminismo(s): a vivência urbana e a acção colectiva das mulheres através da moda e do feminismo, com um propósito diacrónico e num processo retrospectivo longo, durante o Estado Novo e o pós-1974.

⁷¹ Ferdinand de Saussure (1857-1913).

⁷² Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women The reinvention of Nature* (London: Free Association Books, 1991).



A afirmação do corpo através da história do gênero, da moda e dos feminismos, analisando a luta pelo direitos das mulheres desde a luta pela instrução e pelo voto, à luta pelo direito ao corpo.



A análise das narrativas de identidade ligadas ao *corpo vestido* e à construção de histórias individuais, com recurso aos contextos quotidianos.

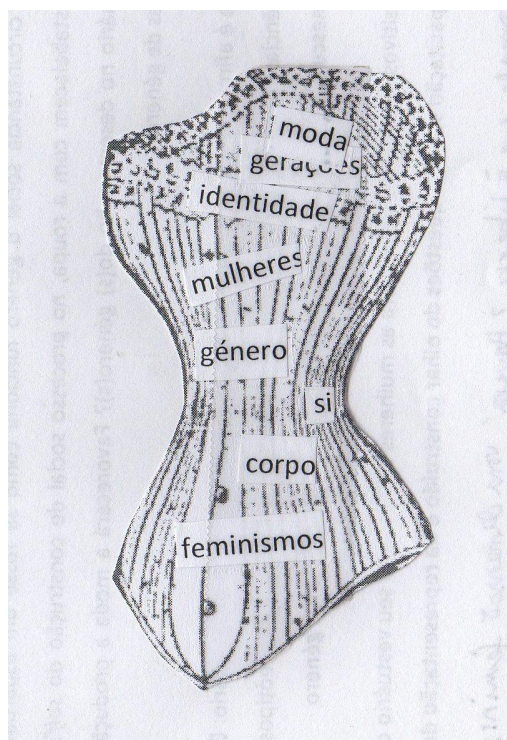


Fig.5 Imagem conceptual da investigação.

1.3 Conceitos, dispositivos teóricos e unidades de significação

Aos nossos três conceitos de pesquisa autónoma e com acervo bibliográfico próprio - **moda, género, feminismos** - estão associados vários outros conjuntos teóricos, em intersecção, que ajudam a definir a conceptualização teórica deste estudo: corpo/técnicas do corpo (Mauss); corpo civilizado (Elias); corpo discursivo, controlo e cuidado de si (Foucault); *habitus* (Bourdieu); corpo-fábrica de identidade (David le Breton); corpo que vê e é visto (Merleau-Ponty)⁷³; performatividade (Butler);

⁷³ Merleau Ponty, *L'oeil et l'esprit* (Paris: Gallimard, 1961).

reflexividade, identidade e *self* (Giddens); desejo, e consumo (Lipovetsky), socialização (Dubar), apresentação e representação de si (Goffman).

Quando falamos de diferença de sexo, referimos-nos à questão biológica. Quando aludimos à diferença de género, referimo-nos a uma questão social: assim sendo, o género é a parte social e cultural do ser humano, numa determinada sociedade, num determinado espaço, num determinado contexto histórico, que é dinâmico, e que reúne vários «tempos» num tempo, consoante os modos de desenvolvimento, de produção e o sistema de valores, com tudo o que isso implica ao nível das mentalidades.

A categoria ‘homem’ é vivida como universal, sendo considerado um critério de referência, mesmo na linguagem. Na língua portuguesa, e noutras, o plural masculino designa tanto a pessoa masculina (‘eles’), como designa a pessoa masculina e a feminina no seu conjunto, sempre masculino. Tal como há cientistas sociais que se referem ao género como uma *dimensão* de análise, o conceito aplica-se igualmente a pessoas determinadas enquanto *marca* da diferença biológica, linguística e/ou cultural. O género pode ser assim entendido como uma significação que um corpo (já) sexualmente diferenciado assume, mas mesmo assim apenas existe *em relação* com outra significação oposta.

Judith Butler, cuja proposta teórica convocamos aqui, bem como outras teóricas dos feminismos, defendem que o género é precisamente um conjunto de relações, e não um atributo individual. No seguimento de Simone de Beauvoir⁷⁴, defendem que «somente o género feminino é marcado, que a pessoa universal e o género masculino se confundem, definindo por conseguinte a mulher nos termos do seu sexo e

⁷⁴ Simone de Beauvoir (França, 1908-2008). Filósofa e feminista publicou em 1949 *Le deuxième sexe. O segundo sexo* II Volume (Lisboa: Quetzal, 2008).

valorizando os homens como portadores de uma personalidade universal transcendente ao corpo.»⁷⁵

Para o americano Thomas Laqueur o modelo que dominou o pensamento até ao início do século XVIII foi o modelo unissexo, *one sex model*, pois durante muito tempo foi comum pensar-se que as mulheres tinham os mesmos órgãos genitais que o homem, havendo como única diferença o facto de os delas situarem-se no interior do corpo e não no exterior.⁷⁶

Até ao século das Luzes, o sexo ou o corpo, era compreendido como um epifenómeno, enquanto o género, que nós consideramos como uma categoria cultural, era o dado primeiro e primordial - como tal, um fenómeno que vinha juntar-se a outro sem exercer sobre este nenhuma influência. «Ser um homem ou ser uma mulher era antes de tudo uma condição, um lugar na sociedade, um papel cultural, e não um ser biologicamente oposto ao outro. Mas este modelo de unicidade sexual engendra um dualismo qualitativo em que o homem é o pólo luminoso. O facto de as diferenças entre os sexos serem de grau e não de natureza não impede continuar a existir uma hierarquia. A mulher é medida pela bitola da perfeição masculina. Inversa do homem, ela é portanto menos perfeita.»⁷⁷

No final do século XVIII, alguns pensadores já insistiam na distinção radical dos sexos, que fundamentavam com as novas descobertas biológicas. Na sua *Histoire naturelle de la femme*, Jacques-Louis Moreau (1771-1826) descrevia a relação entre homem e mulher como «uma série de oposições e contrastes»; não só os sexos são diferentes, como o são em cada um dos aspectos do corpo e da alma. Ao contrário do modelo precedente, aqui é o corpo que aparece como o real, e as suas significações

⁷⁵ Judith Butler, *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*, (Nova Iorque: Routledge, 1999, 1ª edição 1990), 13-14.

⁷⁶ Thomas Laqueur, *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, 1990.

⁷⁷ Elisabeth Badinter, *XY De l'identité masculine* (Paris : Odile Jacob, 1992), 20.

culturais como epifenómenos. O útero e os ovários que definem a mulher, consagram a sua função maternal e fazem dela um ser totalmente oposto ao seu companheiro. Nos finais do século XIX, em 1889, o biólogo Patrick Geddes acreditava ter encontrado a prova última disto, pela observação ao microscópio de células femininas e masculinas. As primeiras, descrevia ele, são «mais passivas, conservadoras, apáticas e estáveis», enquanto que as dos homens são «mais activas, enérgicas, impacientes, apaixonadas e variáveis».⁷⁸ Esta heterogeneidade dos sexos comanda os destinos e os direitos, igualmente diferentes. Graças ao seu poder geracional, ela domina a casa, comanda a educação dos filhos e encarna a lei moral que decide dos bons costumes. Ao homem, «sobra-lhe» o mundo: a seu encargo tinha a produção, a criação e a política. A esfera pública era o seu meio natural, assim como o era, para a mulher, a esfera do privado.

Actualmente fala-se de uma «igualdade na diferença» - complementaridade dos sexos, realização de um ideal de harmonia entre homem e mulher. Ideal utópico? O homem continua a ser o critério segundo o qual se mede a mulher. «Qualquer que seja o modelo considerado para pensar os sexos – semelhança ou diferença – o homem apresenta-se sempre como o exemplar mais acabado de humanidade, o absoluto a partir do qual se situa a mulher.»⁷⁹ A pergunta seguinte é, se o homem serve sempre como o referente humano, o que se está a excluir, ou a esquecer, dele próprio? O que é o homem? Qual é a sua experiência pessoal do género? A invisibilidade do género masculino é tratada por Michael Kimmel, que afirma que, muitas vezes, tratamos os homens como se eles não tivessem género, como se fossem apenas personagens públicas e a sua experiência pessoal do género não fosse importante.⁸⁰

A masculinidade e a feminilidade surgem como construções relacionais, conceitos, *i.e.*, são definidos um em relação ao outro. Segundo ainda Kimmel, ninguém pode compreender a construção social da masculinidade ou da feminilidade sem

⁷⁸ Badinter, *Op cit* 21.

⁷⁹ *Op cit* 22.

⁸⁰ Michael S. Kimmel, Michael A. Messener, *Men's Lives* (New York: Macmillan, 1989).

referência ao outro.⁸¹ Quando um conceito muda, o outro muda. Portanto, se a feminilidade muda – o que ocorre geralmente quando as mulheres desejam redefinir a sua identidade – a masculinidade é destabilizada. A história das sociedades patriarcais demonstra que são sempre as mulheres, não os homens, que suscitam o colocar das questões. Elisabeth Badinter avança que «contrariamente à crença patriarcal, não são os homens que são os primeiros referentes da humanidade, mas as mulheres. É em relação a elas e contra elas que eles se definem.»⁸²

Quanto mais se pensa a *mulher* (de novo, como unidade de significação), quanto mais se lê sobre o gênero e se cruzam as leituras e as análises, mais interrogações se levantam: que paradoxo é este de (se) ser mulher? Luce Irigaray argumenta isso mesmo, dizendo que a mulher é uma contradição no interior do discurso da própria identidade. Há uma identidade comum à mulher? As mulheres são, segundo a autora, o sexo que não é «um» - mas múltiplo - e será uno? Dentro de uma linguagem penetrantemente masculina, as mulheres constituem o inrepresentável, ou, por outras palavras, representam o sexo que não pode ser pensado, portanto uma ausência linguística. Ainda no caminho teórico desenhado por *Gender Trouble* «se uma “pessoa” é mulher, isto não é certamente tudo o que se é; o termo falha por falta de exaustividade, não porque uma “pessoa” pré-diferenciada transcende a parafernália específica do seu gênero, mas porque o gênero não é sempre constituído coerente ou consistentemente em diferentes contextos históricos, e porque o gênero entra em intersecção com modalidades regionais, sexuais, étnicas, de raça e de classe, de identidades discursivamente constituídas. Como resultado, torna-se impossível separar o nosso “gênero” da intersecção política e cultural na qual é invariavelmente produzida e mantida.»⁸³

⁸¹ Michael Kimmel, *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity* (New York: Sage Publications, 1987).

⁸² Elisabeth Badinter, *op cit* 24.

⁸³ Judith Butler, *op cit* 6.

Será através das práticas, enquanto condutas, que podemos estudar as diferenças de género – sendo que a dimensão dos valores muda mais lentamente do que as práticas. Ser mulher será o mesmo para quem viva em Castelo Branco, em Lisboa, ou numa cidade italiana, francesa ou polaca? Cidade *versus* campo, litoral *versus* interior, ilha *versus* continente, são variáveis territoriais determinantes, a par com a idade, a família e a educação, a formação, o trabalho, o lazer. Contudo, qualquer que seja o contexto socio-espacio-temporal, a construção social de uma pessoa do sexo masculino e de uma pessoa do sexo feminino apresenta uma diferença conceptual entre os dois seres que é, como observa Lígia Amâncio «claramente assimétrica».⁸⁴

Uma série de valores têm estado associados ao masculino e ao feminino, valores que dão lugar às representações sociais, às quais os actores e as actrizes se sujeitam. Para além dos «papéis» biológicos, há todo um «teatro» ou «jogo social» que é feito em palco urbano ou rural, contexto e em situação: isto significa que o ser feminino e o ser masculino têm sido alvo de uma estruturação sob a forma de representações sociais, a partir das quais é tecida toda uma rede de expectativas acerca do desempenho do papel social da mulher e do desempenho do papel social do homem.

Nesta construção social da diferença entre o masculino e o feminino, conclui Lígia Amâncio, «(...) do mesmo modo que entre os fundadores das ciências sociais as diferenças biológicas entre homens e mulheres se traduziam, afinal, numa diferenciação entre sociedade e natureza, também o senso comum atribui uma dimensão biológica na concepção desse ser que não tem correspondência na concepção do ser do sexo masculino.»⁸⁵ Amâncio localiza aqui uma primeira assimetria sobre a qual outras se sedimentam, «numa construção unidimensional da pessoa feminina, definida por uma existência física e afectiva orientada para uma função social específica, e que se

⁸⁴ Lígia Amâncio, *Masculino e Feminino – A construção social da diferença* (Porto: Edições Afrontamento/Centro de Estudos Sociais, 1998), 179.

⁸⁵ Op cit.

apresenta sob a forma de um modo de ser colectivo que perde a sua essência fora do meio em que se define»⁸⁶.

Ao longo do tempo, as mulheres interiorizaram os valores que socialmente as discriminaram. A acção da mulher na socialização e na reprodução social através da educação vai muito para além do papel que ela desempenha em «casa», onde se começa a ensinar a ser homem e a ser mulher. «Porque afinal trata-se de direitos: dada a situação a que são obrigadas as mulheres no século XIX, e qualquer que seja o ponto de vista pelo qual se aborde o assunto, o trabalho, os costumes, a educação ou o casal, e quer se passe pelo ensaio ou pela ficção, num momento ou nouro surge a questão do direito, de um direito a conceder ou a negar...».⁸⁷

O que terá levado a que as mulheres tenham aprendido a justificar permanentemente o poder do masculino sobre o feminino, ou tenham mesmo saído da sua especificidade para desempenhar o 'outro' papel (o do masculino)? Se a mulher do século XIX era o elemento pacificador da sociedade, através desse papel apaziguador ela teve de conquistar lentamente o lugar que hoje ocupa, em que há uma maior participação no sistema de ensino – como estamos já longe do período da história em que era vedado às mulheres, excepto às religiosas, o estudo do latim, língua da cultura.⁸⁸

⁸⁶ Amâncio, *ibidem*.

⁸⁷ Annelise Mague, «A nova Eva e o velho Adão: identidades sexuais em crise». In *História das Mulheres, O Século XIX* (Porto, Edições Afrontamento, 1994), 581.

⁸⁸ Na Alta Idade Média algumas mulheres de educação assinalável pertenciam ao clero ou à nobreza. Até sensivelmente finais do século XVIII as mulheres não tinham acesso ao latim, a não ser que fossem religiosas. Outro dado histórico é que elas terão sido expulsas da Universidade desde a Idade Média, cuja sociedade era fortemente marcada pelo homem. «A mais flagrante fixação jurídica da “inferioridade” das mulheres é a instituição da tutela do sexo masculino sobre o feminino, ancorada em quase todas as legislações, que implicava uma limitação da capacidade jurídica de todas as mulheres.» Claudia Opitz, «O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500)», in Christiane Klapisch-Zuber (Dir.), *História das Mulheres – A Idade Média*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, 356.

O par feminino/masculino está associado, segundo Michel Foucault⁸⁹, a uma dependência histórica: a «sexualidade» em que as mulheres e os homens foram aprisionados. Esta prisão é igualmente importante para estudar o tema da moda-vestuário. «É efectivamente pelo sexo, ponto imaginário fixado pelo dispositivo de sexualidade, que cada um deve passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade (...), à totalidade do seu corpo (...), à sua identidade»⁹⁰, diz-nos o autor no primeiro volume de *História da Sexualidade (A vontade de saber)*, onde vai analisar as instituições modernas à luz do processo civilizacional. Segundo Foucault, contra o dispositivo de sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres⁹¹. A ironia deste dispositivo é a de nos fazer acreditar que se trata da nossa “libertação”. O dispositivo provoca efeitos de poder, e separa este par: ver/ser visto.

É o dispositivo panóptico (cada um e a totalidade) que transforma o indivíduo em objecto e em sujeito (noutro sujeito). O panóptico é uma fábrica de poder, algo muito real. Não se trata apenas de uma questão de arquitectura (exemplo da prisão panóptica, cuja arquitectura se alargou depois aos hospitais, às escolas, à fábrica). O panóptico vê-nos: é o meio/sociedade envolvente. E é uma figura de tecnologia política, segundo Foucault, é uma fábrica que produz efeitos: seres humanos transformados. A época de ouro do panoptismo vai de meados do século XIX, até à segunda guerra mundial. É a sociedade, disciplinar e normalizadora, que se vigia a si própria, para colocar a produzir. O que Foucault fez foi mostrar o outro lado da modernidade. O humano como matéria-prima não existiria, se não tivesse sido produzido. O indivíduo foi criado pela disciplina. O poder produz realidade, cria os indivíduos, é performativo e

⁸⁹ Michel Foucault (1926-1984).

⁹⁰ Foucault, *A história da Sexualidade* Volume I, edição francesa, Gallimard, 1976 (Lisboa: Edições António Ramos, 1977), 160.

⁹¹ Foucault, op cit, 161-162.

produziu-nos como somos. Mas não há poder sem saber e por isso todo o poder é acompanhado de saber e da técnica.

O contributo de Foucault para aquilo que aqui nos interessa e que diz respeito à sua microfísica do poder é este: o indivíduo é construído a partir do exterior, ou seja, de dispositivos sociais, culturais ou linguísticos. A sociedade disciplinadora e normalizadora, é uma sociedade que se vigia a si própria, e em que «O corpo está directamente mergulhado num campo político. As relações de poder têm alcance imediato sobre ele. (...) O corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia (...) Essa tecnologia é difusa».⁹²

A microfísica do poder está em toda a parte, nasceu nos laboratórios do século XIX, mas desenvolveu-se para além dele. O esquema panóptico é uma maneira de obter o poder e funciona como uma espécie de laboratório de poder. Como o laboratório da moda. É um tipo de implantação dos corpos no espaço e permite a visão de todas as partes ou elementos. «O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação 'ideológica' da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica que se chama 'a disciplina'. (...) o poder produz, ele produz realidade, produz campos de objectos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção».⁹³

O efeito mais importante do panóptico é induzir no indivíduo um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. «Foi na família burguesa ou aristocrática (e não na família operária ou rural) que o dispositivo da sexualidade começou por se implantar.»⁹⁴ E a burguesia conferiu a si própria um corpo para cuidar, proteger, cultivar, preservar de todos os perigos e

⁹² Foucault, *Vigiar e Punir* (Petrópolis: Vozes, 1984), 28.

⁹³ Foucault, *A história da Sexualidade I*, op cit, 170.

⁹⁴ Foucault, op cit 124.

contactos, com um alto preço político, diz Foucault. Sandra Lee Bartky vem falar-nos deste efeito panótico sobre as mulheres: «The woman who checks her makeup half a dozen times a day to see if her foundation has caked or her mascara has run, who worries that the wind or the rain may spoil her hairdo, who looks frequently to see if her stockings have bagged at the ankle or who, feeling fat, monitors everything she eats, has become, just as surely as the inmate of the Panopticon, a self policing subject, a self committed to a relentless self surveillance. This surveillance is a form of obedience to patriarchy.»⁹⁵

1.4 Vários sentidos para a identidade, e a identidade de género

Em 1949, ao afirmar «ninguém nasce mulher, torna-se mulher»⁹⁶, Beauvoir dizia-nos que a mulher é um termo num processo. Já Foucault vai radicalizar a resposta a isto, dizendo que não há feminilidade essencial. Também Monique Wittig debate largamente este aspecto, num ensaio intitulado «One is not born a woman», dizendo que as mulheres lutaram por si próprias como grupo e, com todo o direito, consideraram que partilhavam características comuns em resultado da opressão. Mas para elas estas características eram mais naturais e biológicas do que sociais. A abordagem de Wittig (1935-2003) implica a rejeição de um grupo homogéneo e natural chamado mulheres: «A maior parte da teoria feminista partiu do princípio que existe alguma espécie de identidade, entendida por intermédio da categoria de mulheres que não só constitui o ponto de partida dos interesses e objectivos feministas no discurso, mas que também

⁹⁵ Sandra Lee Bartky (1988), «Foucault Femininity and the Modernization of Patriarchal Power», Irene Diamond e Lee Quinby, eds., *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*. In Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies, Toward a corporeal feminism* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 144.

⁹⁶ Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo II* (Quetzal: Lisboa, 2008), 13.

constitui o motivo por meio do qual se empreende a representação política. Mas a política e a representação são termos controversos.»⁹⁷

Em «How Political is the Personal?: Identity Politics, Feminism and Social Change» (1994), Joan D. Mandle vai-nos dizer que a política da identidade se baseia no desenvolvimento de uma cultura que é capaz de criar concepções do *self* novas e afirmativas, de articular identidades colectivas, e de dar-lhe um sentido de lealdade de grupo.

Não só nos interessa o conceito de política de identidade, como também o de identidade de género, porque este é encarado como construção performativa, na linha de Judith Butler, «If there is something right in Beauvoir's claim that one is not born, but rather *becomes* a woman, it follows that woman itself is a term in a process, a becoming, a construction that cannot rightfully be said to originate or to end. As an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification.»⁹⁸

O *self*, só é um verdadeiro *self* agindo, disse-nos Hanna Arendt. A performatividade remete para a noção de *self* múltiplo, que está numa luta interior constante entre o *self* socialmente estabelecido e um individualmente definido e que anseia por ser reconhecido. Para Arendt o *self* é fragmentado e múltiplo lugar de luta, entre o *self* público/externo e privado (interior). Ele não é nunca um, mas sim lugar de uma luta que, por vezes, Arendt chama política.

Seguindo o behaviorista social George H. Mead, o processo da linguagem é essencial para o *self*, e para o seu desenvolvimento, ao longo da experiência social e das suas relações sociais: «We do inevitably tend at a certain level of sophistication to organize all experience into that of a self. (...) we normally organize our memories upon

⁹⁷ Monique Wittig, *The straight mind and other essays* (Boston: Beacon Press, 1992), 32. Wittig co-traduziu «Novas Cartas Portuguesas» de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (Seuil, 1974).

⁹⁸ Judith Butler, *Gender Trouble* (New York, London: Routledge, 1999), 43.

the string of our self.»⁹⁹ Se considerarmos, como Mead, a característica do *self* como objecto em si próprio, presente na palavra «self», que é reflexiva, ela indica-nos ao mesmo tempo sujeito e objecto. «This type of object is essentially different from other objects, and in the past it has been distinguished as conscious, a term which indicates an experience with, an experience with, an experience of, one's self. It was assumed that consciousness in some way carried this capacity of being an object to itself.»¹⁰⁰

Outro conceito que convocamos aqui, o género, requer temporalidade social. Na linguagem comum durante o início da década de 1970, foi usado como categoria analítica para traçar uma linha de demarcação entre diferenças de sexo biológicas e a maneira como estas são usadas para comunicar comportamentos e competências, a que depois se atribui um carácter masculino ou feminino. Surgindo assim como identidade tenuamente constituída no tempo, através de uma repetição estilizada dos actos, o género é instituído através da estilização do corpo, e deve ser assim entendido como maneira mundana na qual os gestos e movimentos do corpo constituem a ilusão de um engendrado.

Os actos pelos quais ele é constituído mostra semelhanças com actos performativos no interior de contextos teatrais, o que vai nos levar mais à frente nesta tese aos estudos de Goffman sobre a *mise en scène* da vida quotidiana.¹⁰¹ Que possibilidades existem para a transformação cultural do género através dos actos corporais, nos quais se inclui o 'vestir'? Já para Butler, o género como estilo corpóreo, é um 'acto', intencional e performativo e implica uma prática de improvisação. Como Judith Butler defende, aquilo a que ela chama *gender* surge por vezes como algo de que é autora, ou possui. «Mas os termos que constroem o género de alguém, estão desde o

⁹⁹ George Herbert Mead. *Mind, self and society*. Primeira edição: 1934. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1962, 135.

¹⁰⁰ Mead, *op cit* 137.

¹⁰¹ Erving Goffman, «The Presentation of self in everyday life» (1959). *A apresentação do eu na vida de todos os dias* (Lisboa: Relógio d'Água, 1993).

princípio no exterior de si, numa sociabilidade que carece de uma autoria única (e que contesta radicalmente a própria noção de autoria)». ¹⁰²

Montserrat Galcerán¹⁰³ no seu livro *Deseo (Y) Libertad* mostra de que modo a emancipação das mulheres, consequência de lutas feministas, também contribuiu para pôr em causa a noção clássica de «sujeito livre» e abriu caminhos para uma nova forma de construir a subjectividade. Como explicar uma acção colectiva a partir de uma posição de individualismo? – pergunta a autora. Cada ser humano é individual, mas também social e é mais dependente do que independente dos sistemas sociais em que nasce e é socializado. A moda associada ao desejo – como a liberdade (princípio activo do agir) – está em ligação ao indivíduo, construído a partir do exterior, ou seja, de dispositivos sociais, culturais, linguísticos ou de moda. A obra de Montserrat apresenta um plano de desconstrução de alguns conceitos basilares da modernidade, como liberdade, sujeito, autonomia, corpo, acção, para construir uma alternativa teórica. Nesta tese, também se visa esta desconstrução dos conceitos que relacionamos com o facto social da moda, para construir a via alternativa aos estudos de moda e de género. Esta constitui a nossa proposta que se pensa inovadora: pensar e analisar a moda enquanto fenómeno social que nos ajuda a ir mais além da desconstrução de estereótipos de género e das desigualdades de género.

¹⁰² *Undoing Gender* (New York, London: Routledge, 2004), 1. Nossa tradução.

¹⁰³ Montserrat Galcerán, *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2009. Galcerán é catedrática de Filosofia na Universidade Complutense de Madrid e uma activista social empenhada em articular o trabalho intelectual com a intervenção política.

1.5 Feminismos corpóreos e performatividades

Bastante assente em autoras como Susan Bordo¹⁰⁴, que argumenta que o corpo é o local evidente do controlo social, o conceito de feminismo corpóreo é o que entendemos fazer mais sentido para o objectivo deste estudo, onde procuramos desenvolver novos diálogos entre moda, género e feminismo(s) ao longo do século XX. Outras autoras, Elizabeth Grosz e Rosi Braidotti são duas feministas do campo das humanidades, com formação em filosofia, que fazem parte daquele que foi sendo conhecido como feminismo corpóreo.

Para Grosz, a imagem do corpo não é um mapa visual ou uma cartografia mas antes uma colecção de intensidades do sentir, que são derivadas das sensações corporais. Nas democracias liberais do Ocidente é esperado de nós que tenhamos um sentido de *self* e de fronteiras do corpo que negam ou silenciam os aspectos mais porosos ou permeáveis da nossa experiência incorporada/encarnada. A imagem que transportamos connosco é formada ao longo de encontros num complexo espaço social que apela à conexão de uma imagem que é atravessada por várias 'lógicas e ritmos'.¹⁰⁵ Existe assim para esta autora uma complexa 'relacionalidade' com a inscrição cultural e e a materialização do corpo que o liga a outras práticas, corpos, entidades, e não só. Por isso, convoca a combinação de vários elementos, entre eles o entendimento deleuziano do corpo como «um sítio para a circulação de intensidades enérgicas»¹⁰⁶, intensidades que podem ser difíceis de ver e verbalizar.

A contribuição de Grosz para o feminismo corpóreo conta com uma orientação que lhe chega de Deleuze e Guattari e que aqui convocamos pela pertinência que tem

¹⁰⁴ Susan Bordo, *Unbearable weight: feminism, western culture and the body* (Berkeley: University of California Press), 165.

¹⁰⁵ Elizabeth Grosz. In Lisa Blackman, *The body* (Oxford, New York: Berg, 2008), 77.

¹⁰⁶ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies, Toward a corporeal feminism* (Bloomington and Indianapolis: Indiana university press, 1994), 138.

para o nosso objecto: «the body as a discontinuous, non-totalisable series of processes, flows, energies, speeds and durations, may be of great value to feminisms attempt to re-conceive bodies outside the binary oppositions imposed on the body by the mind/body, nature/culture, subject/object and interior/exterior oppositions».¹⁰⁷

Tal como Braidotti¹⁰⁸, as experiências de Grosz com os conceitos da filosofia de Deleuze visam pensar o corpo como um processo não dualístico. Embora os corpos sejam alvo de uma complexa matriz relacional, esta é atravessada pelo poder e por processos ideológicos que os posicionam de modos particulares (ou, diríamos aqui, segundo ‘modas’ particulares). Rosi Braidotti vai introduzir uma noção de afectividade corporal e propôr um feminismo corpóreo centrado na ideia de corpos marcados por culturas, tradições e experiências, relacionado com a noção das “subjectividades nómadas”, cuja construção tem lugar num espaço que é o corpo sexuado. O que é importante, segundo ela, é o afecto, o desejo e a imaginação, e como estes são organizados, canalizados e transformados. A questão é saber como damos a tudo isto o sentido do *self*, «under the fictional unity of an I»¹⁰⁹, face ao poder, às lutas, e às contradições. Portanto, face a permanências e a rupturas.

Judith Butler trata também esta questão, ao desenvolver o conceito de performatividade de género, o qual nos surge como ideal para abordar as questões da moda aliada ao género e, particularmente, às mulheres. Butler quis pensar o processo através do qual os corpos são materializados como corpos sexuados, e traz-nos uma abordagem ‘à Foucault’ relativamente à produção discursiva do corpo. Se a moda e o vestuário têm as suas normas genderizadas desde há séculos, a transformação ou a resistência às normas culturais - entre as quais inserimos as normas do vestuário - são o foco do trabalho Judithiano, misturando ou jogando com o binarismo da feminilidade/masculinidade.

¹⁰⁷ Op cit, 164.

¹⁰⁸ Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (Oxford: Polity Press, 2002).

¹⁰⁹ Rosi Braidotti. In Lisa Blackman, *The body* (Oxford, New York: Berg, 2008), 78.

Braidotti vem dizer que embora as normas culturais actuem como um íman, atraindo o *self* em determinadas direcções, nós não as interiorizamos de uma maneira clara, e prefere usar via Deleuze o conceito de devir (*becoming*) o que, para o que nos interessa, vai ao encontro do conceito de 'performatividade' de Butler. O poder da normalização em moldar os corpos, mais do que 'vesti-los', situa-os não só dentro de uma ética de género como no espírito da moda. E é aqui que damos o salto para a estrutura conceptual desta tese, onde se tenta agarrar o objecto, pelos colarinhos.

«XY é a fórmula cromossómica do homem. A não haver acidente de percurso, estes dois cromossomas desencadeiam todos os mecanismos da diferenciação sexual que fazem que um homem não seja uma mulher. Definitivamente identificados em 1956, os cromossomas sexuais definem o sexo genético masculino e simbolizam a origem da história do homem. Mas se XY é, sem dúvida, a condição primeira do ser humano masculino, isso não basta para o caracterizar.»¹¹⁰

Elisabeth Badinter

¹¹⁰ Elisabeth Badinter, *XY A identidade masculina* (Lisboa: Asa, 1996), 11

CAPÍTULO II

Somos o que vestimos onde estamos

The image shows a page from the magazine 'Moda Ilustrada' (Fashion Illustrated), dated 1890. The page is filled with text, including fashion advice, a central illustration of a woman in a long, light-colored dress with a high collar and long sleeves, and several puzzles and games. The text is in Portuguese and discusses various aspects of fashion, such as the importance of a good fit, the choice of fabrics, and the latest trends. The illustration shows a woman standing, wearing a dress with a fitted bodice and a full skirt. Below the illustration, there are several small boxes containing puzzles and games, such as 'Moldes Cortados' (Cutting Patterns), 'Charada Abreviada' (Abbreviated Riddle), and 'Soluções do Número 254' (Solutions of Number 254). The page is well-organized and provides a glimpse into the fashion and entertainment of the late 19th century.

Fig. 6 - A Moda Ilustrada¹¹¹

Vamos procurar as unidades significantes e actuaentes no vestuário que conduzem (como materiais condutores de sentidos) a nossa experiência social e a nossa interacção quotidiana no palco urbano, ora veiculada pelo desejo de afirmação, ora disciplinada pela forma como vestimos o que vestimos, onde estivermos.

Este capítulo abre com um recorte de imprensa da *Moda Ilustrada* Jornal das Famílias, da última década do século XIX, onde as assinaturas desta publicação periódica podiam encomendar ‘moldes cortados’ (para vestidos, casacos, capas, desenhados segundo os figurinos propostos pelo jornal). Porquê recuar ao século XIX, para uma abordagem ao «hoje», no que ao nosso objecto sociológico diz respeito? Porque os

¹¹¹ Miscelânea, colecção particular, c.1890.

ciclos repetem-se e porque precisamos de um tempo de longa duração para desenvolver uma observação a diferentes níveis (na diacronia e na sincronia).

Como apontado pelo sociólogo italiano Franco Ferraroti (n.1926), na sua obra de 1981, *Storia e storie de Vita*, o tempo é o que determina cada situação e «a significação é função da temporalidade»¹¹². Esta reflexão, diz o sociólogo, é um olhar sobre o olhar, para o passado e para o interior, ao qual teremos de aliar uma perspectiva narrativa. Mas lá iremos. Nesta conceptualização inicial, avança-se esta intenção de procurar a diacronia do sincrónico. Determiná-la é uma operação delicada, que «consiste em descobrir as variáveis ou as identidades dinâmicas constitutivas, isto é, as características nas quais toda a potencialidade evolutiva, temporalmente posterior está já compreendida».¹¹³

No movimento de explicação sociológica, qual vai ser o nosso molde para tratar o problema colocado pela pergunta de partida – **em que circunstância social o género actua como um espartilho**, que constrange e oprime as mulheres? Lançamos aqui esta proposta epistemológica de teorização do pessoal, que é também político, juntando à experiência (social) a representação (de si). Para tal, Goffman¹¹⁴ levar-nos-á pelos caminhos da sociologia interpretativa e da cultura, iniciada por Max Weber, mas também Machado Pais¹¹⁵ muito nos inspirou com a sua sociologia da vida quotidiana. Vejamos o que (nos) diz a investigação sobre o objecto que perseguimos e quais os

¹¹² Tradução da autora. E.Castelli, *L'esperienza comune* (Milão, 1942) 13, citado por Franco Ferraroti, *Histoire et histoires de vie, la méthode biographique dans les sciences sociales*, tradução francesa, colecção «Sociologies au quotidien», dirigida por Michel Maffesoli (Paris: Librarie des Méridiens, 1983), 28.

¹¹³ Ferraroti, *op cit* 29.

¹¹⁴ Erving Goffman (1922-1982). Goffman, *A apresentação do eu na vida de todos os dias* (Lisboa: Relógio d'Água, 1993).

¹¹⁵ José Machado Pais, *Artes de amar da burguesia: a imagem da mulher e os rituais de galantaria nos meios burgueses do século XIX em Portugal*, 2007 (Lisboa: ICS, 2007 [1ªedição: 1986]).

diálogos que aqui se podem estabelecer entre moda, género e feminismo(s) desde o século XIX.

Qual a função da moda no desempenho dos papéis de género e quais os pontos de intersecção entre moda e feminismo(s)? Haverá uma dimensão feminista na moda, traduzida na estratégia de afirmação pública, através do vestuário/indumentária?

2.1 Moda e feminismos: diálogos (im)possíveis

Em *The Presentation of self in everyday life* Goffman conceptualizava em 1959 a vida social a partir da perspectiva da representação teatral. Assim como nas ritualizações das sociedades indígenas que permitem distinguir indivíduos e grupos, há nas nossas sociedades ocidentais rituais que ‘isolam’ outras categorias, como origem local/regional, grupo de pertença, classe social, forma de vestir e apresentar(-se) publicamente. «Quando um indivíduo se mostra perante os outros, as suas acções influenciarão a definição da situação com que eles se vão confrontar».¹¹⁶

Os discursos da moda são performativos, de desempenho portanto, tais como os do género. Aquele que parece ser um discurso do não dito, ou do *vazio* – diz-me o que vestes, dir-te-ei quem és (social e culturalmente) – desenha um caminho possível através de uma história do género, antes mesmo de ser contada, desde a reforma do vestuário¹¹⁷ no século XIX. Tal como o género oferece uma boa maneira de pensar a história e a história das mulheres, também o mesmo se passa com a moda, e esse é o nosso desafio aqui: pensar a moda através do género. Os temas associados nesta conceptualização vão desde os papéis aos estereótipos (de género), à identidade e à representação.

¹¹⁶ Erving Goffman, *op cit* 17

¹¹⁷ A ‘dress reform’, e o episódio de Seneca Falls nos EUA (séc.XIX)

Logo desde o início deste estudo que surgiram alguns trabalhos essenciais para admirar o estado da arte do nosso objecto. O primeiro destes trabalhos pertence a Linda M.Scott, investigadora em estudos sobre as mulheres e *media*, que escreveu *Fresh Lipstick, Redressing Fashion and feminism*. Centrado sobre algumas das questões que também deste lado do Atlântico nos desafiam, o livro atravessa 150 anos da história das mulheres nos EUA, através da moda e dos feminismos, desde o poder das imagens, ao propósito da maquilhagem de moda na América, sustentada por uma enorme pesquisa que vai até às pioneiras, fundadoras do movimento feminista no século XIX.

Linda Scott declara que julgar uma mulher pelas suas escolhas de moda é tão prejudicial para o avanço social e da igualdade (de género), como os julgamentos baseados na etnia, nacionalidade ou classe social. A autora demonstra que a redução da moda a uma mera objectivação sexual pelo feminismo foi motivada pelo desejo de controlar outras mulheres, não pelo desejo de as libertar. Este impulso pelo poder produziu conflitos sem fim desde o alvor do movimento feminista, impedindo avanços nos direitos das mulheres ao promover exclusão. O código de vestuário nasceu assim para atrapalhar, e é tempo de abandoná-lo para que todas as mulheres possam liderar.

«Even among the earliest activist, internal disputes over self-presentation were a source of divisiveness. The “founding feminists” of the nineteenth century sniped at each other for being too fashionable or too ascetic, too sexy, or too prim, too vain or too careless. The suffrage organizers of the 1910s disapproved of the fashions and flirtations among the working women of their fragile coalition. Mainstream feminist leaders of the 1920s, a decidedly conservative group, cast a cold eye on the young “flappers” of their day – even though the grooming, dress, and behaviour of these girls challenged gender roles at every turn.»¹¹⁸

¹¹⁸Linda Scott, *Fresh Lipstick, Redressing Fashion and feminism*(Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005),1-2.

Desde o século XIX que são patentes na imprensa periódica as práticas de adorno à disposição das mulheres, que as levavam ao aperfeiçoamento do ‘feminino’ considerado aqui como um modo combinado de poder e disciplina, destinado a transformar o corpo, para este se adequar ao tamanho e à forma desejadas (por quem?).

Mais de 50 anos depois a segunda vaga de feministas vinha advogar que a libertação das mulheres passava por deixarem de usar maquilhagem e depilar as pernas, uma exigência que veio dispersar muitas delas e afastá-las do movimento. Scott pensa que continua a ser necessária uma mudança na consciência relativa à política da aparência pessoal: «The internal animosity continues to this day. The contemporary press has thoroughly noted the fault line between young women of today and feminists of the 1970s: It breaks on the topics of sex and personal appearance.»¹¹⁹

Susan B. Anthony (em baixo, na foto) foi uma Puritana feminista que faz parte da história do feminismo na América, e onde se inclui Elizabeth Cady Stanton, igualmente estudada. Voltando a Anthony. A sua história fala de mulheres leais a um grupo anglo-protestante, cujas atitudes estavam enraizadas numa ética puritana.¹²⁰ As primeiras

¹¹⁹ Scott, *ibidem*.

¹²⁰ Os Puritanos constituíram um grupo de protestantes ingleses nos séculos XVI e XVII, incluindo calvinistas. Como movimento activista dentro da igreja de Inglaterra, o puritanismo foi fundado por alguns exilados marianos (*marian*) do clero pouco depois da subida ao trono de Isabel I de Inglaterra em 1558. Nos tempos modernos, a palavra puritano/a é frequentemente usada como ‘contra o prazer’. Com esta abordagem, o jornalista e crítico americano H.L.Mencken (1880-1956) escreveu em 1916 «Puritanism : The haunting fear that someone, somewhere, may be happy» in *Book of Burlesques*. Dois anos depois escreveu «In defense of women», apesar de não ter feito campanha pelos direitos das mulheres. Uns apelidaram a obra de progressiva, outros de reaccionária. O seu biógrafo, Fred Hobson, fazia depender do sujeito da leitura a crítica ao autor, ora defensor dos direitos das mulheres, ora o maior misógino desde Schopenhauer, ‘the country’s high-priest of woman haters’. O uso da palavra

feministas mostravam uma preferência por vestidos pretos simples, com golas brancas, e embora se queixassem dos espartilhos e das longas e pesadas saias, estas mulheres fizeram da moda um assunto **moral**, e não apenas prático. Os críticos daquela altura, falavam dos males do espartilho. Ao apertarem os órgãos internos e dificultando a respiração, os espartilhos eram supostamente responsáveis pela passividade frágil das mulheres que os usavam. As pobres coitadas que os usavam lutavam por uma boa golfada de ar... O corpo assim 'espartilhado' seria a parte mais visível da escravatura das mulheres e a liberdade de movimentos estaria portanto confinada aos homens.

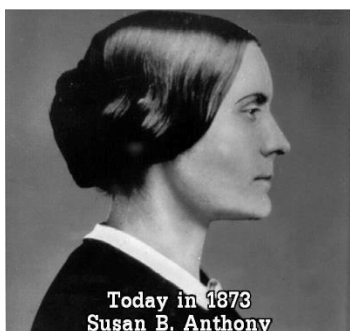


Fig. 7 - Susan B. Anthony

Na sua linha de argumentação, Linda avança contra a ideia de um tipo-ideal único: «Feminist historians, ignoring the subcultural struggles over dress in mid-nineteenth-century America, argue that a single ideal – a *Steel-Engraving Lady* – was imposed uniformly on all females»¹²¹ – e consegue-o indo descobrir outras feministas fundadoras que tinham uma relação diferente com o tal ideal de senhora e que estiveram presentes naquele que foi o primeiro encontro de feministas nos EUA, em 1848, Seneca Falls, Nova Iorque.

«puritanismo» descreve alguém que adere a princípios morais ou religiosos estritos. Neste sentido, puritanismo e hedonismo serão antónimos.

¹²¹ Scott, *op cit* 15.

Deste lado do Atlântico, encontramos outra dupla de amigas, e feministas, Ana de Castro Osório e Carolina Beatriz Ângelo. A primeira foi uma escritora, a segunda foi médica, pioneira do voto feminino em Portugal, a 28 de Maio de 1911, e primeira mulher a votar em toda a Europa do Sul. A acção desta sufragista, dirigente na Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, passou em muito as fronteiras portuguesas, tendo sido notícia e alvo de entrevistas de órgãos de informação internacionais.¹²²



Fig. 8 - À esquerda, Ana de Castro Osório, com Carolina Beatriz Ângelo, no dia do seu voto, 28.05.1911, em Lisboa (Arroios).

Faça-se luz sobre o panorama deste lado do Atlântico: em 1848 dá-se a primeira tentativa de iluminar Lisboa a gás. Reinava D.Maria II. Em Maio era criada em Coimbra a Carbonária lusitana, sociedade secreta, de pendor conspirativo, anti-clerical, identificada com os valores do republicanismo. Tínhamos em vigência a Carta constitucional de 1826, um texto constitucional que esteve em vigor até 1910. Era publicado «A sobrinha do marquês», de Almeida Garrett, que se tinha lançado no mundo das publicações periódicas de moda com *O Toucador, Periódico sem Política dedicado às Senhoras Portuguesas*.¹²³

¹²² Maria Regina Tavares da Silva, *Carolina Beatriz Ângelo* (Lisboa: CIDM, 2005)

¹²³ João Baptista da Silva Leitão, nome de baptismo (Porto, 1799 - Lisboa, 1854) de Garrett, que escrevia *O Toucador*, o fundador e único redactor nos sete números de um de Fevereiro a Março de 1822, onde, com 23 anos, o escritor dissertava sobre moda e civilização.

No ano seguinte, apareceria o «Periódico das Damas» que publicou seis números até 1824, dirigido por outros autores. Na primeira parte do século XIX, a maior parte das colaboradoras e redactoras destes periódicos escondiam a sua identidade por detrás de pseudónimos, de nomes de familiares ou simplesmente de várias iniciais e o público a quem se destinavam constituía uma minoria de nobres e de burguesas. Como referiu Ivone Leal, «a maioria da população feminina era formada pelas rurais, pelas mulheres e filhas de artífices habitando nas cidades e vilas e ainda pelo incipiente grupo de operárias (no relatório apresentado às Cortes em 1882 declara-se que nas 1031 fábricas existentes trabalhavam 14 934 pessoas, das quais 4 222 eram mulheres)».¹²⁴

É através do estudo dos periódicos destinados às mulheres que se vão descobrindo atitudes que manifestam alterações de mentalidade, «é assim que se pode ir assistindo gradualmente ao modo como as portuguesas cultas vão deixando de se envergonhar de o ser, melhor dizendo, deixam de esconder essa sua condição.»¹²⁵

A melhor forma para, em meados do século XIX, veicular o discurso da emancipação das mulheres de modo a colocá-lo na ‘agenda’ da sociedade, seria tornar central a temática da educação e da instrução das mulheres.

Em 1849, surgiu em Portugal o primeiro jornal fundado e dirigido por uma mulher, Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883). O facto criou um antes e um depois na divulgação da escrita por mulheres, pois a partir daí os seus nomes passaram a constar mais regularmente junto aos respectivos artigos. O papel precursor de Pusich é avaliado no facto de numerosas mulheres terem vindo a destacar-se nos jornais literários, de moda, noticiosos ou políticos, o que representou o início de uma luta pela sua visibilidade e pelo seu reconhecimento para além do agregado familiar, onde se desenvolvia toda a sua vida enquanto esposas, mães, ou filhas.

¹²⁴ Maria Ivone Leal, *Um século de periódicos femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926* (Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1992), 10

¹²⁵ *Op cit.*

O mundo do trabalho exterior, da economia, da política, enfim, dos poderes formalmente constituídos, era-lhes na realidade vedado, mas através da sua presença na imprensa, lado a lado com os homens, as mulheres saíram da sombra e partilharam um espaço público antes reservado a eles. Essa intervenção pública através da escrita ganha contornos definidos, sociais e políticos, e suscita o diálogo entre os pares, fazendo de cada 'mulher' uma nova actriz social. Sobre isto, o ensaísta D. António da Costa diria num livro publicado postumamente, «A Mulher em Portugal», que, ao 'grandioso teatro, que se chama a pátria portuguesa, não basta que a mulher seja espectadora, é necessário que represente o seu grandioso papel'.¹²⁶

O jornalismo escrito por mulheres é de grande relevo na segunda metade do século XIX para a construção do feminismo de primeira vaga em Portugal, momento histórico em que certos nomes como o de Antónia Pusich, começam por definir um caminho precursor naquilo que virá a ser a consciencialização das mulheres, e a sua luta para alterar um estatuto (familiar, económico, social, político, jurídico e legislativo), que irá mais tarde ajudar a sedimentar o combate das republicanas pelos direitos civis, nomeadamente pelo direito ao voto. A luta de Antónia Pusich como mulher representante do sector mais esclarecido da sociedade foi essencialmente pelo acesso à instrução, elemento central para uma tomada de consciência colectiva e uma das principais reivindicações oitocentistas. Para além de *A Assembléa Litteraria*, ela fundou também outros dois jornais: *A Beneficência* (1852/5) e *A Cruzada* (1858).

Esta contemporânea das pioneiras feministas americanas nasceu na ilha de São Nicolau, Cabo Verde, era filha de António Pusich, um oficial da armada de Ragusa, general no império Austro-Húngaro, homem culto, que tinha vindo para Portugal a convite do embaixador português em Turim. Esteve ao serviço de D. Maria I, casou em Queluz, e Antónia foi a penúltima dos seus seis filhos. Sendo nomeado para governador em Cabo Verde, é aí que ela vem a nascer. Depois, já em Lisboa, ela viveu no número

¹²⁶ António da Costa (1824-1892). *A mulher em Portugal* (Lisboa: Typ. da Companhia Nacional, 1892).

265 da Rua de S.Bento, na freguesia de Sta.Isabel, ali mesmo frente à Assembleia da República. Antes de dirigir a *Assembléa Litteraria*, havia colaborado com a *Revista Universal* nas décadas de 30/40. Mas Pusich não só tem a coragem de fundar um jornal, como através deste veicula esta ideia de que a única maneira de uma mulher ter igualdade de direitos é através de uma liberdade intelectual. O jornal é sempre um veículo da necessidade de instrução e de melhoria da condição de vida das mulheres. A sua abertura de espírito era muito grande, sobretudo no contexto histórico de 1849. Frequentadora da galeria das senhoras na câmara dos deputados, Antónia Pusich queria participar na vida política, que faz(ia) parte do conceito de civismo e de cidadania, e saber quais os assuntos prementes que o país discutia. Intelectualmente, Pusich foi uma precursora do movimento feminista.

Regressando ao outro lado do Atlântico, ainda sobre as origens da primeira geração de feministas americanas, há sumariamente dois grupos: puritanas Quakers de Nova Inglaterra e aristocratas da América colonial combinadas numa retórica que adoptaram relativamente ao que acreditavam ser apropriado vestir, e aos grupos que escolheram reformar. Como já se disse, a tradição puritana valorizava o vestir simples e os cuidados com a aparência eram mínimos. Voltando aos espartilhos, eles eram usados desde o século XVI por homens e mulheres e a sua origem está ligada às diferentes posturas que marcavam uma posição. Era esperada deferência por parte da gente comum à classe superior. A roupa da aristocracia era desenhada de forma a ajudar a gente nobre a manter o corpo erecto. Era essa postura que o espartilho propocionava também. «Aristocratic clothing also had to remain buttoned up as not to suggest the free movement needed by a working person. (...) Thus the freedom of movement to work that feminists admire in what they assume is “masculine” clothing was originally a mark of class rather than sex.»¹²⁷

¹²⁷ Linda Scott, *op cit*, 28

ADVERTISING DEPARTMENT. 239

FERRIS' PATENT

GOOD SENSE

Style 210. CHILDREN, 4 to 8 years.

Style 211. YOUTH, 10 to 17 years.

Style 212. WOMEN, 18 to 27 years.

Style 213. WOMEN, 28 to 35 years.

CORDED CORSET WAISTS.

BEST FOR HEALTH, COMFORT, WEAR AND FINISH.

EVERY PHYSICIAN WILL RECOMMEND THEM!

SUPERIOR WORKMANSHIP THROUGHOUT.

Ferris sold primarily corded corsets for infants, girls, and women. Their ads nearly always emphasized good health. This full-page ad was featured in an 1887 issue of the dress reform magazine *Dress*.

Comfort. Health. Beauty.

BATES' WAIST

Perfect substitute for Corset, Chemise and Corset Cover.

Recommended and worn by Frances A. Willard, Elizabeth Stuart Phelps, Louisa M. Alcott, Julia Ward Howe and many others.

Alice B. Stockham, M. D., in *Toxoloox* says: "The Bates' Waist is superior in warmth, sustains the system, and offers no restriction to circulation, digestion or respiration."

Take a light measure at belt over dress.

Best Terms to Agents. - CASH. - FIVE. - FIFTY.

CIRCULARS OF HEALTH FREE.

Sanitary Pub. Co. 159 LaSalle St. Chicago.

Advertised in an 1887 issue of *Dress*, Bates' Waist was a long, snug-fitting, but less rigid version of the corset. It was supposedly worn by many notable suffragettes and famous female authors.

COMFORT, HEALTH, SAFETY.

THIS IS HORRIBLE STRAINING AND TUGGING

FOUND! FOUND! FOUND! COMFORTABLE AND SAFE CORSET CLASS

THIS IS DELICIOUSLY OFF WITHOUT TROUBLE

GREAT AUTHORITY ON FASHIONS

HAFF & WALBRIDGE, AGENTS

CALUMET & HEAVEN CO. N.Y.

THIS CLASS IS IN "TRICORIA CORSETS."

Dec 1888. Boston, Mass.

A more comfortable corset, as advertised in *Dress* magazine in 1888.



An 1888 ad for a corset designed to give lady-like posture.

Fig. 9 – Anúncio: «Advertised in 1887 issue of *Dress*, Bates' Waist was a long, snug-fitting, but less rigid version of corset. It was supposedly worn by many notable suffragettes and famous female authors.»¹²⁸, no canto inferior esquerdo.

Falar de espartilho nesta conceptualização é também falar em estrutura de classes, à partida diferente de falar de moda. O ideal da senhora «Steel-Engraving» tinha antecedentes na estrutura de classes e não era, na sua origem, uma distinção de género. Tanto os espartilhos como as saias volumosas de que se queixavam as fundadoras feministas, constituíam segundo Linda Scott, vestígios de uma estética refinada, e signos tangíveis de posição social. E mais do que isso, argumenta a autora, que, quando as feministas actuais generalizam sobre o facto das suas bisavós serem

¹²⁸ Kristina Seleshanko, *Bound & Determined, A visual history of corsets 1850-1960* (Nova Iorque: Dover Publications, 2012), 13. Sublinhado nosso.

levadas a usar apertados espartilhos e múltiplas anáguas, a não se expõem ao sol, ou a falarem baixo, esquecem a experiência da grande maioria das mulheres que não eram tão cultivadas nem tinham outra hipótese senão trabalhar ao sol. «If most women were forbidden to wear fancy clothes and too poor to have good grooming habits, why did the feminists organize to change the dress of ordinary females? And how did it happen that the Steel-Engraving Lady, originally a symbol of class, was reinterpreted into a sign read as “feminine” rather than “aristocratic”?»¹²⁹

As respostas a estas questões residem nas mudanças levadas a cabo por duas forças: a instabilidade social produzida pela democratização, por um lado, e a nova cultura material produzida pela industrialização.

A revolução americana tinha destruído a infraestrutura desta hierarquia social ao afastar a sua base de apoio, a monarquia britânica. Portanto, no final do século XVIII a aristocracia ancestral perdia a sua hegemonia sobre a vida americana. As fundadoras feministas eram as filhas ou as netas da aristocracia desapossada. Interessante também a reviravolta no vestuário masculino da época: tentando recapturar novo eleitorado, os cavalheiros começaram a usar roupa da gente comum e, pelo menos, com aparência de trabalho. Deixaram de usar entre outras coisas, cores brilhantes e tecidos vistosos, passando para os castanhos, preto e cinzento segundo texturas discretas. Abandonaram as perucas e a maquilhagem. A febre do visual republicano também atingiu o vestuário das ‘senhoras’, que ainda na primeira década do século XX continuavam a usar pesados vestidos: homens e mulheres usavam roupa pesada, mas aos primeiros convinha que elas continuassem a vestir roupa pesada que as apartasse da força de trabalho. Isto acontece num tempo em que o trabalho não era ainda considerado um recurso social, político ou mesmo económico e em que o ócio era um privilégio e um signo valioso. Em vez de mudar a forma de vestir de acordo com os novos tempos, as aristocratas dedicaram-se a manter comum o modo de vestir das outras mulheres.

¹²⁹ Linda Scott, *op cit* 31.

Ora as mulheres trabalhadoras são as que vêm revolucionar este estado de coisas. A democracia afastou a estrutura formal da distinção de classes que regia o consumo. Dessa forma, as pessoas comuns, tinham de repente a liberdade de se vestirem como quisessem. Esta liberdade precisava de um segundo acontecimento, em 1910, que lhe desse expressão: a abertura das fábricas e, posteriormente, dos grandes armazéns que abastecessem esse público, com artigos produzidos em massa: sapatos, chapéus, tecidos, acessórios, e peças de vestuário, que, de repente, tornaram-se disponíveis não só para a aristocracia. Em Portugal, ainda aconteceu a instauração da República. Mas também os grandes armazéns haviam de abrir as suas portas em Lisboa nessa época.

As primeiras fábricas contratavam sobretudo mulheres jovens, que mandavam uma parte do que ganhavam para casa, e o que sobrava era para as suas despesas. Desde então, o que faz uma jovem quando tem dinheiro extra? – pergunta Linda Scott: «They dressed up. The horrified response of the Puritan aristocracy to teenagers in fancy clothes was just the first symptom of shifts in the basic social structure. By 1850, the sight of a working-class woman wearing “fashionable” clothing was a frequent occurrence».¹³⁰

O comportamento ‘de moda’ era não só uma afronta para as sensibilidades puritanas das pioneiras feministas, como um desafio à sua superioridade social. Uma reformista do vestuário é citada pela autora de *Fresh Lipstick*: «there are few lines of dress demarcation here to distinguish mistress from maid» (Abba Gould Woolson¹³¹). Enquanto o homem comum passou a vestir de forma universal, os atributos da senhora (*steel-engraving*) identificavam-se cada vez mais como «femininos», em vez de com a classe alta.

¹³⁰ *Op cit* 32.

¹³¹ *Dress reform* (Boston: Robert Brothers, 1874), 7.

O crescimento da indústria da moda na América tornou-a naquilo que é hoje, criando uma nova classe, da qual faria parte raparigas da cidade tão criticadas pela classe superior. Apesar de não terem a mesma instrução, educação, conhecimentos e dinheiro, as raparigas trabalhadoras eram as consumidoras mais visíveis da economia da moda. Em 1870 novas revistas para mulheres haveriam de aproveitar esta brecha, e o seu conteúdo visava ajudar a leitora a conseguir uma aparência e um estilo do melhor que havia (Wright Mills, 1979)¹³².

Linda Scott vai identificar três grupos que sentiram o impacto dos esforços reformistas das primeiras feministas: as empregadas domésticas, as mulheres empregadas pela moda, e as mulheres nas artes. Quando começou a reforma do vestuário, a maioria das criadas eram imigrantes irlandesas (80% das criadas de Nova Iorque tinham vindo da Irlanda).

Num dos primeiros estudos feitos em larga escala (1880) na América, e depois de entrevistas a mais de mil raparigas (seus/suas parentes, amigos/as, polícia de bairro, e empregados/as) conclui-se que não havia relação entre o estatuto moral e os hábitos de vestir das raparigas trabalhadoras, cuja roupa era feita em casa, por elas próprias, evidenciando grande criatividade e um inteligente uso de meios. A análise referida pela autora mostrou que a roupa ocupava o segundo lugar nas despesas de consumo, seguida pelo apoio a outros, habitualmente familiares.¹³³ Apesar de tudo e da evidência dos factos, o vestir de forma atractiva por parte das raparigas trabalhadoras continuou a ser atribuído a imoralidade. Fora das fábricas, a indústria da moda empregou um importante número de mulheres: departamentos de lojas, chefes de departamento, estilistas, agentes promotoras, compradoras, vendedoras.

A imprensa de moda era escrita, editada, ilustrada e produzida principalmente por mulheres. No entanto, quer fossem desenhadoras, empregadas de loja, operárias de

¹³² Wright Mills, *A Nova Classe Média* (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979), 3ª edição, 180-185. Ed. original, *White Collar, The American Middle Classes*, 1951.

¹³³ In Caroll Davidson Wright. *The working girls of Boston* (Nova Iorque Arno Press, 1969 [1889]).

fábrica ou editoras nas revistas, as trabalhadoras deparavam-se com a questão da imoralidade atribuída a quem não fosse «a lady of leisure». A insistência das feministas na imoralidade da moda levou a que as trabalhadoras de qualquer etnia sentissem que o movimento não tinha nada para lhes oferecer. Mesmo antes de terem acesso às universidades, as primeiras feministas tinham tido melhor educação do que a maior parte das outras mulheres e exploraram essa vantagem quando defendiam uma qualificação para o sufrágio feminino, o que era uma tentativa para excluir as trabalhadoras que consideravam como inferiores.

Um episódio em particular relatado em *Fresh lipstick* levou-nos de volta às personagens das fundadoras feministas, onde Susan B. Anthony acusou duas *sisters*, de estarem demasiados bem vestidas. Paulina Wright Davis fundou o *Una*, um jornal feminista e Elizabeth Oakes Smith era uma jornalista, oradora e figura literária remunerada. Para além disso era Smith que sustentava a sua família constituída por quatro filhos e pelo marido. Apesar de ter dado conferências durante sete anos sobre os direitos das mulheres, os seus textos que circularam amplamente nunca são incluídos nas antologias feministas, afirma Linda Scott. Tanto Paulina como Elizabeth tinham opiniões e dedicação por aquilo com que as feministas não simpatizavam. Elas eram mais cosmopolitas, abertas e inclusivas do que os outros membros da convenção de 1852. No ano anterior Smith tinha dado uma conferência contra a reforma do vestuário, intitulada «Dress, Its Social and Aesthetic Relations».

O objectivo de Linda Scott é situar as primeiras feministas no seu contexto histórico, debatendo criticamente não só uma filosofia do vestir, mas afirmando que as primeiras feministas não podiam falar por todas as mulheres. «If the dress reform movement was not the articulation of a premise but the rethoric of a group reasserting its chanelled social status, we need to rethink our acceptance of its principle in feminist politics today.»¹³⁴

¹³⁴ Scott, *op cit* 51

O episódio 'Bloomer' é mais um vivido à boleia da introdução de uma peça 'revolucionária' em 1851, que resume aqui o estado da arte para o que encaramos como um dos momentos de ruptura e/ou continuidade na história da moda e das mulheres.

2.2 O traje e a sua dimensão política

As pioneiras feministas americanas desacreditavam a feminilidade, ridicularizando-a. Ao mesmo tempo as oponentes ao movimento acusavam as primeiras de serem pouco 'femininas'. Portanto ser uma boa feminista excluía necessariamente participação na cultura da moda e da beleza. A discussão de uma 'nova mulher' andava à volta disto: como deve (a)parecer uma boa feminista? A questão foi trazida para o feminismo com a introdução dos *bloomers* (calções), em 1851.



Fig.10 - O comentário político 'genderizado' sobre o uso de calções (*bloomers*).

Linda Scott conta a história do episódio que faz parte da mitologia feminista, que seguimos aqui: «A small group of feminists adopted loose, gathered trousers as a challenge to the tyranny of fashion, whose long, heavy skirts oppressed women by fettering their freedom of movement and making them sex objects. The bloomers were offensive to the public because they looked like men's trousers and because they were

such an affront to the elaborate tastes of the period. The bloomers also were not sexy, as the corseted looks of fashion were.»¹³⁵ Com uma pesquisa para além do mito, Linda relata que a prima de Elizabeth Cady Stanton no início do Inverno de 1851 tinha chegado da Europa vestida com um fato que descrevia como um vestido pelos tornozelos que exibiam por baixo umas calças turcas. Libby Smith Miller era rica e excêntrica e o traje era luxuoso e nada ortodoxo. As duas primas fizeram um novo fato, e Stanton ficou entusiasmada com a liberdade que lhe dava. Dias depois foram a Seneca Falls mostrar a nova farpela a Amelia Bloomer, que decidiu experimentar o traje e em Abril de 1851 já estava nas páginas do jornal *The Lily*, com desenhos que mostravam ela própria com Stanton nas suas novas roupas. Cartas inundaram os escritórios daquela publicação pedindo os moldes, ao que foram correspondidas e a partir daí o traje, conhecido até então, como fato turco ou vestido oriental, passou a chamar-se «bloomers».

E assim se faz moda, diríamos nós. Há o desejo de querer ser igual, mas na diferença. Lá iremos.



Fig. 11 - Amelia Bloomer

¹³⁵ Scott, *op cit* 54.

Voltando a Linda Scott, ela refere que os *bloomers* fizeram furor. Apareceram em revistas de moda, como a *Harpers Monthly*. Os acontecimentos à volta do traje tornaram Amelia Bloomer¹³⁶ célebre, e durante o primeiro ano *The Lilly* passou de 500 para 4000 de tiragem, e de mensal passou a quinzenal, facto atribuído ao interesse das mulheres no novo fato. Quando chegaram as celebrações do 4 de Julho de 1851, todas o usavam. No festival anti-escravatura daquele ano 10 mulheres apareceram com este traje. A publicidade inicialmente gerada pela moda dos calções, colocou os direitos das mulheres sob uma luz favorável. Mas no ano seguinte algo mais dava ao traje uma nova dimensão política, protagonizado por Elizabeth Cady Stanton na Women's State Temperance Society que radicalizou o discurso e o sublinhou através da roupa, com um fato que ia mesmo para além dos *bloomers* que já tinha usado noutras ocasiões. Subiu ao palco com vestido de cetim preto, calças no mesmo material, exibindo uma gola de linho branca apertada com um alfinete de ouro, um comentário visual de sabor anti-clerical. O seu discurso impelia as mulheres a controlarem os seus próprios fundos, e a organizarem um grupo de palestrantes que viajasse. Tudo isto e mais foi reportado pelo jornal de Amelia Bloomer, *The Lily*, e durante o ano de 1852 os *bloomers* tornaram-se um esquema radical, mais do que moda alternativa. Amelia continuou a usá-los, outras feministas também, como a oradora abolicionista Lucy Stone, mas Linda Scott afirma que o traje nunca foi uma ameaça para a indústria da moda. «If anything, the early feminists seem to have enjoyed their moment as fashion arbiters and took advantage of the celebrity the costume brought them.»

O significado do traje de calções era diferente entre as feministas. Susan Anthony adoptou-o fervorosamente. Depois, vestia só vestidos pretos fluidos. Apesar de gostar de roupas coloridas, tinha desistido delas porque acreditava que a subjugação do *eu* implicava o uso de roupa desinteressante, e que só através da auto-negação a causa poderia ser ganha.

¹³⁶ http://www.nps.gov/history/history/online_books/wori/shs4.htm, consulta a 11.06.14

O que nos diz esta investigação sobre moda e feminismo? Que uma e outro ‘favorecem’ certos espaços de construção pessoal, no sentido da igualdade e também no sentido da diferença. Unir e diferenciar, como defendeu Simmel.¹³⁷

O vestuário surgirá como instrumento de emancipação/libertação para as mulheres, ou simplesmente será uma armadura? Desde o século XIX episódios da história da moda levam a relacioná-la com os feminismos, e quando surge algo na moda que rompe com as normas de género e o *status quo* há forças estruturais que contrariam essa mudança.

Seguindo Pamela Church Gibson¹³⁸, ela fala-nos de uma luta entre moda e feminismo. No artigo que escreveu num volume de compilação, a autora, e oradora da London College of Fashion, vai considerar alguns pontos de intersecção – no passado, e no presente – entre moda e discurso feminista. «Fashion and feminism are still uneasily circling each other, not yet properly reconciled.»¹³⁹ Gibson vem referir outras autoras que também elas tratam do fenómeno social que nos traz aqui, cada uma com a sua lente. Foi o que procurámos aqui fazer.

Naomi Wolf, cujo *The Beauty Myth* veio revolucionar a discussão sobre as revistas de/para mulheres, faz a relação entre a libertação das mulheres e a beleza das mulheres, elaborando o seu próprio estado de arte quanto ao tema – «every generation since about 1830 has had to fight its version of beauty myth. “It is very little to me”, said the suffragist Lucy Stone in 1855, “to have the right to vote, to own property etcetera, if I may not keep my body, and its uses, in my absolute right.” Eighty years later, after

¹³⁷ Georg Simmel, *Filosofia da moda e outros escritos* (Lisboa: Edições Texto & grafia, 2008)

¹³⁸ Pamela Church Gibson, *Fashion Culture, Theories, explorations and analysis*, editado por Stella Bruzzi e Pamela Church Gibson (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000)

¹³⁹ Pamela Church Gibson, «Redressing the balance, patriarchy, postmodernism and feminism» in *Fashion Culture, Theories, explorations and analysis*, editado por Stella Bruzzi e Pamela Church Gibson (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000), 349

women had won the vote, and the first wave of the organized women's movement had subsided, Virginia Woolf wrote that it would still be decades before women could tell the truth about their bodies. In 1962, Betty Friedan quoted a young woman trapped in the *Feminine Mystique*: "Lately, I look in the mirror, and I'm so afraid to look like my mother." Eight years after that, heralding the cataclysmic second wave of feminism, Germaine Greer described "the Stereotype": "To her belongs all that is beautiful, even the very word beauty itself... she is a doll... I'm sick of the masquerade"¹⁴⁰.

Germaine Greer, figura dominante na consideração da retórica anti-moda feminista, escreveu no início dos anos 70 *The female eunuch*, de onde se retira o pequeno excerto: «The stereotype is the Eternal Feminine. She is the Sexual object sought by all men and all women.»¹⁴¹ Segundo Gibson, a polémica levantada por Greer não só deu um impulso ao feminismo radical, como se tornou central nas discussões à volta do vestuário e da apresentação de si. «However, her observations concerning the 'fashionable' are, nevertheless, part of the feminist fallacy around 'fashion'. The high heels, nail varnish and ostentatious jewellery that, for her, are signs that 'the Eunuch has set up her camp' are not always 'in fashion'. They are, of course, an integral part of the accoutrements of sexual pursuit – which is not to be confused with fashionability»¹⁴².

Em 1999 Greer volta ao mesmo argumento, reafirmando-o, em *The Whole Woman*, um livro dividido em quatro partes, 'corpo/mente/amor/poder', e onde há uma tendência para universalizar, senão mesmo 'essencializar': «the clothes are expected or altered to fit the man; women have somehow to try to fit the clothes. There are a few male fashion victims; all women are victim of fashion.»¹⁴³ As mulheres são duplamente vítimas: por um lado, a roupa tem de lhes cair bem, o que se não acontecer

¹⁴⁰ Naomi Wolf, *The Beauty Myth* (Londo: Vintage, 1990), 11-12

¹⁴¹ Germaine Greer, in Pamela Church Gibson *Op cit* 350

¹⁴² Pamela Church Gibson, *op cit*, 350

¹⁴³ Germaine Greer, *The Whole Woman*, ed.original 1999 (Londres: Black Swan, 2007), 179

se torna 'visível', e, por outro lado, há toda uma parafernália iconográfica que transporta consigo a ideia essencialista de «mulher».



Fig.12 – Desenho s/d

Elizabeth Wilson vem em 1985, num livro seguido nos estudos sobre moda *Adorned in dreams – fashion and modernity*, apontar a dificuldade em discutir o fenómeno relativamente ao feminismo dos nossos dias: «porque as ideologias do vestuário que têm circulado no seio do movimento das mulheres, parece nunca terem sido explícitas. Isto talvez explique a intensa irritação e confusão que este assunto tem provocado, desde o início do movimento de libertação das mulheres em 1970, e que continua ainda a provocar.»¹⁴⁴ A autora vem acrescentar que as mulheres podem seguir tendências, ignorá-las e criar um estilo próprio, e estar em qualquer dos casos pouco interessadas na moda como tal, ou ter pouco dinheiro para gastar em roupa, no entanto, pelo simples acto de se vestirem, participam no processo da moda. O livro de Wilson vem trazer algo mais para este estado da arte, ao dizer-nos que «a moda é uma coisa ambivalente – porque, quando nos vestimos, usamos inscrições, feitas sobre o nosso corpo, dessa relação, por vezes obscura, entre a arte, a psicologia pessoal e a

¹⁴⁴ Elizabeth Wilson in Pamela Church Gibson, op cit, 352. Tradução portuguesa *Enfeitada de sonhos, moda e modernidade* de Maria João Freire. *Enfeitada de Sonhos* (Lisboa: Edições 70, 1989), 305.

ordem social. Essa é a razão porque a moda continua sempre a perturbar-nos – ela atrai-nos e, ao mesmo tempo, afasta-nos, em razão desse medo que temos de descobrir aquilo que está escondido por detrás dos seus objectivos, por detrás dessa máscara enigmática que se expressa no sorriso de Mona Lisa.»¹⁴⁵

Sobre moda e feminismo, Wilson faz ainda menção a uma obra do início dos anos 80, assinada por Janet Radcliffe Richards, «The Sceptical Feminism», uma das poucas autoras que terá examinado as atitudes feministas relativamente ao vestuário e que «sugere que por detrás do desprezo feminista pela moda e pelos cosméticos, existe uma “confusão” sobre a pessoa natural ser aquilo que é autêntico». As feministas compartilham daquilo que é, na realidade, um ponto de vista conservador: que tentar «dar a imagem melhor de nós próprios é criar uma impressão falsa, é, de certa forma, enganar o mundo.»¹⁴⁶ Para concluir, Elizabeth Wilson diz-nos que o debate surdo em relação ao traje tem sido «uma cópia, em circunstâncias muito diferentes, de todo o projecto de reformas do vestuário no século dezanove: *sair fora* da moda.»¹⁴⁷

Uma nova forma de teorizar a moda olha para novos desenvolvimentos na teoria feminista levados a cabo por nomes como o de Rosi Braidotti, que vem propôr uma configuração alternativa (*alternative figurations*) como saída para maneiras de pensar antigas. O conceito ‘figuration’ é chave para o trabalho de Braidotti, inicialmente influenciada por Donna Haraway. O desafio era para Braidotti descobrir novas imagens e formas de pensamento que ajudem as feministas a pensar as mudanças que elas ajudaram a fazer. Consideremos teorizar ou ‘configurar’ a moda nos seus próprios termos, começando com o ‘material’: o mundo da moda é material, e é um mundo de mudança constante, de transformações e superfícies mutáveis. Pensá-lo a partir de autoras como Braidotti ou de Luce Irigaray implica considerar a possibilidade de o feminismo poder resistir ao patriarcado insistindo que o envolvimento das mulheres

¹⁴⁵ Elizabeth Wilson, *op cit*, 327

¹⁴⁶ *Op cit*, 311.

¹⁴⁷ *Op cit*.

com a moda pode ser lido positivamente, identificando as mulheres com um mundo de superfícies materiais contingentes – que precisa de ser reconfigurado segundo Braidotti – em oposição ao mundo das ideias e o espírito que constituiu o mundo do patriarcado.

Uma nova forma de pensamento será aquela proposta por Judith Butler com o seu conceito de ‘performatividade’, elaborado no contexto da política de género. O corpo genderizado é performativo e neste nível a própria interioridade torna-se um efeito de um discurso público e social, através da ‘superfície política do corpo’, com a qual está relacionada a política da moda.

Pamela Church Gibson vem colocar algumas achas nesta ‘fogueira das vaidades’, dizendo que a própria moda oferece os elementos necessários a uma série de performances sociais ou construções pessoais: «Fashion is a store-house of identity-kits, of surface parts which, assembled, determine the ‘interior essence’ which is subsequently taken to determine the assemblage itself.»¹⁴⁸

Poderá uma política material da moda ser encarada como instrumento crucial para a destabilização ou desconstrução da política da identidade, e por extensão da identidade de género? Quais as relações entre a economia da moda e a economia da identidade no quadro do capitalismo avançado? Como é que a (nossa) compreensão como ‘seres de moda’ vai (re)agir sobre uma série de hipóteses acerca da semelhança do *eu*, de uma entidade através do tempo, numa teoria da moda encarada como ‘superfície política do corpo’? Ao seguirmos a linha do ‘materialismo verdadeiramente radical’ – dirá Braidotti – e do materialismo das mulheres, temos de enveredar então pelas suas condições materiais de existência, o que nos levará, ao tema do consumo, que foi muito debatido pelos estudos culturais e pela Sociologia ao longo dos anos 80, nomeadamente por Jean Baudrillard¹⁴⁹, por Roland Barthes¹⁵⁰ – o consumo dos ‘signos’

¹⁴⁸ Pamela Church Gibson, *op cit*, 356

¹⁴⁹ Jean Baudrillard, *A sociedade de consumo* (Lisboa: Edições 70, 1981).

¹⁵⁰ Roland Barthes, *O sistema da moda* (Lisboa: Edições 70, 1981).

e como o vestuário (é) escrito, via tradução para a linguagem – e por Gilles Lipovetsky¹⁵¹, desde o seu estudo do efémero, até ao hiperconsumo.



Fig. 13 - «I shop therefore I am», de Barbara Kruger

Tal como vemos na imagem acima, Barbara Kruger dá-nos a sua visão artística do consumo com um toque de ironia; já Braidotti reformula a máxima cartesiana para ‘eu desejo, logo sou’.

Angela McRobbie traz outra perspectiva altamente informada sobre a moda britânica, traçando não só os percursos de jovens criadores/as, mas relatando também o trabalho das indústrias da imagem, incluindo as revistas e a imprensa de moda que opera como ela diz ‘dentro de uma economia do olhar’ (*economy of looking*), sublinhando os contributos de jornalistas, editores e estilistas (produtores de moda) e analisando criticamente o jornalismo, nomeadamente, *mainstream* que reforça a imagem trivial da moda, apenas servindo para manter o jornalismo de moda no gueto da feminilidade - «while in almost every other sector of public life femininity and gender issues are increasingly coming to occupy the political centre age».¹⁵²

¹⁵¹ Gilles Lipovetsky, *O império do efémero, A moda e o seu destino nas sociedades modernas* (Lisboa: Dom Quixote, 1989). G.Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal, Essai sur la société d’hyperconsommation* (Paris: Éditions Gallimard, 2006).

¹⁵² Angela McRobbie, *British Fashion Design, rag trade or image industry?* (Londres: Routledge, 1998),174.

McRobbie tem escrito extensamente sobre cultura popular e teoria feminista, sendo autora de várias obras, incluindo *Feminism and Youth culture* de 1990 e *Postmodernism and popular culture* de 1994.

Uma escrita mais informada sobre o comportamento relacionado com moda, passa por falar com mulheres e observá-las às compras juntas, experimentando roupa, pintando-se (maquilhagem e unhas), penteando-se, na esfera privada e pública. A moda pode desempenhar um papel particular nos rituais intergeracionais. E o 'novo feminismo' de Natasha Walter fala-nos disto, *i.e.*, deste prazer de estar em colectivo, dizendo-nos que quase todas as mulheres, sem excepções, querem aproximar-se da igualdade.

«And apart from all these myriad organisations small and large, in every other area of society, women keep a real feminism active within their daily lives. If you listen to what individual women are saying, it quickly becomes very clear that women who call themselves as feminist may be left-wing or right-wing, middle class or working class, and those who don't call themselves feminist may yet hold absolute feminist beliefs.»¹⁵³

Numa entrevista dada em 2002, à pergunta - «Do you think that your call for feminism to be "less personal and more political" has been misunderstood by other feminists?», Natasha Walter respondia - «I wanted to return the debate to one about real, basic inequality, about why women are still poorer and less powerful than men. I felt that too much feminist debate has just become too personal, all about inner self-esteem and body image, and fashion and so on. For some reason the argument was often read in a way that was directly the opposite of what I said, as I was keen to see lifestyle and fashion as a central part of women's liberation.»¹⁵⁴

Uma outra autora, Elaine Showalter, publicou em 1998 um artigo intitulado «The professor wore Prada» (*Woman's Journal*, Junho 1998), onde pedia que se acabasse

¹⁵³ Natasha Walter, *The new feminism* (Londres: Virago press, 1998), 48-49.

¹⁵⁴ http://www.thefword.org.uk/features/2002/01/interview_with_natasha_walter

Consulta em 5/4/2009.

com a rejeição académica dos prazeres permitidos pela moda. Aqui, voltamos a Braidotti para aludir ao seu apelo por um novo estilo teórico, que envolva transdisciplinaridade, e que apresente uma mistura de diferentes vozes, ou modos. Este discurso em que se vagueia por disciplinas várias, é dos mais interessantes no que ao nosso objecto de investigação diz respeito, pois também para estudar o fenómeno social da moda é da maior importância utilizar vários olhares, perspectivas, enfoques, sobretudo se queremos observá-lo com uma nova perspectiva, convocando os feminismos a entrar aqui em cena. Que *medium* fornece um melhor *forum* para estes diálogos?

2.3 A moda e o estudo da indumentária numa análise sincrónica e diacrónica

Tal como Roland Barthes defendia em 1957, o estudo do vestuário coloca-nos «um problema epistemológico particular, que queremos indicar aqui. O vestuário é pois, em cada momento da história, este equilíbrio de formas normativas cujo conjunto está porém constantemente em devir.»¹⁵⁵

Ao necessário trabalho sobre as formas, a história do traje tentou recensear as diferenças, desde as que são internas ao sistema vestimentário (ligadas às mudanças de silhueta) até às externas, ligadas à época, ao país, ou às classes sociais. Como se pode definir num dado momento um sistema vestimentário e o conjunto axiológico (constrangimentos, tolerâncias, aberrações, fantasias, congruências, exclusões) que o constitui?

¹⁵⁵ *L'étude du vêtement pose un problème épistémologique particulier, que l'on voudrait au moins indiquer ici: celui que pose l'analyse de toute structure, à partir du moment où elle doit être saisie dans son histoire, sans cependant lui faire perdre sa constitution de structure: le vêtement est bien, à chaque moment de l'histoire cet équilibre de formes normatives, dont l'ensemble est pourtant sans cesse en devenir.* Roland Barthes, «Histoire et sociologie du vêtement, Quelques observations méthologiques». In *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 12e année, nº3, 1957, 431. Tradução da autora para esta tese.

Os arquétipos que nos são dados são puramente gráficos, advêm de uma ordem estética e não sociológica, observou Roland Barthes. O que deve nos interessar será então a tendência de todo o corpo revestido¹⁵⁶ se inserir num sistema formal organizado, normativo, consagrado pela sociedade. É a apropriação de uma forma ou uso dela pela sociedade que institui a indumentária, não são as variações utilitárias e/ou decorativas sobre a mesma. Segundo Barthes, é ao nível da sociedade que o vestuário se deve descrever, não ao nível estético, ou das motivações (psicológicas). A sociologia e a história têm a estudar não só os gostos e as modas, mas devem também recensear - as relações e os valores - não as imagens ou traços dos costumes -, coordenar e explicar as regras de conveniência ou de uso, os constrangimentos e as interdições, as tolerâncias e as infracções. São exactamente as ligações normativas que são portadoras de significação.

Porque é difícil tratar o traje como um sistema? Barthes explicava em 1957 que não é fácil acompanhar a evolução de uma estrutura no tempo e a sucessão contínua de equilíbrios, cujos elementos se modificam desigualmente.¹⁵⁷

Essa dificuldade foi encontrada por uma outra ciência, a linguística. Desde Saussure, sabe-se que a linguagem, como a indumentária, é ao mesmo tempo sistema e história, acto individual e instituição colectiva. Como defende Barthes, é extremamente útil distinguir no vestuário uma realidade institucional, que é social, e independente do indivíduo. Propõe que chamemos a esta realidade – que corresponde à língua em Saussure – o traje ou indumentária (“costume”); e uma realidade individual como o acto de vestir, através do qual o indivíduo actualiza sobre si a instituição geral do traje, Barthes propõe chamar a esta segunda realidade, que corresponde à palavra (a

¹⁵⁶ Para uma leitura sobre linguagem e imaginário do corpo revestido/coberto, temos na frente italiana Patrizia Calefato, *Mass Moda*, 1ªedição 1996 (Roma: Meltemi, 2007), e claro muitas das obras de Gillo Dorfles, importantes para os estudos de sociologia da moda, desde *Oscilações do gosto* (Lisboa: Livros Horizonte, 1974), a *Del significado a las opciones*, 1ªedição 1973 (Barcelona, Editorial Lumen, 1975), *A moda da moda* 1ªed.1984 (Lisboa: Ed.70, 1988), e *Modas & Modos* 1ªed. 1979 (Lisboa: Ed.70, 1996).

¹⁵⁷ Relativamente ao artigo de 1957 supra citado, Roland Barthes irá lançar 10 anos depois um livro exactamente sobre o sistema da moda, *Système de la mode*, Éditions du Seuil, 1967.

fala em Saussure), modo de vestir (“habillement”). Ambos formam um todo genérico, o vestuário, que é a linguagem em Saussure.

Por um lado, temos o componente normativo do vestuário (que corresponde à língua), isto é, aquilo que indica um grupo, um modo de vestir codificado, anterior à própria experiência particular do indivíduo. Por outro, a maneira como um indivíduo, com o seu corpo, modo de vestir, gosto e as suas características pessoais dispõe dos códigos indumentários (que corresponde à fala, aspecto dinâmico da linguagem).

A oposição “costume/habillement” não pode senão servir o ponto de vista sociológico, diz-nos Roland Barthes no seu artigo *Histoire et Sociologie du vêtement*¹⁵⁸: caracterizando fortemente o primeiro como uma instituição e separando-a dos actos concretos e individuais pelos quais se realiza, somos conduzidos/as a investigar e pôr em evidência os componentes sociais do traje (“costume”) - grupos de idade, sexos, classes, cultura(s), localização -, ao mesmo tempo que o modo de vestir (“habillement”) continua a ser um facto empírico, essencialmente submetido a uma abordagem fenomenológica. O grau de desordem ou sujidade de uma roupa é um facto de “habillement”, sem valor sociológico, para Barthes, mesmo que a desordem ou aspecto ‘sujo’ possam funcionar como signos intencionais ou ser ‘tendência’ da estação; opostamente, um facto de aparência como o vestuário das mulheres casadas, ou o das raparigas numa determinada sociedade é um facto de *costume*, com um forte valor social.

Assim sendo, o acto de vestir é constituído pelo modo pessoal como alguém veste/adopta a indumentária que lhe é proposta pelo seu grupo. Segundo Barthes, este facto pode ter um significado morfológico, psicológico ou circunstancial, mas não sociológico. Vamos tentar demonstrar que este facto é também ele sociológico. O *facto* de indumentária é o objecto próprio da pesquisa sociológica, ou histórica. Entre um e outro há um movimento incessante, uma troca dialéctica, como uma verdadeira *praxis*.

¹⁵⁸ Roland Barthes, «Histoire et sociologie du vêtement, Quelques observations méthodologiques». In *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 12e année, nº3, 1957

Para a sociologia o mais importante é a passagem do modo de vestir ao traje/indumentária. Estamos em presença de um traje, quando este foi constituído em norma por um grupo determinado. A moda tão depressa é um facto de traje, elaborado artificialmente por especialistas - exemplo da alta costura, refere Barthes -, como ela é constituída pela propagação de um simples facto de vestir, reproduzido à escala colectiva por razões diversas. O primeiro procedimento, observa o autor, é a dispersão de um facto de *traje* em facto de vestir, mais frequentemente na moda feminina, enquanto que o segundo – passagem do fa(c)to de vestir *ao* fa(c)to de traje, pelo menos ao nível de certos detalhes do vestuário, encontra-se sobretudo na moda masculina (referindo-se aos *dandies*, e ao fenómeno da brumelização¹⁵⁹ da moda).

A/O manequim representa a reunião mais estreita possível entre o modo de vestir e o traje. Há no vestuário de colecção de moda os traços do modo de vestir (dimensão do/a utilizador/a), mas estes são ínfimos, pois a finalidade mesma do vestir é aqui propôr um traje (sob a forma de fato/conjunto/coordenado). O modo de vestir é pouco significativo para Barthes; ao contrário, o traje é bastante significativo, constituindo uma relação intelectual entre portador(a) e o seu grupo.

Quando se opõe e distingue o vestuário do traje e do modo de vestir (*vêtement, costume, habillement*), criando as correspondências linguagem-vestuário, língua-traje, e palavra-modo de vestir, vamos ver abordados os factos do vestir relativos às dimensões individuais do vestuário, e os factos do traje relativos às formas, aos conteúdos e cores ritualizadas, aos usos fixos, aos gestos estereotipados, à distribuição estabelecida dos elementos acessórios, os sistemas aparentes, a incompatibilidade das peças, o jogo organizado das peças internas e das externas, enfim os factos do vestir reconstituídos artificialmente com fins significantes.

¹⁵⁹ George “Beau” Brummel (1778-1840) nascido em Londres na classe média, filho de um político, o seu nome ficou ligado ao fenómeno *dandy*. O dandismo para Barthes não é só uma ética, mas também uma técnica, e é esta que é o garante da ética.

O traje e o modo de vestir definem-se um em relação ao outro. Os factos do traje tornam-se factos do modo de vestir, por exemplo, na moda feminina e das instituições que a difundem (desfiles, revistas de moda) e os factos do vestir transformam-se por sua vez em factos do traje, quando usos individuais são imitados colectivamente, através da moda.

George H. Darwin¹⁶⁰, sobrinho de Charles Darwin, desenvolveu um paralelo entre o desenvolvimento biológico e o desenvolvimento vestimentário, em que a peça seria correspondente a um organismo e o sistema (todo um tipo de roupas) a uma espécie: um paralelismo entre sexo/género e o organismo/sistema, diríamos hoje. O traje vive também em simbiose com o seu meio histórico; episódios históricos violentos (guerras, revoluções) podem rapidamente destruir um sistema; mas a reconstrução deste é também rápida. Ora é a função significante que constrói o vestuário em fenómeno social total.

No vestuário os factos aparentes ou de indício, distinguem-se dos factos significantes. O indício produz-se fora de qualquer intenção ou conduta dirigida. O vestuário pode ser tratado, por exemplo, como indício de uma interioridade. Estas pesquisas são desenvolvidas em duas direcções: uma mais psicológica (EUA), por Estelle de Young Barr¹⁶¹, no sentido das opções e motivações subjacentes às escolhas vestimentárias; outra de inspiração mais psicanalítica, através da qual se podem estudar as expressões de personalidade (*self-expression, self-bodility*), segunda a classificação de Flügel¹⁶², que distingue nove tipos de vestuário consoante a psicologia do/a portador/a: rebelde, resignado, não emocional, com virtude e recato, com dever, protector, sustentado, sublimado, auto-satisfeito).

¹⁶⁰ George H. Darwin, «Development in dress», *Macmillan's magazine*, Setembro (1872).

¹⁶¹ «A psychological analysis of fashion motivation», Columbia University (1934).

¹⁶² John C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, 1ªed.1930 (Londres: Hogarth Press, 1950).

Roland Barthes vai reconhecer Flügel como o verdadeiro fundador da semiologia do vestuário, por ter sido o primeiro a tratar abertamente a sua natureza linguística. Em *The Psychology of Clothes* vai libertar o vestuário do triângulo motivacional (protecção, pudor, adorno), fazendo-o transitar para o estatuto de mensagem, e tratando-o assim mais como um facto de comunicação do que como um facto de expressão. O vestuário não serve apenas para protecção, ou embelezamento, mas para troca de informações, e neste âmbito é-lhe subjacente uma linguagem. Os trabalhos de Flügel encontram assim aplicações semiológicas da linguística estrutural ligada ao nome de Saussure, mas também ao do estruturalista russo Troubetsckoi (1890-1938) e ao círculo linguístico de Praga.

Na sua sociologia do vestuário, Barthes apela à necessidade de distinguir o plano sincrónico ou sistemático, e o plano diacrónico ou processivo: o estudo dos fenómenos de significação vestimentária depende estritamente da atenção com que o traje como sistema sincrónico irá ser analisado. O sistema em si não é senão uma forma. É o grau de participação no sistema (submissão total, desvios, etc.) que é significativo. O valor do sistema só pode ser compreendido ao nível das suas consagrações ou das suas contestações. O vestuário não é senão o significante de um só significado principal, que é o modo ou grau de participação de quem o usa (grupo ou indivíduo). O que é comunicado através da roupa é essencialmente o grau de integração de quem veste em relação à sociedade na qual vive: os factos históricos violentos podem agitar os ritmos da moda, conduzindo a novos sistemas; eles modificam o regime de participação, mas não explicam as formas novas. O fato de luto pode ter mudado de cor; as feministas podem ter adoptado o lilás, ou seja, a simbólica das cores pode ter um interesse histórico, mas, seguindo Barthes, o facto social não está na cor do luto, mas sim no modo de participação que implica. «Le vêtement est, au sens plein, un “modèle social”, une image plus ou moins standardisée de conduits collectives attendues, et c’est essentiellement à ce niveau qu’il est significant.»¹⁶³

¹⁶³ Roland Barthes, *op cit* 440.

O modo de apresentação dos valores vestimentários (formas, cores, disposição das linhas) pode depender de uma história interna do sistema. Mas algumas formas serão «produtos» e não «signos», existindo aí um certo arbitrário histórico, e logo um certo «grau zero» do signos vestimentários, como diziam os estruturalistas.

A história do traje tem um valor epistemológico geral sublinha também Roland Barthes, e ela propõe à investigação problemas importantes de toda a análise cultural, sendo a cultura simultaneamente sistema e processo, instituição e acto individual, reserva expressiva e ordem significante, e esta epistemologia «vê-se perante a necessidade de estudar a realidade histórico-social como um conjunto de ligações e de funções: para o vestuário (como para a língua) estas ligações e estas funções são de natureza axiológica».¹⁶⁴

Barthes fala-nos da sua relação com a ciência, atribuindo-lhe dotes de imaginário, e alude nela ao ‘delírio científico’ para caracterizar a época ao longo da qual elabora *Système de la Mode*, uma análise estrutural do vestuário feminino, inspirado por Saussure e pela sua semiologia. O livro aparece em 1967, mas foi começado em 1957. O autor sempre teve prazer em trabalhar sobre objectos de comunicação (fosse vestuário, alimentação, gestos, conversação, comportamento), que nunca estiveram separados da própria literatura. Na sua análise, categoriza o vestuário entre os objectos de comunicação, de existência quotidiana: «d’une part, ils possèdent une existence quotidienne et représentent pour moi une possibilité de connaissance de moi-même au niveau le plus immediate car je m’y investis dans ma vie proper, et parce que, d’autre part, ils possèdent une existence intellectuelle et s’offrent à une analyse systématique par des moyens formels.»¹⁶⁵

O que interessa a Barthes é trabalhar sobre o vestuário tal como é descrito e analisado nas revistas de moda. Ele vai chegar à conclusão que é necessário separar as

¹⁶⁴ *Op cit* 441. Tradução da autora.

¹⁶⁵ Roland Barthes, *Le Magazine Littéraire*, Fevereiro (1975), 45 in Olivier Burgelin, «Barthes et le vêtement», *Communications*, 81 (1996).

técnicas de fabrico, da imagem (fotografia) e da palavra escrita e é assim que passa da moda real, à moda escrita. «A moda não existe senão através do discurso que temos sobre ela.» Através de uma análise sistemática, por meios formais, ele partilhava de uma interpretação formalista do fenómeno da moda. *Não há um traço naturalmente feminino no vestuário: só existem rotações, mudança regular de formas.*¹⁶⁶

Barthes desejava que o seu trabalho sobre a moda fosse concebido como um «projecto poético», que consistia em fabricar perante os olhos de um(a) leitor(a) um objecto intelectual com (quase) nada, ou com muito pouco. Essa mudança ou variação à volta do nada, do vazio tinha sido o tema do jornal *La Dernière Mode* que Mallarmé dirigiu e redigiu ele próprio.

A partir do texto publicado originalmente em 1956 de F.Kiener «Kleidung, Mode und Mensch» [Vestidos, moda e pessoa], Roland Barthes tomava contacto com outra obra que se refere directamente à psicologia. Kiener partia do campo que classificava como motivacional (protecção, pudor, adorno), procurando tratar o vestuário sobretudo como expressão do corpo. O que vem evocar Leroi-Gourhan, que descrevia a roupa de um ponto de vista tecnológico e para isso adoptava uma classificação fundada não nas partes do corpo, mas nos pontos de apoio do mesmo: as peças que se apoiam no pescoço, nos ombros, na cabeça, etc.¹⁶⁷ Mas também nos vem lembrar aqui as técnicas corporais de Marcel Mauss, nomeadamente quando ele faz a enumeração biográfica das mesmas, como as técnicas da adolescência, da idade adulta, da actividade e do movimento, às técnicas de cuidados corporais, e às técnicas do consumo¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Entrevista de Roland Barthes a L.Colombourg, «Entretien autour d'une poème scientifique», sobre *Système de la mode*, «7 Jours» (8.7.1967): 124. In Olivier Burgelin, *op cit* 83.

¹⁶⁷ André Leroi-Gourhan, *Evolução e Técnicas II – O meio e as técnicas* (Lisboa: Edições 70, 1984).

¹⁶⁸ Marcel Mauss, «As técnicas corporais», *Journal de Psychologie*, XXXII, n.3-4, 15 Março a 15 de Abril de 1936. Comunicação apresentada à Société de Psychologie em 17 de Maio de 1934.

Barthes reconheceu em Kiener uma análise fenomenológica do vestuário e ainda uma definição do adorno/aparência como um «papel»: sou o que faço de mim. O que lhe interessa em Kiener é a variedade de detalhes e de problemas que ele permite colocar, como o de considerar o vestuário como uma estrutura.

A investigação que é divulgada e conhecida nos anos 40 e que vai introduzir na história do traje o conceito duplo de sincronia-diacronia é «Three Centuries of Women's Dress Fashion», de Kroeber e Richardson, cuja leitura impressionou Barthes. Aquilo que Kroeber pretendia era captar a mudança de estilo de maneira objectiva e quantitativa. Para tal escolheu o vestido de noite feminino. Trabalhando sobre gravuras de moda, de pintura e de desenho, ele estudou as medidas que relacionam as dimensões da roupa com aquelas do corpo humano.

Barthes salientou duas conclusões da pesquisa de Kroeber: a primeira é que a história não intervém no processo da moda – e sobre isto, acrescenta que a história não produz a forma, logo as formas não podem se explicar pela história, e não há analogia entre uma forma e a conjuntura histórica que a viu nascer; a segunda é que não só é regular o ritmo da mudança de moda, como tende a criar uma alternância de formas segundo uma ordem racional. Esta regularidade manifesta-se como uma espécie de movimento pendular das medidas, cujo período é de cerca de um século e a amplitude de cerca de meio século; por outro lado, há uma alternância mínima e máxima das dimensões observadas. Na longa duração, a moda é um fenómeno organizado cuja evolução é ao mesmo tempo descontínua e endógena. Assim, na interpretação de Roland Barthes, a moda permanece “exterior” à história: trata-se apenas de uma simples periodicidade diacrónica «a moins, toutefois, que le rythme de la Mode ne change, ce qui ne paraît possible que sur une histoire de très longue durée: de ce point de vue, les mesures de Kroeber semblent démontrer que le vêtement féminin change

lentement dans ses proportions fondamentales, contrairement à l'idée reçue d'une mode instable et capricieuse.»¹⁶⁹

Qual é então a origem da ideia de que a moda surge como extremamente permutável e marcada por uma forte variabilidade? A resposta de Kroeber é que o estilo não evolui de forma linear. Barthes vai opôr à duração histórica, bem mais ordenada, uma duração mais curta, feita das variações sazonais da moda, a que se pode chamar micro-diacronia, que corresponde às oscilações observadas por Kroeber, e corresponde também à nossa memória da moda. Contudo, enquanto K. toma em consideração 'medidas', B. fala de 'moda escrita' (e de efeitos de retórica, que misturam apreciações verbais).

2.4 Arbitrariedade e imitação

As oscilações da moda, diferentes das oscilações do gosto¹⁷⁰, terão ainda uma relação com a arbitrariedade da moda, tendo aqui em consideração os trabalho de Georg Simmel¹⁷¹ que nos vem lembrar que a moda é arbitrária. O argumento de que a moda é um mero engendro de necessidades sociais, encontramos-lo aqui: quase nunca podemos descobrir uma razão material, estética ou de outra índole que explique as suas criações. Encontramos nos seus primeiros escritos o fundamento para o conceito de cultura na distinção entre conteúdos e formas.

¹⁶⁹ In Olivier Burgelin, op cit 93.

¹⁷⁰ Gillo Dorfles, *Oscilações do gosto* (Lisboa: Livros Horizonte, 1974).

¹⁷¹ Georg Simmel (Berlim, 1858 – Estrasburgo, 1918). *Simmel on Culture*, ed. David Frisby e Mike Featherstone (Londres: Sage, 1997). Georg Simmel, *Philosophie der mode* (Berlim: Pan-Verlag, 1905). G.Simmel, *Filosofia de la coqueteria, Filosofia de la moda, Lo masculino y lo feminino* (Madrid: Revista de Occidente, 1924)

A cultura vista como processo no qual a vida se reproduz ela própria como 'mais vida', transcende-se a si própria gerando formas que se qualificam como 'mais do que vida'. Para Simmel trata-se de um processo de duas dimensões: por um lado, as energias e interesses da vida são definidas e moldadas pelas formas da 'cultura objectiva', o mundo das formas culturais e seus artefactos que se tornaram independentes da existência humana individual; por outro lado, estas formas culturais e os seus artefactos estão incorporados na 'cultura subjectiva' do indivíduo, o estado da personalidade que é o resultado último do processo de 'cultivação' - a cultura subjectiva e a cultura pessoal do indivíduo, ou a vida do indivíduo como ser cultural.

Simmel explorou também o mundo das interações sociais quotidianas e as suas manifestações culturais. *The sociology of sociability*¹⁷² intitula o texto de Simmel ao 1º Encontro da Associação Alemã, em Frankfurt, em 1910. Para Simmel a sociabilidade é a forma de acção da sociedade, a interdependência de indivíduos a jogar livremente. A sociabilidade é uma forma de interacção social que é livre de conteúdo ou substância, já que não possui fim último ou conteúdo, nem resultados para além de si própria e está orientada completamente à volta da personalidade. Liberta das reais consequências da vida social e dos seus conteúdos, a sociabilidade é um jogo social, pura interacção, na qual as pessoas estão a 'jogar' à sociedade. Um dos lugares de sociabilidade é a **conversação**, outro a **sedução**, e outro a **moda**.

Um dos temas do congresso das mulheres em Berlim, em 1896, era a moda das mulheres e – tal como na América já tinha acontecido - a reforma no vestuário¹⁷³. A exploração de Simmel da filosofia da moda é inicialmente revelada através da acção combinada (recíproca) da imitação individual e da diferenciação; o desejo de ser como

¹⁷² No original, «Soziologie der Geselligkeit», no primeiro congresso da Deutsche Gesellschaft für Soziologie.

¹⁷³ A Rational Dress Association (1880)

os outros, convive com o desejo de ser diferente dos outros.¹⁷⁴ Como um constante anúncio de novidade, a moda é factor de inquietação, por um lado, e de destruição daquilo que já existe, por outro. A absoluta novidade da moda está simultaneamente associada com a sua morte.¹⁷⁵

Ao indicar que a moda é continuamente produzida e reproduzida para acelerar o tempo de novas mercadorias e objectos, Simmel revela também que a produção económica de coisas produz simultaneamente a esfera estética e o seu véu. Esta dimensão estética da vida da mercadoria é ainda relevante para o indivíduo dentro da circulação acelerada da modernidade metropolitana. Dentro da interacção incessante da existência metropolitana a procura do reconhecimento, da diferença e identidade, é facilitada e encorajada por uma adesão ao que ‘está na moda’ – e às suas extremas formas de se tornar escravo/a da moda e *dandy* (a pessoa que atrai atenções para si própria, mas não revela o seu ‘eu’, a sua alma).

A satisfação em seguir a moda é também saber que se pode segui-la. Não podendo estender-se sobre todo o corpo social, brota para o indivíduo a dupla satisfação de sentir-se (pela moda) realçado e distinguido, enquanto se sente apoiado por um grupo que usa o mesmo; mas também por outro que aspira a fazer e a usar o mesmo. Segundo Simmel é a imitação que dá ao indivíduo a segurança de não se encontrar só nos seus actos. Quando imitamos, não só transferimos para os outros a exigência de ser original, mas também a responsabilidade da nossa acção. Desta forma, o indivíduo isenta-se da tormenta que é decidir se vai ser convertido num produto do grupo, num receptáculo de conteúdos sociais. A moda dá ao ser humano esta

¹⁷⁴ Sobre a estrutura convivencial da sociedade (pós-industrial) é interessante colocar as teorias de Simmel em diálogo com este autor: Ivan Illich, *A convivencialidade* (Lisboa: Publicações Europa-América, 1976).

¹⁷⁵ Uma leitura que nos saltou também da prateleira sobre o tópico: Jean Baudrillard, *A troca simbólica e a morte* (Lisboa: Edições 70, 1996). Aqui o autor vai defender na parte III do livro que a moda só tem a ver com feminino e não com mulheres...

segurança: imitação de um modelo dado, conduz o indivíduo pela via que todos seguem, criando um modelo geral que reduz a conduta de cada um a mero exemplo de uma regra. Mas a moda satisfaz também a necessidade de distinguir-se e diferenciar-se. Assim, ela é uma das formas vitais em que se combina uma tendência para a igualização social, com a tendência que postula a diferenciação e variedade individuais. Unir e diferenciar são as funções radicais que na moda se reúnem indissolavelmente. A moda possibilita a obediência total e ao mesmo tempo a diferenciação individual.

Precisamente, a arbitrariedade com que 'a moda' ordena o que é útil, outra o que é incompreensível, outra o que é estético, revela a sua indiferença para com as normas práticas da vida. Os modos de andar, o tempo, o ritmo dos gestos são influenciados essencialmente pelo vestuário. Pessoas trajadas da mesma maneira comportam-se com uma certa uniformidade. E quanto mais nervosa é uma época, tanto mais rapidamente mudam as suas modas, já que um dos seus suportes – a sede de excitantes sempre novos – caminha paralelamente com a depressão das energias nervosas, diz-nos Simmel.

Outros, seus contemporâneos, trazem os seus olhares sobre o fenómeno social em análise, como Nietzsche que associava a moda com outras dimensões da modernidade: com opinião, com momentâneo. Gabriel Tarde estudava-a segundo a dimensão de imitação «Law of Imitation» (1890). Thorstein Veblen destacou a exploração da diferenciação notável (conspícua), manifesta, através do consumo da moda, em «Theory of the leisure class» (1899). Já Werner Sombart reflectiu em «Economy and Fashion» (1902) sobre as empresas de larga escala de consumo e concluiu que a força motriz por toda a parte na criação da moda actual ('modern fashion') é a empresa capitalista.

Muitos textos sobre moda e feminismo(s) foram se avolumando para este estado da arte, sugerindo novas leituras e outros sentidos para o nosso estudo, e criando a bibliografia especializada que pode ser consultada no final da tese, e que ajudou a

construir o nosso objecto sociológico. Quando procuramos uma nova perspectiva, que esteja ao mesmo tempo enraizada na teoria, a dificuldade de salientar as principais obras é acrescida.

Num regresso rápido aos finais da década de 80, em Portugal, existiam poucas obras (traduzidas, ou não) sobre sociologia da moda. Uma delas, um livro de cabeceira, era a de René König.¹⁷⁶ O autor foi professor na Universidade de Zurique, após estudos em Viena, Berlim e Paris, e quando escreveu este livro era professor de sociologia na Universidade de Colónia. Ele conta que a obra é, na realidade, uma reedição de um estudo publicado ainda em Zurique, com P.W.Schuppisser, *Die mode in der menschlichen Gesellschaft* (1958).

Ingrid Brenninkmeyer escreveu *The Sociology of Fashion* (Koln: Oplander, 1963), uma tese de ciências sociais e económicas (Faculdade de Direito da Universidade de Friburgo, Suíça, 1962) que ficou até hoje por consultar, mas não quisémos deixar de a trazer agora à baila. Bem como outro livro de consulta permanente, «Psicologia do Vestir», uma colectânea de textos de autores italianos e em particular o artigo de Umberto Eco onde o vestuário é encarado como comunicação. O vestuário fala, diz-nos Eco. «Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir.»¹⁷⁷

Finalmente, uma fotografia de 1935 trouxe a este estado da arte uma visão dos riscos que sempre corremos quando procuramos novas perspectivas para o nosso objecto de investigação.

¹⁷⁶ René König, *Sociologie de la mode* (Paris: Payot, 1969). Tradução do alemão por L.Jospin, *Kleider und Leute, Zur Soziologie der Mode* (Frankfurt: Bücherei).

¹⁷⁷ Umberto Eco, «O hábito fala pelo monge », *Psicologia do Vestir* (Lisboa: Assírio e Alvim, 1982), 17.



Fig.14 - Margaret Bourke White¹⁷⁸, 1935

2.5 Narrativas visuais e estereótipos: reprodução através do tempo.

Os textos e/ou livros essenciais a esta investigação marcaram também a sua agenda epistemológica. Para este capítulo contamos ainda com *Modos de Ver*, de John Berger, para quem cada imagem incorpora um modo de ver. O autor explora a experiência do visível e a experiência do olhar (olhar é um acto de escolha, mas também de recolha), penetrando pelas camadas de sentido inerentes à pintura, à fotografia e à arte gráfica, para defender que aquilo que vemos é sempre influenciado pela sociedade em que nos inserimos, pelo gosto, género e classe.

¹⁷⁸ <http://theinventedeeye.tumblr.com/post/88841137585/oscar-graubner-margaret-bourke-white-on-the>
Consulta em 17.06.2014. Fotografia de Oscar Graubner.

As imagens foram feitas, em primeiro lugar, para evocar (ou invocar) o aparecimento de algo que estava ausente. Gradualmente tornou-se evidente que uma imagem podia sobreviver àquilo que representava: «it then showed how something or somebody had once looked – and thus by implication how the subject had once been seen by other people.»¹⁷⁹ Mais tarde, uma imagem tornou-se um registo de como A tinha visto B, o que foi o resultado de uma consciência crescente da individualidade, acompanhado por um conhecimento crescente da história (de vida individual mas também social). Na Europa esta consciência existe desde o Renascimento.

A presença social de uma mulher é diferente da de um homem. A presença deste, afirma Berger, sugere o que ele é capaz de fazer por alguém ou para alguém. Em contraste, a presença de uma mulher expressa a sua atitude para com ela própria, e define o que pode ser feito ou não a ela. A sua presença manifesta-se nos seus gestos, voz, opiniões, expressões, roupas, gosto... enfim, não há nada que ela possa fazer que não contribua para a sua presença. A presença para uma mulher é tão intrínseca à sua pessoa, que os homens tendem a pensá-la como uma emanção física, uma espécie de aroma, ou aura. Nascer mulher (a frase Beauvoiriana ecoa-nos na cabeça, 'não se nasce mulher, torna-se mulher') tem sido, segundo Berger, nascer num espaço designado e confinado, à guarda dos homens. Para o autor, a presença social das mulheres tem se desenvolvido como resultado da sua ingenuidade em viver sob esta tutela dentro de um espaço limitado, o que acontece às custas da divisão do ser em dois. Uma mulher tem continuamente de olhar para si; ela é quase sempre acompanhada pela imagem de si própria. Desde a infância que é ensinada e persuadida a ver-se a si própria (no sentido do examinar-se). E assim sendo, ela acaba por considerar que o examinador e a examinada estão dentro de si própria, como elementos (se bem que distintos) integrantes da sua identidade como 'mulher'.

¹⁷⁹ John Berger, *Ways of Seeing* (Londres: Penguin Books, 2008 [1972]), 3. Nascido em Londres em 1926, Berger é crítico de arte, romancista e pintor. Este ensaio *Ways of Seeing* acompanhou uma série de programas com o mesmo nome na BBC.

Os homens examinam as mulheres antes de lidar com elas, observa Berger. Consequentemente a forma como uma mulher (a) parece ao homem pode determinar como ela vai ser tratada. De modo a adquirir algum controlo relativamente a este processo, as mulheres devem contê-lo e interiorizá-lo: «The part of a woman's self which is the surveyor treats the part which is the surveyed so as to demonstrate to others how her whole self would like to be treated.»¹⁸⁰ Este tratamento, ou cuidado de si, é o que constitui em boa parte a sua presença e o seu modo de estar. A presença das mulheres vive disso, dessa regulação, do que é e não é permitido na presença delas.

Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêm-se a ser olhadas. São objecto do olhar, portanto. *Men act and women appear*, avança Berger. Isto determina não só a maior parte das relações entre homens e mulheres, mas também as relações das mulheres entre si. «The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.»¹⁸¹

O objecto mulher na pintura, como no real, tem a consciência de ser vista por um espectador (homem). O autor desafia-nos a comparar o olhar das mulheres na pintura (*La Grande Odalisque*, Ingres 1780-1867) e na fotografia (moda). Tenha o olhar enviesado ou o olhar frontal para um homem (pintor/fotógrafo) que olha para ela, é a expressão de uma mulher que apesar de não conhecer quem olha para ela, está a oferecer a sua 'feminilidade' pronta a ser examinada, observada ou estudada. Na forma artística do nu na Europa, os pintores e proprietários-espectadores eram normalmente homens e as pessoas tratadas como objectos eram mulheres. Esta relação de desigualdade está tão profundamente enraizada na nossa cultura que continua a estruturar a consciência de muitas mulheres. Elas fazem a si mesmas, o que os homens lhes fazem. Elas observam/examinam, como os homens, a sua própria 'feminilidade'.

¹⁸⁰ John Berger, *op cit*, 40-41.

¹⁸¹ *Op cit*, 41.

Manet representou um ponto de viragem nesta tradição da pintura de nu. (*Olympia*, Manet 1832-1883). «The realism of the prostitute – who became the quintessential woman of early avant-garde twentieth-century painting (...). Today the attitudes and values which informed that tradition are expressed through other more widely diffused media – advertising, journalism, television.»¹⁸² Mas o modo de ver as mulheres, o uso essencial das suas imagens, não mudou. As mulheres são retratadas e/ou representadas de um modo muito diferente dos homens, porque é assumido que o espectador ideal é um homem e a imagem da mulher é desenhada para lhe agradar. Desafia-nos John Berger para o seguinte: vamos escolher uma imagem de um nu tradicional e colocar um homem no lugar da mulher, observando de seguida a violência provocada pela transformação, não na imagem, mas na nossa suposição dela.

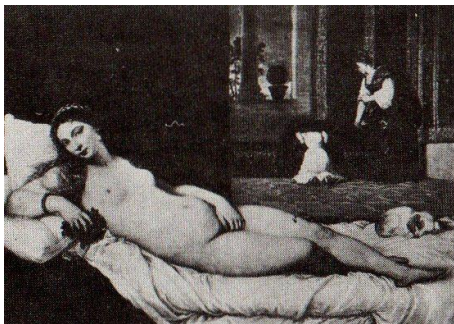


Fig.15 Venus de Urbino por Ticiano (1487-1576)¹⁸³

Berger desafia-nos ainda para compararmos as imagens num livro de pintura, ou olharmos para uma revista de fotografia, ou para aquilo que as montras e a publicidade oferecem e depois as compararmos com o catálogo ilustrado de um museu. Observemos, então, como as imagens são parecidas. Há algumas áreas onde a similitude dos dispositivos e objectivos é particularmente impressionante: os gestos de manequins e figuras mitológicas; a utilização romântica da natureza; as poses que denotam

¹⁸² *Op cit* 57.

¹⁸³ Berger *op cit*.

estereótipos de mulheres; a ênfase sexual dada às pernas das mulheres, entre outra linguagem visual que pode ser observada em muitas das imagens que circulam à nossa volta.



Fig.16 –A publicidade como cultura da sociedade de consumo, anúncio (c.1970). Gilles Lipovetsky em *Le Bonheur paradoxal* (Paris: Gallimard, 2006) debruça-se sobre a sociedade do hiperconsumo, abordando aquilo a que chama o consumo emocional e a história do consumo de massas, dividindo em três as idades do capitalismo de consumo.

A invenção moderna do *glamour* (que não existia no auge da pintura a óleo) não podia existir, segundo Berger, sem a inveja (social e pessoal) estar generalizada como emoção. Ora a sociedade industrializada é ideal para gerar uma tal emoção. Mas o indivíduo é apanhado a meio caminho entre o que é e o que gostaria de ser, para além das condições sociais de existência poderem levá-lo a sentir-se sem força ou sem poder. «The working self envies the consuming self.»¹⁸⁴

As leituras do passado, também na história da moda e do feminismo ajudam a criar um panorama relativamente vasto de autores/as em diálogo (por vezes mesmo visual). Ajudam a re-significar ou dar novos significados e esse percurso de re-significação que fazemos neste estado da arte, o que é tanto mais necessário quanto as nossas questões de investigação se situam ao nível da representação de género, da representação do *self*, e da acção-resposta face a uma dominação masculina – à

¹⁸⁴ *Op cit* 143.

semelhança do que fez no campo das artes visuais Judy Chicago ao criar o «Dinner Party» para (con)figurar a herança e o poder das mulheres.¹⁸⁵

A interpretação reflexiva quanto à moda, ao género e ao feminismo esteve na origem de algumas interrogações (ainda no âmbito de um curso de pós-graduação): o que é a masculinidade? o que é a feminilidade? – e por fim, que relação estabelecerá o género com a moda neste processo social de construção do *self*?¹⁸⁶

Nesta investigação, o vestuário é abordado como parte de uma cultura da representação do corpo e do *self – a nossa* imagem representa-nos? - e de consumo notável, ou hiperconsumo (Lipovetsky, 2006). Mas também o abordamos como parte de uma cultura material, na qual se inclui a moda e a afirmação do corpo. Por isso, o vestuário adquire ainda as qualidades de uma escultura corpórea e em movimento, passível de despertar vários sentidos, com inscrições deixadas no ar, em referências inter-relacionadas temporal e socialmente. Queremos aqui situar a importância social da moda, na sua relação com a construção de estereótipos ligados a papéis de género desempenhados por várias gerações, no presente.

A diferença de género depende muito da circulação de imagens (fotografias, filmes, videos) e «a divisão sexual é o resultado da construção da diferença sexual como eixo socialmente relevante do significado».¹⁸⁷ Querendo aqui tratar o fenómeno social da moda, também como via de afirmação social, e sobretudo descobrir alguns pontos de intersecção entre: moda e feminismo(s); construção do vestuário «feminino» e construção do olhar sobre o corpo das mulheres; consumo, género e identidade visual.

¹⁸⁵ Fernanda Henriques, «Concepções filosóficas e representações do feminino», *Revista Crítica de Ciências Sociais* 89 (2010): 11-28. Adriana Bebiano e Maria Irene Ramalho, «Estudos feministas e cidadania plena», *Revista Crítica de Ciências Sociais* 89 (2010): 5-10.

¹⁸⁶ «Estudos sobre a mulher – as mulheres na sociedade e na cultura», 2004/05.

¹⁸⁷ Griselda Pollock, *Vision, voice and power: feminist art histories and marxism* (Nova Iorque, Routledge, 1988), 33.

2.6 O imenso campo de investigação e o mergulho nas fontes de imprensa

A perspectiva interdisciplinar de que nos munimos para a construção do objecto sociológico abraça assim as ciências sociais, os estudos de género e feministas, os estudos de moda, mas cria também diálogos com a psicologia (do vestir), a antropologia (visual), e a história de arte.

As fontes de imprensa permitem-nos observar a representação de género através do vestuário-imagem e do vestuário-escrito (Barthes, 1981) nas publicações periódicas dirigidas às mulheres, desde o século XIX, dando-nos uma dimensão histórica e cultural da moda, da sua linguagem e do seu poder (mediático) como instituição de género, tendo em consideração o pensamento produzido na época/década em análise. Sempre que possível vamos ver como o vestuário-moda é (d)escrito, como instrumento de emancipação e/ou libertação para as mulheres, ou simplesmente como uma armadura.

A nossa recolha de imprensa¹⁸⁸ partiu do século XIX, e de publicações várias. Algumas das fontes consultadas são referentes ao século XIX, e a maior parte referem-se ao século: *A Voz Feminina* (1868/69); *Os serões das senhoras* (1905/06); moda e feminismo em *O Livro da Mulher* (s/d); moda em *A mulher em sua casa* (s/d); moda na *Ilustração Portuguesa* (1921; 1925-1950); moda n' *O Século* (1926-1938); *Europa*, Magazine Mensal, 1925; moda no *Diário de Notícias* (1926-1936); *Modas & Bordados*/ publicação semanal *O Século* (1926-1931; 1969/70; 1973); sobre moda e feminismo, *Portugal Feminino* (1934/35).

Quisémos construir o campo de investigação a partir de uma atitude 'compreensiva' que pressupôs uma participação activa na vida dos indivíduos observados e uma análise em profundidade dos casos particulares, de tipo 'introspectivo', 'retrospectivo', e 'reflexivo' – quer no plano da memória, quer no plano da crítica/comentário a uma

¹⁸⁸ Patentes nos anexos VII e VIII do disco 2.

sociedade na qual são participantes enquanto mulheres-actrizes¹⁸⁹, a quem é dado à nascença o seu primeiro papel: o de género. Aqui, diga-se de passagem, há igualdade: toda a gente tem direito a um (género).

Durante uma primeira fase da investigação, houve a necessidade de estabelecer mais do que um caminho de selecção de participantes, e esteve presente uma pré-noção de que seria importante entrevistarmos várias gerações, para fazermos da socialização primária um eixo de análise a ter em conta. A dada altura, em discussão informal entre pares, surgiu o campo em que tudo, ou quase, veio a acontecer do ponto de vista do método a utilizar. Como fazer o que se queria fazer? O primeiro critério diz Stake (2012) é maximizar o que queremos aprender. Aqui, conseguimos-lo entrevistando mães e filhas e, quando possível, avós, criando assim um ciclo de gerações, o nosso observatório dos ciclos da moda e, quando possível, dos feminismos.

A ideia do campo jornalístico¹⁹⁰ também nos acompanhou sempre, quer pela importância, impacto e difusão que o nosso objecto de estudo – a moda, *tout court* – tomou ao longo do século XX, e que observávamos através de fontes de imprensa desde o século XIX, quer pela ‘leitura’ da moda como fenómeno social, a qual vai muito para além da questão do discurso escrito, pois o não-dito toma uma relevância para a qual bem se podem preparar glossários, glosas e géneros.

O vestuário é parte importante de uma cultura de representação política do corpo. Pensá-lo nesta dimensão conduziu a investigação para uma metodologia de tipo qualitativo e de interpretação compreensiva, que permitiu estudar a genderização do consumo de moda-vestuário ao longo de três eixos: o do tempo, o da identidade e o da representação de género. Seguir a história das representações de género na moda

¹⁸⁹ No sentido de Touraine (2006), no seu livro *O mundo das Mulheres*, onde as mulheres são abordadas como actrizes da história.

¹⁹⁰ Rodney Benson, Erik Neveu, *Bourdieu and the journalistic field* (Cambridge: Polity Press, 2005).

levou-nos ao campo das narrativas visuais, através de um fio temporal, em busca da reprodução de estereótipos.

O facto de as mulheres usarem calças não as deixa de fora no que respeita ao ícone 'feminino', já que estes ícones dizem respeito não tanto ao que homens e mulheres vestem, mas à roupa a que tipicamente estão associados. A roupa será neste instante o único significante, que serve para conotar 'feminilidade' e 'masculinidade'? De acordo com Elizabeth Wilson¹⁹¹, a moda vive obcecada com o género, definindo e redefinindo as fronteiras deste. Mesmo que a moda seja andrógina ou mesmo unissexo, as roupas exibem uma obsessão com o género, que se traduz no vestuário feminino e masculino de todos os dias, que mostra também uma preocupação com a diferença: em muitas situações e circunstâncias há tipos particulares de roupa exigidos às mulheres e aos homens. Como refere Annie Woodhouse¹⁹² «esperamos que o homem vista como homem, e a mulher vista como mulher».

Este processo começa logo desde cedo, com os bebés, muitas vezes vestidos de cores, tecidos e estilos de roupa que os diferencia e anuncia o género ao exterior. Estas práticas são cultural e historicamente específicas: a associação comum, azul para o rapaz e rosa para a rapariga é uma invenção histórica recente. «Nos primeiros anos do século XX, antes da Primeira Guerra, os rapazes eram rosa (uma cor decidida, forte, de acordo com a literatura da época), enquanto as raparigas eram azuis (associado a delicadeza, a graciosidade e refinamento)»¹⁹³. Actualmente, acontece o inverso quanto às cores, o que nos dá indicação que a escolha é 'cultural'. As cores associadas aos 'géneros' apontam para o facto de que tais distinções de diferenças de género sejam

¹⁹¹ *Enfeitada de Sonhos* (Lisboa: Edições 70, 1989).

¹⁹² *Fantastic Women: sex, gender and transvestism* (Londres: MacMillan, 1989).

¹⁹³ Marjorie Garber (1992), *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*, in Joanna Entwistle, *The Fashioned body* (Cambridge: Polity Press, 2000), 140-141.

arbitrárias. A moda é arbitrária, já o sublinhava Simmel.¹⁹⁴ O corpo é tão invocado através do vestuário, que tendemos por vezes a crer que o casaco apenas dá ênfase aos ombros de um homem, assim como o decote dá ênfase à garganta e ao colo.¹⁹⁵

Contudo, a roupa faz mais do que chamar a atenção para o corpo, enfantizando os signos de diferença desse mesmo corpo, e no qual a roupa incute significação, através de ‘camadas’ e de tempos sociais – como na sociologia em profundidade de Georges Gurvitch¹⁹⁶-, acrescentando camadas de significados culturais, os quais, só por estarem tão próximos do corpo se confundem por naturais. Por exemplo, na roupa masculina, o fato não só acentua as formas, como ‘acrescenta’ masculinidade ao corpo (nos anos de 1950 a transição de rapaz para homem era marcada pelo largar dos calções e uso de calças). É tão forte a conotação que muitas vezes ouve-se dizer ‘em casa é ela que usa as calças’, o que descreve uma mulher dominante numa relação que adquiriu características normalmente associadas com homens. Aqui as calças significam homem e masculino. Assim, no que ao vestuário diz respeito estamos longe dos factos puramente biológicos e os fatos estão firmemente inscritos no campo da cultura. O vestuário é um dos exemplos efectivos e mais imediatos do modo no qual os corpos são tornados femininos ou masculinos. Por conseguinte, qualquer discussão sobre moda deve dar conta da diferenciação que origina entre os dois sexos, e que conota como ‘masculino’ e ‘feminino’. Dado que as nossas ideias de masculino e feminino estão ligadas não só à diferença de género, mas também à sexualidade, existe uma estreita relação entre os códigos de género na roupa e as ideias acerca da sexualidade.

¹⁹⁴ Ao indicar-nos que a moda é continuamente produzida e reproduzida para acelerar o tempo de novas mercadorias e objectos, Simmel revelava-nos também que a produção económica de coisas produz simultaneamente a esfera estética e o seu véu. Esta dimensão estética da vida da mercadoria é ainda importante para o indivíduo dentro da circulação acelerada da modernidade metropolitana.

¹⁹⁵ Joanne Entwistle, *The Fashion Body - Fashion, Dress and Modern Social Theory* (Cambridge: Polity, 2000).

¹⁹⁶ *A Vocação Actual da Sociologia* Volume I (Lisboa: Edições Cosmos, 1979). *A Vocação Actual da Sociologia* Volume II (Lisboa: Edições Cosmos, 1986). «É a sociologia que fornece à história os quadros conceptuais da totalidade singular e irrepitível em marcha (os tipos, as estruturas, as conjunturas, as estruturações e as desestruturações, os fenómenos sociais totais e o seu vulcanismo).» (Gurvitch, 545).

De que modos o vestuário articula as ideias acerca de género e explora o papel desempenhado na construção da feminilidade e da masculinidade? «Na arte ocidental, dominada pelo desejo masculino – o desejo de possuir a mulher/imagem, o desejo de dominar o objecto e o desejo de fantasiar o desejo -, a ‘mulher’ tem sido largamente representada de acordo com determinados papéis estereotipados, que códigos estéticos se encarregam de disfarçar: musa, modelo, madona, prostituta, ícone religioso ou foto pornográfica.»¹⁹⁷

Aquilo que somos por fora, muda-nos por dentro... Supondo que há um dentro e um fora, um interior e um exterior, um alto e um baixo...

Eis agora as **questões de partida** para a construção do nosso objecto sociológico:

- Em que circunstância social o género funciona como um espartilho?
- Como é que a moda contribui para a (re)construção de género e para a (re)produção de estereótipos?
- Que relação é estabelecida pelas mulheres com a roupa no processo social de construção do *self*?
- Utilizarão elas a moda-vestuário como um discurso com o fim de capacitação social? O que as predispõe para tal?

¹⁹⁷ Hilary Robinson, «Border Crossing: Womanliness, Body, Representation», in Katy Deepwell (org.), *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies* (Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 1995), 140.

«Se me fosse dado escolher no amontoado dos livros que serão publicados 100 anos após a minha morte, sabe o que escolheria? (...) Eu escolheria tranquilamente uma revista de moda para ver como as mulheres estarão vestidas um século após o meu falecimento. E estes pedacinhos de tecido me diriam mais sobre a humanidade futura do que todos os filósofos, romancistas, pregadores e sábios.»

Anatole France

Fashion is becoming practical and no longer looks down on anything. It ennobles everything. It does for materials what the Romantics did for words».

Guillaume Apollinaire¹⁹⁸

¹⁹⁸ *Le poète assassin*, 1927. In Benjamim 1999: 75-7.

CAPÍTULO III

Como as metodologias vestem aqui os propósitos da investigação

Quais os princípios fundamentais que toda a investigação deve contemplar? Gaston Bachelard¹⁹⁹ resumiu o processo científico em algumas palavras: o facto científico é conquistado (sobre os preconceitos), construído (pela razão) e verificado (nos factos).

Depois de termos, nos dois capítulos anteriores, explicitado os propósitos do nosso estudo e o seu contexto conceptual, e apresentadas que estão as questões de partida da nossa investigação, seguidamente mergulhamos nos métodos sob os quais se desenrola a pesquisa: o levantamento e a recolha de informação a partir de variadíssimas fontes documentais e de natureza jornalística, correspondência, fotografias, e arquivos privados e públicos, audiovisual, exposição, catálogos e folhetos, materiais que concorreram para a leitura de um repositório de imagens do século XX, até aos dias de hoje.

Desde o início desta investigação que foi escolhida uma metodologia com acesso àquilo que se definiu como uma ‘observação etnográfica em laboratório de género’, com o intuito de construir uma pesquisa interdisciplinar sobre a moda, o género e os feminismos por via da sociologia da cultura, criando intersecções com os estudos de género, a história e a sociologia da moda e do vestuário. Moda-vestuário é o conceito-ecrã onde se inscrevem fluidamente a cultura visual, as subculturas, os consumos e as práticas culturais.

Voltando a Roland Barthes, para quem o vestuário tem um equilíbrio ‘processual’, ao mesmo tempo produzido e desfeito por determinismos de natureza, função e amplitude variadas, internas ou externas ao próprio sistema, o estudo do traje

¹⁹⁹ Gaston Bachelard (n.França 1884-1962) e a construção do objecto científico em *La formation de l’esprit scientifique* (Paris: Vrin, 1986).

deve contemplar a pluralidade destas determinações. A principal precaução metodológica a ter, segundo Barthes, é nunca postular antes de tempo uma equivalência directa entre a super-estrutura (vestuário), e a infra-estrutura (a história).²⁰⁰ Falamos aqui da dificuldade metodológica da investigação por ele apontada que é unir a história e a sociologia do vestuário.

Desde uma primeira leitura²⁰¹ de *A Vocação actual da sociologia* de Gurvitch que este autor vem iluminar esta união, de facto: «É a sociologia que fornece à história os quadros conceptuais da totalidade singular e irrepitível em marcha (os tipos, as estruturas, as conjunturas, as estruturações e as desestruturações, os fenómenos sociais totais e o seu vulcanismo). É a sociologia ainda que pode ajudar a história a reduzir ao mínimo o carácter ideológico da sua verdade, ligado à ambiguidade do tempo reconstruído e aos critérios aplicados a essa reconstrução. (...) Que as duas se aliem».²⁰²

O título do segundo volume de *A vocação..., Antecedentes e Perspectivas* indicava a ordem dos estudos que o compunham, começando assim por analisar o pensamento sociológico de Durkheim, de Mauss e de Marx, passando depois a um capítulo onde o autor dedica-se ao estudo sobre a *Multiplicidade dos tempos sociais* que, seguimos nesta tese, e cujo arco temporal abrange três gerações de mulheres em Portugal. Não só buscando inspiração, como filtrando os ensinamentos gurvitchianos, o objectivo do nosso estudo é também «tentar mostrar que a vida social decorre em tempos múltiplos, sempre divergentes, com frequência contraditórios, e cuja unificação relativa, ligada a uma hierarquização muitas vezes precária, representa um problema para qualquer sociedade. Propomo-nos, com efeito, fazer sobressair que cada classe social, cada grupo particular, cada elemento microsocial, isto é, cada Nós e cada relação

²⁰⁰ Roland Barthes, *Histoire et Sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques, op cit*, 441.

²⁰¹ No âmbito do curso de licenciatura de Sociologia em 1981/82, na FCSH/UNL.

²⁰² Georges Gurvitch, *A Vocação Actual da Sociologia*, Volume II, «Coordenadas» colecção sob a direcção de Vitorino Magalhães Godinho (Lisboa: Edições Cosmos, 1986), 545. Edição original *La Vocation Actuelle de la Sociologie*, 1968.

com Outrem, enfim, cada nível em profundidade da realidade social – da base morfológica, à mentalidade colectiva mesmo cada actividade social (...) tem tendência para se mover num tempo que lhe é próprio.»²⁰³

No último capítulo, Gurvitch examina as relações entre Sociologia e Filosofia, as quais, desde o advento da Sociologia, não cessaram de agitar os espíritos. Para Comte, pai oficial da Sociologia, esta não era meramente uma ciência mais jovem do que todas as outras, mas a «ciência das ciências», cuja missão seria fazer a síntese de todas elas, mas também instaurar o reino do «Grande Ser da Humanidade».

O século de Comte - «uma época de lutas entre escolas sociológicas variadas, dando respostas diversas a problemas de filosofia social» - é também o século das reformas de vestuário, e das primeiras lutas pelos direitos das mulheres – naquele tempo, uma luta pela instrução, e pelo direito ao voto. Se há muito que é conhecido o pai oficial da Sociologia, já a mãe custou mais a encontrar: Harriet Martineau,²⁰⁴ de nacionalidade inglesa, traduziu, condensou e prefaciou para esta língua a obra de Comte, *Cours de Philosophie positive* (1853). A primeira socióloga foi jornalista, comentadora social e de economia política, correspondente, editorialista e investigadora. Comte escreve-lhe para agradecer, colocando-se também no nosso lugar: «olhando do ponto de vista das gerações futuras, sinto que o seu nome vai ficar ligado ao meu».²⁰⁵

Martineau foi uma escritora profissional, comprometida com as questões sociais do seu tempo, e uma socióloga e teórica dedicada, empreendendo estudos pioneiros, substantivos e metodológicos. Em 1834 começou uma visita de estudo de dois anos aos Estados Unidos, reportando as suas observações num livro em três volumes, *Theory and Practice of Society in America* (1837).

²⁰³ Gurvitch, *op cit* 367.

²⁰⁴ Cristina L. Duarte, João M. Feijão, «As faces de Harriet Martineau (1802-1876)», *Faces de Eva Estudos sobre a Mulher*, número 28 (Lisboa: Edições Colibri/UNL, 2012), 27-42.

²⁰⁵ *Op cit* 27.

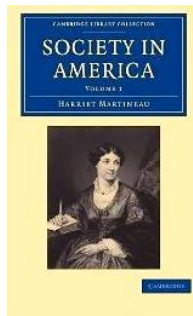


Fig.17 «A Sociedade na América», de Harriet Martineau.

Em primeiro lugar, o seu interesse em publicar uma tal obra estaria relacionada com a luta pelo sufrágio das mulheres, mas não só. Harriet procurava estudar a sociedade americana porque, explicava, «I felt a strong curiosity to witness the actual working of republican institutions»²⁰⁶. Encontrando em si uma disposição forte para admirar as instituições democráticas, Harriet não deixou de fazer a crítica da sociedade que estava a observar: como era possível haver escravatura numa sociedade que se dizia democrática?

No segundo volume dedicado à Economia, Martineau vai comparar o estatuto das mulheres e dos escravos, que padeciam de uma dominação semelhante, fazendo assim uma análise da sociedade norteamericana a partir desta interacção entre género e etnia. O último volume é dedicado à compreensão da civilização americana, e foi nele que começou a explorar as desigualdades existentes entre as classes sociais. Na visão desta socióloga, o intelecto das mulheres estava confinado ao sentido do ensino, e da disciplina da circunstância.

«They serve to fill uptime, to occupy attention harmlessly, to improve conversation, and to make women something like companions to their husbands, and able to teach their children somewhat (...). There is rarely or never a careful ordering of influences for the promotions of clears intellectual activity».²⁰⁷

²⁰⁶ *Op cit* 31.

²⁰⁷ *Op cit* 33-34.

Harriet Martineau e Alexis de Toqueville (1805-1859), ambos pensadores que na década de 30 do século XIX embarcaram para a América e estudaram a sua sociedade: ele embarcou em 1831 e permaneceu nove meses. Escreveu o conhecido estudo *Democracia na América*, comparando a sociedade americana com a europeia, apoiando-se na França. Harriet foi uma defensora da democracia, como exercício de liberdade para todos/as. Trouxemo-la agora a lume nesta tese, pois parece-nos que, à distância de mais de um século, ela reúne o melhor dos mundos, epistemologicamente falando: a sociologia e os estudos de género (ou, sobre as mulheres e feministas, segundo a nova formulação defendida pela socióloga Maria do Mar Pereira²⁰⁸).

A compreensão e a explicação em sociologia fizeram outras escolas que igualmente nos influenciaram.

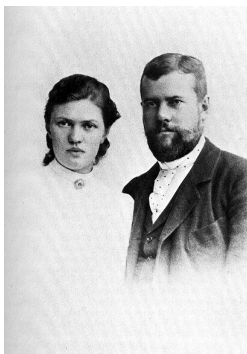


Fig.18 - Marianne Weber e Max Weber, 1894.

De Max Weber²⁰⁹, seguimos a compreensão interpretativa do sentido interno dos comportamentos sociais – compreender os sentidos por detrás da acção humana.

²⁰⁸ Maria do Mar Pereira, *Pushing the boundaries of knowledge: an ethnography of negotiations of the epistemic status of Women's Gender, Feminist Studies in Portugal*. Tese de doutoramento em Estudos de Género (Londres, London School of Economics and Political Science, 2011).

²⁰⁹ Max Weber escreveu numa carta a Robert Liefmann datada de 9 de Março de 1920, ano da sua morte, «Tornei-me finalmente sociólogo. (...) a sociologia, também ela, não pode proceder senão das acções de um, de alguns, ou de numerosos indivíduos separados. É por isso que ela deve adoptar métodos estritamente individualistas» (tradução nossa). In Raymon Boudon, François Bourricaud, *Dictionnaire Critique de la Sociologie*, 1ª edição (Paris: Presses Universitaires de France, 1982), 1.

De Émile Durkheim²¹⁰ a sua contribuição para a definição do objecto e do método da sociologia; e do seu sobrinho, Marcel Mauss²¹¹, o facto social total.

Nas três definições sucessivas de Sociologia, Durkheim deu a primeira no seu livro *As Regras do Método Sociológico*²¹²: a sociologia não é o anexo de nenhuma outra ciência, ela é uma ciência distinta e autónoma. Os factos sociais – domínio próprio da sociologia – não podem ser explicados senão por outros factos e devem ser tratados como coisas; tratar os factos sociais como coisas é observar em face deles uma certa atitude mental, isto é, considerá-los como um mundo desconhecido, inacessível à introspecção. Este desconhecido revela-se ser o mundo das representações colectivas. Para Durkheim o facto social é «toda a maneira de ser e de fazer fixada ou não, susceptível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior».²¹³

A segunda definição lançada por Marcel Mauss, em 1901, e seguida por algum tempo pelo tio, é a de que a Sociologia é a ciência das instituições, considerando estas como o conjunto dos actos e das ideias instituídas, que os indivíduos encontram perante eles e que se lhes impõe mais ou menos. Durkheim escreve, na altura, que podemos chamar instituições a todas as crenças e todos os modos de conduta instituídos pela colectividade. A sociedade pode então ser definida como a ciência das instituições, da sua génese e do seu funcionamento. Contudo, o elemento criador, inovador, efervescente, revolucionário da vida social considerado sob o aspecto institucional na sua expressão cristalizada era ignorado nesta definição.

A terceira definição, aquela a que o autor chegou no final da sua carreira, foi esta: a Sociologia é uma ciência que estuda com uma visão de conjunto, de maneira

²¹⁰ Émile Durkheim (n.França, 1858-1917). *As Regras do Método Sociológico* (Lisboa: Presença, 1980).

²¹¹ Marcel Mauss (n.França, 1872-1950) sociólogo e antropólogo francês, é considerado pai da etnologia francesa, que estuda os factos e documentos levantados pela etnografia (por excelência, o método utilizado pela antropologia), procurando uma apreciação analítica e comparativa das culturas.

²¹² Primeira edição: 1894.

²¹³ Émile Durkheim, *As Regra do Método Sociológico* (Lisboa: Editorial Presença, 1980), 39.

tipológica e explicativa, os diferentes graus de cristalização da vida social. Também para o nosso estudo foi importante a principal contribuição de Durkheim para o método sociológico e que consistiu na dupla chamada à aplicação de uma visão de conjunto e à explicação dos fenómenos que se produzem no todo social pelas propriedades características do todo.

Raymond Boudon dizia-nos que os «métodos da sociologia são mais variados que os da maior parte das outras ciências humanas. Há talvez um método etnológico. Não há porém *um método* sociológico, mas sim, métodos da sociologia. Quanto mais a sociologia avança, mais se torna evidente a impossibilidade de qualquer tentativa de unificação metodológica.»²¹⁴

Sobre os nossos passos nesta matéria, optámos por metodologias qualitativas, e fundamentamos aqui a pesquisa entre vários pólos, à semelhança do que é descrito pelo modelo topológico da prática metodológica segundo De Bruyne²¹⁵ *et al.*, com a definição dos elementos de análise em quatro pólos de investigação: epistemológico, teórico e morfológico, e o pólo técnico (técnicas de recolha de dados, unidades e sistemas de observação, validação e métodos de investigação).

Desde os anos 20 e 30 que as metodologias qualitativas surgem ligadas aos trabalhos da escola de Chicago. Jean Poupart²¹⁶ vai situar «os fundamentos

²¹⁴ Raymond Boudon (1934-2013). *Os métodos em Sociologia*, edição original 1969, tradução Madalena Matos, «Prisma» colecção dirigida por J.Manuel Nazareth (Lisboa, edições rolim, s/d). Um eco das discussões simmelianas sobre a noção de moda, em Raymon Boudon, *De l'Art de se persuader, des idées fausses, fragiles ou douteuses* (Paris: Fayard, 1990).

²¹⁵ De Bruyne *et al.* (1975: 36). In Michelle Lessard-Hébert, Gabriel Goyette e Gérald Boutin, *Investigação qualitativa fundamentos e práticas*, tradução Maria João Reis, 2ªedição, edição original 1990 (Lisboa: Instituto Piaget, 2005).

²¹⁶ Jean Poupart, «La méthodologie qualitative en sciences humaines: une approche à redécouvrir» in *Apprentissage et socialization*, vol.4, nº1, 41-47 (1981).

epistemológicos sobretudo no interaccionismo simbólico formulado por Margaret Mead, que leccionou na Universidade de Chicago de 1873 a 1931.»²¹⁷

Van den Maren em 1987 vem caracterizar as metodologias qualitativas pelo processo indutivo-exploratório (contexto da descoberta) e pela formulação de teorias interpretativas.²¹⁸ Segundo o autor, o quadro conceptual de uma investigação qualitativa deveria ser multirreferenciado, o que englobaria conceitos teóricos de partida e o ‘modelo inicial da problemática’ – com as questões de partida que apontam o caminho a seguir na recolha de dados – que é passível de ser alterado no decorrer da pesquisa. Para a fase inicial, o autor prefere falar em conjuntos teóricos que reflectem várias perspectivas, preferível a uma única teoria.

Caroline Evertson e Judith L. Green²¹⁹ são duas autoras que preferem falar de um *continuum* nas abordagens de observação, e consideram não haver uma oposição radical entre investigação qualitativa e quantitativa, referindo a observação do objecto científico em termos de abordagens situadas ao longo de um *continuum*, que vai desde abordagens ‘fechadas’ ao contexto do objecto, até às abertas a esse mesmo contexto. Elas utilizam a técnica de observação sistemática na investigação qualitativa na sequência de uma pesquisa exploratória, que permita elaborar uma grelha com categorias de observação previamente definidas.

A investigação qualitativa (ou compreensiva) engloba um conjunto de abordagens na investigação interpretativa, que inclui a observação-participante. Os modos de investigação que seguimos e que descrevemos de uma forma mais

²¹⁷ Michelle Lessard-Hébert, Gabriel Goyette e Gérald Boutin, *op cit* 50-51. Para a conceptualização empírica do nosso trabalho, recorreremos à obra de Margaret Mead *O conflito de gerações*, com o título original *Culture and Commitment*, tradução de Maria Borges da Costa (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970) e ainda a «Sexe et tempérament», Livre I, *Moeurs et Sexualité en Océanie* (Paris: Plon, 1963). A antropóloga cultural americana Margaret Mead nasceu em 1901, na Pensilvânia, e morreu em 1978, em Nova Iorque. A mãe, Emily Fogg, era uma socióloga dedicada ao estudo da migração da comunidade italiana.

²¹⁸ Van den Maren (1987, 95) in *op cit* 72.

²¹⁹ Caroline Evertson e Judith L. Green (1986: 167), in *op cit* 75.

explicitada, à frente, são: a entrevista, orientada para temas específicos; no modo de observação, a observação-participante; e no modo de análise documental, a análise de conteúdo, e quando não possível, a análise do conteúdo, que vai para além da sua função de complementaridade na investigação qualitativa, pois não é apenas usada para ‘triangular’ os dados a partir de outras técnicas.²²⁰

Voltando a Evertson e Green, no texto *Observation as inquiry and method*, as autoras aludem à observação enquanto conjunto de “utensílios” de recolha de dados e enquanto “processo de tomadas de decisão” (o quê ou quem observar, como observar e registar os dados, quando, onde, por quem?).²²¹ É também a sua tipologia dos sistemas de observação elaborada em relação às unidades de observação que agora nos interessa. São quatro os tipos principais de registo e de gravação na fase de observação: os sistemas categoriais, descritivos, narrativos e tecnológicos. Esta tipologia de Caroline Evertson e Judith L. Green organiza-se à volta de cinco componentes principais: a determinação das “categorias”, a “natureza” dos sistemas, as diferentes “formas” de sistemas, os métodos de registo dos fenómenos e os “objectivos” perseguidos na investigação.²²²

Grande número de pesquisas recorrem a técnicas complementares de recolha de dados, o que acontece na presente investigação. Para a análise documental, Stake²²³ diz-nos que recolher dados através do estudo de documentos, segue a mesma linha de pensamento que observar e entrevistar. Seguimos Laurence Bardin quando ela defende que «a operação intelectual (...) é idêntica à fase de tratamento das mensagens de

²²⁰ *Op cit* 144.

²²¹ *Op cit* 147.

²²² Evertson e Green (1986: 169 a 171), in *op cit* 148-9.

²²³ Stake, *op cit*.

certas formas de análise de conteúdo. A documentação trabalha com documentos; a análise de conteúdo com mensagens (comunicação)». ²²⁴

Também a observação participante é associada à entrevista, habitualmente com o propósito de triangular dados no que se relaciona por exemplo com as opiniões ou crenças que as pessoas inquiridas têm sobre acontecimentos que lhes transmitem algo. No mesmo caminho metodológico delineado por Evertson e Green, fizemos uma abordagem aberta ao nosso objecto, ao qual está associado o contexto da descoberta.

A escolha de técnicas como a entrevista, a observação participante, a recolha de documentos, e a escolha de uma ferramenta de registo como gravação audio, com notas de trabalho associadas, foram posteriormente reduzidas, aquando dos procedimentos para tratar, apresentar e interpretar os dados. Como nos situamos no paradigma interpretativo, as nossas unidades de sentido contruídas por indução analítica vão corresponder tanto a categorias de acção (a partir de uma revisão de notas de trabalho, e de citações, dos registos de audio e visuais), como a categorias de opinião (com origem na análise de entrevistas). O tratamento dos dados, entendido como processo de des-contextualização e de re-contextualização, vai permitir extrair todos os segmentos pertinentes a um dado tema, para entrarem num novo (con)texto conceptual do documento analítico, para o qual vai contribuir um diário de bordo, caderno que acompanhou quotidianamente a pesquisa, não só nas entrevistas, como nas conferências, nas bibliotecas, e nos seminários.

Tal como as metodologias qualitativas privilegiam estes dois modos de investigação – o estudo de casos e a comparação –, nós também o fazemos, à maneira De Bruyne *et al.* (1975: 210). No *continuum* dos modos de investigação, o nosso modo é ‘real’ (menos construído), ‘aberto’ (menos limitado), e ‘não controlado’. O estudo de casos toma como seu um fenómeno contemporâneo situado no contexto da vida real, e

²²⁴ Laurence Bardin, *Análise de Conteúdo*, ed. original 1977 (Lisboa: Edições 70, Lisboa, 2008), 48

a investigadora utiliza fontes múltiplas de dados. Por outro lado, com a comparação, procura-se descobrir convergências entre casos, para o que contribui o estudo aprofundado de cada caso.

Para além da descrição e compreensão dos casos particulares (de indivíduos ou grupos), procurámos em seguida formular teorias mais gerais a partir da comparação entre vários casos; este tipo de «teorias enraizadas» (*grounded theories*) ajuda-nos já que está limitado a um dado meio. A formulação de uma teoria enraizada pode realizar-se pelo estudo comparativo de vários casos, procedendo por indução analítica e por vagas de entrevistas e de observações, ou seja, por uma série de operações de recolha de dados.

Nestas entrevistas sobressaem temas importantes, factores-chave a que procuramos nas respostas às nossas questões e nas explicações prestadas pelas participantes no estudo, dar voz a estas ‘actrizes plurais’, no sentido do actor plural de Lahire, mas também da ‘personagem’ «que habita no interior do corpo de quem o possui», segundo Goffman.²²⁵ O quadro conceptual de uma investigação qualitativa deverá ser multirreferenciado. O nosso congrega os conceitos teóricos de partida – moda e género –, o modelo inicial da problemática e as questões de partida.²²⁶

3.1 Estratégia de investigação

O espartilho, peça de vestuário que constrange o corpo das mulheres, surge nesta tese como a peça invisível de uma dominação simbólica no interior da sociedade portuguesa, e da sociedade ocidental. Em que circunstância (social) o género funciona como um espartilho? Mais além, histórica e socialmente, de que nos fala a roupa

²²⁵ Erving Goffman, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (Lisboa: Relógio d’Água, 1993), 294.

²²⁶ Glaser e Strauss, *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research* (Nova Iorque, 1967).

dela(s)? As entrevistas das nossas participantes foram construídas de modo a contemplar áreas de discussão à volta de quatro eixos temáticos principais (A, B, C, D) que colocam o foco nas conexões entre escolha vestimentária e desenvolvimento da identidade. Os significados da experiência e da concepção do vestir para as nossas participantes aliam-se à retórica da moda como ação discursiva de um corpo (de mulher), capacitado para muitos discursos - 'o pessoal é político' - do vestir, e apresentação ao cuidado de si, e à criação de uma identidade 'socializada' e socializadora entre gerações.

No decorrer da pesquisa subjacente a esta tese, deparámo-nos com a metodologia das facetas²²⁷, o que se revelou do maior interesse para construir um modelo de análise através de combinações e constelações de 'facetadas' como podemos vê-las numa gema/pedra preciosa. Elas são concebidas como diferentes planos metodológicos e diferentes superfícies, que são desenhadas de modo a lançar e refractar luz de uma variedade de maneiras que ajudam a definir todo o tema – moda e feminismo(s) – criando focos/momentos na história (quotidiana) de modo a ser possível dar-lhe os vários sentidos que queríamos explorar. As facetadas envolvem diferentes linhas de indagação e diferentes modos de ver.

Nesta abordagem deseja-se assim criar um conjunto estrategicamente iluminado em relação com preocupações específicas da multidimensionalidade da experiência vivida e de questões levantadas na procura de pontos/momentos de contacto entre moda, género e feminismo(s).

Para tal houve que desenhar uma carta conceptual que envolvesse um conjunto de perspectivas sobre elementos chave da história da moda, desde o presente até aos

²²⁷ «Facet methodology: the case for an inventive research orientation», Jennifer Mason (Morgan Centre for the Study of Relationships and Personal Life, University of Manchester) in <http://www.socialsciences.manchester.ac.uk/morgancentre/our-research/real-life-methodologies/facet-methodology/> (Consulta em 2014).

anos 20 do século XX. As nossas problemáticas de pesquisa oferecem vários ângulos e diferentes abordagens. A metodologia seguiu campos de pesquisa construídos através de combinações de ‘facetas’, como podem ser vistas num corte temporal, qual pedra preciosa (gema). Aquilo que procuramos ver ou descobrir é assim uma combinação daquilo para que estamos a olhar e o modo como estamos a ver (e como usamos os nossos métodos para o perceber).

Através de cada uma das participantes neste estudo, vamos mergulhar nas décadas em análise, importantes para o nosso objecto, e situadas dentro das fronteiras temporais definidas inicialmente (mulheres nascidas entre 1926 e 2000).

Para o tratamento do material e análise de conteúdo, seguimos ainda Isabel Carvalho Guerra²²⁸, a par do tratamento e da interpretação dos elementos iconográficos da própria entrevista, de acordo com a metodologia da história de vida, com o método biográfico e metodologias visuais. Como surge referido por Maria José Magalhães e Angélica Cruz na revista *Faces de Eva*, «investigar o significado das imagens visuais depende também do prazer, de emoções vivas, fascinações, admiração, medo ou reacção súbita da pessoa ao olhar imagens e ao escrever acerca delas. A autora [Gillian Rose] sugere que a metodologia seja utilizada para disciplinar a paixão, e não para a amortecer.»²²⁹ As metodologias visuais neste estudo são também importantes para caracterizar as opções de vestuário de cada participante e atribuir-lhe assim valores e condutas de época.

Foi pedido às entrevistadas que nos cedessem fotografias suas ao longo do tempo, a partir da adolescência, uma por década, para digitalização, e que irão surgir nos anexos, não só documentando como ilustrando os retratos sociológicos e

²²⁸ Isabel Carvalho Guerra, *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo – Sentidos e formas de uso*, 1ª edição 2006 (Lisboa: Principia, 2012).

²²⁹ Maria José Magalhães e Angélica L. Cruz, «Violência simbólica contra as mulheres», *Faces de Eva 31* (Lisboa: Edições Colibri/UNL, 2014). Gillian Rose, *Visual Methodologies, An introduction of Visual Materials*, 2ª edição (Londres: Sage, 2007).

biográficos construídos para esta tese. Optámos por uma etnometodologia²³⁰, em que as participantes são capazes de reflectir sobre a suas práticas quotidianas e falar sobre elas (para o que contamos com o conceito de *accountability/relatabilidade* de Garfinkel²³¹).

O conceito de retrato sociológico é aqui usado como instrumento metodológico que permite observar os recortes socioculturais dos actores sociais, nas suas práticas e representações. Retrato, no sentido de fixar no tempo um olhar sociológico sobre o objecto em análise. Usando uma metáfora da máquina fotográfica, o resultado final depende da qualidade da lente e da mestria de quem fotografa. Todavia, se se pretende fazer uma comparação entre retratos tirados em diferentes momentos históricos, então tem que se usar sempre a mesma lente. Metodologicamente, é isso que faremos, também neste trabalho, mesmo que isso possa parecer um pouco repetitivo na análise dos dados.

A cultura visual, e a auto-representação, ou representação de si, torna possível uma forma de análise do papel das mulheres através da moda (ocidental), sobretudo quando observamos a construção do vestuário ‘feminino’ e do(s) olhar(es) sobre este e sobre o corpo das mulheres – será também ele construção de um olhar que assimila uma cultura de violência de género? Como vivem e experienciam o fenómeno da moda no vestuário mulheres de três gerações e como são influenciadas por ele? Será que há uma forma autobiográfica de viver a moda? Haverá aqui uma história do género antes mesmo de ser narrada por quem a vive...?

O nosso estudo reúne assim múltiplos casos de cada uma destas unidades, que nos interessa comparar. Cada entrevista é um caso e, a outro nível, cada geração também, e um outro ainda será o caso intergeracional.

²³⁰ Amanda Coffey, *The Ethnographic Self* (Londres: Sage Publications, 2000).

²³¹ Harold Garfinkel (1917-2011) foi professor emérito de Sociologia na Universidade da Califórnia (Los Angeles), publicando em 1967 *Studies in Ethnomethodology*. O conceito de etnometodologia foi criado por Garfinkel em 1954.

3.2 Construção do campo de observação e recolha de dados

3.2.1 Quem? onde? quando?

Como observar empiricamente em Portugal as práticas do vestir e os ‘discursos’ sem palavras? A nossa proposta é revisitar a moda através da história das mulheres, e dos feminismos, desde o presente, até ao tempo em que ainda se usava o espartilho.²³² Como? Começando pelas trajetórias de vida e por uma forma autobiográfica de viver o vestuário, através das dimensões da memória, do grupo familiar e societal. Propusémos uma entrevista a cada uma das 41 participantes no estudo que vai percorrer e teorizar ‘o pessoal’ por meio da experiência do vestuário e da apresentação de si, perscrutando o que há de ‘político’ na representação de si ou auto-representação.

Os temas gerais que nos propusémos estudar através destas participantes são: a memória das roupas que (se) vestem, de acordo com ‘as idades da vida’, e o seu registo para a história de vida, através da fotografia; a linguagem do ‘corpo feminino’ através do tempo e na imprensa. No fundo, trata-se de avaliar a libertação do corpo, durante o Estado Novo e pós-1974 até aos dias de hoje.

Para um modelo de análise sociológica da moda, apoiada nos estudos de género e da cultura visual, situamos as outras temáticas, que, ponto por ponto, desenhamos a seguir: a libertação do corpo relativamente ao espartilho; as principais peças de



232

Fig.19 - Espartilho, c.1910.

vestuário e as partes do corpo em destaque; a influência da moda nas diferentes gerações de mulheres.

Para tal queremos fazer uma releitura dos ciclos da moda segundo intervalos temporais, de modo a comparar alguns momentos/factos na história das mulheres e dos seus quotidianos, procurando os diálogos possíveis à volta do poder performativo da roupa e do poder performativo do género. O nosso olhar sobre os dois temas em contexto teórico, moda e identidade, com uma perspectiva de género, teve subjacente eixos de problematização à volta do corpo, do privado/público (no que isso implica também as peças de roupa interior, como o espartilho, e do vestuário exterior) e dos processos de formalização de discursos sobre as diferentes formas de viver a moda-vestuário consoante os tempos e as estratégias de afirmação através do acto de vestir.

As técnicas de recolha de dados estão inseridas em meios mais universais de abordagem do real, a que De Bruyne *et al.* chamam de modos de investigação, identificados com cinco modos principais: o estudo de casos, a comparação ou o estudo multicasos, a experimentação no campo ou em laboratório e a simulação de modelos.²³³

Através das técnicas de recolha de informação - a entrevista, a observação (e a observação-participante, aliada à entrevista), o trabalho de campo, e a análise documental - que situações observar? Para o recuo temporal necessário, e para a observação das fontes de imprensa em Portugal, realizámos um levantamento de artigos, ilustração, desenho e fotografia, em notícias, publicidade e páginas de moda, década a década, de modo a situar as unidades conceptuais definidas à partida nesta tese: vestuário, corpo, mulheres, género, identidade, emancipação, feminismo(s), igualdade e desigualdade de género, inscrição, retrato, estereótipo, representação de género. Outras categorias: feminilidades, masculinidades, dominação, submissão, conformismo, rebeldia, idade, liberdade, opressão, afirmação, poder, contestação, sedução, valorização (da roupa).

²³³ *Op cit* 26.

Durante a observação da moda produzida em Portugal²³⁴ reuni relatos de impressões pessoais, biografias, interacções e observações no terreno, o que deu origem a um imenso campo de reflexão sobre o fenómeno da moda. Logo desde o início deste projecto de investigação foi útil fazer uma distinção entre, por um lado, o campo da criação (de moda, observável através do campo jornalístico) e, por outro lado, o campo do consumo (dimensão por que optámos).

O método de entrevista, útil e essencial para análise dos sistemas de valores associados aqui à roupa de vestir, aos processos de socialização, representações, e reconstituição de realidades passadas materiais, levou a investigação num primeiro momento para uma fase de entrevistas exploratórias (3), de formato aberto, com abordagem à história de vida e à biografia de cada uma das participantes, numa duração entre os 60 e 120 minutos. Estes retratos biográficos podem ser lidos nos anexos, juntamente com outros, esses sim já elaborados através de um guião de entrevista semi-estruturada, cujo teste foi feito antes da aplicação a um total de 41 mulheres, todas a viver na capital no momento da entrevista, todas europeias, portuguesas na sua maior parte. Baseámos a investigação em três gerações de mulheres, que são elas próprias retratos de diferentes estilos, culturas e individualidades patentes em cada uma das gerações.

Como seleccionámos os casos? Uma vez interessada em recolher informação contextualizada, havia que optar pela perspectiva biográfica. De fácil acesso, tal como sugere Robert Stake²³⁵, e de modo a que possam servir de informantes privilegiadas, as participantes situam-se em várias classes etárias, de modo a abranger um arco temporal generoso: dos 12 aos 29 anos, geração da democracia, do euro, e do hiperconsumo; dos 30-45 anos, as primeiras, a terem - no Ocidente, em meio urbano - pai e mãe a trabalhar

²³⁴ Nos anos de 1988 a 2004.

²³⁵ Robert E. Stake, *A Arte da Investigação com Estudos de Caso*, 3ª edição (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012).

fora de casa, viveram a juventude no período da recessão, crise do petróleo, Guerra Fria, e, em Portugal, assistiram ao 25 de Abril de 1974; dos 45 anos aos 80 e mais, inclui a primeira geração de mulheres a conseguir autonomia através do trabalho, e a geração *baby-boomers* (nascida após a Segunda Guerra Mundial).

Todas elas viviam à altura da entrevista em Lisboa²³⁶, mesmo as de nacionalidade estrangeira. Foram escolhidas não só pelo leque de idades proporcionado, mas por reunirem características motivadoras do seu interesse pela moda-vestuário, que inspiraram a recolha das suas biografias e histórias de vida. Na fronteira entre o método biográfico e o método etnográfico, propusémo-nos recolher os seus quotidianos quanto à memória da roupa que vestem, e à experiência socializadora daí advinda através da família, do grupo de pares/amigos e sub-culturas de influência, quando isso se verificou.

As entrevistas foram completadas com recolha dos materiais visuais junto das participantes no estudo, o que permitiu fazer a abordagem etnográfica, com recurso aos contextos quotidianos, quer segundo relato oral, quer segundo fontes pessoais, documentais ou outras. As fotografias que retratam as mulheres (entrevistadas) nas suas roupas, desde a adolescência à actualidade, vieram assim enriquecer as entrevistas e alimentar um diário de bordo, para o qual contribuíram tanto o texto como a imagem.²³⁷

Graças a um método etnográfico de observação recuperamos histórias dos hábitos de vestir e, por extensão, da moda em Portugal desde 1926, ano do golpe militar que deu origem ao Estado Novo, até ao golpe militar de 25 de Abril que devolveu a liberdade e instaurou a democracia na sociedade portuguesa em 1974. Daí, até ao «presente» dilatado, criámos assim um arquivo de história oral, com entrevistas gravadas em audio às participantes nascidas no período abrangido: 1926-2000. Na nossa metodologia, demos ainda especial relevo a uma noção a explorar, de **conhecimento**

²³⁶ Lisboa, 20012-13.

²³⁷ Maria Adriana da Costa Baptista, *Interações texto/imagem - O caso particular da legenda de fotografia* (Lisboa: FCG, 209).

habitado. Forma de conhecimento do mundo, o método biográfico permitiu uma abordagem às 41 histórias pessoais, através de narrativas também visuais.

A nossa única condicionante à selecção dos casos foi o interesse que as mulheres convidadas a participar demonstraram pela entrevista e pelo projecto. Essa selecção dependeu inicialmente de uma rede de conhecimentos, de fácil acesso, entre nós e participantes, e entre si, nalguns dos casos, já que contactámos com mães e filhas; por vezes, amigas de umas levaram-nos a outras.

De forma a abranger mais do que uma geração relativamente ao fenómeno estudado, optámos então por uma entrevista semi-estruturada, o que nos permitiu construir um conjunto de perguntas direccionadas para os nossos temas, mas com alguma abertura para dar às entrevistadas a oportunidade de exprimir a sua subjectividade. Para cada entrevistada, construiu-se uma ficha de registo das características sociográficas da convidada, e também do contexto da entrevista, incluindo os três momentos de observação-participante:

- 1) pesquisa de fontes de imprensa relacionadas, seja nas bibliotecas ou centros de documentação;
- 2) recolha de documentos visuais, de imprensa e, por vezes, materiais têxteis nos espólios pessoais das participantes no estudo;
- 3) (auto)etnografia.

As entrevistas semi-estruturadas foram feitas em suporte audio às 41 mulheres residentes na área da grande Lisboa (2012/13), todas elas nascidas nas fronteiras temporais em análise, incluindo duas mulheres italianas (mãe e filha), uma polaca, uma francesa, e uma espanhola. Ao objecto de investigação, juntamos uma agenda (de investigação) que vai valorizar a relação entre agentes sociais, através da ausência de protocolos e com acesso a redes de familiaridade/sororidade e a suportes de

investigação que vão para além do som técnico e fazem pontes para outros campos (visuais).

Começámos as entrevistas em Julho de 2012, após o teste do guião de acordo com uma metodologia de história de vida. Elas foram marcadas, realizadas e sequencialmente transcritas para suporte informático (computador). Foram solicitadas fotografias e por vezes deu-se o registo fotográfico de peças têxteis que acompanharam os encontros. Todas as participantes foram escolhidas pessoalmente, o que quer isto dizer que as conhecíamos quase todas. Das 42 convidadas a participar, apenas uma declinou o convite para ser entrevistada. De origens sociais, geográficas e culturais diversas, ligava-as quatro pontos fundamentais: 1. viverem na capital (área da grande Lisboa, zona centro, cosmopolita e de moda); 2. aceitarem colaborar com o nosso estudo de uma forma não-anónima, fornecendo fotografias, dando assim visibilidade à sua história e relato pessoal de vida; 3. terem entre si laços familiares, na maior parte dos casos; 4. quererem debater os temas do estudo.²³⁸ O acesso às fotografias não foi difícil na maior parte dos casos. Entre o álbum de fotografias e as fotografias tiradas com o telemóvel como notas visuais de campo, o acervo geral deste estudo foi constituído segundo vários suportes de imagem (papel e digital).

Após o levantamento de fontes de imprensa, artigos, fotografias, de fontes literárias e científicas e de filmografia, a recolha de factos/momentos na história da moda desde 1926 levou a investigação a seleccionar ocorrências que revelassem mudanças no sentido da dominação simbólica, da clausura ou da afirmação do corpo, e por via desta uma qualquer acção/reivindicação feminista. Graças a um método auto-etnográfico de observação recuperam-se episódios da moda vivida em Portugal desde o Estado Novo, ao pós 1974 e num 'presente' dilatado.

²³⁸ Clare Lomas, «O uso e o valor da história oral» (tradução da autora), in Pamela Church Gibson, Stella Bruzzi, *Fashion cultures* (Nova Iorque: Routledge, 2000), 363.

Os testemunhos orais sobre o vestuário e os têxteis fornecem-nos uma visão sobre os quotidianos pessoais, singulares, e de geração, iluminando a experiência comum segundo Paul Thompson²³⁹, que é muitas vezes esquecida nos livros de história da moda e dos têxteis que deixam o/a consumidor/a fora do quadro.

A vida das mulheres era tão restrita como as suas roupas, e Jacqueline Winspear fala-nos disso no artigo «The tragic, heroic women of World War I»:

«A young woman in pre-World War I Britain would likely expect her life to follow that of her mother and grandmother. Depending on her “station” in life, she might work in a factory, in domestic service, a shop, or in an office. If she were from the middle or upper classes, she would remain at home until marriage, hopefully before the age of 21. Women’s lives were as restricted as their clothing (...).»²⁴⁰

O consumo de moda-vestuário pelas mulheres é relatado através de narrativas pessoais, histórias de vida, experiências individuais. Três entrevistas exploratórias de pendor biográfico antecederam a identificação do grupo de mulheres entrevistadas, cujas anos de nascimento se situam entre 1926 e 2000. Especificamente, interessava abordar um período que começa nos anos de 1920, com o fim do uso do espartilho, que é rapidamente substituído por outros dispositivos de controlo e dominação do corpo da(s) mulher(es), perseguindo e prosseguindo por todo o Estado Novo, desde o tempo do cabelo (curto) à *joãozinho*, às calças, à mini-saia, à democratização da moda através do pronto a vestir.

²³⁹ Paul Thompson, *The Voice of the Past, Oral History* (Oxford: Oxford University Press, 1978).

²⁴⁰ *The daily beast* (Consulta a 30.07.14) <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/06/29/the-tragic-heroic-women-of-world-war-i.html>

3.2.2 Como? Com que guião de entrevista?

Desde o século XIX que nomes como o de Marianne Weber²⁴¹ (1870-1950), activista pelos direitos das mulheres, e Harriet Martineau²⁴², a primeira socióloga, estudaram a condição das mulheres do seu tempo.

Das nossas entrevistas sobressaem as categorias importantes para a análise temática e de conteúdo – para a qual contamos com bibliografia²⁴³ específica, com destaque no manual de Isabel Carvalho Guerra²⁴⁴ – e que surgem frequentemente nas respostas às questões e nas explicações prestadas pelas participantes.

O quadro conceptual desta investigação qualitativa é multirreferenciado²⁴⁵, dispondo de uma série de conceitos teóricos de partida – moda, género (como) espartilho, mulheres, corpo, identidade, feminismo(s) – e um guião que norteou o arranque da recolha de dados. O estudo de caso como método escolhido procura identificar ciclos da moda em três gerações, segundo unidades temporais que abrangem dois períodos alargados, o Estado Novo, e o Pós-1974, numa dimensão cronológica que intersecciona com outras dimensões: a biográfica, a cultural, a urbana. A abordagem biográfica e de histórias de vida contadas a duas e a três gerações, ou em retratos singulares, focou-se na roupa (delas).

²⁴¹ Mary Jo Deegan (ed.), *Women in Sociology, A Bio-Bibliographical Sourcebook* (New York: Greenwood Press, 1991), 450.

²⁴² Cristina L. Duarte, João M. Feijão, «As faces de Harriet Martineau (1802-1876)», *Faces de Eva Estudos sobre a mulher* 28 (Lisboa: Colibri e UNL, 2012), 27-42.

²⁴³ Jean Remy e Danielle Ruquoy (Dir.), *Methodes D'Analyse de Contenu et Sociologie* (Bruxelas: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1990).

²⁴⁴ Isabel Carvalho Guerra, *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo, Sentidos e Formas de Uso* (Cascais: Príncipia, 2006).

²⁴⁵ Barney G. Glaser e Anselm L. Strass, *The discovery of Grounded Theory: strategies for qualitative research* (Nova Iorque: Transaction Publishers, 1967).

O eixo da narrativa procedeu de um guião semi-estruturado, mas também de experiências auto-etnográficas e observações pessoais, de pesquisa de fontes de imprensa e de um exercício que só ficou completo no contar de uma história, **a história dela** (*herstory*), fosse avó, filha, ou neta. Contar(-se), é também ouvir(-se), e ler(-se).

O discurso do quotidiano – e o quotidiano do discurso de quem nos anos 20, anos 30, ou outra década futura – alimenta-se não só do hoje, como da memória que estamos aqui a construir desse momento passado. É principalmente uma grande conversa a várias vozes, de quatro dezenas de mulheres, sobre o tema da roupa, e sobre como a moda-vestuário define e molda as vidas delas.

A investigação começou com um tempo de pesquisa ligado primeiro a fontes de índole jornalística, depois a um espólio pessoal²⁴⁶ de artigos e materiais diversos, visuais e de texto, e finalmente a selecção de um grupo de mulheres criado através de redes de conhecimento. Algumas delas conhecíamos, outras não. Mulheres nascidas entre 1926 e 2000 responderam a uma lista de cerca de 30 perguntas estruturadas em quatro partes: a importância dada à roupa nas diferentes fases da vida, o desempenho de género e a afirmação de si; o olhar construído e a representação de si; e finalmente o cuidado de si, a valorização da roupa e o consumo.

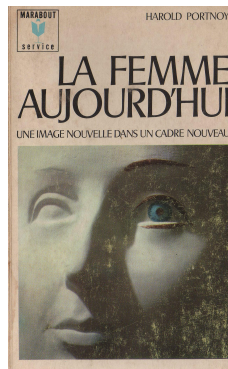
Para responder às perguntas, elas recorreram às suas experiências pessoais, relatos na primeira pessoa, a que juntaram fotos, enviadas posteriormente ou cedidas no momento da entrevista, juntando assim aos testemunhos pessoais as ilustrações dos ‘eus’ em presença: o eu da adolescência, da juventude, idade adulta, idade madura, enfim, as várias idades de vida.

As escolhas de roupa podem dar confiança à portadora, mostrar a conexão entre a aparência e o *habitus*, expressar valores, disciplina e política do corpo, relacionar este com a sociedade/comunidade e funcionar ainda como armadura ou disfarce. As roupas

²⁴⁶ Espólio da autora, que escreveu sobre moda para a imprensa, entre 1987-2004.

são a ferramenta usada para uma possível reinvenção e transformação do modo como os outros/as as vêem. Não é só a Alice que está do outro lado do espelho. É o resto do mundo que clama a instância «corpo» das mulheres, enquanto elemento matricial na construção social de subjectividades e identidades: «O que está em causa numa ética sustentável não é o feminino codificado, no código falocêntrico do imaginário patriarcal, mas o feminino como projecto, como movimento de desestabilização da identidade, e por isso em devir. Chamo a isso o “feminino virtual” e ligo-o ao projecto social e simbólico de redefinição da subjectividade da mulher, levado a cabo pelo feminismo.»²⁴⁷

Se o biológico determina o sexo, tornando-nos mulheres ou homens, não determina os traços da ‘masculinidade’ e da ‘feminilidade’ que são produto da cultura. Esta distinção é importante de ser feita, dado que possibilita vermos como os corpos adquirem significados que não são o resultado da natureza, mas a marca da cultura.



Figs.21 - *La femme aujourd'hui*, um livro que faz uma compilação de testemunhos dados aos microfones da rádio a Harold Portnoy, produtor da ORTF (Paris: Magnard, 1970).

²⁴⁷ Rosi Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics* (Cambridge: Polity Press, 2006), 183 e 184.

3.3 As entrevistas-retratos: *herstory*, ou a biografia através do sistema da moda.

De entre as entrevistas realizadas, algumas, pela sua importância sociológica para o objecto de estudo, transformaram-se em estudos de caso.

Os estudos de caso aplicam-se quando queremos tratar os fenómenos contemporâneos, situados sobre um contexto real da vida actual. Já que abraçámos a categoria «mulheres», fizémos delas/com elas o nosso estudo e elaborámos um primeiro mapa de convidadas a serem entrevistadas. No decorrer da entrevista, foi proposto a cada mulher que cedesse fotografias do seu espólio pessoal, uma por década, da sua adolescência ao presente. Posteriormente, haveriam de enviar por correio electrónico ou EM (em mãos) os ‘retratos’ a solo ou em grupo, que, através das metodologias visuais de interpretação da cultura material, imagem incluída, ajudaram a dialogar com cada década.

Entre os primeiros critérios de selecção das mulheres a entrevistar: a facilidade de acesso, com vista a uma disponibilidade real para, em primeiro lugar serem mais que nossas informadoras, participantes do nosso estudo, e nessa qualidade falarem e reflectirem sobre os principais temas à luz dos seus quotidianos, das suas socializações familiares e de grupo, e partilharem assim as suas experiências sobre aquilo que a nossa vida tem de mais privado e público ao mesmo tempo: o vestir.

Que lugar ocupa o vestuário nas nossas vidas? Seguindo o conceito moda-vestuário de Roland Barthes, a conversa com cada uma (de)correu entre uma a duas horas, numa ou em duas partes, em Lisboa, fosse casa ou ao ar livre. Em qualquer dos casos, como salienta Robert Stake, o/a investigador/a qualitativo/a «enfantiza os episódios

significativos, a sequencialidade dos acontecimentos em contexto, a totalidade do indivíduo.»²⁴⁸

Interessava-nos mobilizar vários estudos de caso ao mesmo tempo e nesse sentido começámos por três entrevistas de natureza exploratória, aberta e semi-directiva, de carácter biográfico. Foram elas três a artista Maria Keil²⁴⁹, a pedagoga Maria Ivone Leal²⁵⁰ e a investigadora Clara Queiroz²⁵¹.

Com cada uma das entrevistadas, quisémos reflectir sobre essa construção do vestuário «feminino» e sobre a construção do olhar sobre o corpo das mulheres, bem como sobre o que as predispõe a utilizarem/estruturarem a moda-vestuário como discurso com fins de capacitação social. Viémos a construir com o material recolhido um retrato de cada uma delas que reflecte não só a sua história (*herstory*), como traça a história de uma geração de mulheres.

O sistema relativo ao vestuário é regional/local ou internacional/global, nunca nacional, diz-nos Roland Barthes. Nesse sentido, quisemos ter participantes não só nacionais, como europeias, de passagem ou em permanência na capital, para melhor podermos caracterizar a actriz social ou a mulher plural que habita não só Lisboa, como outros 'palcos' urbanos.

²⁴⁸ Robert E. Stake, «A Arte da Investigação com Estudos de Caso» (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012), 12.

²⁴⁹ Maria Keil foi entrevistada no Outono de 2011, na Residência Faria Mantero (Santa Casa da Misericórdia), onde a artista morava, e viria a falecer no ano seguinte.

²⁵⁰ Maria Ivone Leal (n.Évora, 1924) foi entrevistada na Primavera de 2011 na sua residência pessoal, na Avenida Infante Santo, em Lisboa, onde faleceu em Junho de 2013.

²⁵¹ Clara Queiroz foi professora catedrática (Genética), é co-organizadora de «Ciência e Género Quatro Textos de Quatro Mulheres», com Teresa Levy, editado por Cadernos de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, em 2005. É autora de vários estudos sobre história das mulheres, sendo o mais recentemente publicado «Quem tem medo de Frankenstein?, Viagem ao Mundo de Mary Shelley» (Lisboa: Guerra e Paz, 2014).

Sujeitos da moda e do(s) feminismo(s), as mulheres são o que ousarem ser, nos fragmentos temporais que transportam com elas e que são reveladores de mudanças e permanências no sentido do domínio/afirmação e/ou clausura do (seu) corpo vestido, bem como de uma acção/reivindicação. Os diálogos (im)possíveis entre a história da moda e a história dos feminismos levaram-nos numa pesquisa através do tempo na imprensa, da linguagem da moda e do corpo.

Durante muito tempo – e ainda actualmente – as mulheres estão associadas à confecção de roupas. Desde a preparação da matéria-prima (ou do material cru), fiação, por exemplo, até à costura e arranjo de vestuário em casa, à manufactura das peças de roupa esteve durante séculos nas mãos das mulheres. Foi assim criado um mundo de sentidos que, ulteriormente, transmite a sua história.

Para além de estarem associadas à confecção das roupas, aos têxteis e ao consumo, ao mesmo tempo existiu também uma associação metafórica entre ‘feminilidade’ e a própria ideia da moda. Segundo Jennifer Jones²⁵², que estuda o género e o consumo numa perspectiva histórica, interessando-se por história social e cultural do século XVIII em França, as mulheres foram associadas com inconstância e mudança, características que também descrevem a moda.

O sistema da moda tem um calendário, que existe para que tudo se repita, nos ciclos de produção e reprodução de colecções de roupa, mas também de estereótipos de género (a ilusão de mudança será ilusão de género?).

A moda ajudou na emancipação/libertação (do corpo) das mulheres (um fenómeno localizado em determinados momentos da história da moda), como aconteceu com a libertação do espartilho nos anos 20, o «flower power» dos 60 e a cultura *hippie*, e depois com o pronto-a-vestir que veio democratizar a moda. O fenómeno social da

²⁵² Jennifer Jones escreveu sobre moda e cultura no antigo regime em França, e trabalha actualmente num livro sobre género, Iluminismo, e sociabilidade urbana, centrado em Therese Levasseur, a amante de Jean-Jacques Rousseau.

moda enquanto mínimo denominador comum da vida em sociedade é gerador de um sentimento colectivo que traduz a singeleza do que é ‘estar em grupo’, ‘pertencer a uma geração’, e ao mesmo tempo, assumir a sua ‘individualidade’ através da ‘diferença’. Seguimos aqui Bernard Lahire e a sua sociologia à escala individual:

«Estudar o social individualizado, ou seja, o social refractado num corpo individual que tem a particularidade de atravessar instituições, grupos, campos de forças e de lutas ou cenas diferentes, é estudar a realidade social na sua forma incorporada, interiorizada. Como é que a realidade exterior, mais ou menos heterogénea, se faz corpo? Como é que as experiências socializadoras múltiplas podem (co)habitar (n)o mesmo corpo? Como é que tais experiências se instalam de modo mais ou menos duradouro em cada corpo e como é que elas intervêm nos diferentes momentos da vida social ou da biografia de um indivíduo?»²⁵³

Cada nova geração tem de aprender os modelos da sociedade em que irá viver, pois esses modelos (culturais) apresentam a característica essencial de não estarem inscritos à nascença no organismo biológico do ser humano, não sendo transmitidos hereditariamente de uma geração a outra.

A roupa como um aspecto da cultura é uma característica crucial na produção de masculinidade(s) e feminilidade(s), transformando a natureza em cultura e dando sentidos culturais ao corpo. Não há relação natural entre um *item* de roupa, ‘feminilidade’ e ‘masculinidade’, mas existe um conjunto arbitrário de associações que são culturalmente específicas: feminilidade é servida pelos decotes, saias, cintura marcada/espartilhada, delicadeza dos tecidos; a masculinidade usa calças, gravatas,

²⁵³ Bernard Lahire, «Patrimónios Individuais de Disposições, Para uma Sociologia à Escala Individual», *Sociologia, Problemas e Práticas* nº49 (2005), 14.

tecidos mais pesados, ombros marcados e largos, roupa de ar livre.²⁵⁴ Contudo, a forma como o vestuário conota a feminilidade ou a masculinidade varia de cultura para cultura. Enquanto as distinções de género produzidas pela roupa são arbitrárias, elas tornam-se fundamentais para a nossa leitura ‘senso comum’ dos corpos. Neste ponto, a moda também transforma a cultura em natureza, isto é, naturaliza a nossa cultura. Nas mulheres, a moda e vestuário têm sido historicamente reguladas ao longo das linhas de género e sexualidade, mas também das linhas do social, da classe, e da distinção.

As entrevistas permitem desenhar o retrato de mulheres, mães e filhas, ou avós, e o retrato de mulheres que designámos *a solo*, seguindo o tema proposto por Jean-Claude Kaufmann, no seu inquérito sobre a vida *a solo*²⁵⁵, ou seja, mulheres a uma só voz, cuja entrevista individual (como a maior parte das entrevistas realizadas, com excepção das entrevistas de grupo) e participação não esteve ligada por relação familiar a nenhuma outra entrevistada. Seguem-se as características gerais das participantes e os quadros de duas e de três gerações de mulheres entrevistadas.

3.4 Características gerais da amostra/participantes

O início de um debate a muitas vozes começou apenas com três: uma artista, uma pedagoga e investigadora de história das mulheres, e uma professora e investigadora de Genética. Posteriormente, os registos de entrevistas atingem um conjunto de 41 participantes, cada uma a seu tempo, individual, ou em grupo (*focus group*), o que nos levou a um processo de recolha dos discursos acerca da moda, dos hábitos de vestuário, da *performance* de género, que resultaram em diálogos ao longo

²⁵⁴ Sue Jenkyn Jones, *Fashion design* (Londres: Laurence King, 2011).

²⁵⁵ Jean-Claude Kaufmann, *A mulher só e o Príncipe Encantado, Inquérito sobre a vida a solo* (Lisboa: Editorial Notícias, Lisboa, 2000).

dos quais se debateu história(s) de mulheres, na primeira pessoa, num processo que tinha começado naquela restricta série de três entrevistas exploratórias²⁵⁶.

Visitadas na sua morada de residência, em Lisboa, as três entrevistadas contaram as suas histórias pessoais, registadas em áudio. Ainda com um guião de entrevista aberto, o material recolhido segundo o método de história de vida foi a base de trabalho da entrevista semi-estruturada, que chegou depois ao plano de guião²⁵⁷, aplicado a um grupo mais alargado de mulheres. O processo de recolha foi determinado em alguns casos pelo efeito de ‘bola de neve’, ou seja, pelo seguimento das redes de relações entre pessoas, a partir de contactos iniciais, ou no decurso da própria entrevista. À selecção intencional de um grupo de mulheres seguiu-se assim a recomendação de algumas delas relativamente a outras, suas conhecidas. A amostra foi assim aumentando à medida que as entrevistadas identificavam outras potenciais entrevistadas. A dimensão da amostra não é definida à partida, mas através do processo de saturação.

Desde o início que, pelas características do fenómeno social em estudo, se pensou ser mais revelador chegar a um conjunto de participantes que (nos) permitisse, em primeiro lugar, a abrangência geracional, temporal e geográfica pretendidas, e, em segundo lugar, fazer uso de uma auto-referencialidade da narrativa (de si). A diversidade veio a permitir uma distribuição geográfica representativa em relações às regiões de origem das participantes, situadas não só em Portugal, mas incluindo França, Espanha, Dinamarca, Polónia, Itália. Todas elas se encontravam a viver em Lisboa, por altura da entrevista. A um painel de seis destas mulheres, designou-se ‘mulheres *a solo*’, não por viverem sós, mas porque interessou ao nosso estudo aplicar a entrevista ‘fora

²⁵⁶ A primeira destas entrevistas teve lugar antes da minha inscrição no doutoramento que aconteceu no ano lectivo de 2008/09. Em 2007 já estava em preparação o projecto que veio a dar origem à actual investigação. As duas entrevistas exploratórias seguintes tiveram lugar em 2011. As seguintes entrevistas decorreram entre Julho de 2012 e 2013.

²⁵⁷ Guião de entrevista para consulta em Anexo II, cd-rom 1.

da família' e 'dentro da família'. Todas as outras 35 participantes são mães e filhas, incluindo, quando possível, a geração das avós.

Para a análise qualitativa que nos propusémos realizar, todas as entrevistas foram transcritas. Após a transcrição integral das 41 entrevistas e a releitura de todo o texto, bem como a revisão de todas as fotografias que foram cedidas dos espólios pessoais - 'uma por década, a partir da adolescência' como era solicitado durante a entrevista - considerámos que, para posterior tratamento em quadros/grelhas de análise, havia que seleccionar dentro de todo o manancial de material recolhido e assim chegou-se a um menor número de entrevistas, num total de 23, para submeter a análise de conteúdo.

Relativamente à validação desta perspectiva biográfica, foi adoptado o critério de saturação. De modo a corresponder aos objectivos da pesquisa, havia que, nesta selecção, incluir como foi o propósito inicial, mulheres nascidas entre 1926 e 2000, em Portugal, na Europa, e em África (lusófona). Para analisar criticamente possíveis consensos geracionais de acordo com as ideias de tempo histórico e da transmissão intergeracional dos modos de vestir, bem como das suas representações, foi importante obter na amostra graus de instrução variados, e diferentes situações perante a profissão.

Procurou-se obter uma caracterização sociocultural com matizes que pudessem nos dar também as formas de socialização com o vestuário e de construção social da moda, querendo também contribuir assim para um aprofundamento da investigação em Portugal sobre o sistema da moda e o consumo, na óptica das (suas) utilizadoras.

Seguindo a postura analítica de Bernard Lahire, na sua *démarche* indutiva produtora de teoria, foram construídos retratos sociológicos²⁵⁸, a partir das 23

²⁵⁸ Ver anexos IV do primeiro disco.

entrevistas seleccionadas, um número razoável, tendo em conta o critério de saturação e a função de representatividade em relação à amostra seleccionada.

Recorrendo à ideia de perfil biográfico, e de história de vida, e seguindo Franco Ferrarotti²⁵⁹, por um lado, e Isabel Guerra²⁶⁰, por outro, elaborámos retratos através de sínteses narrativas das entrevistas, mas também com base no discurso directo das entrevistadas, sem selecção de unidades de contexto, o que viámos a fazer numa segunda análise (de conteúdo)²⁶¹.

Entre o material recolhido e de acordo com a ordem de perguntas e respostas do guião, algumas das entrevistas foram mantidas no seu formato original. Optou-se por fazê-lo, nos casos em que o fluxo informativo original se revelou do maior interesse para as problemáticas abordadas, onde as entrevistas falavam *per se*, ou seja, pela riqueza interna do material – desde o modo de falar, à narrativa e oralidade (auto)referencial e de valor regional/local ou de nível informativo alto pela forma como se torna visível a interiorização dos conhecimentos sobre o fenómeno social em estudo e/ou o sistema da moda, e outras problemáticas subjacentes a esta análise.

Cada entrevista contém assim uma biografia/discurso biográfico que se revelou o instrumento metodológico mais produtivo para o nosso objecto de estudo. As entrevistas duram entre 60 a 90 minutos, em média, e foram gravadas em áudio. A unidade de contexto escolhida foi o parágrafo (com o máximo de 15 linhas). Fez-se uma análise de conteúdo com recurso à construção de análises temáticas tradicionais em que são «identificados os *corpus* centrais da entrevista a analisar em profundidade», tal como sugere Isabel Guerra.²⁶²

²⁵⁹ *Histoire et histoires de vie, la méthode biographique dans les sciences sociales* (Paris: Libraries des Méridiens, 1983)

²⁶⁰ *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo, Sentidos e formas de uso* (Parede: Princípia, 2012).

²⁶¹ As seis grelhas de análise de conteúdo encontram-se nos anexos, segundo disco.

²⁶² Guerra, *idem*, 83.

A análise de conteúdo baseou-se na divisão do texto em problemáticas de análise, a seguir subdivididas em categorias e dimensões de análise. Esta segunda fase da análise de conteúdo levou à elaboração de um conjunto de seis grelhas analíticas²⁶³, orientadas para as mesmas 23 participantes, nascidas entre 1926 e 1999, com o fim de utilizar uma perspectiva intergeracional, através da construção de categorias, e análises temáticas.

A opção metodológica pelo estudo de caso, permitindo desenvolver perspectiva analítica traçada na primeira parte desta tese, e o programa de pesquisas documentais que deu início à investigação de campo propriamente dita, contavam ainda com procedimentos de observação directa dentro do campo jornalístico, desde a segunda metade da década de 80 (auto-etnografia e auto-formação teórica).

Os quatro eixos de problematização à volta dos quais se construiu a entrevista, e também a análise documental²⁶⁴ foram os seguintes: a moda e o corpo; a moda e o movimento feminista (reformas e/ou revoluções no vestuário); a moda e os (seus) tempos/ciclos; peças de vestuário interior/exterior: privado/público na apresentação de si.

Recorrendo à perspectiva epistemológica do método biográfico, com as suas referências constantes à *praxis* individual²⁶⁵, foi da maior utilidade a ideia de uma sociologia como participação e como uma abordagem metodológica alternativa, tal como é proposta por Franco Ferrarotti. Interessou-nos também «conectar biografias individuais com as características globais de uma situação histórica precisa, datada e concreta.»²⁶⁶ Como refere o sociólogo italiano, cada indivíduo não totaliza directamente a sociedade inteira. Mas vai fazendo-o através do seu contexto social imediato, e dos

²⁶³ Ver anexos do segundo disco.

²⁶⁴ Sobre a pesquisa das fontes documentais, ver anexos no segundo disco.

²⁶⁵ Franco Ferrarotti, «A autonomia do método biográfico», *Sociologia, Problemas e Práticas* (Lisboa: CIES-ISCTE, 1991, nº9), 171-177.

²⁶⁶ *Idem*, 171

pequenos grupos de que faz parte. Estes grupos são agentes sociais activos que totalizam o seu contexto.

«De modo similar, a sociedade totaliza cada individualidade específica, por meio das instituições mediadoras, que focalizam esta sociedade no indivíduo com crescente especificidade. (...)

O grupo primário revela-se assim como a mediação fundamental entre o social e o individual. Define-se como o campo onde coexistem, indissoluvelmente, a totalização do seu contexto social e a totalização que cada membro individual faz daquele.»²⁶⁷

Apresenta-se como uma zona costurada (a palavra usada por Ferrarotti é 'suturada') onde consta «uma recíproca articulação e mútua diluição do público e do privado, das estruturas sociais e do eu, do social e do psicológico, do universal e do singular. É o domínio privilegiado daquele singular universal que encaramos como o protagonista do método biográfico.»²⁶⁸

O nosso estudo dedica-se a explorar se a prática e os gostos na moda-vestuário e em que aspectos se transformaram através das gerações. Para tal há que comparar práticas do vestir e a importância do efeito-memória nessas práticas, o lugar do vestuário e a importância cultural-ideológica da roupa através do uso, com acesso aqui a uma perspectiva da historicidade do quotidiano, onde nos interessa analisar as continuidades e sobretudo as rupturas históricas.

As problemáticas abordadas com as diferentes gerações ao longo da entrevista semi-estruturada estão ligadas às questões de partida que sublinhamos:

- Em que circunstância social o género funciona como um espartilho?
- Como é que a moda contribui para a (re)construção de género

²⁶⁷ *Idem*, 174-175.

²⁶⁸ *Idem*, 175.

- E para a (re)produção de estereótipos?
- Que relação é estabelecida pelas mulheres com a roupa no processo social de construção do *self*?
- Utilizarão elas a moda-vestuário como um discurso com o fim de capacitação social? O que as predispõe para tal?

O critério de selecção dentro do primeiro grupo de participantes procurou uma maior diversidade dos perfis biográficos relativamente ao problema estudado.

A análise sociológica de uma história biográfica conduz-nos, segundo Ferrarotti²⁶⁹, à hermenêutica de uma interacção. Cada uma das participantes narrou a sua história e fez-nos uma viagem aos hábitos de vestir, como uma actriz social em contexto de entrevista. Para retratos 'singulares' realizámos quatro entrevistas.

Chegamos ao conceito de 'gerações'²⁷⁰ como via de operacionalização do nosso objecto. «Através da educação, cada geração transmite àquela imediatamente seguinte uma certa preparação de ideias; e enquanto este acto de educação ou transmissão actua, a educação da geração continua presente».²⁷¹

Os relatos biográficos atravessam diferentes idades de vida, com início no espaço de tempo da geração de mulheres nascidas em Portugal entre a década de 1920 e a década de 1930.

Mães e filhas dão-nos linhas de continuidade e ruptura, relativamente aos modos de vestir e àquilo que é esperado pela sociedade/comunidade/grupo social de

²⁶⁹ Franco Ferrarotti, *Histoire et Histoires de Vie, la méthode biographique dans les sciences sociales* (Paris: Librairie des Méridiens, 1983).

²⁷⁰ David L. Sills (ed.), «Generations», *International Encyclopedia of the Social Sciences* Vol.5-6, (Nova Iorque, Londres: 1968), 88-91.

²⁷¹ Antoine Augustin Cournot, economista e matemático francês, 1872, in David L. Sills, *ibidem*. Tradução da autora.

pertença. Por um lado, foram elaborados retratos através das sínteses narrativas, e a partir das próprias entrevistas (como foi atrás referido), e por outro, foram posteriormente construídas seis grelhas de análise de conteúdo.²⁷²

Seguindo Laurence Bardin, para o primeiro conjunto categorial²⁷³ situado à volta da moda-vestuário, há dois eixos comparativos principais: o primeiro, dentro de gerações próximas no tempo (conjunto de pessoas nascidas na mesma época) mas fora da família, e o segundo, diferentes gerações dentro da família (duas, ou três gerações – ver **quadro 7**).

No capítulo seguinte vamos visitar a história das mulheres, propondo ir ao encontro das diversas biografias que construímos, no sentido de compôr os retratos de mulheres, relacionados/comprometidos com as gerações, em continuidade ou em ruptura com o contexto social e cultural de época. São mulheres nascidas entre as décadas de 20 e os anos de 1990 do século XX, para as quais procurámos os contextos de época, quer nas fontes documentais e de imprensa consultadas ao longo desta investigação, na história social do vestuário, e não só em Portugal, como em todo o mundo ocidental.

²⁷² Grelhas que podem ser consultadas nos anexos do segundo disco.

²⁷³ Laurence Bardin, *Análise de Conteúdo* (Lisboa: Edições 70), 149.

Quadro 1

Nome	Local de nascimento	Ano de Nascimento
1. Joana	Moçambique	1926
2. Judite	Lisboa	1926
3. Deonilde	Aljezur	1929
4. Antonieta	Lisboa	1932
5. Maria Fernanda	Angola	1933
6. Odete Filipe	Lisboa	1938
7. Mamã Fonseca	Arraiolos	1938
8. Alice	Barcelos	1941
9. Maria de Lourdes	Lisboa	1943
10. Rosário	Cartaxo	1946
11. Natividade	Guarda	1947
12. Maria d'Aires	Lisboa	1948
13. Virgínia	Loures	1948
14. Teresa	Lisboa	1952
15. Margarida Jardim	Lisboa	1955
16. Cinzia	Itália	1957
17. Filomena	Angola	1957
18. Mena	Lisboa	1959
19. Teresa Vera	Londres	1960
20. Maria Paula	Lisboa	1961
21. Paula	Lisboa	1961
22. Maria Inês	Lisboa	1962
23. Maria Eduarda	Lisboa	1963
24. Cristina Filipe	Lisboa	1965
25. Ana Isabel	Dinamarca	1966
26. Alexandra	Lisboa	1967
27. Catarina	Lisboa	1969
28. Leonor	Lisboa	1974
29. Ana	Brasil	1978
30. Joana	Lisboa	1980
31. Rosario	Espanha	1984
32. Alessandra	Itália	1986
33. Sara	Lisboa	1986
34. Joana	Lisboa	1986
35. Morgane	França	1988
36. Dominika	Polónia	1989
37. Inês	Lisboa	1993
38. Beatriz Filipe	Lisboa	1996
39. Júlia	Lisboa	1997
40. Mariana	Évora	1999
41. Matilde	Lisboa	2000

Quadro 2	
Retrato 1	
Madalena	Mãe
Ana	Filha
Retrato 2	
Mena	Mãe
Júlia	Filha
Retrato 3	
Cinzia	Mãe
Alessandra	Filha
Retrato 4	
Maria Fernanda	Mãe
Maria Paula	Filha
Retrato 5	
Deonilde	Mãe
Paula	Filha
Retrato 6	
Natividade	Mãe
Sara	Filha
Retrato 7	
Alice	Mãe
Leonor	Filha
Retrato 8	
Virgínia	Mãe
Alexandra	Filha
Retrato 9	
Judite	Mãe
Margarida Jardim	Filha
Retrato 10	
Filomena	Mãe
Mariana	Filha
Retrato 11	
Maria de Lourdes	Avó
Maria Inês	Filha
Matilde	Neta
Retrato 12	
Joana	Avó
Teresa	Filha
Joana	Neta
Retrato 13	
Rosário Santos	Avó
Catarina	Filha
Joana Amaro	Neta
Retrato 14	
Antonieta	Avó
Teresa Vera	Filha
Inês Amado	Neta
Retrato 15	
Odete Filipe	Avó
Cristina Filipe	Filha
Beatriz Filipe	Neta

Quadro 3

Síntese da Amostra/Participantes

Síntese das entrevistadas	Número de Entrevistadas
Mulheres <i>a solo</i>	6
Duas gerações	20
Três gerações	15
Total	41

Quadro 4

Síntese das entrevistas exploratórias (2007-2011)
(2007) Clara Queiroz n.Lisboa, 1933
(2011) Maria Keil n.Silves 1914 - f.Lisboa 2012
(2011) Maria Ivone Leal n.Évora 1924 - f.Lisboa 2013

Quadro 5

Características gerais da amostra seleccionada II

Nome	Local de nascimento	Ano de Nascimento
1. Joana	Moçambique	1926
2. Judite	Lisboa	1926
3. Deonilde	Aljezur	1929
4. Antonieta	Lisboa	1932
5. Madalena	Arraiolos	1938
6. Alice	Barcelos	1941
7. Maria de Lurdes	Lisboa	1943
8. Natividade	Guarda	1947
9. Maria d'Aires	Lisboa	1948
10. Teresa	Lisboa	1952
11. Margarida	Lisboa	1955
12. Filomena	Angola	1957
13. Paula	Lisboa	1961
14. Maria Eduarda	Lisboa	1963
15. Cristina Filipe	Lisboa	1965
16. Leonor	Lisboa	1974
17. Ana	Brasil	1978
18. Joana	Lisboa	1980
19. Rosario	Espanha	1984
20. Sara	Lisboa	1986
21. Morgane	França	1988
22. Beatriz Filipe	Lisboa	1996
23. Mariana	Évora	1999

Quadro 6

Retratos Singulares
Maria Eduarda (PT)
Morgane (FR)
Maria D'Aires (PT)
Rosario (ES)

Quadro 7

Dentro da família: duas e três gerações de mulheres

Geração I	
Madalena	Mãe
Ana	Filha
Geração II	
Deonilde	Mãe
Paula	Filha
Geração III	
Natividade	Mãe
Sara	Filha
Geração IV	
Alice	Mãe
Leonor	Filha
Geração V	
Judite	Mãe
Margarida Jardim	Filha
Geração VI	
Filomena	Mãe
Mariana	Filha
Geração VII	
Maria de Lourdes	Avó
Maria Inês	Filha
Matilde	Neta
Geração VIII	
Joana	Avó
Teresa	Filha
Joana	Neta
Geração IX	
Antonieta	Avó
Teresa Vera	Filha
Inês	Neta
Geração X	
Odete	Avó
Cristina	Filha
Beatriz	Neta

3.5 Análise compreensiva: tirar o retrato sociologicamente falando

Dentro das técnicas qualitativas de análise da informação, a análise de dados documentais e a análise de conteúdo face às entrevistas e temáticas abordadas contribuem para os retratos sociológicos que propomos, onde revisitaremos também os ciclos da moda através da imprensa especializada, da história das mulheres e dos feminismos. O nosso critério de categorização é semântico, isto é, segundo categorias temáticas.

Qualquer análise de conteúdo passa pela análise da própria mensagem, afirma Laurence Bardin, e segundo ela a análise categorial de conteúdo funciona por operações de divisão do texto em unidades, em categorias segundo reagrupamentos analógicos. «O sistema de categorias não é fornecido, antes resulta da classificação analógica e progressiva dos elementos. Este é o procedimento por “acervo”. O título conceptual de cada categoria somente é definido no final da operação.»²⁷⁴

Para tal, elaborámos um conjunto de quatro temas que definem as categorias que servem o guião²⁷⁵ de entrevista e respectiva análise das respostas, para o que recorreremos à parte mais qualitativa da análise de conteúdo.

A) Tipo de relação/ligação com a roupa de vestir no seu processo (social) de crescimento (infância/adolescência/adulta);

B) Ser/vestir feminino/masculino; Moda-vestuário: função do desempenho de género; afirmação de si: vestir-se é afirmar-se; questões da auto-imagem e das ‘normas’ do vestuário;

C) Questões do olhar (construído) e a ‘representação de si’: o dispositivo da moda;

²⁷⁴ Bardin, op cit 147.

²⁷⁵ Anexo I. As três entrevistas exploratórias no anexo III, e os retratos-entrevista, conferência-entrevista, e sínteses narrativas no anexo IV.

D) Peças de vestuário ‘memoráveis’ ou que ficaram na memória – sentimentos despertados por uma peça de roupa do passado (da família/ da história da moda). A relação quotidiana com a roupa. Valorização da roupa e consumo.

Há que utilizar a singularidade individual para alcançar o social – e como fazê-lo? Seguimos as três fases indicadas por Bardin: a pré-análise de todo o material, que implica a organização e selecção do *corpus* que vai ser submetido à análise; a exploração do material, que consiste na escolha das unidades de contexto, e das categorias; e a inferência, a interpretação dos resultados obtidos no sentido de salientar novas dimensões teóricas ou descobertas inesperadas

A entrevista permitiu-nos ouvir os relatos das memórias pessoais, e o processo não é apenas feito num sentido. As vozes das mulheres relatam, cada uma por si, uma experiência social, e ao mesmo tempo individual, e é através desta história oral que conseguimos entrar em aspectos que, de outra forma, nos seria difícil captar: a ‘genderização’ do gosto, e a ‘naturalização’ do corpo da mulher como objecto do olhar na fotografia e na arte, e o peso das técnicas visuais de comunicação (fotografia, televisão, internet, cinema).

Procurar as questões da identidade no *olhar* do outro ajuda-nos a definir a identidade do ser humano, e a problematizar o peso do olhar, avaliando-se aqui a imagem como algo que é um fardo. Como é que o corpo das mulheres é mediatizado desde o século passado? A moda-vestuário tem sido historicamente trabalhada ao longo das linhas de género e da sexualidade, mas também do social, da classe, e da identidade. A construção da identidade feminina recorrendo a uma linguagem mais gráfica, afastando-se ou não de uma linguagem plástica e da figuração do corpo, as estratégias de visualização do corpo, a violência no olhar, os mecanismos de reprodução da violência contra as mulheres, incluindo a produção de uma cultura de tolerância da violência (contra as mulheres) constituem neste estudo linhas de reflexão que vão no

sentido do conhecimento científico. Esta violência assenta também num olhar construído a partir de uma identidade social masculina, questionando-se aqui uma ligação estreita entre a violência contra as mulheres e a construção social das masculinidades.²⁷⁶

Vamos levantar a cortina e à moda de Goffman, fazer a apresentação de si e do comportamento em lugares públicos.²⁷⁷ E, assim, ao reexaminar a sociedade e a expressão da individualidade a falar por si própria no contexto da acção e da socialização, lançamos luz sobre a reflexividade que permite aos indivíduos pensarem conscientemente sobre si mesmos, e tendo por referência as (suas) circunstâncias sociais.



Fig.20 - Ilustração Portuguesa, 9.5.1910

Volto agora à primeira questão de partida por nós formulada: em que circunstância social o género funciona como um espartilho? Para propor respostas, procurámos os vários «eus» sociais que ocorrem no interface da estrutura e agência.

²⁷⁶ Suzanne Hatty, *Masculinities, violence and culture* (Sage series on violence against women, 2000).

²⁷⁷ Erving Goffman, 1993. *A apresentação do eu na vida de todos os dias* (Lisboa: Relógio d'Água). Edição original: *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959. Erving Goffman, 1963. *Behavior in Public Places, Notes on the Social Organization of Gatherings* (Nova Iorque: Free Press).

«The account of how structures influence agents (...) is entirely dependent upon the proposition that our human powers of reflexivity have causal efficacy – towards ourselves, our society and relations between them.»²⁷⁸

Na abordagem que Margaret Archer faz aos modos de reflexividade quando investiga as conversas interiores (*internal conversations*) a socióloga procura manter a vida privada do sujeito social e defender a **reflexividade subjectiva** como um poder pessoal. «Each mode of reflexivity is a distinctive way of deliberating about oneself in relation to one's society.»²⁷⁹ Também aqui nos interessa este argumento, no que toca à discussão acerca dos modos de vestir, da socialização dos mesmos, da capacidade e da afirmação de uma linguagem pensada no privado, para desempenho e representação de si no público.

²⁷⁸ Margaret Archer, 2003. *Structure, Agency and Internal Conversation* (Cambridge: Cambridge University Press), 9.

²⁷⁹ *Ibid* 349.

Clothes have, as they say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us.

Um chapéu bonito num salão de chá – como a moda reanima o olhar! E as velhas incrustadas como conchas, faces de rouge, enfeitadas, cadavéricas, no salão de chá. A criada de algodão enxadrezado.

Virginia Woolf²⁸⁰

²⁸⁰ As citações em epígrafe pertencem à escritora Virginia Woolf. A primeira é retirada de *Orlando* (1928). *Selected Works of Virginia Woolf* (Londres: Wordsworth Editions, 2005); a segunda encontra-se no *Diário Segundo Volume 1927-1941*, «Sábado 8 de Março 1941», Bertrand Editora, 1987 [1977, 1978].

CAPÍTULO IV - Género e Moda em Portugal: a história delas

Foi quando estava a escrever *A morte da mãe*, que Maria Isabel Barreno²⁸¹ conheceu Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, e em conjunto começaram a escrever *Novas Cartas Portuguesas* (1ª edição: 1972). Mas Barreno refere que o seu livro *A morte da mãe*²⁸² demorou a escrever 10 anos. «Queria ali visitar toda a história das mulheres». Falando ainda do movimento que se gerou lá fora a favor das Três Marias, contou como Christiane Rochefort pôs em marcha o movimento. O livro *Novas Cartas Portuguesas* foi também recebido por Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, entre outras mulheres. «Para mim, o feminismo também é política», diz Maria Isabel Barreno. Devido às NCP, a Constituição no pós-25 Abril, no respeito ao Direito e ao Direito de família, foi feita de uma forma muito avançada, mais do que em muitos outros países, defende Maria Isabel Barreno. «Sou mulher, escrevo do meu ponto de vista».

Para esta investigação, comecei por entrevistar algumas mulheres que, pela sua relevância face aos feminismos ao longo do século XX, ajudaram a construir uma chave para a elaboração dos retratos sociológicos, a duas e três vezes, que iriam ser depois ser usados com outras mulheres. A sua vivência e memória de um tempo de quase um século permitiu-nos perceber os contornos socioculturais do nosso objecto de estudo. O seu pensamento crítico sobre a espessura e textura dos seus tempos e das pessoas que socialmente o construíram, ajudaram-nos a afinar a “lente” para os retratos sociológicos que iremos fazer no capítulo seguinte.

²⁸¹ No Ciclo de Palestras, «100 lições», intervenção proferida a 7.2.2011 na comemoração do Centenário da Universidade de Lisboa, onde se formou em Ciências Histórico-Filosóficas, na Faculdade de Letras.

²⁸² Moraes Editores, 1979; 2ª edição Editorial Caminho, 1989.



Fig. 22 - Maria Lamas²⁸³.

Em Maio de 1948, Maria Lamas dedicava a todas as mulheres portuguesas um livro realizado na fase que dizia mais ‘tormentosa’ da sua vida. No ano seguinte, em França, Simone de Beauvoir via editado o seu livro «O Segundo Sexo».

O livro *As Mulheres do Meu País* surgia no prolongamento da actividade de Maria Lamas no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947), mas também do encerramento do mesmo. «E é, por isso mesmo, um livro nascido da urgência e da ofensa»²⁸⁴. O Governador Civil paternalmente explicou a Maria Lamas que ela não deveria ter tanto trabalho «nem preocupar-se tanto com a situação das mulheres portuguesas, a quem o Conselho Nacional não era necessário, uma vez que o Estado Novo confiava à Obra das Mães o encargo de as “educar e orientar”. A esta afronta feita à cidadã respondeu a jornalista: iria verificar e depois informaria.»²⁸⁵

A publicação em fascículos de «As Mulheres do meu País» seguiu uma metodologia baseada na recolha de dados, junto da população: «[A] Minha Avó saía de Lisboa com dinheiro para quinze dias, papel, lápis e uma máquina Kodak em direcção

²⁸³ «Maria Lamas trabalhando à secretária, Funchal», 1955, in *As Mulheres do meu país* (Lisboa: Editorial Caminho, 2002), p.XX.

²⁸⁴ Como escreve uma das netas, Maria José Cunha Lamas Caeiro Metello de Seixas, na reedição da obra, que originalmente foi publicada em fascículos. Maria Lamas, *As Mulheres do Meu País* (Lisboa: Caminho, 2002), XVII. O encerramento da sede do CNMP aconteceu por despacho de 4.6.1947 do Governador Civil do distrito de Lisboa. Documentado no Espólio 28, Caixa 15, Sala dos Reservados, BNP.

²⁸⁵ Maria Lamas, *As Mulheres do Meu País* (Lisboa: Caminho, 2002).

aos diferentes pontos do país, onde como jornalista, interrogava, observava, fotografava, não só as mulheres que eram o seu objecto de estudo, como as suas famílias. Ao fim desses quinze dias, regressava a Lisboa, passava todos os seus apontamentos a limpo, entregava o trabalho na tipografia onde se fazia a primeira impressão e revia as provas desse fascículo. (...) Estamos perante o retrato cru da condição feminina portuguesa na primeira metade do século XX. Foi a resposta da minha avó ao Governador Civil de Lisboa.»²⁸⁶

No espólio disponível na sala dos reservados da Biblioteca Nacional de Portugal podemos mergulhar na vida de Maria Lamas, e na correspondência trocada entre três gerações.²⁸⁷ O índice deste espólio abrange muitas cartas (e variadas, de Marguerite Yourcenar a Maria Velho da Costa, passando pela sua família, umas manuscritas outras escritas à máquina, todas elas portadoras de imenso afecto, dedicação e espírito de missão), muitos textos de conferências, documentação diversa, livros, fotografias, boletins do CNMP, entrevistas à autora e outros recortes de imprensa. A páginas tantas, caixa 37, numa conferência com a data de 28 de Outubro de 1948 destacamos uma apresentação do nome e da pessoa: «D.Maria da Conceição Vassalo e Silva Lamas dirigiu durante 19 anos a revista feminina “Moda e Bordados”». ²⁸⁸ Lançada como suplemento do jornal *O Século*, conheceu a luz do dia ainda a República era uma criança, em 1912, e publicou-se até 1977, sem interrupções.²⁸⁹

Como nos conta Maria Antónia Fiadeiro, «Em 1928 [Maria Lamas] é convidada por sugestão de Ferreira de Castro, para dirigir o suplemento – que depois viria a ser uma revista – Modas & Bordados, de *O Século* de João Pereira da Rosa. Aceita com uma

²⁸⁶ Ibid, XVIII, XIX.

²⁸⁷ E28, Sala dos Reservados, BNP.

²⁸⁸ E28, Caixa 37, conferência a favor do patronato de N.Sra.daLuz, apresentação feita por Maria Adelaide Teixeira de Almeida Ribeiro Vieira da Luz.

²⁸⁹ Maria Alice Pinto Guimarães, *Saberes, Moda & Pó-de-Arroz, Modas & Bordados* (Lisboa: Livros Horizonte, 2008), 23.

condição. Que a directora existente à data não fosse despedida, o que é cumprido. Tem 36 anos. Ali trabalhará 20 anos. No suplemento, depois revista, inova e renova. Acrescenta-lhe o título *Vida Feminina* para justificar e reflectir o novo alargamento dos problemas das mulheres.»²⁹⁰

Numa entrevista que deu em 1975, Maria Lamas disse que nunca tinha gostado do título *Modas & Bordados*, e que conseguiu após muitos anos «com muita habilidade, pôr *Vida Feminina* que é um nome que criei».²⁹¹ Só a partir do nº1382 de 3 de Agosto de 1938 vem expresso o nome de Maria Lamas como directora da revista. Em Outubro desse ano, era posto à venda o seu romance «A ilha verde», cuja acção decorre nos belos cenários da ilha de São Miguel.

Maria Lamas recebia muita correspondência de mulheres que lhe queriam agradecer a (sua) luta pelas portuguesas. Como aconteceu com uma carta datada de 19.03.1950, chegada de Ema Tavares, de Panóias, que subdividia as mulheres em dois grupos: as pobres e as ricas.

«Em meios rurais como este, as primeiras mal sabem ler, nascem, vivem e morrem de olhos fechados, e só conhecem uma luta: a do pão de cada dia. As ricas... ainda é pior! Sabem ler correctamente – permanecem analfabetas, cerradas, deformadas moralmente, sobrecarregadas de preconceitos e superstições, apenas movidas pelas leis da instituição – e ainda por cima de tudo isto, apertadas nas malhas duma religião mal compreendida e mal praticada, que as leva às atitudes mais absurdas e incoerentes.»

Em seguida, no meio de manuscritos vários e dactilografados, sem data, dentro da caixa 45, salta(-me) à vista um texto intitulado: «Uma mulher à janela».

²⁹⁰ Maria Antónia Fiadeiro «Maria Lamas: uma mulher em pessoa», in *Maria Lamas 1893-1983* Catálogo da exposição realizada pela Biblioteca Nacional em 1993 (Lisboa: IBNL, 1993), 12.

²⁹¹ Guimarães, *Ibid*, 37.

É dessa mulher, enquadrada no retângulo aberto na parede da casa, como se fosse a fresta de uma prisão, que lhes venho falar.

Dir-me-ão que é um tema sem interesse, ou então um tema frívolo, puramente literário:

A mim, pelo contrário, parece-me um tema profundo, ou antes, um símbolo que vale a pena analisar.

É costume nesta sociedade em que vivemos, dar várias qualificações às mulheres: Há as “grandes senhoras”, as que são “podres de chique”, as “respeitáveis” e as “aventureiras”, as chamadas “anjos do lar”, as “sufragistas”, as “doutoras”, as “modernas” e as “botas de elástico”, as “finas” e as “ordinárias”; as “intelectuais” e as “mulheres da rua”, as “moiras de trabalho” e as que levam “vida regalada”. Enfim, uma série interminável de categorias, que seria curioso comentar minuciosamente... Deixemos, porém, todos esses tipos de mulher, e fixemo-nos apenas na mulher que está à janela... Ali, no seu posto de observação, que é ao mesmo tempo a sua fronteira, ela vê passar a vida, sem ter consciência de viver(...). Se não fosse a janela, que seria da pobre rapariga?! (...) O tempo da mulher à janela já passou. Ela existe ainda, mas é como um fantasma de outras eras. Queiram ou não, o lugar da mulher é onde for preciso trabalhar e lutar por um mundo em paz!»²⁹²

Na correspondência dirigida à família, Maria Lamas – que assina muitas vezes como ‘avó maria’ - trata a neta Maria d’Aires²⁹³, uma das nossas entrevistadas, por Airinhas. No Verão de 1957, a neta tem nove anos; a avó escrevia à família de Colombo (Sri Lanka) e pergunta se chegou o postal de Beirute, onde tinha estado antes.

«A consciência de ter posto a minha vida ao serviço da paz, que é, com certeza a mais veemente aspiração de todas as pessoas de boa vontade, faz-me encenar com optimismo tudo o que é forçoso

²⁹² E28, Caixa 45.

²⁹³ Entrevista realizada ao final da tarde, dia 22 de Agosto de 2012, com total de 91 minutos. A sinopse e a síntese narrativa podem ser lidas no Anexo IV, *Herstory*, A História Delas II (Entrevistas e Sínteses Narrativas). Inscreve-se esta participante no quadro das «mulheres *a solo*».

suportar pelo meu grande ideal, com o pensamento nos meus queridos netos e em todas as crianças do mundo».²⁹⁴

Em Hong-Kong a 3 de Agosto de 1957 escrevia-lhes:

«Meus queridos filhos: - vou partir daqui a uma hora para Tóquio para assistir a uma reunião importantíssima, contra as experiências e o emprego das armas termonucleares. (...) Se faço este esforço de mais uma longa viagem, sozinha, depois de dois meses de constantes deslocações, emoções, preocupações e fadigas, é porque uma grande força moral me ampara: a convicção de que a defesa da Paz e a luta contra as armas atómicas é mais humana, urgente e nobre luta. Essa convicção funde-se, por assim dizer, com o amor das minhas Filhas, tornando-o mais profundo e vivo.

Sinto que valorizo o meu amor de mãe com a minha luta pela Paz! (...).²⁹⁵

Em Paris Maria Lamas receberia a visita da neta em Julho de 1963, descrevendo em carta à filha Maria Cândida a estadia de Airinhas. «Demos uma volta pelas ruelas mais típicas e descemos a pé, até à place Pigalle, onde ela se deslumbrou com as luzes e a extraordinária animação, sempre pelo braço da sua Avó, que via tudo com os olhos dos seus 15 anos, para melhor a acompanhar e sentir as suas próprias reacções.»²⁹⁶

No mesmo ano, mas já no Outono, «Minha querida filha, gostei tanto de ouvir a vozinha dela, a nossa Zé²⁹⁷, e de Airinhas na segunda-feira: dá à querida Airinhas um beijo de infinita saudade e ternura, assim como à Paulinha e ao José Maria. Conta-me como ele se vai adaptando ao liceu.»

²⁹⁴ E28, Caixa 72.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Maria José Caeiro. Carta de 17 de Outubro de 1963.

Com 74 anos Maria Lamas viveu o Maio de 68 no seu epicentro. Dirigindo-se à sua filha Maria Cândida Caeiro, a quem chamava Bissú, relata a 14 de Junho daquele ano: «Os meus 74 anos puderam ainda participar como testemunha em qualquer coisa que marcará o início de uma nova época relativamente à juventude e às conquistas espirituais do homem», e cita o próprio Che: «*Quando o extraordinário se torna quotidiano, é porque há revolução. Foi o que sucedeu agora.*»

Estando ainda em Paris a 6 de Setembro de 1968, Maria Lamas escrevia que teria o maior interesse em assistir ao casamento da neta. «Evidentemente, que ao ir a Londres nesta ocasião, o motivo fundamental seria o casamento de Airinhas.»

4.1 Retrato/ quadro familiar a duas vozes

Para a composição de uma genealogia do género contamos com uma série de retratos, agora a duas vozes: mães e filhas, nascidas entre finais da década de 1920 e de 1990. São várias histórias que nos remetem para corpos ora de contestação, ora de submissão e para diferentes estratégias de controlo e dominação. Retratos pensados década a década: desde as nascidas na segunda metade da década de 20 do século passado, às nascidas no final da década de 90. Em todas há uma observação ou mais associada ao quotidiano destas mulheres: através das várias idades de vida, desenrola-se perante nós uma estrutura societal, relatada na primeira pessoa – os nossos casos. Como se lêssemos um jornal, e as notícias do ano de... e o resto é (a nossa) conversa, sobre as problemáticas identificadas no guião, dividido assim em quatro partes.

Depois de passarmos pela ‘Mística feminina’ (1963) de Betty Friedan, obra muito importante para as mulheres americanas, mas não só, regressamos ao ano da tal sexta-feira que ficou negra para a história de uma crise (mais): 1929, ou o ano em que nasceu uma das participantes, com origem no Algarve²⁹⁸. As narrativas de identidade através da

²⁹⁸ Entrevista no ANEXO IV.

moda e das disposições vestimentárias de género fazem-nos recuperar histórias biográficas como (primeiro) momento de uma reivindicação do corpo no espaço público, e como um assomo feminista, qualquer que seja a sua expressão. A ritualização da feminilidade e o modo como rapazes e raparigas são vestidos contribuem fortemente para uma construção dos géneros.

O grau de centralidade que a imagem e a sua dimensão social traz ao nosso objecto – moda, género e feminismo(s) - é suficientemente grande para a utilizarmos como modo sociológico de tratamento do “assunto”. A sociologia, como nos diz Lahire, «deve mostrar que não há nenhum limite empírico àquilo que ela é susceptível de estudar (que não há objecto mais sociológico do que outros)».²⁹⁹

A fotografia como registo privado de um momento que não só se ‘eternizou’ como cristalizou os quotidianos pessoais, cabe aqui no seu valor de ilustração, recuperando um significado mais oitocentista, de conhecimento de um real e portanto das várias esferas em que se ‘representa’ a vida social do eu, no sentido goffmaniano.

4.2 Retrato/quadro familiar a três vozes

Para além destas três gerações, outras vozes – Archer, Bourdieu, Dubar, Foucault, Goffman, Kaufmann, Lahire, Lipovetsky, Simmel, Wilson - convocadas ao longo deste estudo surgem aqui em pano de fundo, dando assim o tom, a forma e os conceitos que habitam o *corpus* teórico da entrevista: a reflexividade (considerando-se o acto de vestir como acto reflexivo), o *habitus*, a apresentação e o cuidado de si, a socialização, a identidade e a moda. O vestuário habita o pensamento na vida de todos os dias? Haverá formas de ‘vestir’ o quotidiano diferentes conforme as gerações e onde se inscreve a mudança, quando esta acontece?

²⁹⁹ Bernard Lahire, *O homem plural - as molas da acção* (Lisboa: Instituto Piaget, 2003), 252.

Kaufmann³⁰⁰ salienta na sua teoria da identidade o que Elias diz ao longo de toda a sua obra, «o indivíduo é um processo». Um processo que é dinâmico, aberto, no qual o social e o individual estão intimamente ligados. Desde 1934 com George Mead e o seu *Mind, Self and Society*³⁰¹, que se desenha uma história da identidade como conceito, embora naquele tempo a identidade ainda não estivesse no 'ar do tempo', o que vem a acontecer nos anos 70, quando se transforma numa palavra que passa a estar na moda, até hoje.

Goffman vai sublinhar também como a identidade resulta de uma negociação permanente com o outro, e nesta proximidade da nossa existência com a dos outros, fazemos aqui entrar a voz de Claude Dubar: «Não posso estar na pele dos outros. Eu, não posso sempre estar certo de que a minha identidade para mim mesmo coincide com a minha identidade para outrém. A identidade não é nunca dada, ela é sempre construída, e deve ser (re)construída numa incerteza mais ou menos grande, mais ou menos durável.» Daí, a identidade não ser mais do que, como ele sublinha, «o resultado ao mesmo tempo estável e provisório, individual e colectivo, subjectivo e objectivo, biográfico e estrutural, dos diversos processos de socialização que, conjuntamente constroem os indivíduos e definem as instituições».³⁰²

Chegar ao fim das 41 entrevistas de guião semi-estruturado foi grande parte de uma longa caminhada de investigação que teve início em 2008/09. Mais longa ainda quando sentimos que sempre trabalhámos para aqui chegar. Em 2009 uma breve

³⁰⁰ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi, une théorie de la identité* (Paris: Hachettes Littératures, 2008), 49.

³⁰¹ George H. Mead, *Mind, Self and Society, From the standpoint of a social behaviorist* (Chicago: The University of Chicago Press, 1967).

³⁰² Claude Dubar, *La socialization, Construction des identités sociales et professionnelles* (Paris: Armand Colin, 1991), 111.

prosa de autoria³⁰³ recebia este título: «O poder está na cabeça», um conto, onde se evocava um período da história da moda em que as mulheres consideradas ‘ousadas’ resolveram adoptar os cabelos curtos – à *garçonne*, como ficaram conhecidas em França, ou *flappers* na América do Norte - e aparentemente redefiniram os papéis do género ‘feminino’, para cujo desempenho contavam com uma nova percepção do corpo. Para além dos cabelos à joãozinho que lhes dava uma aparência ‘masculinizada’, a linha do vestuário mais curta e mais solta não constrangia o corpo e o velho estereótipo da silhueta espartilhada rebentou pelas costuras. Finalmente! Podia respirar(-se) ou mesmo gritar a plenos pulmões. Coisas só simples à primeira vista. Em cena década após década, até chegarmos aos dias que correm.

Analisar a moda enquanto laboratório sociológico onde se ensaiam os géneros começou por ser o ponto de partida desta investigação. Passemos agora à análise de resultados.

³⁰³ Cristina L. Duarte, «O poder está na cabeça», texto que acompanhou a edição de um lenço criado para a Assembleia da República, para a iniciativa *O poder da moda Contra o cancro*, com ilustração de Mário Matos Ribeiro e Ana Cunha, em Julho de 2009.

A moda é um bom exemplo desta especial experiência do tempo a que chamamos a contemporaneidade.

Agamben³⁰⁴

³⁰⁴ «O que é o contemporâneo?», 25

CAPÍTULO V – Retratos a duas e três vozes ao longo do tempo

Neste capítulo são apresentados os resultados e é realizada a análise interpretativa dos dados correspondentes aos discursos recolhidos durante o processo das entrevistas em profundidade, com as discussões referentes a cada tema e questão em estudo, através de análise de conteúdo, na sua dimensão qualitativa, e de análise comparativa. As abordagens empíricas obtidas através da aplicação de entrevista com guião semi-estruturado às participantes e as abordagens teóricas resultantes da literatura pesquisada concorrem aqui não só para a atribuição de sentidos, como para dar respostas às nossas questões de partida.

- Como é que a moda contribui para a (re)construção de género, e para a (re)produção de estereótipos?
- Em que circunstâncias sociais o género funciona como se fosse um espartilho?
- Que relação é estabelecida pelas mulheres com a roupa no processo social de construção do *self*?
- Utilizarão elas a moda-vestuário como um discurso com o fim de capacitação social? O que as predispõe para tal?

Como um processo criador de valores³⁰⁵, a narração permitiu-nos construir as categorias estruturantes dentro de cada história/geração. Narrar e retratar no contexto da investigação conduziu-nos até aos dispositivos de categorização, com vista à análise qualitativa através da qual procuramos «captar as vivências sociais, os modos como os

³⁰⁵ Greimas, *On Meaning*. 1970, 178. Nascido em 1917, em Tula, o linguista lituano de origem russa contribuiu para a teoria da semiótica e da narratologia. A sua tese de doutoramento sobre vocabulário de moda ("La Mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de modes") e posteriormente a obra de Roland Barthes sobre "O sistema da moda", fizeram deles os grandes semióticos da moda do século XX, em França.

sujeitos experienciam e elaboram a subjectividade da experiência social em que se inserem e respectivas condições de enquadramento»³⁰⁶.

O método biográfico³⁰⁷ na sociologia contemporânea surgiu-nos como a melhor forma de analisarmos a relação que é estabelecida pelas mulheres com o vestuário e ainda a importância exercida por um efeito-memória ao longo das práticas do vestir em cada uma das biografias. São seis as grelhas de análise de conteúdo formadas com seis grupos geracionais, e que formam os nossos 'retratos' colectivos.

A comparação geracional permitiu-nos avaliar a importância social da moda-vestuário num conjunto de mulheres nascidas na mesma época. A linguagem da roupa e o poder da aparência são vistos aqui através não só dos discursos das participantes, mas também através dos contextos interpretativos e socio-culturais da sociedade e da imprensa de época. Seguimos a proposta metodológica dos estudos de caso, que nos permitiu não só analisar a trajectória individual de cada uma das entrevistadas, como ainda salientar as variações intergerações e intragerações. Procurámos assim ver até que ponto o social está incorporado nas mulheres, e conceptualizá-lo, enquanto género também incorporado. Tal como as mulheres são vistas por Touraine como actrizes da sua própria transformação e da transformação da sua própria cultura, nós seguimos esse lastro inspirador d'*O Mundo de Mulheres*³⁰⁸.

Optámos por retratos construídos através das suas vozes, no decurso da entrevista, que, seguindo Lahire (2004), «constituem o instrumento central de análise para a sociologia dos indivíduos», correspondendo «a uma nova biografia histórica caracterizada pela experimentação e reflexão metodológica que permite analisar o

³⁰⁶ Manuel Lisboa (Coord.), *Prevenir ou Remediar – Os custos sociais e económicos da violência contra as mulheres* (Lisboa: Colibri/SociNova, 2006), 156.

³⁰⁷ Howard S. Becker, «Biographie et Mosaïque Cientifique». In *Actes de la recherches en sciences sociales*. Volume 62-63, Junho 1986, *L'illusion biographique*, 105-110.

³⁰⁸ Alain Touraine, *O Mundo das Mulheres*, Piaget, 2008

modo como as instituições, os mecanismos e as redes de relações sociais fomentam a pluralidade interna do actor social.»³⁰⁹

Privilegiámos assim a ênfase colocada nos contextos (sociais, culturais, comunicacionais) e nos processos pelos quais os indivíduos atribuem sentidos às suas práticas. «Partilhamos a ideia de que cada indivíduo (re)interpreta e (re)elabora os determinismos sociais e procura equilíbrios, tenta gerir conflitos internos, mesmo sem dispor de grande liberdade de acção. Neste sentido, são múltiplas as possibilidades de combinação das disposições.»³¹⁰

A primeira grelha de análise de conteúdo foi construída com cinco mulheres (5) nascidas entre 1926 e 1938. A segunda grelha de análise de conteúdo foi construída com as vozes de quatro mulheres (4) que nasceram entre 1941 e 1948; a terceira grelha com três mulheres (3) da década de 1950; a quarta grelha contou com outras três mulheres (3) nascidas entre 1961 e 1965; a quinta contou com três portuguesas e uma espanhola (4) nascidas entre 1974 e 1984 e, finalmente, a sexta e última grelha de análise foi construída com as entrevistas a quatro raparigas (4), uma delas francesa, todas nascidas entre 1986-1999.

Nas entrevistas em profundidade realizadas com todas as participantes o fenómeno social da moda foi o tema transversal. Numa primeira parte começámos por abordar os contextos de socialização relativos ao corpo e à moda e as perspectivas geracionais sobre a roupa de vestir. Interessava-nos o registo pessoal na relação com a indumentária no processo social de crescimento e nas idades de vida (infância/adolescência/idade adulta). Em cada fatia temporal (da década de 20 até ao final da década de 90) abordamos o contexto sociográfico das nossas participantes, o

³⁰⁹ João Teixeira Lopes (Org.), *Registos do Actor Plural: Bernard Lahire na Sociologia Portuguesa* (Porto: Afrontamento, 2012), 49.

³¹⁰ *Idem*, 50.

seu estilo pessoal, as socializações múltiplas, e outros significativos que relacionamos com as práticas de consumo de moda-vestuário.

Com vista à interpretação teórica do que nos é dito pelas participantes, procurámos nas suas palavras o que vai ilustrar, no sentido do conhecimento, os quotidianos e suas práticas do vestir, e transmitir através delas as variações individuais das disposições de acordo com o percurso biográfico, e em relação aos contextos onde ocorrem as respectivas socializações. A destacar, de acordo com os papéis sociais, as diferentes socializações entre as participantes. Realçamos as práticas individuais, na medida em que traduzem aspectos sociais mais vastos, nos diferentes contextos, situações e diferenciações sociais. A partir do discurso e experiência individual, as próprias entrevistadas reflectem connosco sobre experiências e comportamentos de grupo e de geração, explorando motivações e percepções.

Para saber que importância dão à roupa, fomos à procura do retrato (im)perfeito de (três) gerações de mulheres em diferentes idades de vida: três faces de uma mesma mulher, todas têm à sua volta uma parede invisível, leia-se montra (para além da questão de os tectos serem de vidro).

5.1 Herstory I: Vozes em tom baixo num país fechado

Depois das iniciativas de um feminismo de primeira vaga, durante a I República, e com o início do Estado Novo, as mulheres, mesmo as das elites e classes médias, foram condicionadas ao silêncio e aos papéis sociais secundários. A ditadura “fechava” o país e ainda retirava mais a voz às mulheres.

As vozes que compõem o nosso primeiro retrato de grupo pertencem a cinco mulheres nascidas entre 1926 e 1938: **Joana, Judite, Deonilde, Antonieta, e Madalena.**³¹¹

Quando chegou a Lisboa vinda de Moçambique [1946] **Joana** usava tanto calções, como calças. Um dia resolveu ir à baixa de calças ‘compridas’. «Fui no meu carro, a conduzir, saí do carro, muito naturalmente, e oiço assim: - *ó minha senhora, ó minha senhora, meta-se dentro do carro porque é proibido andar de calças.* Era um polícia. - *A senhora pode apanhar uma multa enorme por andar de calças. Aqui é proibido as mulheres andarem de calças. Só pode andar de calças na praia.* E como eu não queria apanhar uma multa, meti-me no carro e desandei. (...) Não me senti revoltada nem nada. Respeitei. (...) Era assim e pronto. A lei era assim. Achei até graça. Tinha o meu estilo, a minha roupa, para quê ir exigir para mim certas coisas?»

Joana nasceu em Moçambique a 15 de Junho de 1926, na Manhissa, numa propriedade do pai, originário de Cantanhede. Entrou com sete anos para o colégio misto Infante D.Henrique, na antiga Lourenço Marques, ali se casou com um colega e juntos vieram viver para Lisboa quando tinham 20 anos. Tiveram cinco filhos/as. Chegámos a ela, através da neta Joana que entrevistámos (num outro dia), mas em cuja presença decorreu a entrevista à avó que conheceu a Lisboa dos anos 40, ao volante do seu carro. Vive desde então em Lisboa, no local em que a entrevistámos.

Judite também nasceu em 1926, em Lisboa, onde continua a viver. Teve um filho e duas filhas. Entrevistámo-la em grupo, com uma delas, Margarida (n.1955). Chegámos a ambas através de outra participante, Maria d’Aires, neta de Maria Lamas. Judite nasceu em casa, na Rua da Junqueira, a dois de Agosto de 1926. Naquele mês a capa de *Modas & Bordados* apresentava uma ilustração com duas mulheres – coisa que foi recorrente ao longo daquele ano, ora com duas, três, ou quatro mulheres. Desde 1912 que se publicava como suplemento do jornal *O Século*; em 1974 passou a chamar-se

³¹¹ Grelha de análise de conteúdo 01, no disco 2 (Os Anexos).

Mulher.Modas&Bordados (até 1977)³¹²; na fase de 1925/26 foi dirigido por Carolina Homem Christo.³¹³

Licenciada em Físico-Químicas pela Faculdade de Ciências de Lisboa (1948), a jovem Judite tinha um irmão mais velho. O pai e a mãe nasceram cerca de 1890, ele trabalhava na administração geral do porto de Lisboa, ela era doméstica. Judite foi professora no Liceu Padre António Vieira.

Deonilde nasceu em Aljezur a 24 de Junho de 1929 em casa, com «as comadres», diz-nos. A sexta filha de uma família de nove filhos (quatro) e filhas (cinco), de pai abegão de profissão (com uma oficina de instrumentos de lavoura, em Aljezur), e de mãe modista, que se dedicava à educação da família. «Antigamente é que havia muitas gerações. Agora, corta-se...», comenta Deonilde, a primeira das 41 mulheres a quem foi aplicado o guião da entrevista semi-estruturada. Era dia de São João e do aniversário de Deonilde. Estávamos em 2012. Deixou o Algarve em 1946, esteve primeiro em Cascais, depois Benfica e finalmente Lumiar, onde se encontra há 50 anos e onde a entrevistámos, em sua casa.

A participante seguinte, **Antonieta**, nasceu em Lisboa, a 24 de Março de 1932. Entrevistámo-la, individualmente, bem como a uma das duas filhas (Teresa) e a uma das netas (Inês). Filha de uma «família muito republicana, a mãe estudou no Maria Amália e acabou o curso de lá.» O grupo dela do liceu foi de onde saiu a primeira engenheira e a

³¹² Maria Alice Pinto Guimarães, *Saberes, Modas & Pó-de-Arroz*, Moda e Bordados Vida Feminina (1933-1955), (Lisboa: Livros Horizonte, 2008), 23.

³¹³ Em 28 Abril de 1926, o suplemento *Modas & Bordados* (nº742) do jornal *O Século* festejava um ano da sua nova fase, «enviando as melhores saudações a todas as suas gentis leitoras, amigos e colaboradores.» Agradava a 'nossa querida' directora não só com uma fotografia da própria, como através dos textos dos seus colaboradores, António de Certima e Victor Falcão. Como era dirigir uma revista no Portugal de então, a um mês do golpe de estado militar que daria origem ao Estado Novo a 28 de Maio de 1926? O primeiro parágrafo de Falcão ia desta forma direito ao assunto: «Dirigir com elegância e espiritualidade, uma revista feminina, num paiz de gente retrogada e insípida, como o nosso é tarefa complicada e desanimadora. O público não está, salvo o devido respeito... - habituado às manifestações caracterizadamente intelectuais e prefere lêr, em revistas que tratam de modas, a copia imperfeita do que na estranja se diz sobre vestidos e chapéus, a ter de passar a vista sobre coisas de literatura e de arte, embora arrançadas delicadamente, de forma a poderem interessar os espiritos femininos.»

primeira advogada portuguesas, diz Antonieta. O seu pai era um industrial da cortiça. Avós e bisavós eram todos de Lisboa, e «tudo na Graça». Esta entrevista aconteceu no Chiado, onde Antonieta agora mora.

Nesta geração de mulheres nascidas entre 1926 e 1938, incluímos ainda **Madalena**, nascida em Arraiolos, a 2 de Outubro de 1938. Veio estudar para Lisboa na adolescência. O pai e a mãe conheceram-se em Arraiolos; a mãe nascera em Angola nos finais do século XIX, o pai em Condeixa. A partir de 1950 vamos encontrar Madalena em Lisboa, onde estudou como interna no Colégio Bom Sucesso, e depois nas Doroteias. Tentou fazer um curso de artes decorativas, mas o pai não deixou. Formou-se em Serviço Social (c.1962), no Instituto Superior de Serviço Social no Largo do Mindelo, e trabalhou em empresas. Em 1974 foi para o Brasil, e regressou a Portugal em 1991. Tem duas filhas, e um filho. A filha mais nova (que entrevistámos) nasceu em São Paulo. A entrevista vai encontrar Madalena na sua casa dos Olivais, em Setembro de 2012.

5.1.1 Anos 26/38: Importância social e memória histórica da roupa

- ***A memória da moda em tempos de crise. A revista Europa.***

Entre as décadas de 20 e 30 a moda balançava entre um período áureo e de libertação (do espartilho), e no caso português, o golpe militar de 1926 que deu origem ao Estado Novo. No período entre as duas guerras mundiais, os nomes mais sonantes no mundo da moda eram Paul Poiret, Gabrielle Chanel, Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, só para citar alguns deles. Autodesignada como Coco Chanel (1883-1971), a silhueta dada pelo desenho das suas criações resume o estilo dos anos 20. Na sua juventude, e antes mesmo de desenhar chapéus (primeiro) e roupa (depois) usava calças, quando

isso não era *mainstream*. Ela promoveu o estilo das *flappers*³¹⁴, em Portugal ‘cabelos à joãozinho’, trabalhava em tons neutros, de areia, creme, azul marinho, em tecidos fluídos e macios de *jersey*, cortados em formas simples, que não exigiam espartilhos nem definição da cintura. Eram roupas feitas para serem confortáveis à portadora e de fácil uso, tornando-as revolucionárias e bastante modernas. Apenas em 1925 é que as saias subiram 45 a 50 cm, a partir do chão, produzindo a altura da saia mais curta que associamos à década de 1920.

Em Portugal, a revista *Europa* (1925), dirigida e editada por uma poeta, Judith Teixeira³¹⁵, em Lisboa, abordava a peça na qual centrámos a nossa questão de partida: em que circunstâncias sociais o género funciona como um espartilho? Seleccionámos este artigo «Uma curiosa indústria portuguesa: O Espartilho! Palavra que tem o condão de ensombrecer muita frente conspicua e de fazer saltar a torrente das invectivas contra as barbaridades da moda.»³¹⁶ No final do texto são referidas as «modelares fábricas da Amadora», que rivalizavam com os modernos estabelecimentos alemães. A Casa dos Espartilhos e Cintas produzia assim com grande sucesso e esplendor uma cinta elástica «segundo um modelo de uma sumidade medica, é um produto que honra sobremodo a industria. (...) desde que a mulher teve um espelho onde mirar-se, que nasceu a primeira cinta, o primeiro espartilho para adelgaçar, para corrigir algum pequeno defeito, para moldar o corpo segundo o modelo estatuario.»³¹⁷

³¹⁴ Uma jovem mulher dos anos vinte que lutava contra as ideias convencionais do comportamento atribuído a uma ‘senhora’ incluindo a maneira de vestir.

³¹⁵ Sobre Judith Teixeira, ver René P. Garay, «"Sexus sequor". Judith Teixeira e o discurso modernista português», *Faces de Eva*, nº5 (Lisboa: UNL/Colibri, 2001).

³¹⁶ Revista *Europa*, ano 1, nº3, junho de 1925, p.44. Direcção e edição de Judith Teixeira. Quem falou desta fábrica foi uma das nossas participantes da fase exploratória, mas numa entrevista inédita tida entre a neta Sofia e Maria Ivone Leal, cujos excertos foram lidos ao vivo no âmbito do lançamento da revista *Faces de Eva* nº33 (UNL/Colibri: 2015).

³¹⁷ *Idem*.



Fig. 23 - Capa revista Europa nº3.

Nesta secção vamos tratar hábitos de moda, segundo as perspectivas pessoais sobre a roupa de vestir, as concepções e expressões de individualidade, e os atributos de diferença e estilo nas gerações nascidas entre 1926-1938. Quais são as práticas de auto-composição e os usos sociais subjacentes ao corpo, permitidos e proibidos incluídos, e o que nos dizem elas do (efeito) espartilho?

Cada uma das participantes nascidas entre 1926 e 1938 pensa o vestuário como uma necessidade, uma preocupação, algo merecedor de atenção.

Joana (n.1926) afirma nunca ter tido a preocupação em seguir a moda, embora «também não ficasse assim tão atrás.» Judite (n.1926) não tem «uma grande preocupação». Apenas alguma, como toda a gente tem.

Já Deonilde (n.1929) assume dar-lhe uma maior importância: «gosto muito da roupa. Adoro. Desde sempre – já em miúda gostava muito».

Antonieta (n.1932) começa por estabelecer a dimensão da idade na importância que (se) dá à roupa: «já não tem o valor que tinha há 20 ou 30 anos». Outra dimensão, a económica, é aqui introduzida por esta participante: «tive sempre fama de andar bem vestida, sem gastar muito dinheiro em roupa nem nada que se pareça.»

Para Madalena (n.1938), o vestuário não ocupa um lugar como o da alimentação, mas, sem ser uma prioridade, é uma coisa a que deu sempre atenção, associando roupa e autoridade: «na altura em que eu era mais nova, vestíamos o que os nossos pais mandavam. Com os meus 15, 16 anos comecei a vestir o que eu queria debaixo das ordens da minha mãe. Porque havia as costureiras, as modistas e não se

comprava roupa feita, mesmo quando vim para Lisboa.» Madalena vai distinguir assim duas facetas da roupa: a séria, e a lúdica. «A pessoa também se diverte quando se está a vestir.»

Se em Lisboa não se comprava roupa feita quando Joana era adolescente, na antiga Lourenço Marques (Maputo), o vestuário que ela usava no colégio era comprado feito. À pergunta quem a vestia, respondeu «era eu». E quanto à peça que a faz recordar esses tempos não hesita: «Havia um vestido que eu gostava muito, e como gostava muito remendava-o para durar mais.(...) Era rosa velho, com motivos indefinidos, muito esbatidos. Esse vestido ficou-me na memória.»

Voltamos à infância de Judite, para abordar as suas memórias, que nos levam até à Baixa:

«Quem me fazia a roupa, era a minha mãe. Ia à Baixa, tirava modelos das montras (...). Havia aquele ritual da meia estação: ia-se comprar os tecidos, depois ia-se levar à modista. Eu detestava. A minha mãe via aquilo, escolhia e depois a modista que já me conhecia há muito tempo, voltava-se para mim e dizia – *a Juditinha, gola e bandas*. Normalmente era saia, blusa e casaquinho.(...) Tínhamos uma **costureira**, que nos fazia as nossas coisinhas, e depois tínhamos uma **modista**, assim para coisas mais...[complicadas]. Pronto a vestir não havia naquela altura, por isso, tínhamos de fazer. [Quem tratava da roupa] era a minha mãe. Depois tinha sempre uma empregada que ajudava.(...) Veio-me logo à memória um vestido que eu tive quando a minha avó morreu. Naquele tempo, os lutos eram seguidos muito à risca. Era a mãe do meu pai, e a minha mãe fez-me um vestido que era branquinho, com uns risquinhos pretos, (...) tinha eu seis anos.»

Antes de vir para Lisboa, e portanto ainda em Aljezur, Deonilde recorda que a mãe é que lhe fazia a roupa em criança: «(...) e muito bem. Tínhamos sempre roupa muito bonita. Aos 14 anos comecei a fazer a minha roupa (...). Fiz um vestido para mim e, como poupei, ainda fiz um vestido para a minha irmã que tem menos 10 anos que eu. Fiz o mesmo feitio para as duas».

- ***A concepção do vestir como parte de uma criação de si, com significado.***

Antonieta fala-nos dos hábitos de vestir da infância e da história contada através dos tecidos:

«Nasci em 32, nem abria a boca para dizer o que que quer que fosse. Era a minha mãe que me vestia. (..) muitas saias e blusas e ia muito abafada [para a escola]. Deviam ter medo que eu me constipasse. Lembro-me de ter fatos para sair. Eu vinha à Baixa com a minha mãe, à quinta-feira, às compras. Comprava-se os tecidos nos Pinheiros, as sedas nos Souzas [Chiado]. E depois sobejava, e aquilo fazia-se uns rolinhos e guardava-se. Quando os meus pais morreram, eu tive de fechar a casa da rua de São Gens; havia um saco grande de restos, e eu lembrava-me dos factos relacionados com os fatos feitos com aqueles tecidos. Eu sabia a história da minha vida através daqueles rolinhos de tecido. (...) Nos anos 40, anos da guerra, eu crescia – como toda a gente – um palmo por ano, não é? Então era: punha-se *empiécement*, como acrescentos, pois tinha-se de poupar. Ou era uma barra. Os [fatos] que levávamos para a escola, eram habitualmente remendados.»

A mesma memória do vestir em Madalena: «A minha mãe [é que me vestia]. Uma costureira ou uma modista [faziam a roupa]. Havia aquela diferença: a costureira fazia as saias e aquelas coisas de todos os dias, e a modista era roupa mais elaborada. (...) Lembro-me dos *piqués* [tecidos de algodão].»

5.1.2 Anos 1926/38: as questões da moda-vestuário.

Em função do desempenho de género, da auto-imagem e das normas do vestuário, de que (nos) fala a moda? - de permanências, de mudanças, de uma representação de si, e da construção e diferenciação da roupa. Práticas de composição,

auto-composição, e o efeito-espartilho estão presentes nos discursos destas participantes.

«Com o crescimento, a pessoa evolui não é?» - diz Joana, e continuando, «Eu arranjava-me para mim só, não era para o olhar dos outros. Aquilo que me agradava era aquilo que eu punha. (...) O discurso da roupa concordava comigo: ‘vamos bem’. (...) eu nunca vestiria uma coisa de que não gostasse. Sou muito **conservadora**. Quero que as roupas durem muito tempo. Cuidava delas. O que os outros usassem não me influenciava.» E analisa criticamente a atitude de quem segue a moda: «quando vem uma **moda**, parece que andam todos no **colégio**, querem andar todos da mesma maneira, penteados da mesma maneira.» Posteriormente ao colégio, já em Portugal, ia à modista, «nessa altura, até vestia de loja, ao meu gosto. Em Lisboa, a Loja das Meias, e Loja das Malhas, na Baixa. Por vezes, comprava tecidos e mandava fazer. Procurava aquilo que me agradava nas revistas de moda.»

Quanto a Judite, ela estudou no liceu Filipa³¹⁸, onde era **proibido** usar **calças**. Quando tinha 20 anos [1946] havia **vestidos** muitos bonitos. «Era o tempo da **faculdade**. Lembrei-me dos vestidos porque havia muitos **bailes** e eu adorava dançar. Quando eu era menina e moça, os fatos de banho tinham saia e os homens tinham camisola de alça e os calções tinham pano, para não se conhecerem as formas. Na minha infância o que eu usava era de lã grossa, que apanhava o corpo todo e depois uma saia, de modo que aquilo para secar era horrível. Não sei mesmo como nós resistíamos. Era o calor da praia que nos valia.»

Em 1949 Simone de Beauvoir lançava em França o livro *O segundo sexo*. Deonilde tinha 20 anos e já tinha vindo de Aljezur para Lisboa. Usava saias rodadas, em chapéu de sol. «Era eu que as fazia. Tive várias.» Um dia, foi abordada por um homem na rua que lhe disse: «és gira, mas muito saloia vestida de vermelho».

³¹⁸ «Ainda nem era onde é agora; era na Estrela, depois mudou. O meu terceiro ano é que inaugurou ali no Arco Cego. [onde se encontra até hoje]».

Aos 14 anos, Antonieta identifica(-nos) o problema que havia com as meias de vidro: «Um tio de uma amiga minha da escola era Comandante da marinha mercante (...) e trazia coisas fantásticas, (...) meias de vidro. Isso era considerado ordinário. A minha mãe não deixava eu vesti-las. Eu tinha então apetência a vestir o que as outras vestiam. Às vezes depois de sair de casa trocava as soquetes pelas meias, na casa de banho. Depois confessava-me. Eu era muito católica. Nunca percebi porque é que as **mães eram contra as meias de vidro**. Porque era transparente, era ordinário.» Em 1952, com 20 anos, assistiu ao *boom* das fibras. Duas primas foram para Angola e começaram a trazer fatos de banho que eram aqui proibidos, só tinham saia à frente. «Depois tive um, mas a minha mãe não me deixou vestir.(...) Portanto, nessa época, era tudo embasbacado a ver os tecidos. E eu conhecia-os, podia falar desses tecidos na escola, porque as minhas primas traziam-nos.»

Já Madalena, interna de um colégio em Lisboa, usava sempre farda. Aos 16 anos tinha um dia para sair, em que usava uma roupa 'normal'. Em 1958, com 20 anos, os plissados estavam na moda, «que achava horroroso, parecia que [eu] saía de dentro de um choco. Nunca gostei de saias assim amplas.»

«É sempre a moda que nos influencia», disse-nos Judite. Na sua adolescência achava-se feia e preferia vestir uma 'farda' como os homens.

«Portanto, a minha imagem é de qualquer maneira um bocado influenciada pela moda. A minha **mãe** gostava muito de seguir a moda, portanto ela influenciava-me também. (...) Enquanto estudamos é mais o tempo que estamos fora de casa. E portanto acho que o grupo de colegas e amigos me influenciaram muito. Toda essa gente me influenciou e a família então muitíssimo. (...) Tudo o que der nas vistas, rejeito. (...) As raparigas do meu tempo [queriam seguir] aquela figura magrinha que sempre foi a do cinema. (...) Os meios de comunicação social irritam-me, porque utilizam o corpo da mulher para tudo. Para divulgar desde sabonetes a tudo quanto há. Isso indigna-me. Mas claro utilizam uns estereótipos que lá arranjam, [mulheres] que são magras e esbeltas.»

Segundo Deonilde, a maneira de vestir fala da pessoa. «É da presença da pessoa. Não vou para a rua sem me arranjar. Uma vez uma cliente do cabeleireiro disse-me: - *a gente olhando para si pensa uma coisa, completamente diferente daquilo que é*. Quis dizer que se calhar eu era um bocado para o vistoso, mas depois **por dentro** era simples, uma pessoa **sem aparato**. E é verdade. Mas gosto de me vestir bem.(...) Antigamente, não havia nada. Pensávamos como é que se havia de se fazer. Quando eu fui fazer a quarta classe, quis um vestido cor de rosa em *piqué*, e era bonito. Eu é que escolhi o feitio e a minha mãe fez. E uns sapatos pretos de verniz. Todos fechados, com uma correia e um botão. E uns soquetes também cor de rosa. Mas na minha casa não havia revistas nem nas lojas. Havia uma loja de tecidos na vila [Aljezur].» Deonilde diz(-nos) que gosta de **manter uma imagem** e não vai deixar de vestir uma coisa vermelha por causa da idade ('porque é velha').

A palavra-base de Antonieta é **discreta**. O principal discurso da roupa é feito com a **personalidade**, a evolução das pessoas e a **idade**. Se a (nossa) sociedade a influenciou? «Só quem viveu aquela época. Era uma **sociedade muito fechada**. (...) havia uns **ecos** do que se passava lá fora e aqui era tudo proibido, havia uma ânsia de fuga. Muitas vezes nas conversas das jovens, era o sonho de partir. Não sei se foi influenciado pelo facto de muita gente ir para África e já era outro tipo de relações sociais, de vivências, era tudo muito diferente.»

Adaptou-se, como tantas outras mulheres, àquele círculo fechado: «E depois o que aprendi, aprendi muito a pulso. De me ter casado, divorciado, ficado com três filhos. Tive um choque imenso quando me divorciei, ninguém me aceitou, cortaram-me das listas de conhecimentos, como se eu fosse um predador perigoso. (...) Acho que o salto que eu dei, e ter estado ligada ao Grupanálise foi muito bom, mas foi uma **auto-composição**.»

Numa sociedade muito fechada, começou a andar sozinha na rua, onde havia «o ataque do macho, o **assédio**, do género piropos pouco correctos, ordinários mesmo, sobretudo quando a gente começa a criar corpo de mulher.» Antonieta analisa agora

que está contra os anos todos em que andou **neutra**. «Se gosto disto, porque não hei-de usar?»»

Toda a sua juventude foi passada só com a rádio: «Tínhamos um rádio americano, que o meu irmão arranjou, um Zénith, com umas antenas, para ouvir a BBC, ouvir a América, e tal. E as revistas americanas. [Em Portugal] A *Ela*, *Eva*, e a *Modas e Bordados* chegaram a entrevistar-me.(...) Quando se perde o esplendor da idade e se começa a decair, às vezes custa um bocado, ou quando se quer vestir um fato que não entra, mas **adapta-se** e depois a gente começa a fazer à medida.»

Actualmente, o **corpo** das mulheres é muito **explorado** pelos *media*:

«Acho que as mulheres também têm de ser vistas pela cabeça e não só pelo corpo, pelas formas. (...) Nesta altura já nem devia haver imprensa feminina, revistas femininas e revistas masculinas. Eu tenho trabalhado muito pela **igualdade**, mas isto é uma barreira em que não conseguimos sequer mobilizar a mente de quem faz televisão que procuram o modelo antigo. (...) De maneira que acho uma barreira a todo o trabalho das mulheres. Os audiovisuais são muito **manipuladores**. (...) muito voltado para o mesmo tema: a elegância, o processo de emagrecimento.»

Voltando ao passado, Antonieta recorda a primeira vez que foi funcionária pública: «havia regras. Era proibido usar calças. Estava nos regulamentos das mulheres funcionárias públicas. Quem controlava, era o contínuo. (...) Funcionárias, se aparecessem lá de calças, ele dizia - *não minha senhora, assim não*. Iamos sempre de saia. A palavra base era 'discreta'. Sem decote. Sem fatos sem mangas [antes do 25 de Abril]. Ao fim de semana vestia as calças *jeans* que me trazia um amigo nosso dos EUA. Era uma alegria».

Madalena reagiu muito à sociedade na qual se inseria. «Em Arraiolos, aquilo era uma vila em que não havia ninguém da minha idade. Havia raparigas mais velhas e mais novas. Havia uma que era gira, parecida com a **Ingrid Bergman**, e era uma referência. Vestia simples, mas bem. O resto das pessoas, copiava-se. Tentei sempre fugir ao que toda a gente vestia.»



Fig.24 - Ingrid Bergman /Ilsa, Humphrey Bogart/Rick, em *Casablanca*, de Michael Curtiz (1942)

Quando estava a estudar, já em Lisboa, as férias de Madalena eram passadas em casa dos avós, em Arraiolos.

«Nas férias, apareciam pessoas como um casal, em que ele era pintor, casado com uma francesa, e eu achava muita piada, porque ela saía fora dos cânones do resto da sociedade; uma parte aceitava-a, outra não. Ela vestia completamente diferente da minha mãe, e fumava – lembro-me de ver isso com os meus 10 anos [1948]. A minha mãe tinha também a **influência** de umas amigas **inglesas**, e vestia-se já um bocadinho fora do padrão das senhoras daquela altura, com aqueles vestidos compridos, franzidos, decote subido, com pregador, manga comprida. A minha mãe usava coisas mais simples, como camiseiros. As minhas amigas, a maior e a menor (na idade) eram diferentes de mim. A mais pequena (em altura) vestia-se de velha. Sempre de escuro, com uns sapatos como toda a gente tinha. Naquela altura, um sapateiro ia a casa e fazia-nos os sapatos. Podia pedir-se qualquer coisa diferente: - *quero vermelho, com lacinho*, por exemplo. Lembro-me do sapateiro me dizer - *a menina vai ter uns sapatos vermelhos*. A outra minha amiga vestia-se muito à miúda, faz dois ou três anos de diferença de mim, talvez naquele tempo fosse muito de diferença. (...) As pessoas mais velhas para mim tinham um encanto especial. Havia duas senhoras que eu achava um espectáculo. Estavam sempre em casa, eram **viúvas**, tenho ideia de que eram mais velhas que a minha mãe. Sempre de preto, com uma jóia ao pescoço, sempre impecáveis. Eram duas **referências**.»

Madalena viveu com a sua família no Brasil durante um tempo.

«Eu cresci lá, como gente. E adoptei uma forma de vestir que, quando regressei, as pessoas não se vestiam assim: calça de ganga, *T-shirt*. Sou mais isso do que uma coisa formal, que pode ser maluca

também. Viver longe, num outro país, a pessoa tem outro tipo de vivência, e apanha outras influências. (...) Acho que a roupa passa um bocadinho aquilo que eu penso. (...) A moda evoluiu muito desde a minha adolescência. Penso que as mulheres são muito mais livres relativamente àquela pressão que existia antigamente. Passam mais despercebidas. Mas acho que, cá em **Portugal**, ainda se olha muito para as pessoas. Para toda a gente. Entra uma pessoa, e as outras pessoas olham. **Não se passa despercebido na nossa sociedade.**» Para Madalena, o nosso olhar é muito característico. É um olhar para... Ao mesmo tempo, pensa que não olhar é excluir. «O olhar normal é uma coisa positiva. Se tiver a acontecer uma coisa ao seu lado e você não olhar, não vê o que se passa. E daquilo que você vê, alguma coisa fica consigo. Agora as pessoas não olharem, ignorarem, faz-me um bocado de impressão. Mas acho que as sociedades mais evoluídas tendem para isso... cada pessoa ser uma ilha. Não acho saudável. (...) Invadir a **privacidade** é outra coisa.»

Na sua opinião o **espartilho** tem a ver com uma ideia que as pessoas fazem da **mulher perfeita**. «As pessoas eram ali esticadas, apertadas, para ficarem com uma cinturinha de vespa e um peito... lá em casa ainda devo ter um espartilho. Mas eu tive uma coisa parecida: um colete, com barbas, que me lembro de vestir em criança. Tinha duas barbas à frente, uma pinça aqui em cima, e atrás. Para quê? Para a pessoa ficar direita. Não sei como é que as pessoas aguentavam o espartilho, mas era uma peça de roupa importantíssima.»

5.1.3 Anos 1926/38: as questões do olhar construído.

O vestuário como 'discurso' com o fim de capacitação social e a afirmação pública da imagem: o uso do corpo e o uso da imagem: haverá uma dimensão feminista na forma de viver a moda e se sim, como se manifesta?

O vestuário tal como é visto por Joana contribui para persuadir, ou segundo a palavra utilizada por ela, para uma 'exortação', «no sentido de gostar que os outros vejam que somos bonitas, que nos arranjam. Contribui para a atracção. (...) Estar de moda deve ser **não ficar fora** de moda.»

«Masculinidade é mostrar-se que é homem, por conseguinte, mostrar que é forte. A mulher hoje (...) quer ser igual ao homem, mas em benefícios. É uma questão de **igualdade.**»

Já Judite procura as palavras certas para definir a masculinidade e a feminilidade. Sem as encontrar, diz que as está mesmo 'a ver':

«Há uma capacidade de sofrimento, de trabalho. Uma mulher é capaz de estar dias e dias inteiros à cabeceira de uma pessoa, do marido, por exemplo, e os maridos não conseguem. (...) Isto vem muito dos primeiros homens e mulheres. O que é que acontecia? A mulher engravidava, tinha os filhos e os homens caçavam. Eu acho que as mulheres são fortes, mais fortes que os homens. Não é no falar alto, ou no bigode, mas é no aguentar. (...) São mais fortes, com mais capacidade de [se] sacrificarem. É assim que eu a[s] vejo. (...) Com a mudança de usos que houve, são quase heroínas. Porque a maior parte das mulheres faz o trabalho que dantes não fazia, fora de casa, depois chegam às não sei quantas e vão buscar os miúdos e dar-lhes de comer em casa. Que é a grande parte das mulheres, que dão uma prova de força e de coragem.»

Judite pensa que o vestuário não influencia o ser humano. A pessoa é o que é. Se for má, é má, esteja vestida melhor ou pior. Se for boa, é boa. O âmagu da pessoa não depende do vestuário. Para ela, nunca se está na moda, porque quando se está, já não se está, já passou: «Estar na moda é seguir as regras que se determina que é a moda. (...) E estar na moda é estar vestido como os estilistas... e o que é que leva a engradecer? De certeza que qualquer pessoa que siga a moda é porque quer **estar melhor**, ser melhor.»

Para Deonilde o vestuário contribui mais para a forma como os outros nos vêem [como mulheres]. «Porque nós sabemos como somos. (...) A mulher tem mais saída, tem mais coisas para mudar que os homens. (...) as mulheres podem andar de calças, de saia, vestidos, mini-saia.» Estar na moda para ela é mais uma questão económica, «é aquelas pessoas que têm muito dinheiro para comprarem tudo o que querem.»

Segundo Deonilde, «Há mulheres que são muito femininas, outras menos. A maneira de ser da pessoa **nasce** com ela. (...) Acho que a gente pode andar como gosta. Não quer dizer que não siga um pouco.»

Com Antonieta a questão do vestuário coloca-se enquanto forma específica de identidade.

«Escolhemos os fatos conforme a nossa identidade. Aquilo que queremos mostrar, o que somos, aquilo que queremos esconder; acho que é uma forma identitária. (...) Se eu falar de mim, a maneira como me visto mostra muito o que é que eu sou, o que é que eu faço, como eu gosto de parecer.»

Para Antonieta, as mulheres são associadas à moda, porque o modelo de comportamento da sociedade é associar as mulheres à moda. Mas os homens importam-se muito com a maneira de vestir: «querem estar sempre bem vestidos em todas as ocasiões, portanto acho que isso é um sofisma, ligar a moda às mulheres.» Estar na moda é, para ela, seguir os cânones da actualidade. «Acho que tem que se ligar o que as pessoas vestem não só à moda, como à economia e ao *status* social. (...) Estar na moda também está relacionado com a idade. Calças esterlicadas e bota alta até ao joelho é agora a grande moda [2012]. Bom, para quem pode. Há uns que estão sempre fora de moda.»

Voltando ao contexto político de 74, depois da revolução «houve uma moda que classificava muito a posição política das pessoas. Eu andava muito com calças *jeans* e como a sociedade se abriu até para Oriente, para lá da cortina de ferro, (...) fui ver os países de Leste. E comprei aquelas blusas bordadas de manga larga, por cima das calças compridas. E para a praia também era uns fatos compridos. E era engraçado... Sabes como é que os meus filhos me diziam quando eu vestia aquilo? – *lá vai a mãe vestida a comício*. A moda também dizia com a **posição política**. E de facto era o que eu levava para os comícios, ou reuniões do partido (MDP/CDE). Agora ainda dizem, quando uso assim uma blusa por cima das calças, *lá vai buscar a moda do comício*. Questões

políticas influenciam também muito a moda. E está ligada a tudo: à economia, à sociologia».

Segundo Antonieta, a feminilidade está muito ligada a tecidos leves, a cores suaves, «a uma doçura na maneira de vestir, a uma certa adequação. Ao homem – mas estes conceitos que eu vou dizer são aqueles que a gente anda a combater – está ligada a ideia de virilidade, de masculinidade. Uma moda menos suave, tecidos escuros, a gravata que não percebo porque é que ainda se mantém. (...) A masculinidade está também muito ligada à força, à força muscular. Os fatos dos homens mantêm os chumaços, para darem uma ideia de musculatura (pode estar um lingrinhas lá dentro). Nas mulheres é muito mais *soft*. Também há agora mulheres vestidas à homem. E a **Marlene Dietrich** foi a primeira a vestir fatos de homem.»³¹⁹

Ainda com a memória fresca relativamente à sua juventude, refere: «Quando era nova, a gente vestia-se para ir ao cinema. Não se ia com a roupa com que ia para a escola. O guarda-roupa das pessoas tinha fatos para sair, e fatos para estar em casa, e para ir jantar fora, e para ir a uma festa. [O vestuário] agora mudou muito. Dantes até para o enxoval das noivas incluía-se um casaco preto e um *tailleur* preto para os enterros. (...) A reviravolta na moda teve também uma reviravolta nos comportamentos sociais, e agora é muito mais fácil ser sociável, sair para aqui e para ali, sem grandes preocupações.»



319

Fig.25 - Marlene Dietrich (Berlim, 1901-Paris, 1992). Nome artístico de Marie Magdalene Dietrich Von Losch.

Madalena sublinha que o vestuário tem a ver com as *culturas*: «Houve uma época em que as raparigas eram nitidamente diferentes dos rapazes, em termos de vestuário. As mulheres não usavam calça, ou muito poucas o faziam, usavam mais vestidos. Eu não digo que a gente absorveu as coisas dos homens, mas houve uma influência. As mulheres usaram já *smoking*; as calças são adoptadas por nós e muito bem, graças a Deus. Há uma liberdade maior, mas isso não tira a identificação de uma mulher. Usando ou não calças, não é por isso que (se) vai deixar de **ser uma mulher**.»

Havia, por exemplo, homens da idade do seu pai que se ligavam mais à moda: «chapéu, bengala, os casacos mais cintados e menos cintados. Mas elas eram mais ligadas aos figurinos. Em Arraiolos, eram os figurinos franceses.»

Para Madalena, estar na moda é estar bem consigo mesma. «Não é uma escravatura, mas uma pessoa gosta de **mudar**.»

Pensa que as **feministas** são mais soltas e abertas hoje em dia. «Houve aquela fase, havia uma guerra quase. (...) A mulher sente-se no centro das atenções, ou para a crítica, ou para apoio, mas muitas vezes para crítica. E as mulheres na evolução de carreira são extraordinariamente visadas.»

A pessoa veste-se também para o sítio onde vai, para a **circunstância**, diz-nos, aludindo a um episódio verificado em Londres, na cerimónia do jubileu da rainha, em que uma mulher foi vestida fora das regras (de protocolo). «Possivelmente foi mais falada do que as que obedeceram às regras, mas há um padrão a que se tem de responder. É uma **questão social**.»

O espelho são os outros, ou não? «Para mim, o espelho é o espelho mesmo. (...) Há olhares e olhares. Há aquele olhar que a pessoa olha, viu, e o outro olhar em que a pessoa se sente mirada, literalmente ‘sem calcinhas’. Então as pessoas mais velhas é uma coisa horrível, uma pessoa tem a sensação que ‘mastigam’. A mulher é sensível a isso. Até pode ser um olhar de galanteio, mas sem despir, não quer mais do que aquilo que está a ver; acha que está bem, está bem vestida, mas não vai além disso.»

Madalena gosta de formas simples, mencionando o criador de moda italiano Giorgio Armani. «Não gosto de folhos nem rendinhas. Gosto de coisas lisas. Gosto muito

de cor, cor de rosa por exemplo, mas não vermelho, acho que não condiz comigo. Sapato já pode ser. Gosto de branco, preto já gostei mais; azul, verde. Não gosto de muita mistura».

Pensa que o corpo tem a ver com o gosto. «Há coisas que dizemos que fica bem a este ou aquele corpo. Os corpos fortes têm a sua beleza e a sua maneira de vestir. Não se pode querer um só padrão e toda a gente ser igual. (...) Mas o corpo dita muito aquilo que a gente veste.»

Quanto a Joana, ela pensa que o espelho nos retrata, tendo a auto-crítica como finalidade - *olha primeiro para ti e depois podes comentar.*

‘Evidentemente’ que o corpo das mulheres é mais olhado. Mas para se ser notada é preciso ver que alguém está a olhar para si. «Já [o] senti, a pontos de olhar para a pessoa e... não sei se diga o resto...- *pára de me seguir, senão escarro na tua cara.*»

No seu caso, não deseja ser notada. «**Eu sou eu.** O que os outros pensem ou não, isso é com cada um.»

Joana gosta do toque do algodão, da simplicidade de cores também. «Não vou pôr uma roupa cuja cor não me diz nada.» Dispensa motivos, prefere tons lisos. Pode usar riscas, bejes, castanhos, ‘azul não’.

Sobre esta questão do olhar, Judite regressa aos tempos de juventude, como ela diz: «Quando eu nasci e nos tempos de rapariguinha, dizia-se tudo e mais alguma coisa. Era assobios, tudo quanto há. Agora não. Já me tenho sentido olhada, até por verem que é uma pessoa que tem dificuldade a andar.»

Os padrões que usa, é tudo o mais indefinido possível. «Calças pretas, cinzentas ou castanhas, e depois blusas, onde gosto de cor e padrões, e o misturar não. Se for Verão é calças brancas com uma blusa de cor. Gosto de azul.»

Deonilde não se guia pelas outras pessoas. Já se sentiu olhada na rua, «muito mesmo.» Sentir-se **admirada** no espaço público «dá-me **segurança**.» Valoriza a roupa bem feita, bem confeccionada, confortável e funcional. Gosta dos bejes, castanhos, preto, vermelho, e dos padrões coloridos. «O corpo é capaz de dominar o nosso gosto.»

Na perspectiva de Antonieta, «Nós assimilamos a imagem que os outros vêem de nós, não é propriamente o espelho. O espelho somos nós a olhar e tal. Sem comentários. Aceitamos mais e vivemos muito com a imagem que transmitimos. E que é muito verbalizada pelos outros. O corpo das mulheres é tão olhado quanto o dos homens, só que a maior parte das vezes as mulheres não têm lata para apreciar o corpo do homem e transmitir. Acho que é igual».

Na pujança da idade, Antonieta não gostava de se sentir olhada, mas agora acha uma maravilha: «Eu, ao longo da vida, tenho aceitado os vários grupos etários porque passo. Agora é francamente bom, olha, quando entro no 28 para ir para a Graça, dão-me logo lugar. Então não é bom ser olhada? Mas já passei muitos anos em pé nos eléctricos. (...) Agora sinto um **olhar solidário**. É diferente.»

As suas cores são claras, verdes, azuis. As formas são as que se ajeitam ao seu corpo. «Faço questão que a roupa esteja bem cortada, bem cosida e que os tecidos não sejam plásticos – com muita fibra. Não gosto de roupa de má qualidade. Acho que tenho bom senso, por isso o corpo domina o gosto.»

Nas práticas de cuidado de si, «o mais concreto é o cabelo, porque tenho o cabelo pintado e não posso descuidar muito disso, porque senão fica uma coisa horrível. Mas gosto muito de me arranjar em casa. Tenho de ter é um bom corte. Depois, a pele: ponho um creme diário. A minha filha Teresa dá-me os cremes que são para a terceira idade.»

Para Antonieta o acto de vestir está ligado com a **identidade**, mas também com a evolução da moda. «Acredito que as pessoas quando estão deprimidas vão às compras.»

Dá-lhe imenso prazer vestir certas coisas, diz-nos. «Uma grande revolução acho que foram os fatos de banho, na passagem para o biquini. Pagava-se muita. Estava nos regulamentos da marinha. Fechavam os olhos um bocadinho às estrangeiras. Eram os hábitos delas lá fora.³²⁰

Comecei a usar o biquini assim: tinha um pano africano, e depois quando me levantava enrolava o pano, perguntando a alguém, *está para aí o cabo do mar? – não, já passou*. Acho que temos liberdade suficiente em relação ao corpo, e em relação ao vestir. O polícia já não vem dizer que tens a saia curta. Acho que, em pouco tempo, em Portugal, já se conquistou muito em quase 40 anos e em termos da escolha do que se quer pôr».

Madalena pensa também que o acto de vestir em relação às décadas anteriores é bastante diferente. «Lembro-me de a minha mãe usar uma anquinha - *tournure* - não tem nada a ver com qualquer coisa de hoje.»

Quando compra uma peça de roupa, primeiro vê sempre as etiquetas para ver a composição de tecidos. Prefere ter menos coisas, mas melhores. Ter coisas básicas, boas, dentro de cada estação e conjugar com outras. «Gosto de coisas bem acabadas. Faz um cair diferente. Uma pessoa que veste coisas sem grandes acabamentos, está a empatar dinheiro... de Verão, tudo bem. De Inverno, mais vale ter coisas boas, bem acabadas. (...) Um bom *designer* é aquele que desenha a peça, e pensa nos acabamentos, pode ser uma coisa simples. Há outro cuidado.»



320

Fig.26 - Biquini, 1946.

O que a prende e o que a liberta relativamente à roupa: «vestir para os outros, para as circunstâncias. A sociedade prende. Não é a roupa que prende, é o que está à volta. O que liberta: a roupa, as calças, o **vestuário** tem que ver com **mudança**. Vem de dentro para fora. A pessoa mostra-se mais. A roupa [liberta], portanto. Quando aprendemos a vestirmo-nos.»

«As mulheres não tinham direito a fazer nada: não sair do país, etc.. as mulheres que conheci, mais velhas – nunca tinha pensado nisso, mas hoje ao longo desta entrevista fui pensando – quando eu era miúda, eram mulheres muito marcantes (...) havia uma certa guerra delas, surda, essas pessoas seriam minhas avós. Elas impunham-se devagarinho. Elas não podiam fazer muita coisa – lembro-me que pessoas dessa idade, não saíam de casa sem empregada, nem para sair a rua, e ir ao outro lado. Não saíam de Verão sem sombrinha, numa terra como Arraiolos que era uma aldeia. As pessoas tinham que ser assim. Havia uma luta delas para se tornarem independentes, o que não era fácil. Até porque havia ali regras muito definidas.»

O que falta reivindicar através do corpo para Madalena é «A liberdade de as mulheres terem o corpo que querem ter. Muitas vezes a pessoa não tem o corpo que quer, mas o corpo que os outros querem que ela tenha. E levam a vida inteira a lutar por isso.»

«Vestirmo-nos agora ou nos anos 50, é diferente», disse-nos Deonilde. «Mas eu não mudei muito. (...) há pessoas que mudam muito. Uma vez disseram-me: a senhora anda todos os dias no cabeleireiro. E eu respondi, - *é que durmo todas as noites com a minha cabeleireira*. Antes de ser cabeleireira, andei na modista. (...) Dantes eu comprava mais do que agora. Se não vou a lado nenhum, não preciso de mais roupa. E gosto de ter no guarda-roupa coisas que uso.»

As mulheres têm o direito de vestir aquilo de que gostam. «Sem se ralarem com aquilo que os outros dizem. Se o meu marido dissesse, *olha não vistas isto*, havia de lhe servir de muito. Eu vestia na mesma. Elas vêem de uma maneira, eles de outra. Mas falam de um mesmo corpo.»

Ou como diz 'Gabrielle' no filme «Coco avant Chanel»³²¹, a pele é a mesma.

«A mini-saia foi uma revolução. Quem a lançou foi a Mary Quant. E lembra-me de o meu pai estar com uma **mini-saia** na mão, que era da minha irmã mais velha, e perguntar, *mas de quem é esta saia?* Ela ouvia coisas de certeza quando a usava».

Segundo Judite, que já não vai às compras, «Hoje há liberdade de se vestirem como quiserem. Porque antes se uma pessoa vestia uma coisa mais ousada era logo [mal] vista... Hoje ninguém repara. (...) A mini-saia foi uma revolução. Caía tudo para o lado.»

«Mas [hoje] não há roupas para senhoras de idade, e não me venham dizer que agora não há idades. Há idades. Vejo às vezes no Verão, quando se quer comprar uma coisa, não há. Ou é decotes até ao umbigo... é muito difícil. Como estou com muita dificuldade de me movimentar, é só por necessidade e é ali no sítio (bairro).»

Joana fala-nos também do avançar da idade e a necessária adaptação que isso implica: «adapto-me àquilo que a minha configuração exige de mim própria. (...) Posso apertar-me uma tarde para vestir certa coisa, ou ir a certo sítio, mas eu prefiro a liberdade do meu corpo.(...) Uma peça pode ter um significado que muda de uns para outros. Uns gostam, outros escandalizam-se.»

Tal como proposto por Lahire³²², uma reflexão sobre a linguagem permite-nos colocar a questão da relação entre linguagem sociológica e os sentidos dos actores. A etnometodologia defende o sentido dos actores e interessa-se pela linguagem e pelas suas práticas. Embora constitutivas das relações sociais, estas práticas de linguagem não 'dizem' estas relações. No nosso estudo, são as participantes-actrizes as mais bem

³²¹ *Coco Avant Chanel*, de Anne Fontaine (2009), com Audrey Tatou, interpretando o papel de Gabrielle Chanel.

³²² Bernard Lahire, «Précision sur la manière sociologique de traiter du "sens": quelques remarques concernant l'ethnométhodologie», In *Langage et Société*, nº59, 1992. Sociologie, Langage et Interprétation. Les Enjeux de L'ethnométhologie, pp.73-89.

colocadas para nos darem a conhecer através do seu discurso esta actividade quotidiana do vestir, aparecer no espaço público, auto-representar-se. ‘Dizem’-nos do seu tempo que é afinal o nosso, de todos/as.

Como defende Françoise Thébaut, ‘a história das mulheres é filha do seu tempo’³²³. Foi nesse papel, de filhas do seu tempo, que situámos cada um das nossas participantes, escutando as perspectivas pessoais sobre a roupa de vestir, as práticas de vestir, os permitidos e proibidos, as representações sobre a feminilidade e a masculinidade, a apresentação de si e afirmação de si através da roupa e do consumo, e finalmente tocámos os momentos-chave de libertação/revolução e submissão do corpo para cada uma destas mulheres entre 1926 e 1938. Que sentidos foram criados por estas entrevistadas em cada uma das idades de vida que já atravessaram e relativamente ao uso da roupa de vestir e ao fenómeno social da moda? O lugar que atribuem ao vestuário situam-no ao nível da «preocupação», «necessidade», e da importância de se estar bem vestida. Quem as vestia em criança, eram as suas mães. A não ser para aquelas que passaram parte da infância e adolescência no regime de colégio interno. A apetência para vestir o mesmo que as outras adolescentes leva-nos ao encontro da definição dada por Simmel ao fenómeno social da moda, já tratada por Gabriel Tarde (*Les lois de l’imitation*, 1890) que viu na imitação o princípio fundamental da vida social. «A moda é imitação de um determinado modelo, e satisfaz assim a necessidade de apoio da sociedade; ela conduz o indivíduo pelo caminho seguido por todos e institui um modelo geral que reduz a conduta de cada um a mero exemplo de uma regra.»³²⁴

Três das participantes (e não só neste grupo etário, mas no seguinte também) falam-nos da proibição das calças, mesmo quando já as usavam, nos anos de 1940.

³²³ «A história das mulheres é filha do seu tempo e do feminismo do seu tempo». Françoise Thébaut, “Écrire l’histoire des femmes et du genre. Comparaisons et connexions européennes”, Anna Bellavitis e Nicole Edelman (Dir.), *Genre, femmes, histoire en Europe* (Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011), 11-33.

³²⁴ In Cristina L. Duarte, *Moda* (Lisboa: Quimera), 2004, 41.

Quando Antonieta era adolescente, as meias de vidro eram a grande novidade, só que o seu uso era mal visto pelas mães. Exibir a pele através de uma transparência ainda haveria de trilhar um grande caminho até ser *mainstream*... A sociedade era fechada, e os ecos do «lá fora» encontravam maneira de se fazer sentir cá dentro, através de portadores/as de novidades, que as traziam para o nosso território. A mesma participante fala-nos do problema do assédio nas ruas de Lisboa, feito por homens, o que atravessa várias gerações, até ao grupo etário mais novo que entrevistámos.

O que significa(va) ser rapariga não é afinal muito diferente nas décadas em estudo, embora haja diferentes acentuações ao longo do tempo. O corpo das mulheres, sempre muito explorado pelos *media* é a opinião geral (seja na imprensa, na publicidade, nos audiovisuais), e não passa despercebido na «nossa sociedade», como nos disse Madalena. «Olhar é uma coisa, outra é invadir a privacidade, com o olhar», disse-nos.

Moda e posicionamento político é uma relação estabelecida pela Antonieta, quando nos fala do pós-25 de Abril e das viagens que fez aos países de Leste, para os conhecer. Fala-nos também da ousadia que era usar biquini numa altura já «revolucionária», quando as praias portuguesas eram visitadas pelos cabos do mar que controlavam o modo como banhistas se comportavam em matéria de vestuário. A sociedade disciplinadora e normalizadora é uma sociedade que se vigia a si própria. Combatê-lo é trazer para o pessoal o político. O vestuário, como Elias o via, é o corpo do corpo, que se encontra directamente implicado num corpo político. Preso, ou liberto.

No ponto seguinte passamos às décadas de 40/50 para um novo ciclo de moda, pelas vozes de três mulheres nascidas entre 1941 e 1948. Tratamos as concepções, expressões de individualidade e hábitos de moda nas perspectivas pessoais sobre a roupa de vestir, diferença e estilo junto de participantes cuja adolescência e juventude nos vais situar nos anos 50 e 60. Foram analisadas as práticas e os usos sociais subjacentes ao corpo, permitidos e proibidos incluídos, e o que as condiciona. Mais uma

vez, o efeito-espartilho, a imprensa e o contexto de época na década em que Gertrude Stein proferiu a afirmação: *war makes fashion*. Stein dá-nos a sua fenomenologia da guerra através da lente da moda e da vida ‘vívida’, falando-nos de um tipo de acto teatral num campo de necessidade, tal como o cozinhar, que está sempre ligado à sobrevivência, e à nossa relação com as estações do ano, que são cíclicas. As modas permanecem dentro de um tempo que é circular. Segundo Gertrude Stein, a moda é beneficiada pela guerra porque esta interrompe o movimento da moda no sentido da finalidade ou do novo simplesmente. «War is then the separation of season and fashion, but the break-up of the cyclical logic of nature. Fashion is thus a civilizing affair, for it refines the way we connect with our world.»³²⁵

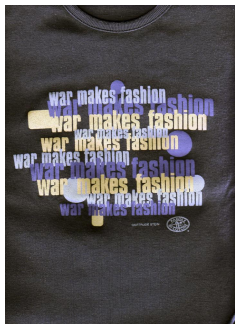


Fig.27 – T-shirt com citação de Gertrud Stein: «But the thing to remember is that the french know the difference between a fashion and something that is being done that is not a fashion, some people follow everything but the french have a delicate sense, they know what is a fashion and what is not a fashion, and just following the way some nations do is not following a fashion, and of course they do not want to feel any sense of obligation or obedience, obligation and obedience is the death of fashion and therefore as the workman said we have had enough of what they make us do.»

³²⁵ Gertrud Stein viveu entre 1874 e 1946. Nasceu nos EUA e morreu em Paris, onde viveu os últimos 30 anos da sua vida. «If you like fashions, you get tired of crises, and the french like fashion, they do not like them. They naturally create them and crises are occasionally a help to fashions». Consulta a 28.7.2015 in *Essays on aesthetics and ideas*, <http://theeyethemind.com/posts/2013/7/2/stein-on-fashion>. Na figura, T-shirt com frase de Gertrude Stein estampada.

5.2 - *Herstory* II: Timidamente, as vozes ganham espessura

A II Guerra Mundial obrigou, mesmo que timidamente, a abrir o país ao exterior. Não participando na guerra, Portugal não deixou de sentir os seus efeitos, nomeadamente através do acolhimento a refugiadas/os. No próximo retrato, tratamos a importância social da moda-vestuário das mulheres nascidas nos anos 40.

A segunda grelha de análise de conteúdo³²⁶ foi construída com as vozes de quatro mulheres nascidas no Portugal dos anos 40.

Alice nasceu numa sala de aula, em 5 de Janeiro de 1941, Areias de Vilar, Barcelos. Filha de professora primária, foi igualmente professora do 1º ciclo toda a sua vida. Hoje aposentada, Alice tem uma filha que também entrevistámos, Leonor, e um neto, nascido em 2013. Encontrámo-nos no Parque das Conchas, no Lumiar, e fizemos a entrevista em duas partes, em dois dias diferentes, no mesmo local, ao ar livre. Alice tem dois irmãos (um deles, padre, falecido em 2012) e uma irmã.

«A minha mãe era professora, vivia na casa [alugada] da Câmara [de Barcelos], onde havia quartos e salas de aula. Não havia casa de banho. Nas férias, a minha mãe mandava empilhar as carteiras e fazer a limpeza do chão. Contíguo à sala de aula, havia o quarto da minha mãe. Nas férias do Natal teve visitas do irmão e pô-lo a dormir no quarto dela; e pôs na sala de aula a cama dela e o bercinho do bebé que ía ter, no sítio que não tinha carteiras (que estavam empilhadas). Quando eu tinha 18 anos, fui dar aulas nessa sala.»

Lurdes nasceu a 29 de Novembro de 1943, na Maternidade Alfredo da Costa. Viveu sempre em Lisboa, excepto quando morou em Inglaterra entre Agosto e Dezembro de 1994. Está reformada: «Fiz um bocadinho de tudo, como as pessoas da minha época: roupa, cabelos, balcão, importação, secretariado, atendimento de loja.»

³²⁶ Grelha de análise de conteúdo 02 no disco II (Os Anexos).

Tem a antiga quarta classe, e foi mãe aos 19 anos, de Maria Inês. Entrevistámo-la em casa da filha.³²⁷

Maria d’Aires é enfermeira, nasceu na Parede a 21 de Março de 1948. Morou em Évora durante toda a infância e adolescência, onde terminou o liceu. Viveu dois anos em Inglaterra e quatro na Suíça. Fomos encontrá-la através de uma colega de trabalho, Emília Rosa, que gentilmente a apresentou, e em Agosto de 2012 no primeiro encontro para uma entrevista semi-estruturada, aprofundada. Para além de seguir a sua trajectória de vida, e a sua (auto)biografia, fomos procurando uma identidade narrativa para esta participante que é uma das netas da escritora, jornalista e pacifista Maria Lamas (1893-1983). Maria d’Aires tem dois filhos (nascidos em 1971 e em 1977). As fotografias digitalizadas pela Biblioteca Nacional no quadro desta investigação e na pesquisa realizada ao espólio da escritora Maria Lamas³²⁸ estão devidamente assinaladas.³²⁹

Filha única, **Natividade** nasceu no ano do *new look*³³⁰, em Vilar de Amargo (Figueira de Castelo Rodrigo, Guarda), a 10 de Janeiro de 1947. Vive em Lisboa desde 1968, aqui fez a licenciatura em História (Faculdade de Letras, 1980) e o mestrado em Estudos sobre as mulheres (Universidade Aberta, 2004). Foi professora do ensino

³²⁷ Também foi entrevistada (nascida em Lisboa, 1962), bem como Matilde (nascida em Lisboa, 2000), a mais nova das duas netas. Ver em anexos IV.

³²⁸ Espólio 28, BNP, sala dos reservados.

³²⁹ Anexos IV, p.62-72.

³³⁰ Nascido na Normandia (Granville) em 1905, Christian Dior (que gostava de ter sido arquitecto) desenhou para a sua própria casa entre 1947 (n.França) e 1957 (f.Itália). A sua primeira colecção chamava-se «Corolle» mas foi baptizada por Carmel Snow, editora da Harper’s Bazaar, com o nome de *New Look*. A Vogue francesa falava do lançamento da sua casa de moda, e dizia que os seus desenhos baseavam-se na forma orgânica da corola, nas pétalas e nas voltas do número 8. Num tempo de austeridade do pós-guerra, Dior resolveu desenhar para as mulheres, como se as moldasse, tentando-as com a feminilidade nostálgica do espartilho, com uma cintura muito estreita e as saias flutuantes feitas de metros de tecido. Tinha uma predilecção pelo século XIX e tal como Charles Worth, fundador da alta-costura, estruturava firmemente as suas peças, construindo as suas roupas como se fossem edifícios: «Thus I moulded my dresses to the curves of the female body, so that they called attention to its shape.» Claire Wilcox (ed.), *The Golden Age of couture, Paris and London 1947-57* (London: V&A Publishing, 2007), 40.

secundário. Agora é doutoranda em História Contemporânea (FCSH/UNL). Tem um filho, João, e uma filha, Sara, nascida em Lisboa, em 1986, licenciada em História (FCSH), e Mestre em Estudos Orientais (UCP). O guião da entrevista foi aqui aplicado às duas mulheres, em debate conferência, em casa, com o gravador ao centro da mesa.

5.2.1 Anos 1941/48: Importância social e memória histórica da roupa.

- *A memória da moda nos anos das meias de vidro e dos vestidos.*

Cada uma das participantes nascidas entre 1941 e 1948 dialogou connosco sobre o lugar que ocupa o vestuário na sua vida: ora como uma preocupação, e como algo que ocupa um lugar importante revelador da personalidade (**Alice**: «o que interessa para mim é o conjunto»), ora como algo que favoreça («vestir algo que goste e me favoreça»: **Lurdes**), de acordo com as circunstâncias e o *self* («visto de acordo com o meu eu», **Natividade**), sem preocupações com as modas, fazendo uso de um certo conservadorismo, e estando conscientemente alerta para o espelho da imagem («que as pessoas querem projectar, dá para fazer uma leitura rápida da personalidade, que pode também ser enganadora, não é? Pode ser um jogo»: **Maria d’Aires**).

As afinidades nestas mulheres apontam para memórias têxteis e de vestuário, a salientar: o piquê (tecido de algodão), o bordado inglês (outro tecido de algodão), os vestidos de criança, e o uniforme - para quem era interna num colégio, como Alice, no Instituto Sidónio Pais, no Porto. Todas as outras viviam com as famílias, e eram vestidas e penteadas pelas mães.

No caso de Natividade, lembra-se dos «primeiros vestidinhos» feitos pela mãe, com tecidos em gorgorina (algodão), que era muito macio, e geralmente de cores muito suaves. «Só mais crescida é que se dava à costureira, mas assim uma coisa especial. Depois, eu aprendi a fazer e fazia algumas coisas para mim.» A memória da escola e do

que se usava então, remete para os anos 50 da sua infância, em Vilar de Amargo, e para a bata branca.

Entretanto em Évora, a mãe de Maria d'Aires, vestia as filhas de «uma maneira diferente das outras pessoas»: enquanto as colegas de escola vestiam-se todas de castanho e azul escuro, «com cores muito tristes; a minha mãe vestia-nos de muitas cores, é o que me lembro». No liceu, as alunas tinham de usar saias, «**não podíamos usar meias de vidro**. Vinham apalpar-nos as pernas, para ver se trazíamos meias de vidro, ou não.» De Verão havia que usar soquetes e de Inverno meias até ao joelho. Quando começou a moda dos *collants* ainda estava no liceu: «começou porque a minha avó [Maria Lamas] estava em Paris e mandou uns *collants* para a gente. Os meus eram azuis. Na aula de *ballet* podia usá-los (...). Um dia ousei ir de pernas azuis para o liceu. Ouvi o que quis e o que não quis. Ainda por cima com botas brancas, de cano baixo. Andava assim: *collants* azuis e botas brancas. De saias. Ouvi as coisas mais incríveis.»

Maria d'Aires lembra-se de ter sido das primeiras raparigas a usar calças na rua e passar assim na Praça do Giraldo. Não se saía à rua de calças, diz-nos. Usavam-nas em casa, ao domingo, ou quando visitavam amigos, cujas filhas também as usavam. «Enfim, em núcleos fechados havia um certo tipo de roupa que era permitido. Ir para o liceu de calças, nem pensar. E para casa da minha outra avó, Delmira, ouvíamos também... A mim, chamava-me fadista. Porque as meninas bem comportadas não usavam calça». Fadista era ter má vida.

Alice ainda não tinha 20 anos, quando usou as saias rodadas e lembra-se de usar organdi, e crina de *nylon* por debaixo da saia. «Houve uma altura em que se usou bordado inglês, no fundo, fora da saia. A minha prima fazia-me essas coisas todas.» Quando casou em 1962, as saias já eram muito travadas. «O corpo, muito modelado, moldado, o cabelo usava-se muito ripado, muito alto.»

Lurdes, lembra-se do primeiro vestido que fez aos 10 anos de idade. Resolveu cortar e fazer. «Mas com 14, 15 anos quase todas as semanas estreava um vestido. Porque a minha mãe comprava os tecidos e eu fazia-os. Entretanto o meu pai era

director do Clube Atlético de Campo d'Ourique, na Travessa do Cabo, onde ia aos bailes de fim de semana e sempre que ia levava um vestido diferente nem que fosse saia de um, com corpo de outro, eu inventava sempre.» Muitos anos mais tarde, nos seus 30, 40 anos, diz-nos, foi dirigente de Andebol do CACO. Sempre foi muito irreverente, «era muito independente». Relata o episódio em que, depois de sair da escola aos 10 anos de idade, perguntou ao pai se podia ir com a vizinha, que era bordadora, para o **trabalho**. «A mestra dela achou muita piada e deu-me um paninho para eu bordar. Nessa semana fui convidada para ir lá trabalhar nas férias. Cheguei a casa e contei ao meu pai. Fui ganhar 25 tostões por semana»: o princípio de uma independência que se afirmou, depois na adolescência, para quem como ela manipulava e desenvolvia ao seu gosto uma linguagem de vestuário própria.

5.2.2 As questões da moda-vestuário

Alice nasceu em Barcelos numa «sociedade rural, machista, onde as mulheres eram muito subordinadas aos homens, era uma sociedade muito fechada, não se podia abrir o bico contra a situação política».

No caso de Lurdes, em Lisboa, esse pano de fundo de uma sociedade fechada, não teve grande influência em si, porque considera que esteve sempre «à frente da sociedade», como nos diz: «isto não é peneirice, é mesmo assim. Fui sempre apontada, havia sempre um ponto de interrogação em relação a mim, porque mesmo em relação às minhas amigas, [eu] não tinha os mesmos gostos que elas. Bastava ver que no meu tempo o desporto era mais reduzido para as mulheres e eu ia para tudo, para o futebol, para o hóquei em patins, para o andebol, basquetebol, ia para o cinema, para o bailarico. Ia a todas e com o meu pai. Eu fui o rapaz que o meu pai queria ter.»

Como era Lurdes que fazia a sua roupa, e tendo esse gosto por se distinguir entre as suas pares, foi apurando-o e é isso que a leva a afirmar que «a sociedade teve

pouca influência na imagem pessoal e na sua maneira de estar. «Até porque sempre gostei de andar nos carrinhos de rodas pela rua abaixo.» Diz-nos que a mãe dela sofreu um pouco com a sua atitude mais radical, pois toda a gente lhe dizia «porque não anda a Lurdes como as outras?» O actor Ribeirinho era vizinho da mãe e dizia-lhe referindo-se à filha dela, «esta miúda está **avançada** no tempo». Era um tempo em que se ouvia muito rádio, meio onde os actores também trabalhavam - os filmes da década de 40 retratam bem essa realidade.

Natividade, natural de Figueira de Castelo Rodrigo, diz-nos que ouvia muita **rádio** e isso influenciou o facto de «marcar a diferença, porque gostava de acompanhar, de ser diferente.» O facto de a mãe «se aprimorar» dentro das suas possibilidades, ou em trazê-la bonita, fez com que Natividade «sempre gostasse de parecer bem.»

A história de Maria d'Aires, que viveu até à adolescência em Évora, tem o mesmo pano de fundo: «um meio muito fechado, altamente **estrito** nas regras de comportamento. As raparigas não saíam sozinhas, não saíam à noite, não falavam com os rapazes na rua.» Conta-nos que fez parte do grupo de 13 raparigas que inauguraram as piscinas de Évora, no então 6º ano de liceu. «Raparigas de fato de banho na cidade ... irem sozinhas, sem as mães e as avós e as *chaperons*, e sem a guarda prussiana toda atrás.(...) era uma falta de confiança muito grande para com os jovens. Tudo era proibido, tudo era sancionado, limitado, comentado, espiolhado, uma coisa assustadora.»³³¹

5.2.3 As questões do olhar construído.

- ***A influência das revistas***

³³¹ «Chaperon», no dicionário Francês/Português de Domingos de Azevedo, é descrito como uma «Pessoa idosa ou séria que acompanha uma menina por decência». Lisboa: Livraria Bertrand, 8ª edição, 1984.

«Sou clássica. **Arranjo-me** para mim própria, mas gosto de agradar a quem vê», é o que nos diz Alice. As pessoas ao verem (-nos) lêem o que quiserem. Ou seja, há uma leitura, livre, e que não podemos nunca dominar. «Porque primeiro é uma escolha nossa, e lida pelos outros». Alice vai mais ao detalhe, dizendo que as pessoas lêem aquilo que ela quer: «porque se vou discreta, sem provocações, e com coisas que não ferem susceptibilidades demais – nem pelo tamanho do decote, nem pelo comprimento [altura da saia], as pessoas lêem que sou uma pessoa discreta.»

Na sua juventude, Alice não tinha acesso a notícias, a revistas, e mesmo a televisão só chegou em 1957, a preto e branco. «Pouco se via. Mas viam-se aquelas peças de teatro, com aqueles fatos de época e a gente sempre tira qualquer coisa de uma época passada para a nossa.» Continua a gostar do conceito ‘retro’, e ao reviver essas épocas que mais (lhe) agradaram, «identificamo-nos mais ou menos com esses estilos». Numa frase, «a gente sem querer também se deixa **influenciar**».

De que fala o modo de vestir de Lurdes? Da sua maneira de ser. Continua a ser ‘atrevida’, afirma, «com a minha pontinha de irreverência e talvez mais apurada, pois já não tenho quem me ponha restrições.» Não vai atrás de modas nem andar à anos 30, quando a moda é anos 80 ou 90, ou 2012: «Dentro da moda, eu fujo sempre um bocadinho. Para mim hoje não há moda. A moda que eu encontro hoje, já passei por ela toda.»

Fala-nos ainda daquilo que é uma das grandes inovações deste século e que é a revolução nos **têxteis**. «Dão outro cair à roupa, que não tinham no meu **tempo**. Apareceram as malhas de seda que eu usei e abusei delas. Hoje os tecidos têm um toque muito bonito». Procura mais os tecidos, porque diz que a moda «já não lhe diz muito». Já passou pelas mangas borboletas, pelos drapeados, pelos vestidos justos, as cinturas descidas, que usou para «encobrir» a gravidez, pois alargavam da anca para baixo, numa forma *evasée*. Aos 30 anos (1973) tinha quem lhe trouxesse figurinos de Itália. Quando a filha lhe pedia para fazer uma *toilette* para uma festa, «ela ia sempre diferente das outras».

Natividade pensa que a maneira de vestir reflecte a sua personalidade e a forma de estar na vida. «As coisas falam». É a questão de saber se a moda terá um discurso, que é emitido por quem veste ‘aquela’ roupa, ou seja, a roupa dá uma imagem determinada que corresponde «geralmente» à pessoa que a veste. O discurso é montado/elaborado da seguinte forma: «quando visto aquela saia, sei que a posso conjugar com uma data de *tops*.»

Aquilo que se ouvia na rádio era importante, como informação de moda. Não só sobre a mini-saia, as pinturas dos olhos, com a Mary Quant: «portanto a gente seguia». Eram os brancos e os azuis dos anos 60 e 70, que punha nos olhos «quando era nova». Hoje, assume o *rimel*, o *blush* e o *baton*. A maneira como se veste é «para o clássico».

Maria d’Aires também pensa que veste diferente do ‘grosso’ das pessoas, que tecem comentários como este: ‘tu é que sabes misturar as coisas’. Trabalha o seu **estilo**, com sucesso. A sua história, em Portugal, não é diferente de outras. Em 1968, como nos diz, ainda se ia à modista, «pois a roupa que havia feita era caríssima». Casou com 20 anos, em Inglaterra, mas o vestido, feito em *jersey* verde água, «quentinho», tinha um feitio escolhido com a sua mãe: «parte de cima justa e a saia com uns godés, só que era mini-saia, dizia a costureira, que resistiu muitas vezes a pôr-me uma bainha da altura que eu queria e a minha mãe insistia que era assim, acima do joelho, como a Airinhas quer». A modista não estava pelos ajustes, ou seja, vestido de casamento não seria tão curto, e sentia portanto sobre as suas hábeis mãos de modista a responsabilidade da imagem de outra mulher, ainda por cima noiva: «Quería impor a sua vontade, não me respeitava. Quando cheguei a Londres é que fiquei de facto a saber o que eram mini-saias!»

A roupa pode revelar a personalidade, concorda Maria d’Aires, se usar a escolhida por si e «conseguir comprar a roupa que quer». Mas de há uns anos para cá, tal não acontece e usa muita roupa trocada entre colegas e amigas. «É uma **adoção** de

roupa» - como lhe chama. Ou moda sustentável, concluímos nós. O hiperconsumo também nos trouxe até este 'lugar'.³³²

Airinhas considera-se com um gosto formado pela revista *Elle*³³³ nos anos 60. «Acho que foi o aspecto prático, a elegância do *prêt à porter*. Estive seis anos fora, até ao 25 de Abril. Estive dois em Londres e quatro na Suíça. A moda inglesa era muito exibicionista, para mim. Eu tinha um corpinho bem feito, era incomodada em Lisboa, na rua, por tudo o que era homem. Isso ficou-me. Aprendi a **proteger-me** um bocado na forma como me vestia. Tinha essa preocupação. Não usava decotes muito grandes. Tinha um problema com os mamilos, porque sempre os tive muito volumosos, e com a roupa de Verão era o cabo dos trabalhos para me vestir. Tinha de pôr algodão dentro do *soutien*. Ficava com duas bolinhas ali. Em Londres, não, andava sem *soutien*. Foi aproveitar. Quando lá cheguei apareceram as cuecas e *soutiens* 'dim', dentro de uma caixinha, umas coisas de mousse de *nylon*, tipo *collants*, de cores lindíssimas.(...) Tinha 20 anos.»

Alice nunca perdeu a vontade de se vestir bem. Afirma «aceito-me como sou». Pensa que o corpo e a cara das mulheres é que são valorizados, e explorados com fins comerciais. Quando tocamos no tema do espartilho e a sua função, como todas as outras entrevistadas, ela refere-nos que «servia para acentuar o adelgaçamento da cintura. Depois para avolumar mais a anca, que é um dos símbolos sexuais da mulher, da feminilidade: a cintura e o peito.» Mas refere que há outras conotações, «Espartilhar a liberdade».

O espartilho tem muito que se lhe diga. Alice lembra-se de o ver nos museus. A mãe não o usava. Refere ainda outra fonte: o *Primo Basílio*.³³⁴

³³² Gilles Lipovetsky, *Le Bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation* (Paris: Gallimard, 2006).

³³³ *Elle* inglesa. A edição portuguesa só seria lançada no final da década de 80.

³³⁴ Eça de Queiroz, *O primo Basílio* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1983). O escritor deu início a esta obra em 1876, logo após a ter escrito *O Crime do Padre Amaro*.

Lurdes diz-nos que o espartilho «servia para as pôr mais elegantes, andavam ali a sofrer que nem umas desgraçadinhas. Sou contra os espartilhos. Acho que os órgãos têm de andar todos à vontade.» A imagem que ela tem de si mesma passa por um envelhecimento saudável, «se a cabeça o permitir». Que lhe interessa, pergunta ela, ter um corpo bonito, se depois não puder, por exemplo, correr?

A preocupação com a (nossa) imagem é algo que não deixa de estar presente em nenhuma destas entrevistadas. Natividade: «nós vamos a qualquer sítio pela primeira vez, temos de deixar boa **impressão**.» Mas segundo ela, não estamos preparadas para ver acontecer a evolução do nosso corpo. «Não é nada saudável a imagem que se dá da mulher e o que mais me preocupa é aquela **estereotipia**, que nos é imposta a torto e a direito». Todas somos condicionadas por isso, o que se reflecte no quotidiano, conclui: «Digamos que a imposição do espartilho era duplamente grave, não é? Não só porque era incomodativo, como fazia mal à saúde. Os efeitos secundários, desmaios, eram disso consequência.»

Para Maria d'Aires o corpo continua a ser usado como **objecto** e apelo para fins publicitários, vender marcas, o que é abusivo. A sua avó paterna usava um espartilho. «Aquelas cerimónias do vestir eram muito complicadas. A minha mãe sempre teve uma relação fácil com a roupa.» A avó materna (Maria Lamas) também era prática e tinha uma relação simples com a roupa. O espartilho, segundo Maria d'Aires, devia fazer hérnias do esófago e do estômago. «Fazia figuras muito elegantes, mas imagino com muito mau estar.»

- ***Apresentação de si e representações sobre feminilidade e masculinidade***

O vestuário depende da sociedade, da classe social, da cultura, das horas, da temperatura, do clima, e contribui para dar estilo à rapariga, que consoante aquilo que veste, assim se manifesta e se identifica, diz-nos Alice: «eu sou do tempo em que se

associava mais as mulheres [à moda]. Para mim estar na moda é vestir coisas intemporais, que dão para sempre. Aquela minha amiga que é estilista (...) Isabel Tigranes, nunca fez coisas pelas tendências.»

Para Alice a feminilidade tem a ver com «a forma do corpo da mulher, os jeitos que dá ao andar, com a maneira como meneia o pescoço (...) como põe o cabelo, solto ou apanhado». Já a masculinidade está ligada ao sentido protector da mulher. Como é que as mulheres pensam que a sua imagem é percebida pelos outros? «Depende da imagem que a gente passa, não é? Porque há muitas imagens. Se eu for uma mulher que me visto provocatoriamente, sei que me vão olhar de maneira diferente, do que se eu me vestir da forma mais discreta possível. Tudo depende de como me faço ver, e compreender, no **espaço público**.» Alice não deixa de levar para a rua brincos, maquilhagem nos olhos, «como nos anos 60», e *baton*. Sente-se incompleta sem estas coisas e sem apresentação para as pessoas que estão fora. «Para me deitar é que tiro a maquilhagem toda, não é? É que me dispo.»

Lurdes diz-nos que «a gente é ou não é, vista aquilo que vestir.» Hoje a ‘rapaziada’ quer ter as coisas que a outra tem. Ela nunca teve essa influência, porque foi sempre diferente, mas as adolescentes fazem «cenas e fitas porque querem ter aquela roupa que a amiga tem.»

Estar na moda para Lurdes «é estar-se bem».³³⁵ A **feminilidade** é não «querermos ser o sexo oposto. É querermos ser mulheres **vaidosas**, mas com personalidade, sem deixarmos de ser nós, e sem sermos bonecas de montra.» Diz que as ‘masculinas’ não lhe fazem diferença. Acha que isso reflecte-se na maneira de estar, não de vestir. «Posso estar com um fato calça e estar feminina». São poucas as mulheres que lhe dizem – *a dona Lurdes está gira*. «É mais a geração das minhas netas [nascidas entre 1998-2000] que têm esse tipo de afirmação». Não pode ir para a rua sem risco nos olhos: «o meu *eyeliner*. Nem que seja já feito no elevador, se estiver atrasada.(...) Devia ser mais cuidadosa com o corpo e aí seria a *miss* das avós.»

³³⁵ A filha (Inês) e a neta (Matilde) dão uma resposta coincidente com esta. Ver Anexo IV.

Na perspectiva histórica, desde sempre que as pessoas se preocuparam com o vestuário: «Não só por causa das questões de conforto, ou porque a moral determinou que havíamos de andar vestidos, mas o vestuário foi sempre o símbolo da personalidade da pessoa e da classe social a que se pertencia», afirma Natividade. O facto é que já não se distingue, «porque democratizou-se isto tudo». Mas há 50 anos era proibido vestir calças e foi um escândalo quando as primeiras meninas as vestiram na faculdade de Letras. As professoras, por exemplo, não podiam ir dar aulas de calças. Por isso pensa que o vestuário nos define como mulheres, ou como homens. «Hoje, apesar das meninas já vestirem calças é diferente; tudo se conjuga para que aquele vestuário apesar de ser idêntico ao dos rapazes, é vestuário de menina. As crianças sentem isso. E sabem que *collants* veste-se com saia ou com vestido, e com calças meias pequeninas. E os rapazes não vestem *collants* nunca, porque nunca vestem saia.»

A roupa ajuda assim a essa afirmação de género. Vestimo-nos de acordo com o sítio para onde se vai e a circunstância. Segundo Natividade, basta-nos ver imagens de outros 'tempos' para os identificar historicamente: esta é do século XVIII, ou XIX ou dos anos 50. «Enquanto que nos homens claro que se distinguem os séculos, mas já não é tão fácil saber se é dos anos 20, dos anos 10, ou 40. A moda ajuda a construir a imagem [das mulheres]. Mas dentro das condicionantes e abstraindo-me do estereótipo que nos querem impôr, é evidente que estou bem com o meu corpo, apesar de tudo.»

Maria d'Aires fala-nos da autonomia que o vestuário nos dá, na medida em que nos protege, do frio, do calor, que nos ajuda a mostrar ou encobrir. Se estar na moda para alguns/algumas é uma obsessão, «uma forma de estar no mundo para os outros (...) há pessoas que vivem com essa preocupação da percepção exterior, usam roupa como fachada. Para outras é uma forma de vida. Uma das minhas noras trabalha em moda, numa marca italiana (...) é especialista em saber os gostos de cada povo. Sabe o que tem de pôr nas colecções para cada país, conforme as lojas e os bairros onde elas estão. Têm de ter uma **imagem sociológica**.»

Feminilidades e masculinidades correspondem a papéis: «há muita intersecção entre as duas funções, há muitos homens com aspectos femininos, muita mulher com aspectos masculinos. Sem que haja nas cabeças confusão dos papéis. Já é muito aceite que as tarefas não são exclusivamente dos homens ou das mulheres. Há ainda muita coisa não só que as mulheres têm de conquistar, mas também que os homens têm de aprender.»

Estar bem vestida para as ocasiões é uma coisa central no modo de estar de Maria d'Aires. «A minha roupa tem de dar para as situações todas: para as aulas de manhã, para o trabalho, para ir ao cinema depois de jantar. (...) Antes de nascer, no tempo da guerra[II], havia as visitas de chapéu e luva. A minha avó e a minha mãe falavam disso.»

Concluindo, «às vezes, a moda é tudo o que a pessoa não precisa para se vestir nem para trabalhar nem para ser feliz».

- ***Do outro lado do espelho***

«Pela cara, pela maneira como as pessoas nos olham, a gente vê se as pessoas estão a aprovar[-nos] ou a reprová[-nos]», diz Alice. Quando era jovem, Alice sentia-se muito **olhada na rua** – e nem percebia porquê. O corpo das mulheres era muito olhado. «Agora cada vez mais vejo que as mulheres são muito mais bonitas, do que os homens.»

Ser admirada e valorizada é algo que dá confiança a Alice, para além de conforto, segurança, contentamento, felicidade. Ser-se notada tem também outros sentidos: ter o cabelo por arranjar ou esquecido de pintar. «Sinto aí insegurança». Antigamente, havia a moda das mulheres roliças, avantajadas, segundo Alice. «É uma questão de moda. (...) depois a Twiggy veio trazer muitos problemas.»

Para Alice é o gosto que domina o corpo. O cabelo é algo a que dedica muito cuidado. Deixou de pintar, mas faz madeixas. Usa-o ainda ripado, «à moda dos anos 60». Relata-nos que a mãe tinha um desgosto por não ter cabelos brancos aos 70 anos: «Achava feio».

Para Lurdes, os 'outros' não podem ser o nosso espelho. Nós é que temos de ser espelho para os outros: Não para que se revejam, «mas para que vejam em nós uma imagem agradável». Pensa que as mulheres são mais objecto do olhar do que os homens, mas não por ela: «Tanto olho para um corpo de mulher como de homem. (...) as mulheres são mais alvo, mesmo das próprias mulheres.» No seu caso, o corpo domina o gosto, pois diz que tem de vestir coisas que lhe fiquem bem. «Porque senão vestia tudo.»

De acordo com Natividade, o nosso espelho são os outros: «Mas é evidente que não podemos concentrar-nos nesse espelho, porque temos de ser nós próprias e não condicionar o nosso eu, a nossa personalidade por causa dos outros.» Também para ela o corpo das mulheres é não só mais olhado, como mais comentado.

O assédio surge na conversa, sem lhe darmos nome. «Continua a haver aquela mentalidade sobretudo dos homens, comentarem gente jovem – as raparigas que passam – que ofende. Pensam que são engraçados. Não é compaginável com os direitos humanos. (...) O corpo das mulheres está sempre em exposição.» Natividade prefere a discrição, e não gosta de ser notada: «Mas se a admiração for sincera, a gente fica contente, confiante, sente-se mais segura também». Pinta o cabelo desde os 30 anos, pois diz que começou a ter cabelos brancos desde muito cedo.

Para Maria d'Aires as mulheres olham muito para o corpo dos homens, mas é mais comum ouvir-se comentários dos homens. «Mas quando estão entre elas, não perdem a oportunidade para comentar o corpo deles.» Airinhas já foi muito olhada na rua, agredida até. E relata-nos o seguinte episódio:

«Estava na rua Alexandre Herculano, em 1966/67, na altura da faculdade de Medicina – anos depois é que passei para Enfermagem - na paragem do eléctrico, para apanhar o 24; ia para a Faculdade de Ciências onde havia aulas de Química e Física Médicas, tudo o resto era em Santa Maria. A paragem do eléctrico era no meio da rua, não havia separador. Ficava em frente da *Madame Campos*, e de uma loja de comida, que depois passou a ser Jerónimo Martins, o eléctrico vinha do lado de Santa Marta, do Conde Redondo. Estava eu e um homem da Carris, vestido de castanho, com aquelas fardas, com um vivinho verde. Lembro-me tão bem. Vinham dois homens a descer a rua, com um ar besuntoso que a gente

atribuía aos Pides, com um bigodinho fininho, exuberantes, a falar alto e a cuspir para o lado; um deles, passa por mim, e dá-me um apalpão numa das mamas. Sacudi o homem, o funcionário da Carris insultou os homens de tudo e mais alguma coisa e perguntou-me - *a senhora está magoada?*, os homens puseram-se a gozar com ele, que lhes fez frente, dizendo - *isso não é maneira de se tratar ninguém!* Foi das poucas vezes que vi um homem a defender uma mulher desconhecida na rua.»

Fala como enfermeira para explicar os *cuidados de si*: usa as unhas curtas, sem verniz. Tem cuidado com sapatos, não os usa apertados ou altos. Diz que já usou saltos de três, quatro centímetros. «Depois vivi muito tempo num 5º andar sem elevador, e tinha de descer e subir 100 degraus, com miúdos ao colo, e compras. Por questão de segurança e comodidade, deixei de usar saltos altos.»

Quando tinha 40 anos devolveu à mãe a caixinha de pó de arroz que ela lhe deu quando fez 18. «Ficou triste. Ela bem tentou; andava sempre maquilhada, com os olhos e a boca pintada. Eu não aderi de todo a esse padrão dela.»

«Temos de aceitar que cada um tem o seu próprio corpo e que cada um tem de saber viver com ele. É preciso educação, para as *mães* deixarem o corpo das raparigas crescer em boas condições, de higiene e bem alimentado. (...) E depois as mulheres seguirem esses princípios, já que o corpo é sempre o nosso *habitação*, enquanto estamos aqui ao cimo da terra, e quanto mais saudável e mais bem tratado for, melhor qualidade de vida temos, maior satisfação podemos tirar dele.»

- ***Libertação e clausura***

As **circunstâncias da moda** vão mudando com os tempos, que trazem tempos dentro. Alice: «Aqueles espartilhos, as anquinhas, o tempo que aquilo demorava a vestir. Os toucados. (...) No tempo da minha mãe, ela usava um rolo, onde embrulhava o cabelo. Era preto, e tinha uma crina qualquer. Eu, fazia com ripado – naquela altura havia algumas especialistas em ripado – e tinha um cabelo altíssimo».

Alice diz que não pode «viver sem chumaços», porque tem ombros redondos e descaídos. Já a sua filha «não pode com chumaços.»

O que prende e o que liberta Alice? Os *collants* prendem. A saia liberta(-a). «Neste Verão tão quente que houve, sentia-me mal com as calças.» Mas a revolução 'vívuda' por ela foi a das calças.

Para Lurdes também a moda tem a ver com as épocas, e hoje vivemos e fazemos uma vida social que envolve muita rua. «O que nos liberta é a cabeça. A mim nada me prende à roupa que visto. Liberta-nos, porque tu vestes a roupa que queres.» A mini-saia foi a revolução, na sua opinião.

A gente vai evoluindo, senão não andava na moda, avança Natividade, que associa a libertação das mulheres aos anos 20: «Gosto dessa época (...) a verdadeira moda começou aí, até lá evoluía muito lentamente. Foi assim uma ruptura e um salto. Depois continuou. (...) Havia aquela fúria de viver, os anos 20, a música (...) a partir daí, **a moda marcou a evolução dos direitos das mulheres**, portanto é uma componente muito importante e muito interessante.» Para ela, se a roupa estiver de acordo com a personalidade da sua portadora, liberta-a. Em caso contrário, prende-a.

A saia curta «Foi a peça de roupa mais significativa para a libertação das mulheres, ou pelo menos entendida como isso» - resumindo, o encurtar da saia, começando nos anos 20, em que se mostra a perna do tornozelo para cima, e depois do joelho para cima. Sermos todas diferentes, e não estarmos sujeitas aos condicionamentos dos estereótipos, é o que falta reivindicar, diz Natividade.

Maria d'Aires fala-nos da saia que está a usar na altura da entrevista. É assinada pela criadora de moda Ana Salazar³³⁶ e usa-a desde os idos de 80. «Vestir essas roupas antigas dão-me um aconchego interior.» Questiona-se sobre os direitos das mulheres que vivem debaixo de uma *burka*. Mas também sobre uma mulher assediada na rua: como é que uma mulher pode usar livremente um decote ou uma saia justa, sem ser violada? O que permite ter liberdade relativamente à roupa que vestimos será o «sentir-se bem, criar um campo de segurança e de auto-estima e bem-estar interior, que nos

³³⁶ Cristina L. Duarte, *Ana Salazar – Uma biografia ilustrada* (Lisboa: Temas e Debates, 2002).

promova e sustente.» A revolução ligada ao uso de roupa das mulheres reside em várias peças, não numa só:

«O desaparecimento dos famosos paninhos (...) o que substituía antigamente os pensos higiénicos, e que se usava quando eu era gaiata. (...) Depois outra revolução foram os *collants*. A passagem das meias de vidro, para as de *mousse* e para a cor, e depois o desaparecimento das fibras, que muito condicionaram, também pela má qualidade. As camisas de *nylon* dos homens agarrava o cheiro do corpo e as pessoas cheiravam mal. As fibras de agora já não são assim. (...) Tive um vestido em xadrez desse *nylon*, passava a vida a pô-lo a apanhar ar. E o *soutien*, os de hoje já são de uma sofisticação abusiva. Para o conforto e para a vida quotidiana, não é precisa tanta sofisticação para a roupa. Por vezes, são mais nocivos para a pele, com as rendas e os aros de arame. Os meus primeiros *soutiens* eram feitos em casa.»

O paradigma do colóquio interdisciplinar proposto por Luc Boltanski vai de encontro à nossa perspectiva epistemológica, de estudar um domínio do real onde se cruzam, interseccionam e dialogam várias disciplinas: estudos sobre as mulheres, sociologia do corpo, sociologia do género, sociologia das emoções, sociologia da moda, sociologia da cultura. Fazer a história de cada uma das mulheres nascidas na década de 1940 levou-nos ao tal lugar ocupado pelo vestuário nas suas vidas, quotidianos, memórias, um lugar cheio de proibidos e permitidos, de revoluções (nem que sejam aparentes, passageiras, a meio caminho do anterior *status quo*).

Seguimos também o *Dicionário da Crítica Feminista* na questão do corpo e da representação de si, que nos interessa articular no contexto da realidade portuguesa com a problematização da identidade. Como afirma Elizabeth Grosz «os corpos articulam discursos, sem necessariamente falarem, porque são codificados com e como signos, articulando “códigos sociais”». ³³⁷

As mulheres desta faixa etária nascidas em Portugal durante e após a Segunda Guerra, falam-nos de proibições ao nível do uso de vestuário e de uma imagem

³³⁷ In Ana Gabriela Macedo, Ana Luisa Amaral (orgs.), *Dicionário da Crítica Feminista* (Porto: Edições Afrontamento, 2005), 25.

caracterizada como «feminina»: as meias de vidro, à partida, depois o controlo sobre a imagem através da sua ‘correcta’ manipulação, o que nos fala das suas opções ‘tácitas’. Era o Portugal do parece bem e do parece mal, de que também fala Ana Salazar em conversas gravadas pela autora para o livro sobre esta criadora de moda.³³⁸ Fora de Lisboa, ou na capital, apesar da diversidade de quotidianos propostos num e noutro contexto, as experiências de moda repetem-se, pois não é disso mesmo que se trata? Qualquer das mulheres tratava da sua imagem, que era cuidada pela mãe desde a infância. Natividade ouvia rádio, Alice também, ambas têm o seu estilo, aliás como quase todas as mulheres entrevistadas advogam: um estilo próprio, e um culto da diferença, nos casos mais «alternativos», como o da Lurdes, para quem o que liberta é a cabeça, o que leva-nos a recordar um texto de autoria, «O poder está na cabeça», escrito para uma iniciativa da Assembleia da República, em 2009.³³⁹

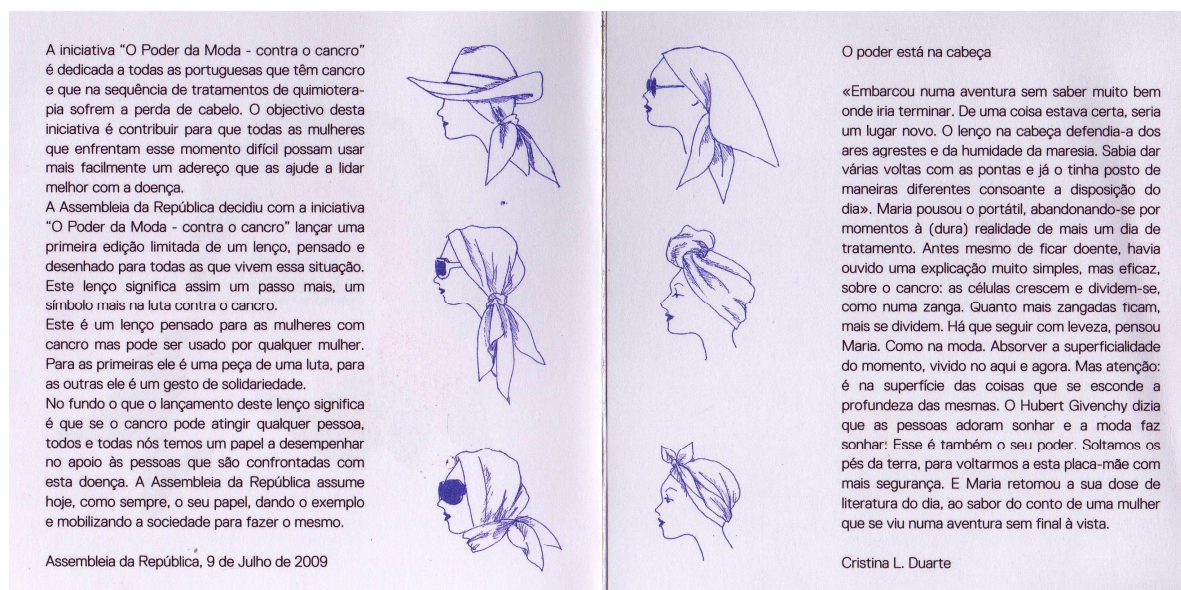


Fig.28 – Folheto interior da edição de um lenço desenhado para a iniciativa «O Poder da Moda – contra o cancro».

³³⁸ Cristina L. Duarte, *Ibidem*.

³³⁹ Cristina L. Duarte, «O poder da moda Contra o cancro», Comissão Parlamentar de Saúde, Grupo de Trabalho O poder da moda contra o cancro (coordenação de Sónia Fertuzinhos), 2009.

«Arranjo-me», nas palavras de uma das nossas participantes, resume a atitude da maioria das mulheres com quem falámos. Natividade e Lurdes falaram-nos do gosto em se pentearem, e como gostavam de se maquilhar com as cores dos 60, ou, simplesmente, como Lurdes, não sair para a rua sem o risco (*eyeliner*) nos olhos (‘nem que fosse feito no elevador’).

Como se dá/ nos damos a ver aos outros no espaço público resume também uma atitude que aponta para a dimensão social dos comportamentos corporais, de que nos fala Boltanski.³⁴⁰ Alice, e as outras mulheres do outro lado do espelho, não ignoram o reflexo da sua imagem nos outros, mas concentram-se mais em si próprias: «Dentro dessa liberdade, devemos mostrar aquilo que somos sem nos preocupar com a opinião dos outros» diz Natividade, de quem sublinhamos a ideia de que vestir relaciona-se inexoravelmente com as circunstâncias. «Por isso temos de ter **opções** no guarda-roupa».

De seguida, passamos ao capítulo sete, *Herstory III*, que avança para o ciclo seguinte de moda, pelas vozes de três mulheres nascidas entre 1952 e 1957. As expressões de individualidade e hábitos de moda nas perspectivas pessoais sobre a roupa de vestir, diferença e estilo junto destas participantes cuja adolescência e juventude vão nos situar nos anos de 1960 a 1970.

³⁴⁰ Luc Boltanski, «Les usages sociaux du corps», In *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. 26e année, N.1, 1971, 205-233.

5.3 - *Herstory* III: vozes de mudança, num tempo cinzento

Num país que resiste à modernidade, as jovens que atingiram os 20 anos na década de 70, à sua maneira, anteciparam uma revolução antes dela acontecer. Nasceram num tempo de convenções rígidas, onde a política do ‘parece mal’era o principal código de conduta da ditadura.

A terceira grelha de análise foi construída com a geração de mulheres nascidas durante a década de Cinquenta.³⁴¹

Teresa nasceu em Lisboa, na Maternidade Alfredo da Costa a 19 de Agosto de 1952. A sua mãe era da Sertã, onde foi professora da instrução primária, vindo para Lisboa ainda na juventude. Já aqui, começou a trabalhar na Faculdade de Ciências como preparadora biológica. Joana, a neta, nunca a chegou a conhecer. O pai de Teresa era funcionário público e trabalhou no jornal *A capital*. Depois de um curso de guia-intérprete (Instituto das Novas Profissões, 1973), Teresa licenciou-se em História de Arte (FCSH/UNL, 2000). É aposentada da Função Pública e, como ela diz, «escreve umas coisas».

Margarida Jardim, nome artístico, trabalha na concepção, produção e realização de exposições. Conhecemo-las através de Maria d’Aires, neta de Maria Lamas. Margarida, nascida em Lisboa, em 1955, foi entrevistada no modelo de conferência de grupo, com a mãe, com o mesmo guião semi-estruturado aplicado a todas as participantes. É licenciada em Pintura, pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Filomena nasceu a 18.05.1957 em Malange, Angola, onde viveu até 1975. Tem uma irmã mais nova («11 meses e 20 dias»). Depois veio para Lisboa, onde fez licenciatura em História (FL/UL). Na Universidade do Porto fez o Mestrado em Arqueologia. É técnica superior da função pública, na área de Património.

³⁴¹ Grelha de análise de conteúdo 03 no disco II (Os Anexos).

5.3.1 Anos 52/57: Importância social e memória histórica da roupa.

Actualmente **Teresa** dá menos importância à roupa, mas pensa que a maneira como nos apresentamos é o nosso cartão de visita.

No caso de **Margarida**, o vestuário ocupa um lugar «enorme». Pensa de véspera no que vai vestir no dia seguinte. «Faz parte do meu discurso, do meu diálogo com os outros. (...) é evidente que se vou trabalhar numa exposição, vou de uma determinada maneira. Se vou passear, vou de outra.(...) acho que a forma como me apresento tem de estar de acordo com a minha natureza humana.»

Para **Filomena**, o vestuário ocupa um lugar bastante secundário. No entanto, diz-nos que tem uma noção cénica para certas situações.

Teresa tinha uma costureira em casa que fazia a roupa para o dia a dia. Era a mãe que em criança a vestia. Também mandava fazer coisas na modista, num tempo em que havia costureiras e modistas. Teresa tinha primas da sua idade que vestiam a roupa duas vezes e não a usavam mais. «Então eu tinha muita roupa [delas]. Tinha roupa fora de série para a altura. Não era comprada em Portugal. Estávamos nos anos 50. Depois na adolescência já foi diferente.»

Quem vestia a Margarida era também a mãe. A empregada da casa ajudava a tratar da roupa. O mesmo no caso de Filomena. A partir dos 14 anos «eu, porque era rebelde. Ainda ia à costureira... o cansaço da costureira, que acabava sempre em discussão, a propósito da prega e do godé.»

A primeira memória do elemento têxtil leva Teresa para os territórios da seda: «apaixonei-me em bebé por uma camisa de dormir da minha mãe, que era de seda; eu ficava extasiada ao tocar. (...) Passava na rua e apalpava os vestidos das senhoras. E a minha mãe sempre, por perto, a afastar-me porque já sabia que eu ia tocar no tecido.

Na escola, em Alvalade, andava de bata. «As raparigas aos 14 anos pareciam que tinham 20. E depois andava tudo de igual.» Aos 20, salienta os sapatos de plataforma enorme. «Mais ou menos o que se usa agora. Aqueles vestidos às flores, estilo Primavera, muito Doris Day. Colares compridos.»

Teresa menciona o seu vestido Jean Patou dos 17 anos, cor de rosa. Cortado ao meio, tinha mais três cortes: um longitudinal e dois transversais. Mini-saia, com dois bolsos metidos perto da anca. Adorava esse vestido, diz-nos. «Até ao 25 de Abril parecia que tínhamos um uniforme, um bocado tudo igual, cinzentão, e eu saía um pouco dessas marcas.»

A primeira memória de Margarida transporta-a até um certo vestido: «que tenho actualmente como sendo azulado, de gola arredondada, e bordado, no peitilho. Era um tecido de lã, picava ligeiramente». Na escola primária, usava calças, «uma forma de vestir muito prática». Já na adolescência, relata o uso de *kilts*, saias plissadas (...), meia assim pelo joelho. Sapatinho inglês de carneira, com fivela ou atacadores.» Nos seus 20 anos, estávamos em 1975, e as calças de ‘boca larga’ estavam na moda.

Filomena, a viver em Angola até ao final da adolescência, recorda-se dos vestidos de godés, em seda branca com pintas vermelhas dos seus 10 anos, das mini-saias e calças à boca de sino, amarelas, maravilhosas, conta. «A foto a cor apareceu em Angola quando eu tinha 14, 15 anos.» Aos 20 anos, «como era o Portugal muito revolucionário», usavam gangas, tanto para jardineiras, como para fatos de macaco.

O desenvolvimento da imagem de Teresa passou segundo ela por muito do que lia: sobretudo revistas de moda francesas: «não tinha a ver com o meio onde estava». Teve fases, mais do que a actual, em que o modo de vestir falava de si: fases em que se vestia sempre de negro, era existencialista. «Há pouco de mim no que visto. (...) mas tento sempre encontrar alguma particularidade em qualquer coisa, diferente.» Em si, procura encontrar aquilo que gosta: «a moda como tendência geral não me interessa; interessa-me qualquer coisa que procuro: o minimal, algumas assimetrias, coisas específicas.»

Mas a sociedade onde vivemos, influencia a imagem pessoal? «Basta sair à rua e cruzarmos-nos com os outros para começarmos a **interagir**, a identificarmos-nos ou não com os outros (...); na família, a mesma coisa, ou por gostarmos ou não gostarmos, vamos nos afastando ou aproximando, vamos construindo a nossa imagem. É pela vivência e pelo diálogo, pela aproximação e pelo afastamento, pelo contraste. Penso que isso é um percurso para a vida inteira.»

Margarida tem uma atitude muito contemplativa. De olhar para os outros e ver. «Descubro coisas tão bonitas que às vezes as guardo para mim.» Observa que mais cedo ou mais tarde isso vai influenciá-la, em termos da sua **composição**, do que vai vestir. **Recicla** a roupa que lhe dão: «eu transformo a roupa dos outros para sentir que é uma escolha minha. E é sempre por aproximação daquilo que eu aprendo com os outros. E aprendo porque me identifico, e aprendo porque rejeito. (...) A pessoa vai criando uns **espaços à volta**, que permitem ver, interpretar e depois assimilar e rejeitar.»

Margarida fala do que veste no momento da nossa entrevista, nos seguintes termos: «Estes trapos que pus hoje são uma espécie de **arquitectura**, são a minha casinha mais íntima, é o meu ninho, é aquilo que me põe confortável para eu me mexer na sociedade. (...) não deixa de ser uma construção, é uma pele que eu construo para me defender e ao mesmo tempo me **sublinhar**.» Relatou-nos ainda um encontro na rua com uma vizinha que tal como ela usa cores: «Acho que **sorrimos** uma para a outra, porque nos identificamos pelas cores que usamos.»

Em Angola, a roupa que Filomena usava era muito descontraída, pois a temperatura era muito quente. Só em ocasiões de festa é que a sociedade local se aprimorava. Mas a tónica continuava a ser a da rebeldia, para os seus amigos de infância. Quanto à mãe, e à família, foram abertas.

5.3.2 As questões da moda-vestuário

O corpo das mulheres transporta consigo a apologia da mulher magra e já não é de hoje afirma Teresa: «é engraçado que nos anos 60 – agora que se diz que as manequins são cada vez mais magras, anorécticas mesmo – lembro-me que a Twiggy era igual. (...) Ela era o paradigma da beleza, que era extremamente magra. Acho que começa tudo com a Twiggy. Há um estereotipar das mulheres feito pelos *media*. A idade também é fundamental.»

O efeito-estereótipo surge assim ligado também a um outro efeito, que é o de espartilhar o corpo das mulheres. «Pode ser uma peça de moda muito interessante, mas não passa de um espartilho. É humilhante, [n]a forma como maltrata o corpo da mulher.»

O tema da passagem surge-nos dentro da entrevista de Margarida. A forma como se cuida, transmite simpatia em relação aos outros: «eu interajo com os outros. Conheço aqui as pessoas todas e falam-me e dizem-me coisas lindíssimas. (...) não falando eu muito, só pode ser a **passagem**, e a passagem vestida assim.»

Alimenta um mundo imaginário de coisas que gostaria de construir, desde roupa a acessórios, candeeiros, que a podem vir a alimentar de alguma maneira. Guarda a informação para si, e «tudo isso entra nesta caixa [corpo], que depois traduzo para a minha linguagem.» Hoje idealiza-se ‘uma mulher’ e depois o mundo ‘feminino’ gira por comparação com ‘aquele modelo’. (...) é o confronto com os modelos que se elegendem que estereotipam».

Filomena não quer ser obrigada a ter uma imagem. «No Inverno, se pudesse, tinha duas saias confortáveis e duas camisolas, e mudava a écharpe só para colorir. Gosto de vestir para a festa porque aí é uma brincadeira, um cenário.» Ter tempo para o que gosta de fazer e que não é (a)parecer: «Não posso perder muito tempo a pensar na roupa. As prioridades são de tempo, mas também financeiras. (...) O discurso da roupa é

'teu', é um espelho do que tu és. O corpo das mulheres é visto de uma forma muito consumista, porque muito corpo de pendurar coisas. De tirar coisas. Roupa.» Para Filomena, o corpo continua a ser um factor de sedução.

5.3.3 As questões do olhar construído

Alguns estratos sociais usam a moda ou o seu estereótipo para se apresentarem uns aos outros, observa Teresa. Dá o caso das advogadas que aparecem sempre «com o fatinho de executiva. Parece que aquele fato é que cria credibilidade. Ora esta não é dada pelo traje.» Para esta participante, o «estar na moda não existe. Há para aí umas coisas que se vêem nos *media*... e que contribuem para a construção da imagem das mulheres. Não há uma moda, há várias».

Não define 'feminilidade' e 'masculinidade'. Segundo ela, a feminilidade não serve para nada. Uma das coisas de que gosta é haver uma certa **androginia**, até na roupa, dando o exemplo do *smoking* de Yves Saint-Laurent, em 1966. Muitas mulheres revêem-se nos olhares dos outros, vestindo-se para agradar, diz-nos. Teresa não faz a dicotomia entre espaço público/ espaço privado. Acessório que a acompanha sempre no primeiro, a **mala**. «Porque se tem de levar uma quantidade de **tralha**.»

Para Teresa, a «pessoa nunca está contente com o corpo. Digamos que é um contentamento descontente. Também não levo isso a peito, não é? Não estou todos os dias a pensar no mesmo.» Durante muito tempo era existencialista, quando andava vestida de preto. «Mas para a maior parte das pessoas, a mensagem não passava.» Lembra-se também de uma altura em que usou tons dos quadros de Matisse, de que gostava.

Para Margarida o vestuário é **superfície**, é aquilo que a gente pode despir e deitar fora. O ideal era andarmos nus. «Aí então estávamos todos diferentes uns dos outros, sem estarmos com a preocupação do que é que vamos vestir amanhã. (...)

Naturalmente para sermos mesmo iguais e diferentes era estarmos todos sem nos defendermos.»

Estar na moda é querer **pertencer**, define Margarida, apelando a um sentimento de pertença subjacente a uma partilha de uma coisa 'vazia'. Um exercício que faz muitas vezes é identificar em si os seus lados femininos e os lados masculinos: ao tomarmos consciência dos nossos lados, «as coisas diluem-se e somos pessoas muito mais harmoniosas». Pensa que, quer se vá a favor, ou contra a moda, há uma **afirmação** determinada. O contentamento com o corpo é uma conquista: de aprender a aceitar o corpo que (se) tem e tratar dele.

Filomena afirma que há roupa que faz sofrer (o corpo). O espartilho, por exemplo. As cintas posteriores também. O vestuário pode ser muito condicionante, mas também pode ser libertador: «se assumires o teu corpo.(...) No ser humano parece que a fêmea é que tem de ser o objecto de desejo.»

Sobre o que significa estar na moda, responde: «não sei. Mas pode ajudar a libertar o corpo das mulheres, a sexualidade. A imagem sexual é cheia de padrões. Ou pode aprisioná-la.» Pensa que a maioria das mulheres está muito preocupada com a imagem, através do vestuário, associando a roupa à beleza, e à representação social que a roupa lhes proporciona.

- ***O espelho são os outros?***

«Acho que antes dos outros estamos nós», diz Teresa. Para ela o corpo das mulheres é muito mais olhado, tanto pelos homens como pelas mulheres. «Às vezes, a invisibilidade é fantástica». Percebe-se bem quando a pessoa está a ser admirada pela positiva ou pela negativa - *sente-se*. O corpo domina o gosto, pensa Teresa: «Tens de vestir para o teu corpo, não para o corpo de outra mulher.»

Para Margarida, o olhar dos outros acrescentam-nos leituras. O espelho são assim os outros, que é o que está do outro lado, o lá fora, e o lá fora são os outros. Sim, já se sentiu olhada na rua. É mais fácil ser notada se estiver confiante, feliz, bem consigo mesma. Para ela, tem de haver um diálogo entre o corpo e o gosto. O corpo determina de facto, já que é a forma, mas «depois podemos pintá-lo, ou vesti-lo, de modo a valorizar aquilo que nós achamos que é de valorizar, e a disfarçar aquilo que nós achamos que é de disfarçar.»

Segundo Filomena, o espelho «és tu própria». Ou seja, «sou eu que me sinto, que me sofro. Ou me alegro.» Pensa que o corpo das mulheres é mais olhado como objecto de desejo – pelos homens – e como objecto de crítica pelas mulheres. A cor é muito importante porque é a expressão das emoções, de afectos. Relaciona-a com o sentir momentâneo, e usa-a para levantar o ânimo. A forma, para ela, é prática, por isso larga. «Adoro os vestidos, como os *optical*, anos 60 [linha trapézio]. No Verão, se pudesse ser, era só isto.»

- ***Libertação e clausura do corpo***

«Actualmente também há um grande espartilho que é o **pronto-a-vestir**. Tens de te meter dentro dele...»: Teresa só faz compras quando é chamada pelo objecto, pela 'peça'. É como ir a um museu: «és chamada por um quadro. E ficas ali a olhar.» Gosta de uma forma 'feminina' no vestir, mas também do ar 'andrógino'. Depende da pessoa, e da **circunstância**.» Dá importância ao acto de vestir consoante as circunstâncias. Quando repara em alguém, di-lo sempre à pessoa que gosta. «Digo sempre às pessoas, para elas não ficarem a pensar que estou a olhar com outra intenção.»

Voltamos ao espartilho: a sua libertação foi a grande revolução, mas já no tempo de Teresa, a revolução foram as calças. Contudo, quando começou a trabalhar como funcionária pública, não as podia levar para o emprego, mas nos anos 40 e 50 as

mulheres não usavam calça mesmo: «Lembro-me que a avó paterna de Joana era das poucas mulheres que usavam calças.»

Uma coisa que diverte imenso Margarida é todos os dias cumprir o seu estilo, exercitar o aspecto **lúdico**. Usa o vestir como uma linguagem, uma forma de comunicar. Como tal, prende e liberta, porque «uso a roupa como **comunicação**, para me expressar e para manifestar a alegria do movimento, o sair à rua e sentir que vou confortável e vou gira. É uma **liberdade** (...) a pessoa expressar-se como entender». Ao mesmo tempo, preocupa-se com o vestir, mas não sabe se isso é uma prisão. Caprichar umas vezes, com requinte, ou ir mais andrajosa, e ‘trapalhona’: «Mas não deixa de ser um estilo. Isto tem tudo a ver comigo e com as flutuações dos meus humores.» Reivindicar o respeito das mulheres sobre o seu corpo, é o que falta, diz Margarida, o que se prende com as **barbaridades** que a moda determina para as mulheres e a que elas aderem.

Para Filomena, a roupa passou a ser libertadora quando a mulher assumiu que podia vestir o que quisesse: «quando percebi que se pode usar curto, comprido, decotado, coberto, calças ou saias, de acordo com o meu sentir e não com o género.» Tudo o que são objectos tipificadores de poder ou de estatuto, aprisionam. O que a liberta é não estar inibida: «Se tiver de andar sempre de *tailleur*, isso prende[-me]. As calças permitem igualizar, mas falta ainda o libertar das codificações impostas pela sociedade.»

Entre a geração de mulheres nascida nos anos 50, à semelhança das anteriores, deparamo-nos com ‘a disciplina da circunstância’, uma expressão usada por Harriet Martineau³⁴², que dizia que o intelecto das mulheres estava confinado ao sentido do ensino e à disciplina da circunstância, argumentos que vestem aqui muito bem os propósitos da apresentação de si, no que diz respeito à moda-vestuário. Os fatos de

³⁴² Cristina L. Duarte, João M. Feijão, «As faces de Harriet Martineau (1802-1876)», *Faces de Eva Estudos sobre a Mulher*, número 28 (Lisboa: Edições Colibri/UNL, 2012), 27-42.

circunstância, que Greimas³⁴³ abordava na sua tese sobre a moda em 1830, continuam incorporados na sociedade portuguesa do Estado Novo, e para além dele.

Nos anos 50 Teresa tinha roupa «fora de série» para a altura, que não era comprada em Portugal. Aos 14 anos, as raparigas pareciam que tinham 20. Aos 17, o seu vestido preferido era assinado por Jean Patou³⁴⁴ que descreve na perfeição. Saía, como ela diz, do ‘cinzentão’ nacional. Com 20 anos em 1972, não só teoriza o pessoal por meio da experiência do vestuário e de representação de si – vestia de preto, foi existencialista, mas pensa que ninguém fazia essa leitura - como também é ‘política’ na forma como afirma lutar contra o estereótipo da ‘mulher magra’. Desde os anos sessenta que há sempre em voga uma Twiggy: «há um estereotipar das mulheres feitos pelos *media*.» A moda como tendência geral não lhe interessa, e sublinha que o estar na moda é uma coisa que não existe.

A teorização do pessoal por parte de Margarida, atira-nos para outras discussões, como a da ‘moda sustentável’. Também Maria d’Aires falava da ‘adoção’ de roupa, que vai desembocar neste novo ciclo (contra-ciclo da moda, que tudo absorve) revelador de uma nova tendência e, nesse sentido, contra-corrente de resposta ao hiperconsumismo, estudado por Gilles Lipovetsky em *A felicidade paradoxal*.³⁴⁵

Aos 20 anos Margarida usava calças à boca de sino; o mesmo acontecia com Filomena. O discurso de ambas, leva-nos directamente ao encontro com Goffman (1969). Quando aparecemos em público, o idioma do corpo usado na comunicação é feito do vestuário, do movimento e posição, gestos, maquilhagem (pintura de rosto) e

³⁴³ Julien Greimas (1917-1992), franco-lituano, é considerado, paralelamente a Barthes, um dos semióticos mais proeminentes, com o seu treino na linguística estrutural. A sua tese de doutoramento foi um ensaio de descrição do vocabulário vestimentar a partir dos jornais de moda de época (apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Paris, 1948), «La mode em 1830 – langage et société», *Costumes de circonstance*, 74.

³⁴⁴ O estilo dele era influenciado por dois movimentos artísticos, Art deco e Cubismo. Jean Patou(FR) viveu entre 1887 e 1936.

³⁴⁵ Gilles Lipovetsky, *Le Bonheur paradoxal, Essai sur la société d’hyperconsommation* (Paris: Gallimard, 2006).

expressão emocional. «There is, then, a body symbolism, an idiom of individual appearances and gestures that tends to call forth in the actor what it calls forth in the others, the others drawn from those, and only those, who are immediately present.»³⁴⁶

Vamos construindo a nossa imagem nesse jogo da interacção: basta sair à rua para começarmos a interagir, como nos diz Margarida. É pela vivência, diálogo, aproximação, afastamento, e contraste: «a identificarmo-nos ou não com os outros». Fala dos seus 'trapos' como de uma 'espécie de arquitectura', ou casinha 'mais íntima' para o corpo. Enfim, aquilo que a põe mais confortável e ao mesmo tempo a pele-em-construção para se defender e ao mesmo tempo se sublinhar... O jogo da sociedade parece ser esse: aquele que nos implica a todas/os nas interacções quotidianas, dos salões/convívios/encontros.

Como refere Filomena, que não morre de amores pela moda, 'vestir' é para a festa, ou seja, para o momento de encontro com representação dentro, de si. «Gosto de vestir para a festa porque aí é uma brincadeira, um cenário.»

No ponto seguinte avançamos nas gerações, com uma paragem na primeira metade da década de 60, para ouvirmos as 'raparigas' que tinham 20 anos nos Oitentas.

5.4 - Herstory IV: vozes de contestação

Os ventos de mudança impõem-se pela acção dos movimentos estudantis, da emigração e da guerra colonial, se bem que as raparigas que eram adolescentes no 25 de Abril, tenham sido sobretudo espectadoras da revolução.

³⁴⁶ Erving Goffman, *Behavior in Public Places, Notes on the Social Organization of Gatherings* (Toronto: Free Press Paper Back, Macmillan, 1969), 33-34.

Chegamos aqui às concepções, expressões de individualidade e hábitos de moda nas perspectivas pessoais sobre a roupa de vestir, diferença e estilo de três mulheres nascidas em Lisboa, que atingiram os 50 anos na presente década. Debruçamo-nos sobre as práticas de auto-composição e os usos sociais subjacentes ao corpo, permitidos e proibidos, do efeito-espartilho à ideologia do vestir/reciclar roupa. Os anos 60 são lembrados como uma era de libertação, quando os movimentos sociais ganharam o seu *momentum* de expressão. Não tanto em Portugal, afundado no Estado Novo, desde 1926. Como nos diz Wright Mills, «Nem a vida de um indivíduo nem a história de uma sociedade podem ser entendidas sem as compreendermos às duas».³⁴⁷ As décadas que serão aqui examinadas à lupa da memória histórica de cada uma das participantes deste estudo são aqui evocadas, neste diálogo entre gerações, entre o ser e o (a)parecer e entre as disciplinas.

A **quarta** grelha de análise³⁴⁸ contou assim com estas três mulheres nascidas entre 1961 e 1965.

paula roush, nome artístico, escrito tal e qual em minúsculas, nasceu em Lisboa em 1961, a 7 de Dezembro. Licenciou-se em Psicologia (Universidade de Lisboa, 1985) e é artista e professora universitária na London Southbank University. Viveu nos Estados Unidos na década de 1990, onde fez o mestrado em Creative Art Therapy (Emporia State University, Kansas, 1992) e frequentou o curso de doutoramento em Artes pela Universidade de Nova Iorque (1995). De regresso ao velho continente, a South London Gallery acolheu paula roush³⁴⁹ no projecto apelidado *Doctor as a work of art*.

³⁴⁷ C. Wright Mills, 1959. *The Sociological Imagination*, In Paul B. Brezina, Charles Selengut e Robert A. Weyer (Boston: Allyn and Bacon), 10. Nossa tradução.

³⁴⁸ Grelha de análise de conteúdo 04 no disco II (Os Anexos).

³⁴⁹ <http://msdm.org.uk/>

No ano em que **Maria Eduarda** nasceu, Betty Friedan lançava «The Feminine Mystique» (1963) na América e, na Europa, os Beatles³⁵⁰ já davam concertos que pareciam enlouquecer as plateias ‘femininas’, um efeito ‘de género’, em antecipação ao Maio de 68, um ano que ficou para a *memorabilia* da mudança nas relações de género. Maria Eduarda nasceu em Lisboa, em casa, no dia 17 de Maio de 1963, e quem fez o parto foi Cândida, uma tia-avó que era também sua madrinha. Os pais viviam em Almada e toda a sua infância e adolescência foi ali passada, até atingir os 30 anos de idade. O ano em que Lisboa foi Capital Europeia da Cultura (1994) já a vai assim apanhar em Lisboa, a viver numa casa não muito longe do rio, que sempre atravessou para vir estudar Sociologia, para a Nova, onde se licenciou em 1986.

Cristina (nascida em 1965) foi entrevistada juntamente com a filha Beatriz (nascida em 1996), e a mãe, Maria Odete (nascida em 1938). Todas de Lisboa, entram em diálogo intergeracional na entrevista, através do mesmo guião aplicado a todas as participantes no nosso estudo, aqui numa conferência de grupo (seguindo a técnica de *focus group*)³⁵¹, com as três gerações à volta de uma mesa, e o gravador ao centro.

5.4.1 Anos 61/65: Importância social e memória histórica da roupa.

Um lugar essencial como o da nutrição é aquele que ocupa o vestuário na vida de **Paula**. É como ter comida no frigorífico, ou livros para ler. Tudo é comprado antecipadamente em mercados de segunda mão, seja em Londres, em Lisboa, ou noutra local de **passagem**. Fala-nos da sua ideologia de ‘reciclar’ coisas. Por um lado, diz-se

³⁵⁰ Os Beatles, 1963, em concerto no British Pathé: <https://www.youtube.com/watch?v=2Suf7Wa2keQ>

Consulta a 11.12.14.

³⁵¹ R. Mucchielli, *L'interview de groupe* (Paris: Les Éditions ESF, 1974).
Luc Van Campenhoudt *et al*, *Analyse em groupe: applications aux phénomènes sociaux* (Paris: Dunod, 2005).

influenciada pelas coisas que se usam, por outro gosta de combinar o estilo *vintage*, com o contemporâneo. Usa os *media* electrónicos para receber informação de moda e não prescinde de uma certa preparação para saber o que vai vestir no dia a seguir.

No próprio dia, ao acordar, o pensamento de **Eduarda** preocupa-se com a resposta à pergunta: - «o que é que eu vou vestir?». É uma coisa que a desperta. «Se não me sentir bem com aquilo que tenho vestido, não saio de casa. O que me leva por vezes um bocadinho a atrasar o dia.» É que ela tem de se sentir bem quando olha para o espelho, o que não tem só a ver como se sente naquele dia para o exterior, mas também para si própria.

Cristina preocupa-se com o vestuário, mas consoante os contextos. Receia a banalização das peças confortáveis que usa por casa. O valor afectivo atribuído à roupa é sublinhado por ela, que defende também que a peça de vestuário, dependendo do nosso 'ar', e de como incorporamos uma peça de vestuário, pode tomar diferentes formas. Por vezes, pode estar com roupa que considera interessante, mas não estar a **senti-la**. Sentir é a palavra que mais utiliza para explicar e fundamentar a sua escolha de roupa: «dou muita importância à roupa, como objecto de sentimento.»

Tem alguns autores (criadores de moda), a quem é fiel. Destaca a intemporalidade de certas peças. A valorização que lhes dá, também por herança cultural, leva-a a preservar a roupa.

Quem vestia Paula na infância e tratava da sua roupa era a mãe, Deonilde, que também entrevistámos. Lembra-se que na altura adorava roupa comprada nas lojas, pois não gostava necessariamente das coisas que a mãe lhe fazia «Acho que ela era muito autoritária nas escolhas.» Gostava muito de a vestir à rapazinho com calções ou calças, pois dizia que era mais prático. Ao olhar para as fotos daquela época, Paula encontra nelas um rapaz e uma rapariga, alternadamente. «Na história da minha mãe até é interessante. Eu tinha um irmão que morreu, no nascimento. Esta passagem de rapaz-rapariga, através da roupa, não a apreciava na altura, mas agora até a acho

interessante, porque tem a ver com androginia, que é uma coisa de que gosto. Não gosto de roupas demasiado femininas, mas gosto de uma certa **essência** feminina.» Pensa que não é possível descrevê-la. Mas é reconhecível. «É uma coisa **cultural**». Tal como Judite (nascida em 1926) o afirmou também na sua entrevista.

Paula gosta de roupas masculinas, «mas quando não têm um ar demasiado masculino. Gosto de uma coisa feminino-masculino, ou **androginia**, gosto de brincar com isso.» Quando é que decidimos que uma coisa é masculina ou feminina? – pergunta-nos. «Tem a ver com a própria percepção do outro. É como te identificas, não é? Tem a ver com a tua auto-identificação. (...) É uma prática. Nós praticamos a nossa feminilidade, no dia a dia. (...) a roupa também dá [n]isso: sermos **diferentes eus**, experimentar diferentes coisas.»

Todas as roupas têm uma história. «Qualquer peça que eu vista hoje em dia, posso contar uma **história** à volta dela.» Na adolescência, passou por uma fase muito excêntrica, diz-nos, incentivada pela mãe. «Saiu-lhe o tiro pela culatra, pois tornei-me excêntrica demais. (...) a minha mãe é hiperfeminina e eu sempre me achei mais feia, menos elegante e menos feminina do que a minha mãe. (...) deu-me para ser mais radical na moda, questionar o padrão dela. (...) nem podia **competir** com ela. Então tinha de ir por outra via. (...) Depois, foi também a influência da Patti Smith, que é andrógina, não é?»

Quem vestia Eduarda na infância era a sua mãe, Rosa, que lhe escolheu a roupa até aos 10 anos de idade. A maior parte da roupa era feita (em casa), não comprada feita. A mãe, costureira, tratava da roupa toda da casa. A primeira memória têxtil de Eduarda é de umas calças aos quadrados. Tinha 11 anos. Dos 14 para a frente, «já começava a ter voto na matéria. O que era muito *in* e não havia muito, era conseguir arranjar uns *jeans*; nos meus 14 anos o vestido não era *in*, não se usava: era muito as calças e a camisa, ou saia e blusa, casaco.»

Era também a mãe de Cristina que a vestia, lhe fazia e tratava da roupa. Iam a uma loja na Óscar Monteiro Torres, a *Mamy*. A sua memória mais viva e cheia de

pormenores é a de uma saia de napa, com peitilho, e fivelas em latão. «Aquilo para mim era uma **armadura**. (...) Usava[-a] com uma camisolinha que guardei, foi feita à mão, em malha, em Niza.» Lembra-se também da ‘senhora que fazia as meias’, uma malha toda em buracos. Quando chegou um Carnaval, Cristina trocou a sua ‘armadura’ com o seu melhor amigo, o Zézinho, que usava bibe e galochas. Cada um tinha uma máscara. A dele, de rei, foi colocada por Cristina. E a da pipi das meias altas, foi usada por ele. «Eu acreditava verdadeiramente que, com a roupa do Zézinho, era ele.»

As calças de ganga marcaram a adolescência de Cristina, que teve nessa altura as suas primeiras *Lee*, umas jardineiras. Depois com 15 anos conta que era a moda das calças de pinças, de fazenda, feitas no caso dela pela mãe. «Não apanhei aquela coisa da boca de sino, foi só aquela coisa das calças afuniladas.(...) usava uns *kilts*, iam os à Nazaré comprar fazendas. E era as malhas: uma prima tinha uma máquina eléctrica e escolhíamos o que queríamos por revista. A minha irmã comprava revistas com padrões e íamos à casa das lãs.» Rapidamente aprendeu a fazer *tricot*. Na adolescência, esse era o *hit*: as gangas e as malhas feitas por ela e pela irmã.

Aos 20 anos Paula andava à procura de uma identidade. No início da década de 80 em Portugal o *punk* fazia-se sentir, musicalmente, em Lisboa. «Tinha a mania de fazer roupas, pois aprendi a fazê-las. Estava na altura na Faculdade de Psicologia. Foi depois que me tornei mais alternativa. Não tinha um grupo muito definido, sentia-me à margem de muita gente.»

Com 20 anos Eduarda andava também na universidade. Quando entrou, diz que tinha um estilo perfeitamente alterado relativamente ao que foi o liceu. «Até aos 18, a minha onda era muito o anti-betinho. Havia aquela farda dos betinhos, que eu abominava. Era muito fixe ter *jeans* justos, com escritos, símbolos *hippies* escritos com caneta, camisas largueironas, à homem (...). Lembro-me de ter adquirido nos Porfírios um quimono.»

Nos anos 80, ainda se lembra de usar uns sapatos bicudos, com ligeiro salto, saia rodada, e um casaco curto com enchumaços nos ombros. Fez uma permanente no

cabelo, com popa. Em meados daquela década isso mudou radicalmente e passou a agarrar a onda do vestir de preto, calçar botifarras e usar meias de rede. O cabelo era curto e espetado. Num período de 10 anos mudou muita coisa: «Aliás, hoje em dia, eu também mudo muito o estilo de dia para dia», pois não consegue exprimir uma faceta da sua personalidade só de uma forma, em termos de vestuário.

Quando atingiu os 20 anos, Cristina estava no Ar.Co³⁵²: «era um bocadinho *freak*». Usava botas caneleiras, com protector, gostava muito da ganga justa e das camisolas que fazia. Tinha uma saia *hippie*. «Depois deixei de usar a roupa que a minha mãe fazia. Nos meus 20 e tal anos apareceu a Ana Teresa Real. Eu ganhei um prémio de Joalharia [1988], o 1º Prémio de Jovens Criadores, ainda promovido pelo Instituto de Emprego, chamava-se *Cultura e Desenvolvimento*. Depois ela criou uma marca que era a *Marota*, e houve uma altura em que só vestia *Marota*. Tinha uma coisa meio sofisticada, meio desportivo, e de boa qualidade.»

5.4.2 As questões da moda-vestuário

Através da biografia pessoal, todas as participantes relatam aqui uma história das subculturas, que circulam através de revistas e de estilos. Diz-nos Paula:

Estou a lembrar-me por exemplo de ter sido influenciada pela *The Face*, as revistas inglesas dessa fase, e também as francesas. Depois também quis ir a Londres ver essa cena toda. E comprar coisas. E ir a Paris também. Por isso, era a cultura inglesa e a cultura francesa também. Até mais do que a americana. Não sei se é típico de Lisboa sermos mais influenciados pela Europa. Comecei a estudar moda europeia, japonesa, estive inscrita num curso de estilismo, mas acho que não acabei. Porque não sabia o que queria ser. Houve uma altura em que pensei que queria ser estilista, depois até estive a trabalhar nas revistas de moda, a fazer estilismo. (...) Mas aí já estava a estudar arte.”

³⁵² Centro de Arte e Comunicação Visual (Escola de Belas Artes), em Lisboa.

Paula vestia muito negro. Coisas largas, sem linhas definidas, um bocado andrógina, influência da moda japonesa, também da *Katharine Hamnett*, da *Bodymap* dos ingleses. Eram linhas muito andróginas na altura. Questionava-se o feminino convencional, o feminino de Hollywood, e as linhas dos anos 50 também. Depois dos anos 80, e mais recentemente, pensa que se começou novamente a assimilar coisas *vintage* e retro, que são mais marcadas e ligadas ao corpo. «Agora neste momento é muito mais eclético. Mas naquela altura era uma abordagem mais intelectual à moda. Então as sub-culturas tinham a ver com isso, com a música, com a moda intelectual, a **moda de autor**, as **subculturas** da música, a influência do neo-romântico, um bocadinho do gótico, e um bocadinho do *punk*.»

A Patti Smith é o único modelo de feminilidade que talvez reconhecesse. Se agora vê uma mulher dar uma entrevista com umas botas *Doc Martens*, «é pá ótimo. (...) uma com saltos altos, cai logo na minha consideração.»

Há um certo tipo 'feminino' dos *clichés* que Paula rejeita, porque pensa que é um estereótipo do feminino, não é o feminino: «Mais uma vez é difícil de pôr em palavras. Tu reconheces, e rejeitas. Sinto isso, em relação a certos **femininos**.»

Paula não faz distinção entre a roupa de noite e a roupa de dia. Vem tudo da moda japonesa, o *dressing down*: foi o que aprendei, não sigo esses protocolos de beleza, que acho fúteis. Não é armar-me em elitista. Eu também posso vestir um vestido especial, mas não quero que as pessoas pensem que estou a fazer demasiado esforço, ou embelezar-me daquela maneira. Acho tudo isso desnecessário, a atitude errada em relação à beleza. Isso para mim não é a beleza. A beleza tem de ser criativa, mas tem de questionar os padrões de beleza ao mesmo tempo. Questiona os estereótipos (...). É uma *performance*, dá que falar. É uma **conversa**, sei lá.»

O facto da roupa que Eduarda usava ser feita à sua medida, pela mãe, pode ter influenciado o facto de ela não gostar de estar sempre igual. Depois, o seu grupo de

referência ou de amizade não alinhava em termos de visual com o *mainstream*. A sociedade portuguesa dos anos 70 reflectia uma época em que as pessoas questionavam a forma de se apresentarem e descobriam **novas formas**. «Até porque anteriormente não tinham essa possibilidade. O experimentar qualquer coisa de novo, o fazer diferente, influenciou-me nesse aspecto.»

Os contextos em que vivemos influenciam-nos sempre, nomeadamente as pessoas com que nos cruzamos, e no caso de Cristina que andava «de um lado para o outro, notava sempre que íamos ter com pessoas do local que faziam determinadas coisas, estávamos sempre sujeitos ao que se estava a passar naquele local. (...) Não sinto que fosse uma pessoa com uma personalidade muito forte e que criasse a minha própria imagem, as minhas coisas. Se fazia, copiava, não tinha aquele espírito de ser arrojada.»

Na adolescência, era influenciada pelas colegas: «esta coisa de recorrer às revistas. Acho que é impossível não ser influenciada pelo que está à nossa volta.» ~

Cristina teve sempre uma consciência de si própria, muito pessoal. «Quando estava na Valeira, já com nove anos, pensava - *mas que chatice, agora tenho de ir para outro sítio*. Foi muito traumatizante. Havia uma necessidade de nos segurarmos àquilo que a gente acreditava, para ter uma âncora. Por isso, quando viajo para outras cidades, eu não vou beber muito daquela cidade, como pessoa. Talvez por isso diziam que eu não era muito sociável. Era atenta às coisas, mas não deslumbrada ao ponto de ir me vestir com a pele daquele sítio.»

O que há de Paula na forma como se veste é uma escolha intelectual e emocional. «Mas lá vem a influência da moda japonesa, que, para mim, foi radical.»

Defende que a roupa não tem de ser feminina ou masculina, nem de dia nem de noite. Nem rica nem pobre. Vê-a como forma artística, própria, que tem a ver com o corpo. Tem a ver com a sua atitude em relação ao género: «também sou feminina, e

masculina. Sou uma combinação das duas. É a combinação, não é uma coisa nem é outra, está no meio. (...) A roupa tem de ser um bocado **camaleónica**. Mas também ter uma identidade. E claro que isso só se consegue misturando peças clássicas, com as influências contemporâneas, depois misturando com as peças masculinas e femininas, depois peças mais luxuosas e outras menos.»

Como artista visual, falando da sua identidade, procura apanhar as modas, mas não ser vítima da moda. «Gosto daquela ideia, a imagem da Virginia Woolf e da Vita Sackville-West. Gosto do culto da androginia que elas fizeram na roupa delas e na escrita delas. E também estava a ver o *Orlando*³⁵³. (...) A minha roupa quer dizer isso, que me interessa pelo que outros artistas vestem, e que me interessa por roupa que questiona o género, fica entre o masculino e o feminino, que questiona o valor, que não é ostensiva. Tenho uma repugnância por roupa que mostre que foi gasto muito dinheiro nela.»

O discurso da roupa passa no seu caso por questionar a exibição do valor, mas discutir também outras coisas: o interesse pela moda, pela contemporaneidade, pelo estilo e cultura visual, pelas subculturas, podendo até fazer referências a várias subculturas sem pertencer a nenhuma. É uma remistura.

A roupa de Eduarda fala de si, porque como ela diz, conjuga as peças que possui de modo a que elas 'façam'. A mesma peça conjugada com outra exprime uma coisa diferente da mesma peça conjugada com uma outra, completamente diferente, o que tem a ver com aquilo que espera do dia, e como quer estar presente naquilo que espera daquele dia. Pode ter uma reunião num espaço exterior estranho àquele que é o seu quotidiano, e quer **representar-se** de uma forma que concilie aquilo que é expectável naquele contexto: «mas que tem de ter o meu toque, não pode ser...ah, vou com o

³⁵³ Sally Potter, *Orlando* (1992), a partir da obra literária de Virginia Woolf.

blaser, não; ou vou com os *jeans*, também não; tenho de fazer aqui uma coisa diferente, dentro daquilo que é o normal daquela situação.»

A roupa tem um discurso? Quanto a Eduarda «Tem, completamente. (...) eu comunico também pela forma como me apresento. Em mim, passa não só pela roupa, como pelo tratar do corpo de modo a ele transmitir aquilo que eu acho que deve transmitir de mim. Isso é a estrutura que está por debaixo da roupa, que é para eu gostar de ver a roupa em cima disso. Depois, tem de exprimir as tais várias **facet**as que constituem a personalidade, que não é só uma».

Nada pode falar mais alto: tudo tem de estar em harmonia. O equilíbrio é importante. «Portanto, facetas da personalidade, estados de espírito, confronto com situações que vais viver e que já estás previamente a prevêê-las, mas tens de estar representada de uma certa forma e a roupa e o vestuário são sempre uma **representação** da forma como queres estar nessa **cena**.» A parte do 'eu' que é a parte da **interacção social**, e mesmo quando não está em interacção social, «aquilo que vejo em mim, ajuda a apoiar aquilo que eu penso de mim. E trabalho de fora para dentro e de dentro para fora, e não consigo separar.»

O modo de vestir fala de Cristina, pois procura dizer aquilo que é, sem equívocos criados pela roupa: «Faço os possíveis por sentir que a roupa é a minha pele e que quem olhe para mim [tenha] uma percepção de quem está por detrás daquilo», diz Cristina. Pensa que a roupa tem 'alma' e é guardada por uma sensação emocional ou por uma **memória**, ou como peça de **design**, pela sua vivência: «a roupa tem um discurso activo, presente, e quando olhamos para ela, impele-nos a fazer qualquer coisa.»

Paula brinca à sociedade de consumo, o que faz parte do jogo da moda: faz reciclagem de roupa, ou *up cycling*. Dito de outra forma, é consumidora de roupa em segunda mão: é 'consumir sem consumir', defende.

Eduarda organiza o guarda-roupa da estação, consulta sítios internet de moda, já não faz a consulta de revistas, mas continua a precisar de referências para se actualizar:

«São tantas as fontes de informação, desde filmes, a séries de televisão, internet, tudo. Embora às vezes sinta que sou mais influenciadora do que influenciada, mas isso não tem a ver com os *media*.»

Tal como Paula foi inspirada por nomes como Patti Smith, também Cristina o foi, ou por outros, como Neil Young. «Via as revistas *The Face* e *I-D*. Embora não fosse muito vanguardista. (...) não tinha culto pelas revistas.»

A imagem corporal de Paula evolui no sentido de se sentir mais confortável com o seu corpo. «O envelhecimento, as rugas não me importam. (...) Talvez quem me veja ao longe pense que pareço mais nova, porque não me visto como as pessoas de 50 anos, a não ser as que pensam como eu. (...) A roupa que eu visto podia ser vestida por uma rapariga de 18 anos. É óbvio que a minha imagem corporal se vai adaptando e eu também me estou a habituar. Mas não acho que tenha de seguir os **esterótipos dos 50 anos**.»

Paula acha que se evoluiu muito pouco desde as *sufragettes*. «Há a mesma pressão. Tento ignorar essa pressão. Não me identifico com nenhuma modelo, tipo Kate Moss, mas sim com pessoas fora do padrão. (...) Ela não tem mensagem, é uma esponja, ajuda a mistificar. Há quem tenha uma atitude e transmita outros ideais de beleza.»

Pensa que hoje a moda aceita mais experimentalismos. Mas continua a haver uma necessidade patriarcal, para agradar ao homem.

«Claro que há pessoas que rompem com isso. Mas é uma sociedade heterossexual, patriarcal: a mulher tem de agradar ao homem. Não se pensa que a mulher se veste para agradar a outra mulher. E muitas mulheres olham para outras mulheres com um olhar masculino. (...) Há mulheres que internalizaram esse modelo heterossexual e não fizeram a **desconstrução** (...). Nunca pensaram muito a fundo nisso.»

Paula veste-se para si, não para os outros. Às vezes fica a pensar, porque é que será que a mãe gosta que ela fique mais feminina? «Tenho esse *feed-back* da minha mãe,

mas ela é uma senhora de 80 anos; agora, raparigas novas pensarem da mesma maneira, e algumas são de um modelo mais alternativo do que a minha mãe, mas continuam a gostar desse padrão heterossexual normativo, dessa **heteronormatividade**.»

«Não vejo qualquer utilidade [no **espartilho**], mas acho que já teve, não foi? Vi recentemente um filme onde aparecia um espartilho.³⁵⁴ É um objecto vitoriano, antes da libertação das mulheres; vi-o recentemente como acessório erótico, de fétiche sexual, na série lésbica da Escócia, *Lip service*. É um símbolo de submissão. Nunca usei nenhum.»

Na adolescência, Eduarda convivia mal com o corpo: «porque achava que tinha as pernas escanzeladas e os joelhos muito para dentro. Evitava usar saias que mostrassem as pernas. Depois achava sempre que havia ali qualquer coisa que estava mal. Quando entrei nos 20, 30 [anos], achei que o meu corpo estava proporcionado, não me colocava questões no que dizia respeito ao vestuário, pois tudo me ficava bem. Não era um problema. Dos trinta e muito aos quarenta, e mais por **referências exteriores**, fui tomando consciência que estava a desprezar o corpo. Portanto, **aquele corpo não era o meu**, era um corpo que estava a deixar ir, sem tomar conta dele. (...) Nos quarenta invisto muito mais na **manutenção** do corpo, do que na aquisição da roupa.»

Eduarda pensa que o corpo das mulheres é visto pelos *media* de uma forma completamente disparatada. A nível da publicidade, «acho que é irrealista aquela imagem que se vende.(...) Não sei onde nasce essa ideia da mulher lisa que está a ser vendida mais às mulheres, do que aos homens.(...) pensei que fosse uma coisa mais passageira, mas não, acho que é uma ideia que se mantém. E depois o liso tem a variante do musculado, que se vende muito na publicidade também. Muito músculo a ver-se. Não me parece que isso corresponda ao normal dos corpos».

³⁵⁴ *Fingers Smith* (2005), mini-série televisiva, a partir de um romance de Sarah Waters, passado numa época vitoriana (c.1890).

O **espartilho** servia, nas suas palavras, para «camuflar ou padronizar aquilo que é o corpo da mulher. Moldar, esconder, mostrar algo que corresponde a um padrão fixado.»

Cristina pensa que os *media* procuram corpos pré-definidos, e que há um estereótipo da mulher nos *media*, em geral, quando a mulher é usada como imagem de uma marca, são sempre o mesmo tipo de mulheres.» Para ela, o espartilho divide o corpo em duas partes, ajudando a definir as formas do corpo superior, criando um contraste maior com o inferior.

5.4.3 Questões do olhar construído

O que nós comunicamos sobre o género, a riqueza, o gosto, as culturas, é, na voz de Paula, uma questão ética.

«No meu caso, era uma questão importante para a minha identidade a questão da feminilidade, ter de lidar com isso: como é que me torno rapariga através da minha roupa? (...) Então uma rapariga que quer ser identificada como tal, claro que se vai conformar à roupa da rapariga. Quando uma pessoa depois já tem uma certa confiança, pode jogar com o que é ser uma mulher e o que é ser um homem, e jogar com os dois **papéis**, e isso depois também é feito através da roupa. Tive projectos artísticos em que eu fazia *cross-dressing*, usava bigode, jogava com a ideia da identidade masculina e com a identidade feminina. Muitos artistas têm feito isso. A biografia da Sackville-West é interessante acerca disso, porque houve uma altura em que, além de ser casada, tinha *affaires* com outras mulheres e então ela fugiu para Paris com outra mulher e vestia-se de homem. Porque na altura era mais fácil passar por homem, do que assumir. Andava de farda, com uma ligadura à volta da cabeça. Era uma personagem, tinha outro nome, vestia-se de homem e assim podia estar com outra mulher sem ser chateada. Era uma época menos livre.»

Estar na moda é questionar o que está na moda: «Porque senão é-se **vítima** da moda. Acho que uma pessoa tem de estar em diálogo com a moda. Ela é **imposta por**

cima não é? Pelos *designers*, pela publicidade, pelos gabinetes de tendências. E depois não é só isto, é o vestir bem, de acordo com a norma. Não é moda, mas passa por estar na moda. Tem de se arranjar um equilíbrio e questionar tudo isso. (...) e ficar confortável. Porque se uma pessoa está sempre em hostilidade, numa relação hostil com os outros também é um problema, tem por isso de se arranjar um equilíbrio onde a gente se sinta confortável e ao mesmo tempo questione também as normas.»

Dizer o que é a feminilidade é um bocado difícil para Paula, porque «sempre que uma mulher não está em conformidade com a feminilidade típica, está a ser masculina». Ou seja, sempre que ela se rebela contra a norma heterossexual, está a ser masculina. «Isso é uma coisa que ainda está por resolver na nossa cultura.»

Sobre a sua imagem, pensa que está sempre a ser filtrada pelas percepções dos outros: «Acho que há muito poucas pessoas que me percebem por aquilo que sou. Talvez os amigos íntimos.»

Para Eduarda tudo aquilo que usamos como forma de expressão em sociedade, acaba por ter o seu retorno na forma como somos. Ou seja, «há a visão do alinhamento, para pertencer a um grupo que nós achamos que nos deve aceitar. (...) Pode contribuir (...) afastando-te de ti enquanto pessoa, ou ajudando-te a perceber o que és enquanto pessoa e como é que te diferencias das outras [pessoas], ou não te diferencias, se o teu objectivo for esse.»

Há tantas **modas simultâneas**, que o 'estar na moda' é perceber nesse emaranhado de modas que coexistem, qual o seu **lugar** próprio. Segundo Eduarda, é difícil separar hoje em dia feminilidade e masculinidade, mais do que seria há uns anos. «Eu acho que os homens têm uma preocupação que há tempos seria considerada feminina, no cuidado com o seu corpo (...). Poderíamos dizer que os homens estão mais femininos (...). As mulheres já têm uma **liberdade** de vestuário mais antiga, que lhes permite movimentar-se entre aquilo que é supostamente feminino e supostamente masculino, nomeadamente calças, gravatas, suspensórios, casacos que vêm de um molde masculino, e misturar ou não isso tudo.»

Há hierarquias no trabalho, presentes todos os dias e, para Eduarda, arranjar o ponto de equilíbrio que junte a sua maneira de querer estar, com a maneira aceitável de estar nesse local, em que há uma hierarquia avaliadora, é um desafio.

«Eu falo por experiência própria, de uma empresa que apesar de ter algum nível de informalidade, apesar de tudo, é permitido maior nível de informalidade aos rapazes, porque é plausível que vão de calções compridos e sandálias, *T-shirts*, mas a mulher se for com as costas todas destapadas já pode ser um bocadinho mais complicado, no meio profissional. Mais complicado se tiver cargo de chefia. Se for miúda, júnior, já é desculpável. Cargo de chefia já tem de ter uma atenção à formalidade, pois há um código implícito.»

Cristina associa a feminilidade à capacidade de fazer muita coisa ao mesmo tempo, e a masculinidade à dificuldade de dar resposta. «Por vezes, há roupa absolutamente fiel àquilo que nós somos. Mas pode ser uma camuflagem.»

Segundo Paula não há *role models* alternativos: «sofri muito por não ser tão bela como a minha mãe, ou tão feminina. (...) A partir do momento em que comesças a ter alternativas, depois é mais fácil sobreviver».

Para Eduarda o desafio é também assumir as várias etapas que o corpo vai atingindo: «há uma fixação de travar a evolução normal do envelhecimento do corpo, e dá-me prazer cuidar do corpo. Quando percepciono os sinais que são diferentes da imagem que tenho de mim própria, fixada noutra tempo anterior, assumir esses sinais como o novo tempo e a nova imagem que eu tenho e assumi-la. (...) o desafio é tu estares bem com as diferentes etapas que o teu corpo vai atingindo. É muito, muito difícil, porque as imagens que te rodeiam não são nesse sentido.»

Quanto a Cristina sente que a moda impõe uma norma, uma imagem, e depois pode ser mais ou menos trabalhada. «Isso vai definindo tudo». Quanto ao contentamento com o corpo, diz que sempre foi flexível e com muita facilidade na mobilidade. «Sempre fui alta, magra, nunca tive problemas nenhuns.»

- ***O espelho são os outros?***

«Para mim, o espelho sou eu», diz Paula. O corpo domina o gosto: «o corpo é a forma básica, não é? A partir daí é o molde.»

Eduarda concorda. «O meu primeiro espelho sou eu. Não sei até que ponto a forma como eu interpreto o que vejo no espelho está condicionado pelo espelho que acho que são os outros. A primeira crítica sou eu própria. Não dou muita relevância à opinião de terceiros, seja concordando ou não; estou segura naquilo que escolho, o meu primeiro espelho, a minha primeira crítica, sou eu própria.»

Para Eduarda, ser-se notada tem a ver com o **quem** é que nota. Diz que às vezes usa o vestuário como **afirmação** e, portanto, se a afirmação agrada, ótimo. Se desagradar, também funcionou, porque não está igual ao resto. Resumindo, «é uma forma de assertividade e esta chama a atenção. A atenção excessiva é desagradável, mas o notar não me afecta e tenho um comportamento de maturidade em relação a isso.» Para poder usar aquilo que gosta de usar, o corpo domina o gosto. «A importância que eu dou ao corpo é de tal ordem que este acaba por determinar aquilo que posso usar.»

Segundo Cristina, os outros é que são as referências para percebermos quem somos. A nossa imagem é-nos dada pelo *feed-back* dos outros. Na sua opinião, o corpo das mulheres está mais exposto, e é mais usado que o dos homens. Conta o seguinte episódio com a sua mãe, Odete, que também entrevistámos: «havia a *Maçã*³⁵⁵ e a minha mãe tinha uma *T-shirt* com o nome *Maçã* e quando chegou a casa, ria-se, ria-se, porque um homem na rua tinha-lhe perguntado – *posso dar uma dentada nessa maçã?* Eu tinha para aí 10 anos.» Quanto a Cristina, nunca se sentiu olhada na rua: «metiam-se

³⁵⁵ Loja de Ana Salazar, fundada em 1972, em Alvalade, na avenida da igreja, perto da estátua de Sto. António, situada numa zona residencial nova. A esta, sucederam-se outras lojas da criadora, nomeadamente a da Avenida de Roma, hoje com o nome da sua filha, Rita Salazar.

muito quando eu tinha um namorado de cabelos compridos, e às vezes de costas, pensávam que éramos duas raparigas que íam juntas, e assobiavam.»

- ***Libertação versus submissão***

Paula associa os direitos das mulheres à roupa: «A questão do género, por exemplo. As mulheres vestirem roupas de homem. Dantes as mulheres não podiam vestir calças, não era? Se pensarmos nos países árabes, por exemplo. Há todos esses problemas, com a *burka* e tudo o mais, ou o véu.»

A roupa fluida liberta. Já a roupa *sexy*, sapatos altos em que uma pessoa não pode andar, prende: «prende-te como pessoa, no papel, não podes te mexer, ficas ali atada a uma **personagem**.»

Paula não gosta de ver o corpo ao espelho. «Quando me vejo, já estou vestida. Eu vivo com o meu corpo em paz, mas não o aprecio. (...) **Habituei-me** a viver com ele, digamos assim. Mas preciso de pôr uma **máscara** para me ver, de alguma forma. Até pôr uma cara mais optimista. (...) E às vezes é um desapontamento o espelho.(...) Temos de lidar com isso e desenvolver **estratégias**.”

Gosta muito de ver mulheres com sapatos de homem. Pensa que o que falta reivindicar é a feminilidade: «Ser feminino sem se conformar com o estilo normativo da heterossexualidade patriarcal. Como é que podemos ser femininas sem termos de nos conformar a esse filtro, não é? Como podemos arranjar outras formas de ser feminina, porque há muitas, não é? A minha maneira de ser feminina já é uma **variação**. Há muitas mulheres que também estão a fazer isso, não é?»

Na visão de Eduarda, há épocas em que o corpo é deixado mais livre, mais exposto, outras em que é mais espartilhado. «Muitas vezes a afirmação dos direitos das mulheres fez-se através da roupa, da confrontação da sociedade a novas propostas de vestuário: a mini-saia, o vestir vestuário masculino, o ir à rua com saia mas sem meias. (...) O que

liberta é quando tu podes ter o prazer de escolher, combinar, criar. O processo de **criação** que é **vestir-me**, (...) é um prazer e é **libertador**.» A peça-revolução: «foi elas deixarem de andar com o **espartilho** (...). Outra coisa foi o encurtamento da saia, definitivamente. A subida da saia em várias fases, até à mini-saia, embora em época anterior, os encurtamentos equivaleram ao choque da mini-saia.(...) Falta reivindicar que não haja a **ditadura** de um padrão de corpo, que o corpo real das mulheres tenha direito à existência e não só àquele padrão que dura há demasiado tempo. As coisas têm mudado muito rapidamente, mas aquele padrão está ali, desde a Twiggy.»

Segundo Cristina, a calça mudou muito a imagem das mulheres: «o fato e a própria gravata. Gostava de ser capaz de usar gravata, falta-me o arrojo e o dinheiro para comprar um fato.» À nossa pergunta sobre o que falta reivindicar através do corpo, Cristina chama a atenção para um filme: «Não sei se viste «*A fonte das mulheres*³⁵⁶, em que elas entram em abstinência sexual, para conseguir implementar a canalização de água potável na terrinha. É extraordinário. É uma forma de reivindicarem através da abstinência sexual. Acho que ao longo da história não se lutou muito por aí, pois não?»

O vestuário tem sempre lugar garantido no pensamento (da vida) de todos os dias. A tensão entre individual e colectivo na construção da identidade pessoal está presente no quotidiano, temperada pela invenção de si (Kaufmann, 2004) e pela apresentação em público (Goffman, 1993). A apresentação do eu (na vida de todos os dias) e a necessidade de se construir na relação com o outro (já presente em Weber – a acção social é aquela que é orientada para e pela acção do outro) desaguam assim no território da identidade pessoal (Giddens, 1994), para se tornarem escolhas ‘políticas’ de género, relacionadas com o gosto pelas sub-culturas que integram o espaço urbano, e pelo culto da história da roupa (e das roupas com história).

A roupa tanto pode ser vista como armadura, como um elemento «essencial» para a prática da feminilidade. As facetas da personalidade ganham expressões diferentes,

³⁵⁶ *La source des femmes*, Radu Mihaileanu, 2011

consoante o estado de espírito, diz Eduarda, que assume a comunicação ímplicita a uma escolha vestimentária: «eu comunico também pela forma como me apresento».

O mais sintomático na abordagem à moda é estudá-la, como Paula já fez, o que implica colocar questões, e fazer uma abordagem mais intelectual à história da moda de autor(a), às subculturas da música, e dos subgrupos urbanos. A escolha do que vestir e do que colocamos de nós próprias/os na forma como nos vestimos, passa assim por uma escolha intelectual, emocional, identitária, que engloba os géneros e os mistura. Uma escolha que tem assim tanto de camaleónica, como de contra-poder, no caso de Paula, que se interessa por roupa que questiona o género: «fica entre o masculino e o feminino, que questiona o valor, que não é ostensiva». Propõe esta participante 'brincar à sociedade de consumo', com aquilo que designa de «up cycling», isto é, consumir sem consumir.

O padrão fixado e rígido mostrado pelo espartilho no século XIX é prolongado, como efeito, na forma como os *media* procuram e projectam corpos pré-definidos: «há um estereótipo da mulher nos *media* (...) um *cliché* muito grande sobre a forma como se usa o corpo, falando mais da publicidade», disse-nos Cristina.

A secção seguinte deixa-nos com as vozes das quatro raparigas nascidas no pós-25 de Abril de 1974.

5.5 - Herstory V: as vozes filhas da revolução.

Com uma constituição que celebra agora os seus 40 anos, a liberdade na lei é um início, mas é preciso mais para o corpo (das mulheres) que se liberta, a pouco e pouco. Faltava(-nos) ainda a liberdade das práticas e das mentalidades para que o espartilho se 'desfizesse' e entrasse definitivamente no museu, onde está já, mas de onde pode sempre regressar ao futuro (das práticas do vestir).

A **quinta** grelha de análise³⁵⁷ contou com as nascidas entre 1974 e 1984. **Leonor** é uma das filhas da revolução (de Abril), como tantas outras crianças que nasceram em 1974. Foi no último dia de Junho, na maternidade Magalhães Coutinho, em Lisboa. É licenciada em Ciências da Comunicação e de Cultura da FCSH/UNL (1996), e trabalha como formadora de escrita criativa e contadora de histórias. É filha de Alice - que entrevistámos também.

Ana nasceu no Brasil, em São Paulo, a 18.07.1978. A família regressou a Portugal em 1991 e desde então ela vive em Lisboa, com excepção do tempo em que estudou em Londres, na Middlesex, onde tirou o Bacharelato em Belas Artes (2000/03). Tem uma irmã (10 anos mais velha) e um irmão (seis anos mais velho). A mãe trata-a por 'Faísca' pelo seu jeito irrequieto em criança.

Joana nasceu em Lisboa em 4 de Setembro de 1980. Estudou História de Arte e fez uma pós-graduação em Estudos sobre as mulheres (FCSH/UNL). É técnica de documentação da associação de mulheres UMAR. Não chegou a conhecer a avó materna. Entrevistámos a sua mãe, Teresa, e a avó paterna, Joana.

Rosario viveu em Lisboa entre Março e Agosto de 2012. Nasceu em Murcia, Espanha, em 16 de Julho de 1984. Licenciou-se em Sociologia (2009) pela Universidade de Granada e fez dois mestrados: Educação Sexual e de Género no Instituto Sexologia Al-Andalus, em Granada, e Profissionais da Formação na Universidade de Reims (França) e na Universidade do Porto. A nossa entrevista realizou-se no Centro de Cultura e Intervenção Feminista, da UMAR, em Alcântara. É monitora nas escolas, e trabalha com crianças.

³⁵⁷ Grelha de análise de conteúdo 05 no disco II (Os Anexos).

5.5.1 Anos 1974/84: importância social e memória histórica da roupa

O vestuário tem de ser uma coisa com que **Leonor** se identifique. Pelo estado de espírito, ou conforto dos materiais (têxteis). «Portanto, ocupa um lugar importante, porque é uma **extensão** de mim.(...) são mais importantes as peças que são mais confortáveis e que consigo repetir anos após ano, sem me cansar.» Diz que hoje dá com mais facilidade a roupa que não veste há alguns anos, e por isso acaba por atribuir cada vez menos importância à roupa.

O lugar que o vestuário ocupa na vida de **Ana** não é uma parte 'essencial', mas é bastante importante. «Uma parte é **emocional**.» A roupa altera 'de facto' a sua disposição. Usa muito preto por uma questão 'quase' económica: as pessoas não notam se eu tenho dois vestidos pretos, ou se é só um.(...) habituaram-se a ver aquela cor».

Joana dá alguma importância à roupa. Primeiro, ela serve para tapar o corpo, com conforto, e depois «se puder favorecer alguma coisa do corpo, ser bonita, é um *plus*.»

Nos dias que correm a roupa não é muito importante para **Rosario**, embora haja factores estéticos no seu físico com uma importância grande, como as tatuagens. «Desde miúda, sempre apanhei a roupa no lixo, ou no Rastro.»³⁵⁸ A mãe é costureira e Rosario nunca se identificou com as lojas: «sempre me identifiquei com a exclusividade em muitos sentidos. Eu comprava os tecidos e era eu mesma que fazia a minha roupa. Ou apanhava uma roupa velha e a transformava, com outros tecidos.»

As mulheres estão sempre muito preocupadas com a roupa, observa ela: «A importância que eu sempre lhe dei, foi mais por uma questão de rebeldia. Quando eu tinha 13 anos, a roupa era a maneira de manifestar a minha diferença em relação aos demais. Quando mais adulta, não tenho essa necessidade de mostrar a minha **oposição** ao que está à minha volta e por isso acho que a roupa já não é tão importante.»

³⁵⁸ Rastro é o nome de uma feira da ladra, em Madrid.

Quem vestia Leonor em criança era a mãe, que lhe fazia algumas peças, quando ela era «bem pequenina». Normalmente, comprava-se em boutiques, «era roupa de **pronto a vestir**», diz. «Lembro-me dos suspensórios que eu tive, com umas calças de ganga, que gostava muito de usar, eram até meio masculinas.» Tem a memória da ganga desde muito cedo, e associa os suspensórios a quando começou a mascar pastilhas elásticas, «quando me deixaram experimentar. Tinha quatro ou cinco anos.» Depois dos 14 passou por uma fase *hippie*, de usar saias compridas, rodadas, algumas com folhos, peças em *crochet*, e casacos pingões.

Toda a infância de Ana foi passada no Brasil. Lembra-se de se vestir sozinha desde muito cedo. Era «super maria rapaz». Só usava calções, *T-shirt*, e chinelos de meter no dedo. A mãe comprava a roupa na loja, e as únicas coisas feitas em casa eram de malha: «a minha mãe tricota muito bem. (...) adorava ir às coisas [dela] – [tinha] uma cinta cor de rosa, anos 60, toda colorida.» Ana conta que andava numa escola ‘no meio da mata’, a 20 km de São Paulo. «Quando vim para cá, lembro-me exactamente o que trazia no avião. Eram umas calças de três cores, um *legging*. Uma perna era salmão, a outra castanha e depois aquele *pistacchio*, na parte detrás. E uma *T-shirt* verde também. E o ar aterrorizado das pessoas cá em Portugal quando me viram. Ninguém usava aquilo. Foi em 1991. Nessa altura, tinha ainda roupa tropical. Depois passei a ter roupa europeia, era calça de ganga.»³⁵⁹

Joana afirma-se da geração *prêt-à-porter*. A mãe fazia-lhe malhas à mão. «Tinha o cabelo curto na altura, a minha mãe sempre me cortou o cabelo. A ideia da feminilidade que as miúdas têm, era tudo aquilo que as meninas não tinham. (...) essa fase da infância com esse ideal, que é muito transmitido pelos contos, pelas bonecas, há aí uma fase da hiperfeminilidade. Outro sintoma (...) é querer usar biquíni sem ter peito.» Na adolescência usava *jeans*, roupa confortável, mais casual, e quando tinha 14 anos deixou de usar saias (embora hoje as vista apenas em privado/casa).

³⁵⁹ O ano de 1991: Ano da I Edição do calendário português de desfiles de moda (de autor/a), *Modalisboa*, no Teatro São Luiz, entre 18 e 20 de Abril, com apresentação das colecções Outono/Inverno 1991/92.

Rosario era vestida pela mãe, com roupa igual à da irmã. «O que para nós era uma frustração. E muitas vezes pensavam que eramos gémeas, só por isso.» Até aos 13 anos nunca tiveram poder de decisão para decidir o que iam vestir. Só a partir daí é que começou a oposição ao ‘tradicionalismo’, sublinha Rosario: «os irmãos e irmãs habitualmente andavam vestidos da mesma maneira. Era (...) mais barato. Senão tinha muita diferença de idade, era muito mais fácil para as mulheres tão ocupadas nos trabalhos da sua casa.»

Havia roupa feita pela mãe, pela tia – «que ganhava algum dinheiro com isso» - e pela avó. A maioria das mulheres destas gerações sabia fazer roupa. A mãe tratava da roupa e Rosario passava a ferro. «Era uma adita do passar a ferro. A minha mãe ficava muito contente com isso. Eu gostava muito de fazer esses ‘lavors’ de casa.»

A sua memória têxtil mais antiga está ligada ao tacto e é a de uma almofada, por causa do tecido que a cobria, o mesmo do lençol. «Ainda com a minha sobrinha e o meu sobrinho, chegam na casa da minha mãe, elas dá-lhes esse tecido, e eles ficam a dormir com esse tecido na mão.» Lembra-se de algo que detestava: os vestidos com uns peitinhos, brancos, bordados. Depois, já na adolescência, fazia e pintava camisolas. Mais tarde, aderiu à estética *punk*, com as botas militares, as correntes, e os cintos grandes.

Há coisas dos 20 e tal, que Leonor ainda conserva. Dá importância ao conforto, à moda ‘talvez não’. «Aos 20 zanguiei-me com os chumaços, mas lembro-me de ainda se usarem. Eu estava na faculdade. Foi a Lisboa Capital Europeia da Cultura [1994].»

Aos 20 anos Ana ainda não se interessava por moda, coisa que só veio a suceder depois de ter ido estudar para Londres. «Até lá era mais a moda dos amigos.»

Nos anos de 2000 «há muitas modas», diz-nos Joana. Há um ano em que é um detalhe, outro em que há muitos detalhes. «Enquanto que nos anos 40 ou 50 era muito mais uniforme.»

Rosario tinha 20 anos em 2004, e diz que a roupa que vestia não era muito diferente da que usa em 2012.

5.5.2 As questões da moda-vestuário

Com família em Vila do Conde, Leonor ia ao Norte nas férias da escola. A sociedade local influenciou-a bastante na puberdade. Quando estava em ‘casa do padre’ [tio], não devia vestir certas coisas ou pelo menos havia aquela preocupação, estendida à presença de visitas, com a roupa de domingo, de ir à igreja. Se era Natal ou Páscoa, havia uma roupa nova, impecável. A rebeldia chegou(-lhe) aos 13, 14 anos. «Mas nunca me deixei assim **torturar** pelo que se usa, ou o que é suposto usar. Também tive sorte em andar em escolas públicas, porque fazia-me confusão ver miúdos **fardados**; apesar de não dar assim tanta importância à roupa, ela tem de ser um bocadinho **o espelho** da tua personalidade, das cores, das combinações, uma **escolha**.» O seu círculo de amigas não a influenciou muito. Amigas próximas vestiam coisas que ela achava que não lhe ficavam bem, como mini-saias. Para Leonor há uma variedade de gostos, de escolhas possíveis. No ciclo preparatório ou na secundária, não teve amigos preocupados com o modo de vestir.

Quanto a Ana, só quando ela foi para uma grande capital como Londres, é que as questões da identidade ficaram mais definidas.

Para Joana as pessoas usam o que as outras usam também. A imitação é, seguindo Simmel, uma das principais características da moda, como fenómeno social. «Vais a uma loja e de repente tens de te contentar com aquilo que há.(...) Não creio que quem compra roupa *mainstreaming*, tenha assim um estilo muito próprio, tirando a parte às vezes dos acessórios. Desde a adolescência, sempre gostei de bijuteria **étnica** e acho que me evidenciava mais por aí (...). dá para personalizar, é um pouco a tua moldura, não é?» Considera que a sua mãe é mais *avant-garde* do que ela na escolha da roupa.

Alguazes, uma vila espanhola de tradição industrial, mas também agrícola, com a sua sociedade rural muito conservadora, influenciou Rosario, por um efeito de

contraposição. «Todas as pessoas diziam que eu vestia assim porque gostava da droga, típico de ambiente fechado. (...) Pois a minha família foi a causa da minha estética e de uma grande oposição, (...) a percepção de mim mesma nesses anos era de contraposição à minha família e (...) à minha vila e fazia com que estivesse com gente como eu. Era um factor identitário muito forte e eu ficava em grupos muito fechados com gente com quem me identificava, [tanto] estética e musicalmente, como pelas suas formas culturais.»

- ***Práticas de composição***

Leonor gosta de se sentir confortável. A roupa é um **espelho** do que sente. Gosta de usar várias cores alegres e realçar algumas coisas em si. A roupa tem um discurso? «Acho que sim. Pode ter um discurso de **afirmação** de **ruptura**, de **desconstrução**, acho que fala muito, pode até ter um discurso **económico**.»

Ana não quer que a roupa tenha uma voz mais alta do que a dela; por isso não usa padrões, e opta por cortes simples. Sempre pensou na roupa como complemento, diz-nos. «Porque isso, **falar de mim**, já falo com a arte. O **discurso da roupa** começa por quem faz, quem tem um discurso.»

Quando se está bem com o corpo, a pessoa esmera-se mais. Tem mais cuidado com a sua apresentação, e representação da roupa. É o que Joana sente: «Quando uma pessoa começa a engordar, como aconteceu comigo, a roupa serve para esconder, ou passar despercebida ou para safar. O meu corpo foge ao padrão.» A roupa tem de lhe dar conforto. «Nada de **espartilhos!**»

Rosario não se considera incluída nas «formas dominantes do vestir. Não consigo ver-me com saltos altos. Rejeito isso. (...) não me sinto identificada com essa imagem. Gosto de usar coisas mais confortáveis. (...) dou pouco valor à roupa. (...) a minha forma de estar na vida não tem a ver com a roupa. É verdade que, como rejeito consumir, esta é já uma forma de não lhe dar importância».

Leonor não dá importância aos *media*. «Até porque os corpos de quem vemos com as roupas, são tão diferentes dos nossos.» Para ela, assistimos a uma coisa tipo ‘saudades da Twiggy’, com as manequins anorécticas. Fazia-lhe ‘confusão’ ver canais de moda e desfiles, onde parecia que as manequins se iam desfazer e onde a roupa nem sequer saía beneficiada com essa ausência de forma, produzida por esse «ser-cabide.» Mas parece-lhe que há alguma tendência positiva neste aspecto, em que as marcas já trabalham com ‘mulheres reais’, não que não fossem/sejam todas elas mulheres reais.

O espartilho serve para desenhar o corpo, como se esculpisse uma mulher ideal. Usou um no seu vestido de casamento. «Como estava mais magra, senti-me espectacular. Tive facilidade em respirar.(...) Mas foi um dia e pronto.»

Sobre a evolução da sua imagem, Ana diz que está mais consciente do que lhe fica bem. Sublinha que não se veste para a população masculina, mas «não que a opinião da população masculina seja completamente alheia – por isso há alturas em que há decotes, há saltos altos, há aí umas **cenas do género.**»

Pensa que se regrediu na visão do corpo das mulheres pelos *media*: lembra-se de nos anos 80 haver retaliação sobre imagens sexistas, relativamente aos anos 90 da ironia: «uma piada, não podes levar a mal. Mas o discurso é o mesmo. A ofensa está lá.»

Ana aponta o assédio feito pelos homens estar cada vez pior. «É menos verbal, mas há situações em que, porque se está num ambiente, é quase um convite a ser parte da montra do talho. Não vejo grande mudança.»

Em casa de Ana sempre existiram revistas femininas. Esse estereótipo [da beleza ocidental] sempre esteve presente, foi sempre termo de comparação. Para ela, o espartilho, cuja peça conhece bem, pois tem e usou para nós um, sentada ao lado da mãe, no sofá da sala. A peça pertenceu à bisavó e estava numa casa do Alentejo. «Para mim, honestamente, sempre vi o espartilho – não o salto alto – como uma coisa das rédeas. Depois há aqueles romances lindos, maravilhosos, da senhora não sei quantas que desmaia, porque não consegue respirar. Coitadas. Acho que é uma tortura.»

Sublinha a diferença entre o espartilho e o salto alto, onde não encontra 'tortura', porque não é uma coisa que não molda o pé, ou a sua anatomia.

Para Joana os *media* têm uma função que resume assim: «desejares ser aquilo que não és e sentires-te mal contigo». O poder das imagens é muito forte e não há como fugir: «O corpo das mulheres é visto pelos *media* como objecto. Seja no caso da etnicidade, ou até na própria construção social do desejo (...). As imagens estão por todo o lado, no metro, na paragem do autocarro, na televisão, na tabacaria, no quiosque». A sensação de não se encaixar num padrão sempre a acompanhou. «O meu pai é mulato, e a minha mãe branca.»

O espartilho no século XIX servia para comprimir as mulheres, era como se lhes dissessem - *Ficas aí quietinha, caladinha*. «Uma tortura sobre uma mulher. Aberrante. (...) Quem ajudou a reintroduzir isso foi a Madonna nos anos 90, com o Jean-Paul Gaultier. Aí, tem um ar performativo, e tal.»

Rosario nunca seguiu as indicações (de moda) feitas pelos *media*. Mas se a condicionaram foi sempre por contraposição às normas de moda.

«As mulheres têm sempre indicações de como serem perfeitas, ajustarem-se a normas impossíveis, na questão do peso, do tamanho, do rabo, do peito (...). Para me ajustar às normas de moda tenho de fazer sacrifícios contínuos, deixar de comer, coisas que, para mim, não são saudáveis. Há mulheres, perto de mim, que estão submetidas a essas normas e sofrem muito e têm problemas de auto-estima.(...) há um bombardear contínuo para todas as mulheres. (...) Desfazer a minha imagem de mim mesma é um trabalho que estou sempre a fazer para **construir a imagem de mim mesma** não em função de normas que são estúpidas e não servem de nada, mas daquilo que eu sou e de elementos muito mais importantes, que não têm que ver com a imagem. As normas da imagem têm a ver com um negócio, do capital, de fazer dinheiro e de nos fazer consumir produtos que são muito caros; temos de ser perfeitas, não ter o cabelo branco. (...) Estou sempre atenta: tens de gostar de ti e é assim.»

Na vida quotidiana há muita concordância com a imagem da mulher nos *media*, «o espaço público em geral está muito condicionado pelas normas; mas, por exemplo, em

França, a percepção que eu tenho da imagem da mulher no espaço público, é a de uma mulher ainda mais submetida às normas. As francesas são sempre super mulheres, super femininas, tudo bem arrumado, mesmo na faculdade, com sete horas de aulas e mesmo assim elas ainda vão com a roupa que para mim é como ir à discoteca à noite. Em Portugal e na Espanha a imagem é mesmo assim mais descontraída. O espartilho é, na visão de Rosario, um **símbolo de opressão** das mulheres. Nunca vestiu tal peça.

5.5.3 As questões do olhar construído

Para Leonor o **acentuar** das características do corpo que queremos **valorizar** pode nos fazer sentir com mais poder. «Pode contribuir em suma para a nossa auto-estima, para te favorecer a ti própria, [mas] não por causa dos outros.» Há várias respostas à pergunta ‘o que é estar na moda?’ - pode ser o que está nas revistas, o progresso em termos têxteis, com novos materiais, e «é teres acesso a coisas com que te identifies.» O que pode incluir voltar a uma década específica, por via da moda-vestuário. A feminilidade e a masculinidade levam Leonor para os territórios do ‘estar’. Gosta das diferenças, mas acha que um estar mais feminino, também pode ser assumido pelos homens: «há um estar mais masculino, que não tem tanto a ver com a roupa como isso. Há uma certa **doçura** e **delicadeza** que associo a feminilidade, há uma certa força que associo a masculinidade, e acho que há um certo pragmatismo na masculinidade, um funcionar por objectivo, enquanto à feminilidade associo mais a um todo.»

Leonor pensa que há mais uma preocupação com construção, na feminilidade, do que na masculinidade. Construção de tudo: da imagem, do conforto, de um lar, de uma família. Vê a masculinidade associada à manutenção, à sobrevivência, e a feminilidade ao cuidado e à preocupação do conjunto. Pensa que as mulheres sentem o peso de assumir não só papéis que estavam mais a cargo do homem, como continuar a

assumir os seus antigos papéis, de mãe, ou de dona de casa, com a mesma eficiência, com que desempenham os outros papéis, como amante, como amiga, que tem de estar sempre no topo das suas faculdades e possibilidades.

Para esta participante, a moda contribui para a construção da imagem das mulheres, porque pode ser uma extensão da sua personalidade, uma forma de ser mais fácil a comunicação, que serve para passar os significados desejados, com um poder muito específico de escolher algo apropriado, que defina, dê a conhecer, podendo ser um bom passaporte para a auto-estima: «Se escolheres de acordo com o teu corpo, com o teu sentir, os teus gostos, não te for imposto, pode ser uma **estratégia de verdade**, de uma comunicação com os outros.» Leonor gostava que fosse mais fácil manter um certo peso, pela questão estética – «às vezes faço as pazes - mais facilmente - quando me vejo nua, do que vestida. (...) **Nua** pareço igual a tantas outras.»

Através do vestuário Ana pode expressar um lado mais ‘feminino’, que, de outra forma, não é tão evidente. Continua a associar mais a moda às mulheres: «mesmo que haja mais moda para os homens hoje em dia, continua-se a dar mais relevância às mulheres. **Tudo começa quando as mães começam a escolher a roupa para as filhas.** As roupas das raparigas são muito mais giras do que a dos rapazes, têm mais cores.»

Para Ana estar na moda conjuga aquilo de que gosta, aquilo que lhe ‘fica bem’, com uma **aceitação** do outro. «Posso achar que fica lindamente, mas o estar na moda quer dizer que faço parte de um **grupo**».

Na feminilidade e na masculinidade há uma parte comportamental, uma parte individual, e uma parte social: «Dentro desta parte social, há coisas que foram definidas como sendo masculino ou feminino. Depois foram-se criando uma série de **estereótipos.**»

Ana pensa que, em Portugal, as pessoas são muito mais descaradas no olhar. Então é mais fácil ver como é que a imagem das mulheres é percebida pelos outros. «Depois quando tecem comentários, ou quando te tornas visível ou invisível. Isto tem muito a ver com a imagem. (...) Também tem muito a ver como é que a pessoa se

comporta dentro da roupa. É um conjunto. Pode ser uma pessoa que entra dentro de uma sala e toda a gente olha, tem de haver aquela conjugação. Não é só o *outfit*.»

O contentamento com o corpo será difícil de atingir? «Eu tinha uma *barbie* quando era pequena, não é? Começa logo por aí. E depois porque dá trabalho. Eu para ter o corpo que gostaria de ter, tinha de ser menos preguiçosa, ir correr, fazer mais exercício, ser mais saudável e isso não é propriamente uma questão só de perder peso. (...) porque se fecha a boca e não faz uma dieta equilibrada, (...) ter o corpo que eu gostaria de ter, implica trabalho.»

No caso de Joana, ela associa também a moda mais às mulheres, por toda a **pressão** que existe sobre elas.

«Ela é que é vista como mulher objecto. Nas montras, a parte ocupada pelas mulheres é o triplo da ocupada pelos homens. Mesmo que tenha secção de homem, a montra de uma loja é sempre ocupada com mulher. É muito mais facilitada a tarefa dos homens, pois o corpo não é tão complexo, [é] sempre a direito. Uma *T-shirt*, umas calças, siga! Comprar roupa para mulher é difícil, aperta aqui, alarga ali, [...] primeiro que se ajuste, é um problema. E a moda das mulheres, também por razões económicas, está sempre a mudar, de um Verão para outro. A parte capitalista aí é muito dura para as mulheres, para estarem na moda, ... e a questão do corpo também, que é mais desconfortável do que o dos homens. As calças justinhas e os saltos altíssimos. Este ano, ou é raso, ou salto altíssimo. Nem sei como se anda naquilo. Os homens não têm de passar por isso. A moda é muito mais penosa, e a indústria da moda recai muito mais sobre a mulher.»

Para Joana, estar na moda é sentir-se bem consigo e ter a roupa com que se identifique, «não importa se se enquadra ou não no *mainstreaming*». Não sabe o que é a feminilidade e a masculinidade *per si*: «É uma construção social. (...) Cabe a cada um de nós gerir a informação que recebemos. (...) Vais a uma escola secundária e estão todas de igual, roupa, penteado, maneira de rir. Faz aflição. Mas em qualquer país do mundo. Estive em Marrocos e elas são iguais. Calça de ganga justinha. *T-shirt* também, só que lá usam malinha, da Chanel, com correntezinha. O cabelo muito arranjadinho.

Observei isto em Casablanca.(...) A feminilidade existe para espartilhar as mulheres. Quando uma mulher se trata, se arranja, sente-se mais **confiante**. É bom porque ela sente que já fez o seu melhor e agora 'estou pronta'.»

Pegando na Naomi Woolf, Joana sublinhou que a beleza é um mito e é o último reduto da opressão sobre as mulheres. A parte mais difícil para as mulheres ultrapassarem é a **pressão da beleza**. A questão do espaço público:

«já fizémos um longo caminho, estamos em todo o lado, há mulheres chefes de governo, já conquistámos muita coisa, mas isto pesa. Mesmo em mulheres como Angela Merkel, os comentários são estes: se é feia, se é gorda, mesmo que sejam as mulheres mais poderosas do mundo. E isso não acontece com os homens – ninguém avalia a beleza do Obama, ou de outros chefes de Estado. E a mulher tem sempre esse peso (da beleza), seja qual for a sua condição social, profissão. Acho que é das coisas mais difíceis de se ultrapassar, e essa constante insatisfação consigo [própria] faz parte da nossa opressão. Quanto mais as **sociedades são opressoras** para as mulheres, mais elas têm cuidados com a beleza.»

Rosario vê o vestuário como ' pilar de negócio' muito importante. «Nesta sociedade a moda contribui para a construção da imagem das mulheres (...) porque é um negócio. E tudo o que é negócio e dá dinheiro é explorado nesta sociedade.»

Para ela os actuais padrões estéticos são devastadores para a maioria das mulheres que ela conhece, contribuindo para o imaginário das raparigas sobre elas mesmas, «ficando submetidas a padrões cruéis, com o seu corpo e a imagem de si mesma. E fazem com que as raparigas nunca estejam contentes com o que são, e que se vistam em função de uma vontade permanente de satisfazer os desejos dos homens. Como se fossem artigos de consumo para os homens.»

Na perspectiva de Rosario, as mulheres são as grandes vítimas da imagem. «Porque mesmo assim os homens que não estão preocupados com a imagem, continuam a estar muito fixes.» A feminilidade para si é algo a contrariar: «uma construção social, cultural, económica e política, em torno das mulheres, (...) para serem consideradas mulheres». É um conceito que tenta contrariar. Muitas pessoas

dizem-lhe que não é feminina e ela orgulha-se disso: «Faço artes marciais, viajo sempre sozinha, e nesse sentido não correspondo ao conceito de feminilidade. Para mim, a feminilidade é um conceito que situa a mulher como uma pessoa muito frágil, que precisa sempre ter protecção e ter a supervisão de um homem, quer seja um pai, um irmão, um companheiro e para mim uma mulher muito feminina é essa que dá a imagem de fragilidade e que precisa de protecção. Em troca dessa protecção ela é super perfeita para o homem. Submissa, em muitos casos. E perfeita [como] mãe, esposa, filha.»

A masculinidade, outra construção, mas para o caso dos homens. Nesse sentido, tem muita a ver com a feminilidade, afirma a nossa participante espanhola: «pois as carências que têm [as mulheres] é o homem que [as] vai colmatar. Há uma complementariedade. Se a mulher precisa de protecção, é o homem que tem a iniciativa, que vai proporcionar essa protecção à mulher. Se é homem, tem de demonstrar a sua capacidade de resolução dos conflitos, a sua energia, às vezes a sua agressividade e a sua força.»

As mulheres, em função dos comentários das pessoas, constroem a sua imagem sempre em interacção com as outras pessoas. «Em determinados contextos a minha imagem pode provocar controvérsia. Há contextos mais tradicionais em que a minha tatuagem pode suscitar um conjunto de estereótipos que está associado a essa imagem. Ou se eu levo calças largas. Gosto de gerar essa controvérsia. Porque é uma maneira de trocar esses estereótipos.» Muitas vezes os pais e as mães das crianças de quem Rosario é monitora ficam surpreendidos com ela. Mas não podem fazer nada e no final do curso, na sua cabeça, têm confrontado isso mesmo:

«Conheceram uma pessoa com uma estética que era perigosa, horrível, e verificam que não, que é mais interessante conhecer as pessoas sem avaliá-las pelo seu aspecto. Eu penso nisso sobretudo para afirmar a minha forma de ser, independentemente do que as pessoas possam perceber disso. Depois há contexto de trabalho em que eu não posso mostrar e também não posso afirmar quem eu sou e tenho de trocar a minha imagem e ficar como uma pessoa que não pareço, e que não sou eu.»

Rosario nem sempre se sentiu bem com o seu corpo. «Agora sinto-me bem porque faço muito por mim, muito mais. É um esforço que me faz sentir bem, em harmonia. (...) sinto-me bem com o meu corpo, mesmo que não esteja dentro dos padrões da norma. Todos os dias procura valorizar-se, tanto por dentro, como por fora. «É um grande trabalho a fazer da parte das mulheres, acho eu.»

As três participantes nesta secção consideram que o gosto é dominado pelo corpo. Podemos ser o espelho dos outros, diz-nos Leonor: «Somos muito semelhantes. Nus, não temos assim tanta diferença, como isso. Pode haver diferença de peso, de medida. (...) O espelho são os outros, e nesse sentido também funcionamos como espelho para os outros. Somos todos iguais.» Por vezes, sente pena de ser olhada ‘como se a pessoa estiver a tirar-lhe as medidas’, nem sempre é preciso usar palavras para perceber que há uma estranheza, um afastamento, uma parede. Há ainda o sentir-se notada por se sentir mesmo feliz e isso percebe-se; «ou quando uma pessoa está apaixonada parece que as pessoas vêm uma graça, ou brilho no olhar, e que reparam.»

Ana pensa que o pior espelho somos nós. «Nós julgamo-nos muito mais do que os outros. Muitas vezes faz a opinião pelo *overall* daquilo que a gente ouve.» Pensa que há uma questão de permissão no olhar para o corpo da mulher, enquanto que não é permitido olhar para o corpo do homem. Se eu olhar para o corpo do homem, ele vai achar que eu quero ir para a cama com ele, mas pode ser só olhar. (...) Agora um homem pode apreciar a beleza de uma mulher.» Já se sentiu olhada e considera que «é o extremo cá em Portugal, é quase invadir o espaço pessoal. (...) Porque é a questão de quem tem o poder de olhar ou não.»

Joana considera que há um equilíbrio entre autonomia emocional e identitária e o espelho dos outros. «Quanto mais autónoma e segura, menos o espelho dos outros tem peso.» Diz que as pessoas mais autónomas podem construir uma personagem para sair à noite. Há ali uma construção identitária através da roupa. Ou mesmo, porque pertencem a grupos que têm uma imagem como os góticos, ou os do *reggae*. Mesmo

sem ser assumida, ou seja consciente, «a roupa que vestimos leva-nos a passar uma imagem. Depende de quem vê.» Há uma **construção da identidade** através da roupa.

Em função de como as outras pessoas nos vêem, nós construímos a nossa **percepção de nós mesmas**, diz Rosario. Para ela, o corpo das mulheres é mais olhado, mas é pouco **respeitado**.

«Também há mulheres que olham para os homens. O olhar da sociedade é um **olhar masculino**, mesmo das mulheres para as mulheres. Eu posso ter visto um olhar masculino de uma mulher em torno do meu corpo. A minha mãe desagrada-lhe muito que eu tenha pelos, é o seu olhar masculino. O meu irmão que está cheio de pelos não é um problema. Para mim, é. O mesmo critério não é aplicado a ele. Eu tenho músculos, são desagradáveis. Já o mesmo não acontece a um homem, cuja demonstração de força física já é muito fixe.»

Quando vai pela rua e há um homem que lhe faz assédio, Rosario responde-lhe - *mas eu não preciso da tua opinião*. «Muitos dos meus amigos não percebem isso. Eu não quero construir a minha opinião de mim mesma, em tanto desejo que sou capaz de provocar em tantos homens ou nas mulheres. E não quero que ninguém mostre a sua aprovação ou desaprovação em torno do meu corpo, ou da minha estética».

Se se sentir admirada pelo que é, na globalidade, é porque demonstra segurança em si mesma: «não tenho nenhum problema em afirmar o que eu sou. Mas se me sinto admirada porque sou linda, é uma questão de **submissão**, de que estou submetida a uma dominação, e nesse sentido é também uma questão de imaturidade sexual.»

Cuida muito do seu corpo, mas num critério de saúde. É vegetariana, não gosta de consumir produtos que sejam pré-feitos, consome produtos naturais, mas diz que são caros. Nunca foi ao cabeleireiro.

Houve uma altura em que Leonor só comprava roupa por catálogo. «há uma série de lojas (...) por vezes têm música insuportável. Não gosto de comprar em centros comerciais, prefiro que se possa sair e beber um café e tal, e agora gosto mais, porque

há lojas que o meu bolso permite e têm medidas que não me fazem sentir deprimida por entrar lá e não haver o meu número – nomeadamente calças.» A roupa liberta, quando nos sentimos bem (com ela). «Se tu estás muito obcecada pela moda, pelo que se deve vestir, isso prende», ou seja, prende se pensarmos muito nos outros.

«O que é libertador é escolher coisas com que te sintas autêntica e bem com a tua pele. O que prende são os outros. Ou tu em relação aos outros, a ideia que fazes dos outros, que podem não ser tão tiranos assim; estás a pensar nos outros às vezes com fantasmas teus, que não existem.»

Revolucionário na moda foi a libertação do espartilho. «Ou as pessoas não quiserem usar *soutien*, acho fantástico. Acho libertador não ter de usar *lingerie*, de marca, rendada.»

Ana gosta de comprar roupa. Depois de juntar dinheiro, entra na loja, experimenta, e numa tarde gasta tudo. «Quando eu tinha 20 e poucos [anos], vestia de uma maneira mais velha do que me visto agora. (...) A gente já não quer a mesma imagem, mas outra coisa.»

Diz-nos que já associou a desigualdade de género à moda. Porquê? «Eu não tenho uma aorta feminista, tenho uma veiazinha, mas esta salta com coisas que me deixam revoltada. Há roupas que não é uma questão de ser *sexy* ou não ser *sexy* nem de vulgaridade, é uma questão de ‘naco de carne’. Ali está embrulhado um naco de carne. Fico revoltada.» Estas são as roupas que considera opressoras. As que libertam, têm como objectivo o ser prático e útil. «Por exemplo, saias justas, que se tem de dar passos pequenos... lindo, maravilhoso, mas aquilo é uma tortura. Aquilo é a mulher num **pedestal.**»

Uma revolução na forma de vestir das mulheres foi o direito a usar calça. «E faz-me lembrar aquela história das mulheres na segunda guerra, lencinho na cabeça e calças.» O que falta reivindicar às feministas? É a questão do olhar, afirma. Certas coisas estão a andar para trás. Não é uma questão de idade, mas de mostrar que feminismo[s] e direitos das mulheres não é uma questão de moda, datada, e que já passou - e que *vocês já tiveram o vosso tempo e agora amanhem-se.*»

Joana acha que toda a gente tem uma roupa 'da sorte' ou que toda a gente elogia. «Há assim umas roupa-amuleto (...), «no caso da minha mãe, ela era adolescente nos 60, o **power** todo da mini-saia. (...) ela era muito mais *fashion*. Sabia usar as roupas. (...) Não tenho tanta noção da imagem.» Diz que as mulheres aprendem a olhar do ponto de vista masculino e que esse é que é o problema. Uma mulher para se sentir desejada por um homem, tenta jogar com as mesmas armas. É o jogo de espelhos. (...) O que também tem muito a ver com o poder das imagens, e com o *mainstreaming*. E andamos a fabricar imagens e reflexos, e olhamos muito pouco para aquilo que nós somos.»

Rosario pensa que a contra-afirmação feminil também é importante. Não gosta de ir às compras. «Às vezes tenho de ir com a minha irmã, Esperanza. Fico muito cedo aborrecida e fico espantada da música tão alta. (...) O ambiente das lojas quando são muito grandes é carregado.» O que a constrange é, também, o salto alto. Para ela é um símbolo, tal como a mini-saia. «Mas depende do contexto. Há contextos em que usar uma mini-saia é uma libertação e noutros vesti-la é um símbolo de dominação. Então existe aí uma **ambiguidade**. Essa dependência do contexto em que nós estamos é importante.»

Todas as participantes nos identificam momentos particulares da história da moda delas. 'Tudo' começa quando as mães começam a escolher a roupa para as filhas, diz-nos Ana. As mães desta geração continuavam os ensinamentos já transmitidos pelas mães delas e muitas faziam roupa para filhas/os e para fora também, ganhando 'algum

dinheiro’ com isso, como referiu a nossa participante espanhola. A mãe dela vestia de igual as irmãs, por ser mais fácil e sair mais barato, mas também para evitar ‘lutas’ entre elas, contou Rosario.

Leonor, uma bebé da revolução, nunca se deixou «torturar» pelo que se usa, ou é suposto usar. A liberdade nestas gerações de 1974 a 1980 será um valor a preservar. Todas elas são da fase pronto a vestir da história da moda. A roupa não terá, diz Ana, uma voz mais alta do que a sua. O espartilho da bisavó assentou-lhe, literalmente, como uma armadura.³⁶⁰ Sempre o viu como uma coisa ‘de apertar as rédeas’ e uma ‘tortura’. Também Leonor usou um, mesmo assim mais ‘amigável’ na relação com o corpo, sem ferros, mas com uma pressão provocada pela estrutura rígida sobre o corpo, o que num uso quotidiano provocava alterações anatómicas graves.

Ao tema do espartilho, surgem outros, recorrentes em todas as gerações em análise, e que nos levam até ao mal-estar sentido pelas mulheres em várias situações e circunstâncias: o do assédio, que é mencionado em episódios descritos por algumas das participantes, o do abuso mediático relativamente às mulheres – como nos refere Joana, «os *media* têm uma função que é: desejares ser aquilo que não és e sentires-te mal contigo».

As indicações que surgem no espaço público para as mulheres ajustarem-se às normas de moda/beleza/corporais impõem-lhes uma imagem que não sentem ser construída à sua imagem, mas de outras mulheres, que só são reais por serem de carne e osso. Desfazer a imagem de si mesma é um trabalho constante: «para construir a imagem (...) daquilo que eu sou». (Rosario)

Como esta participante nos diz, as normas da imagem têm a ver com um ‘negócio’. «Temos de ser perfeitas, não ter o cabelo branco». Ora essa observação faz-nos voltar à década em que começou a nossa pesquisa de fontes de imprensa, os anos

³⁶⁰ A fotografia de Ana vestida com o espartilho pode ser vista no anexo IV (disco 1), *Herstory*, A História Delas (Entrevistas e Sínteses Narrativas).

de 1920.³⁶¹ A publicidade relativa a preparados científicos, usados por médicos, anunciava que tais produtos devolviam o cabelo à sua cor primitiva; e encontrámo-la tanto no jornal *Diário de Notícias*, como n' *O Século*³⁶². Mais de 80 anos passados, o tema continua actual e as normas da imagem continuam a ter como objectivo «fazer consumir produtos que são muito caros; temos de ser perfeitas, não ter o cabelo branco», como observa Rosario, que se aplica em estar sempre atenta: «tens de gostar de ti e é assim.»

Portanto, a valorização pessoal com vista a auto-estima e ao poder das mulheres, passa por essa definição das características corporais exteriores, como o favorecer-se, e a construção da sua feminilidade, como se 'a mulher' fosse uma operária permanentemente 'em construção'. Leonor pensa que as mulheres sentem (o) peso de assumir não só papéis que estavam mais a cargo dos homens no passado, como continuam a assumir os seus antigos papéis, todos com a mesma eficiência: mãe, dona de casa, amante. «Tem de estar sempre no topo das suas faculdades e possibilidades». Perfeita, portanto. Acresce que, ao escolher de acordo com o seu corpo, com os gostos, o 'sentir', podemos desenvolver aquilo que Leonor apelida de 'estratégia de verdade' na comunicação com os outros.

De vítimas da imagem, a vítimas do comércio³⁶³, as mulheres submetem-se a padrões cruéis, relativamente ao corpo e à imagem de si mesmas. Como se fossem artigos de consumo. Há uma tatuagem que Rosario exhibe num dos braços, uma grafonola, cuja imagem pode provocar controvérsia, por suscitar um conjunto de estereótipos associados ao corpo tatuado.

³⁶¹ Publicações periódicas, anexo VII – Fontes de imprensa e anexo VIII – Outras publicações pesquisadas (disco 2).

³⁶² *O Século* 12.3.1931, «Cabelos Brancos».

³⁶³ No original, Rosario utiliza a palavra «negócio», que traduzimos aqui para «comércio».

No campo da liberdade relativamente ao modo de vestir, as participantes referiram-nos como modos de libertação: o deixar de usar espartilho, bem como o não ter de usar *lingerie* rendada, o calçar sapatos baixos; o direito a usar calça; a mini-saia (diferente da saia justa, uma tortura, que deixa a mulher num pedestal, tal como o espartilho a colocava dentro de uma estrutura rígida). Finalmente, a questão do olhar é fundamental, quando se fala de liberdade. Andamos a fabricar imagens e reflexos, e olhamos muito pouco para aquilo que somos (Joana). A contra-afirmação feminil também é importante, disse-nos Rosario. Há contextos em que usar uma mini-saia é uma libertação e noutros vesti-la é um símbolo de dominação. O que falta reivindicar através do corpo: «que não estejamos submetidas às normas impostas ou que nos querem impôr e que não sejamos objecto de desejo de ninguém. Em todo o caso, que sejamos objecto do nosso próprio desejo, e não do dos outros.

No próximo ponto desenvolveremos todos estes temas junto de raparigas nascidas entre 1986-1999, no pós adesão de Portugal à Comunidade Europeia.

5.6 - Herstory VI: oiço vozes (de capacitação)

A adesão à Comunidade Económica Europeia em Janeiro de 1986 abriu Portugal não só aos novos consumos (culturais, estéticos, de moda), colocando o país a navegar de feição aos ventos de mudança que se experimentavam desde a década anterior. Finalmente!

A sexta e última grelha de análise³⁶⁴ foi construída com entrevistas a quatro raparigas nascidas entre 1986-1999.

³⁶⁴ Grelha de análise de conteúdo 06 no disco II (Os Anexos).

Sara nasceu em Lisboa, em 1986, é licenciada em História (FCSH), e Mestre em Estudos Orientais (UCP). O guião da entrevista foi neste caso aplicado em debate conferência, com a mãe, Natividade, em casa, com o gravador ao centro da mesa.

Morgane nasceu no norte de França, em Léhon, a 13 de Dezembro de 1988, filha de mãe francesa e pai inglês. Fez a licenciatura e o mestrado em Tradução (Inglês/Alemão, e Português) pelas universidades Rennes II (2009), e Paris Ouest Nanterre La Défense (2012), respectivamente. A sua tese versou «O homem novo na obra de Mário Dionísio», em comparação com o neo-realismo e a propaganda durante o Estado Novo. «Como estudei o homem, estudei a mulher nova também». Voluntária da associação francesa AITEC, de direito à habitação, Morgane vivia em Lisboa na altura em que fizemos esta entrevista. Tinha acontecido há pouco tempo o despejo do bairro de Santa Filomena, na Amadora, que Morgane acompanhou enquanto estava a trabalhar com o colectivo Habita e fazia voluntariado com a associação UMAR, onde se realizou a nossa entrevista.

Beatriz, nascida em 1996, esteve com a mãe e a avó materna à volta da mesa, numa entrevista conferência onde foi aplicado o mesmo guião. O diálogo entre gerações surge-nos ao vivo através destas nossas entrevistadas a quem demos o título-apelido para nos referirmos a elas: são as meninas Filipe (adoptando o apelido Filipe do pai de Cristina, Ramiro). Ao longo da entrevista, elas vão respondendo e interagindo no contexto das suas experiências e histórias (de vida).

Mariana, filha de Filomena (também entrevistada), nasceu em 15.10.1999, em Évora, onde viveu até aos 10 anos de idade. Tem uma irmã sete anos mais velha, pelo lado paterno.

5.6.1 Anos 86/99: Importância social e memória histórica da roupa

Sara preocupa-se bastante com a roupa, sem ser a preocupação 'essencial'. Gosta de ir ver as roupas, experimentar, comprar, mas de manhã quando olha para o armário parece que não tem nada para vestir. A forma como se veste acaba por reflectir 'um bocado' a disposição nesse dia.

Para **Morgane** o vestuário é um lugar de experimentação, e de mais liberdade. No momento em que a entrevistámos disse não ocupar assim um lugar tão grande. A roupa ajuda-a a sentir-se bem: «vestir a roupa certa dá-me uma boa postura.»

Beatriz considera o vestuário um lugar diário: «é tipo uma imagem que eu apresento aos outros. As pessoas que não me conhecem, vêem o meu exterior; não vou apresentar algo que não seja agradável ao olhar.»

Era a mãe de Sara que a vestia. Comprava a roupa no pronto a vestir, excepto as roupas que herdou do irmão (João), feitas pela avó materna (Urbana). A primeira memória têxtil de que nos fala é de um casaco com as cores muito vivas, em dois tons de azul e cor de laranja. Relata que 'acordou' para as modas muito tarde: «até há pouco tempo vestia bastante mal». Em criança, diz que andava sempre pelo chão e pelas árvores, vestia coisas práticas como calças de ganga ou fato de treino.

Morgane é a única participante (dentro do grupo de todas as 41 participantes) que respondeu que, quem a vestia na infância, tanto era a mãe, como o pai, consoante quem saísse de casa em último lugar. Todas as outras mulheres responderam que eram vestidas pela mãe. Quem lhe fazia a roupa? «Acho que ela não confiava no gosto do meu pai. Fazia a roupa, era professora de costura. Em pequena, eu também tinha roupa que a minha avó (paterna) tinha feito».

A primeira memória têxtil que Morgane tem é de um cobertor azul. Em relação à roupa, lembra-se de, com quatro anos, estar em casa das primas e o tio perguntar-lhe –

mas tu já te vestes sozinha? «E eu disse que sim. Dez minutos depois ele encontrou-me enrolada nas meias e em tudo. Esta é a minha primeira memória com roupa.» Depois com sete, oito anos, quando descobriu a música que o pai ouvia, Jimi Hendrix, e passou a usar calças de ganga de cores ‘incríveis’, e calçado *doc martens*. Mas também coisas das primas. Até aos seus 15 anos vestia-se como toda a gente da sua cidade. A sua única característica era ter coisas muito vivas e por vezes uma peça de roupa ‘completamente absurda’. Depois mudou-se para outra cidade, onde havia mais *freaks*, com *dreadlocks*, e tiveram mais influência, ou impacto sobre a sua maneira de vestir. «Eu tinha mais personalidade também.»

Beatriz usou sempre roupa comprada na loja. Quem tratava da sua roupa era a avó e a mãe (entrevistadas também). Para além do uniforme da escola, no tempo em que vivia em Inglaterra, e da bata da creche, com várias cores, não se lembra de nenhuma roupa em especial.

Na adolescência, houve «aquela época da calça à boca de sino, de ganga que ia comprar ao Velho. A avó Judite [paterna] uma vez foi comigo. Na rua do Ouro. Todas as miúdas lá iam.»

Beatriz odeia ser magra: «Tipo a minha avó». Agora usa mais *collants* e *leggings*, de Inverno, com coisas largas por cima. Quando usa calças de ganga, só consegue usar *skinny jeans*, porque assim pelo menos «vê-se que tenho pernas», de outra forma desaparecem dentro das calças.

Mariana tem o seu próprio estilo, afirma. Adora roupa. Quem lhe comprava era a mãe, às vezes os amigos dela davam-lhe algumas peças de vestuário. Tratar da roupa, era a empregada. Usou na infância saias, calções, jardineiras, vestidos. Desde a adolescência, é ela que se veste a si própria.

5.6.2 As questões da moda-vestuário

Segundo Sara, quando somos nós a escolher a roupa, e nós temos uma voz, depois isso vai transparecer na roupa: «O que visto reflecte o meu estado de espírito, naquele dia, portanto necessariamente terá de dizer algo». A sua personalidade reflecte-se numa maneira de vestir que caracteriza como simples, sem adornos supérfluos: «é assim que sou na vida real.»

Morgane gosta de controlar a aparência e saber exactamente qual o efeito que está a ter sobre as pessoas. Primeira aparência, primeira impressão: «porque já foi uma crítica que me fizeram no passado, quando eu tinha o cabelo rapado. Mas agora percebo que é uma coisa que se pode controlar e faz parte do relacionamento humano. É uma forma de comunicação.» Mas não quer que as pessoas olhem para ela e se limitem à **primeira impressão**, que é importante: «gosto de ter o controlo sobre isso, mas não é o que me interessa mais.»

O modo de vestir fala de Morgane, que pode ter um estilo muito diferente de um dia para o outro. A roupa tem sempre um discurso.

É comunicação visual. Por exemplo, quando estou com um vestido bem cortado, e saltos altos, não vou ter a mesma postura do que quando estou assim [com *jeans* e sapatos rasos]. É a linguagem corporal, e **linguagem visual**. Até as cores despertam certas **emoções**. É instinto, quase biológico. Uma forma de comunicação também. (...) O cuidado aparente é uma forma de mostrar consideração para com os outros. Não tem de ser um discurso consciente ou afirmado. Mas há sempre discurso na roupa. Até a ausência de discurso é um discurso.»

Morgane pensa que a roupa não vai ao ponto de revelar a sua personalidade, mas a sua posição face à vida: «levar a coisa a sério, mas com distância e descontração. Há muitas coisas que vejo assim: dou-lhes importância, mas fico com a minha liberdade em relação a elas.»

O que há de Beatriz na forma como se veste vai depender dos dias. Pode estar contente e vestir-se de uma forma que transmita isso mesmo. «Quando estou triste,

ponho uma roupa qualquer nem quero saber. Aquilo que ela quer dizer através do modo de vestir é subjectivo: «eu posso querer dizer uma coisa e outra pessoa entender outra.» As roupas são peças, «não penso por elas. (...) é apenas roupa».

A roupa não ‘fala’ de Mariana, ‘não diz nada’. Mas revelará a sua personalidade? «Sim, porque quando estou feliz visto roupas alegres. E quando estou triste, ando com casacos e cores escuras.»

- ***Usos sociais do corpo***

A moda ultimamente anda a reciclar-se muito, observa Sara. Quando tinha 20 anos, estavam na moda os casacos militares, tema que ciclicamente entra na moda. «Sempre me deu a impressão que as pessoas julgam muito as outras pela aparência. Fui notoriamente mais bem tratada depois de me começar a vestir melhor». Portanto sim, a sociedade influenciou a evolução da sua imagem pessoal, mas Sara tem a impressão que sempre existiu à parte das circunstâncias.

Com 20 anos Morgane encontrava-se em Rennes, numa cidade cheia de *hippies*. Conta que a sociedade em que nasceu e as comunidades a ela associadas tiveram um impacto bastante grande na sua imagem pessoal. «O meu pai é inglês e a minha mãe é francesa. Na Inglaterra têm uma relação muito particular à roupa, porque não levam nada a sério e não há nenhuma noção de bom ou mau **gosto**, tudo é permitido. A minha mãe não liga à roupa, não se pinta, mas em França é muito diferente. Não se pode vestir só qualquer coisa. Não se pode vestir uma peça só porque é confortável. Tem de ter ali qualquer coisa, um mínimo de elegância e bom gosto. Então eu tenho esse conflito em mim, de não ligar a esse tipo de coisas, e preferir o conforto, mas às vezes não consigo bem desligar completamente o meu lado francês. Aqui, em Lisboa, consigo melhor, em França não consigo.»

Na altura da entrevista, Beatriz, dizia que a mãe ainda a controlava na maneira de ela se vestir. De modo que, quando chegar aos 20, vai ser 'super livre'. Considera que mudou muito, provavelmente tem a ver com o ambiente em que se envolve: «porque nós somos influenciados de todas as formas possíveis, não só a propósito da roupa, mas também socialmente». Diz que já é autónoma o suficiente para saber como há-de ser: «sou eu própria que me estou a **construir**, e à minha maneira de ser. Na maneira de vestir, como mudei de escola, conheci novos tipos de pessoas, se calhar influenciam-me de outra maneira para vestir, mudei um bocado o meu visual, mas isso tem a ver com influências e com nós vermos outras coisas e querermos experimentar. (...) Fui para a Antónia Arroio, estava anteriormente nas Doroteias, e há um contraste de pessoas.»

Mariana espera aos 20 anos vestir calças justas, *leggings* pretas, coisas de cabedal. Diz que a sociedade onde nasceu [Évora] não a influenciou.

Sara tem coisas a mais no armário. Trata bem da roupa. Lava tudo à mão, porque desde que começou a comprar nas cadeias (o mesmo que antigos armazéns, hoje cadeias de grandes marcas retalhistas de vestuário), «a roupa não dura nada». Desde que navega mais na internet, vê fotografia em sítios de moda³⁶⁵: «ver gente normal e a maneira como se vestiam, inspirou-me bastante porque se calhar nunca tinha pensado em conjugar aquilo e depois experimentei em mim e por vezes funciona. Por isso é que digo que ajudou a definir o meu estilo. Quando funciona, posso aplicar.»

Morgane tem muito cuidado com a roupa, pois não gosta de estragar as coisas nem tão pouco ir às compras. Mas a organização é aquela permitida pela cadeira do quarto... Ou seja, um tratamento básico. «Tenho a noção que não sou organizada, tenho sempre coisas para fazer e não gosto de perder muito tempo a passar e a organizar a roupa toda.» Tem assim peças para ocasiões especiais, ou roupa que «não conseguiu deixar de sair da loja sem ela...». É mais influenciada pelos amigos e pelas pessoas na rua, do que pelos *media*: «como vivi num meio pequeno, sempre me pareceu que não

³⁶⁵ *The Sartorialist*, por exemplo [www.thesartorialist.com].

tinha nada a ver comigo. Nunca tive essa coisa de aderir à moda, porque queria estar à moda.»

Beatriz não tem muito cuidado no arrumar: «quando não vinha a empregada [Joana], era eu que passava. No armário, simplesmente arrumo (...) organizo por estações, depois troco». Diz que sofria influência dos *media*, «quando era mais pequena, agora é mais as pessoas.»

Os *media* influenciam a imagem pessoal de Mariana, porque, diz-nos, «as roupas são lindas.» Em casa da mãe, é ‘tudo ao molho’. Na casa do pai, é a empregada que trata da roupa.

A evolução da imagem pessoal de Sara foi aquilo que ela descreve como ‘não querer saber’, até importar-se demasiado, a medianamente. Teve um ano pouco saudável, em que lhe diagnosticaram anorexia. «Felizmente recuperei e agora sou mais racional».

A forma como as mulheres são tratadas pelos *media* é pouco saudável; é muito problemático, porque «continuamos a ver na moda ‘cabides’.(...) tentam convencer as mulheres que curvas são boas, esta é outra que eu adoro, ‘mulheres reais têm curvas’. As mulheres reais vêm em todos os tamanhos. Umas têm curvas, outras têm demais, outras de menos.» A influência dos *media* reflecte-se no quotidiano, diz Sara. Para ela, o espartilho é um instrumento de opressão física e psicológica. «Porque tudo o que tende a moldar um ser humano à percepção de outro qualquer, ou de um grupo, é totalmente errado.»

Desde cedo que Morgane tem o cabelo curto e portanto sempre com a mesma imagem, diz-nos. Durante dois anos teve o cabelo rapado. «Desde pequena que tenho o gosto pela cultura africana. (...) se eu fosse negra o cabelo rapado ficaria muito melhor. (...) Depois acho que havia uma certa provocação e na altura tinha o cabelo mais comprido». Muita gente dizia que ela tinha cara de boa pessoa, gentil, e Morgane estava com vontade de estilhaçar essa imagem e de fazer uma provocação geral, de

quem não está satisfeita com essa imagem nem com a sua vida: «Estava com necessidade de fazer uma ruptura e de mostrar-me de outra forma.»

Morgane observa que nos *media* portugueses se vêem mulheres que nada têm de português, e repara que há uma discrepância entre a representação dos corpos das mulheres e os próprios corpos delas.

O espartilho serviu, nas suas palavras, para limitar o corpo, para o afectar e condicionar a mente: «ficas presa no corpo e na cabeça também. Servia para condicionar o corpo e ter uma figura perfeita, a postura. É um ambiente muito violento para o corpo, para a mente».

Beatriz foi sempre magra. Hoje em dia, observa que conta muito «ser bonito ou feio, ser gorda, ou não; por exemplo, não há gordas como atrizes principais das novelas. Estou a generalizar, mas é mais ou menos isso. As mulheres com o corpo supostamente mais bonito são as mais aceites nesse meio.»

O corpo que Mariana vê nos *media* é o que desejava para si. Já no quotidiano, as mulheres são todas diferentes, refere.

5.6.3 As questões do olhar construído

Sara gostaria de dizer que o vestuário não importa para o que somos como seres humanos, ou seja, somos o que somos independentemente da roupa: «Pode ajudar-nos a exprimir melhor a nossa personalidade, o nosso estado de espírito. Mas no fundo não, a não ser que uma pessoa se dedique a uma carreira nessa área e aí sim, pode desenvolvê-la como pessoa.» Para outra pessoa, pensa que não.

Na sua perspectiva, nem todas as pessoas são, biologicamente, rapazes e raparigas: «Portanto, nós estamos a definir logo desde o princípio, tu és um rapaz, não podes vestir *collants* e saia, e o mesmo para as raparigas, acho que isso é

fundamentalmente prejudicial. Acho que hoje em dia ainda condiciona, mas não devia condicionar. Portanto, uma rapariga que gosta de vestir de rapaz, continua a ser uma rapariga e não devia sentir-se menos rapariga por causa disso, e vice-versa. Até que ela diga - *eu não sou uma rapariga, sou um rapaz.*» Pensa que estar na moda é estar a par das tendências, adaptando aquelas que se coadunam com o estilo pessoal do indivíduo.

Para ela não há atributos específicos de feminilidade e de masculinidade: «é feminino tudo o que é de uma mulher, seja essa mulher tradicionalmente feminina, ou tradicionalmente masculina, e a masculinidade é o oposto. É muito simples, para mim as coisas estão muito divididas.(...) para mim não há feminilidade, é tudo características próprias de uma mulher, seja essa mulher biologicamente mulher, ou biologicamente homem.»

Segundo Morgane o vestuário contribui para o que somos como **seres sociais**.

«[Há] uma grande expectativa social em relação ao vestuário das meninas e das mulheres. Há sempre um discurso. Um homem pode vestir-se sem haver discurso na roupa dele, nunca projecta... mas numa mulher é impossível, há sempre que interpretar.»

Na sua opinião, as mulheres têm mais a ver com moda por causa da pressão social. Estar na moda é ter consciência do que fazem grandes *designers* e criadores, mas também o que se vende nas lojas nacionais e internacionais, ter toda essa consciência e **encontrar o seu lugar**. As pessoas que estão na moda são as que conseguem juntar tudo isso e se vestem em conformidade. «Estar na moda é corresponder também com um grupo social, e encaixar numa comunidade.»

Não sabe se consegue definir feminilidade/masculinidade, é um **questionamento** que tem feito desde há alguns anos: «são dois conceitos que é preciso redefinir neste momento e que estão a mudar» mas que, para Morgane, já não existem.

«As definições que temos de ambos os conceitos são anacronismos. É preciso repensar isso. Acho que há homens que são mulheres, mulheres que são homens. Há mulheres que têm de viver como homens no trabalho delas ou na vida delas, há homens que têm de viver como mulheres. Cada indivíduo é que tem de reconhecer, ok, tenho isto de feminino e isto de masculino. Tenho amigos homens que são muito mais femininos do que eu, tenho amigas que são mais masculinas. (...) Agora não se pode separar os dois contextos.»

Para Beatriz a feminilidade resume-se a cabelos compridos e vestidos e a masculinidade a cabelos curtos, gravata, blazer, e o 'fatinho'.

No caso de Mariana, ela resume também a feminilidade assim: «as mulheres querem estar sempre bonitas, maquilhadas e muito organizadas e os homens o contrário.» Não sabe o que é estar na moda. Mas sabe que as aparências iludem: «se vires uma pessoa 'gótica', pensas que é rufia, mas depois quando a conheceres pode ser a mais querida.»

Para Sara as generalizações são todas muito negativas. «Acho que as mulheres são percebidas pelo colectivo como um ser sujeito a todas as críticas.» Vestir para a ocasião, implica no seu caso fazer uma afirmação de um certo tipo: «se é preciso ir para um sítio mais profissional, veste-se de uma certa maneira». Para dar uma imagem de nós que não transpareça no imediato, é preciso uma certa convivência. Para Sara tudo o que é mulher é feminino ou masculino e isso deixa-lhe muita liberdade no vestir. «Somos todos diferentes, e hoje em dia se há um **estereótipo**, ele é difícil de atingir porque somos todos diferentes.»

Para Morgane há um conservadorismo muito grande relativamente às mulheres»:

«há mulheres muito libertárias em relação a isso. (...) Não me visto da mesma maneira quando vou para a praia, quando vou trabalhar, quando venho para aqui (UMAR)³⁶⁶, quando vou ter com amigos ou quando vou para Santa Filomena [bairro da Amadora]. Visto-me de forma simples, calças e camisola simples. De vez em quando vou de saia, mais comprida. Porque a roupa também é afirmação de um **estatuto social** e eu quero chegar lá como a um sítio onde se está camuflada. Não quero me destacar. Quero falar com as pessoas e estar no meio delas, sem as distrair com uma peça de roupa. Quero chegar lá **neutra**.»

A moda - enquanto indústria, representação dos *designers* - primeiro contribui para a representação, e para a divulgação de uma imagem de 'mulher': «Depois as próprias mulheres são influenciadas por isso. E vão comprar roupa ou vestir roupa que [lhes] dá liberdade ou não. A revolução da mini-saia joga também com a afirmação da **individualidade e do direito a agradar** e a ter uma presença pública.(...) E acho que o relacionamento das mulheres com a moda dá-lhes uma certa liberdade, apesar de ser uma liberdade um bocado complicada, porque é fazer um esforço para agradar ao homem, mas ao mesmo tempo é dizer - *eu agrado ao homem, eu estou na moda, eu sinto-me linda assim, eu estou bem vestida porque escolhi a minha roupa*. Aqui joga muito a consideração de si própria.»

Beatriz diz-nos que dentro do grupo 'mulheres' existem vários tipos e cada um[a] pode ser alvo de crítica individualmente. «Porque pode estar ali uma com o propósito de uma coisa, e depois outra com o propósito de mostrar outra coisa, e por aí adiante. Não acho que dá para estar a avaliar um grupo distinto de pessoas, apesar de terem o mesmo nome, «mulheres», mas dentro das mulheres existem pessoas [distintas].»

Tal como a avó, Beatriz não gosta de ser magra. A maior parte das colegas são mais baixas. «Sinto-me super alta. E com os rapazes também. O que não gosto mesmo é

³⁶⁶ Sede da associação em Lisboa, onde se realizou esta entrevista, nas instalações do Centro de Cultura e Intervenção Feminista, em Alcântara, a quem agradecemos toda a disponibilidade para a realização das entrevistas feitas a algumas das participantes no nosso estudo: Morgane Masterman (FR), Joana Sales (PT), Alessandra Pollini e Cinzia Masotti (IT), e Dominika Szykiewicz (PL).

a magreza. (...) Eu sentia-me ótima se tivesse mais gordura nas pernas e assim. (...) Porque tenho sempre as referências às outras pessoas. É assim que a vida é.»

- ***O espelho dos outros***

Quando Sara se vê no espelho dos outros pensa que não precisa tanto de depender daquele espelho (dos outros), mas 'do nosso'. «E às vezes é um processo bastante comprido». Sobre o sentir que o corpo das mulheres é mais ou menos olhado que o dos homens, não tem dúvidas: «Basta ser uma mulher, os homens foram ensinados que podiam comentar tudo sobre elas: direito a comentar, a violar, tudo o que queiram fazer é permitido. E isto é uma mentalidade que tem de mudar, a começar pelos piropos. Se a gente lhes responde, eles ficam tão aparvalhados, porque não estão à espera... acham que podem dizer aquilo e depois continuar na sua vida.»

Sente o olhar na rua, todos os dias, infelizmente. É uma coisa que odeia, mas, curiosamente, desde que cortou o longo cabelo, «felizmente» ouve muito menos. Sente-se desconfortável com qualquer tipo de atenção, sobretudo de gente que não conhece, **preferia andar sem ninguém a ver**. Depois quando há piropos de homens, sente-se insegura, «nunca sei o que aquela gente vai fazer. Sinto-me acossada. É horrível.»

Sara esteticamente aprecia os anos 20, «quando as senhoras começam a cortar o cabelo. Gosto imenso. (...) No início dos anos 90 usava-se muito o preto e as camisas de quadrados (*grunge*) e eu também usava um bocadinho».

Como tem uma fisionomia diferente, nota-se logo que Morgane não é portuguesa, «Mesmo antes de abrir a boca.» Para ela o olhar dos outros tem sempre impacto em

nós. «Também porque a roupa é **representação**. (...) Cada pessoa escolhe os outros que têm a legitimidade para serem espelhos. Cada um escolhe o seu espelho.»

O corpo das mulheres é mais olhado «Até porque as mulheres olham para as outras mulheres, mais do que os homens olham para os outros homens. Olham, mas não é da mesma maneira. Se calhar olham para as mulheres a olhar para os homens.»

Gosta de olhar para as pessoas mas prefere o anonimato. Houve uma fase de desconforto e irritação por sentir-se observada.

«O bairro africano onde eu vivia tinha muitos africanos e aí era muito observada. Depende também do contacto que se estabelece com as pessoas que olham. Muitas vezes é uma relação de dominação. Há homens que olham para as mulheres e dizem alguma coisa, ou fazem um barulho com a boca. É horrível, é desrespeito, mesmo que seja um elogio, continua a ser uma forma de dominação. Quantas vezes eu me chateei com pessoas, porque cheguei ao ponto de lhes responder. Em Braga, por exemplo, disseram para o nosso grupo de amigas «ai que giras», e então não dizíamos nada e de lá vinha um - *então, nem um obrigado?* Eu então virava-me e dizia-lhe - *obrigada porquê? Por interromperes o meu dia? Eu não te pedi nada. Podes ficar com o teu elogio, pensas que estás a fazer-me um favor?* (...) Entram na privacidade de uma pessoa, é como inverter a relação de poder. Acho muito irritante e ofensivo. Mas olhar para as pessoas até pode ser agradável, depende do olhar e também da **segurança** que tens em relação a ti própria naquele dia.»

No caso de Morgane, para ser elegante «é reconhecer isso nas pessoas que têm consciência do corpo, que sabem o que lhes fica bem, que sabem *valorizar* o corpo. Com a consciência das forças e das fraquezas, e do que é giro e do que não é. Neste sentido o corpo domina o gosto: **eu não sou roupa**. (...) há pessoas que estão na moda, com roupa feita por *designers*, e não sei quê, mas estão ridículas porque não têm consciência do que valoriza o corpo.»

Beatriz sente-se todos os dias olhada na rua. A avó, presente na entrevista, chama-lhe convencida. «Não é uma questão de ser convencida ou não, apenas vou a andar na rua e vejo que há pessoas que olham.» O que Beatriz sente nessa ocasião, depende do olhar da pessoa, «às vezes parece ser olhar de violador. Se for uma pessoa gira a olhar, pode ser engraçado, fico contente.»

Mariana gosta que reparem nela. O corpo domina o gosto, no seu caso. Para ela, o espelho são os outros, pois muitas pessoas gostavam de ser como as outras. O corpo das mulheres é mais olhado. «Porque os homens gostam das mulheres. Estas também olham para o corpo deles.» Se for um rapaz 'giro', da sua idade, a olhar para ela, não se importa; mas se for mais velho, acha desconfortável.

- ***Modos de libertação/submissão do corpo***

Há 10 anos o acto de vestir era completamente diferente para Sara: «eu não queria saber da roupa, punha o que quer que fosse. Por um lado, consome mais tempo; por outro, ando mais bem arranjada. Compensa.» O que valoriza mais na roupa é uma combinação entre funcionalidade e conforto. Pensa que a imagem mais veiculada da libertação das mulheres, «é aquela coisa (...) de queimar os *soutiens*, uma estupidez que nunca aconteceu». Uma das facetas da libertação é exactamente a liberdade no vestir, e o 'despertar': «Foi a ruptura começada pela Primeira Guerra, que foi muito traumática, e nesse caso evoluiu mais depressa por causa disso. Nos outros casos em que não há uma ruptura tão dramática, as coisas são mais lentas.»

A roupa liberta quando dá alguma liberdade para nos expressarmos; «prende porque não podemos ir de pijama para a rua.» Como peça revolucionária elege as calças. «Porque em vez de mostrarem mais as pernas, que só veio depois trazer mais admiração e comentários indesejáveis, acho que as calças simbolizam mais a conquista (...) finalmente afirmarem-se perante os homens.»

O que falta reivindicar (às mulheres) através do corpo: «Serem livres para fazerem ou não a depilação, conforme queiram. Andar com as pernas peludas na rua. No dia em que isso for possível...».

Morgane nunca veste uma peça de roupa em que não esteja confortável. Ao mesmo tempo diz gostar de se sentir e de se reconhecer nela própria. Analisa que a relação entre a roupa e os direitos das mulheres está a mudar também.

«Direito de afirmação: eu tenho direito à moda e agora era bom dar a volta a isso. Eu tenho o direito de agradar, mas também tenho o direito de agradar só a mim própria e a querer agradar a outras mulheres, porque isso ainda é muito ligado ao homem e à percepção que os homens têm das mulheres. A roupa e a forma como as mulheres usam a roupa está muito ligada à libertação delas, ao facto delas estarem presas e conformadas a uma ideia de beleza. Estou a falar da Europa, depois noutros países do mundo há problemas muito maiores em relação à roupa e às mulheres.»

Para Morgane é tudo uma questão do 'eu' e do lugar do 'eu' em relação a outros. «Há pessoas que definem o 'eu' e assumem o 'eu'. Há pessoas que deixam outras definir o 'eu' e há pessoas que se dão a liberdade de fazer isso ou não, de ter o controlo da definição do 'eu' pelos outros. Esse controlo vem de fora ou vem de dentro. O que se prende ou liberta é o indivíduo; depois há indivíduos que têm mais condições para fazer isso do que outros, condições materiais, sociais, culturais.»

Uma peça como a mini-saia, revelou-se uma tomada de posição e ao mesmo tempo uma libertação. Também o uso de calças pelas mulheres.

«Acho que em França ainda consta na lei³⁶⁷ que mulheres não podem usar calças e estão sujeitas a uma multa. (...) Os homens são muito vulneráveis ao poder da aparência e recusar esse relacionamento com eles não é a forma certa de ganhar poder nesta relação de poder que é ainda desigual e desequilibrada. Acho que é uma coisa que falta ainda aos **feminismos**, não a todos, mas a alguns. Essa relação com o corpo existe. Não é bom pô-la no centro de tudo, mas já que existe - *como é que eu lido com isso?* Perceber como é que saímos do extremo da subjugação à recusa completa, a negação completa. Recusar completamente a moda e esse apelo também é uma forma de opressão. (...) É deixar a liberdade ao corpo. Cada pessoa é que sabe. Não há norma. É deixar a si própria a liberdade de se sentir bem. E aceitar que vem de dentro ou de fora, ou dos dois lados... deixar o corpo ser bonito, no sentido de assumir as características e as belezas do nosso corpo.»

³⁶⁷ “É uma lei de 1799 que tentaram mudar várias vezes (entre outras, em 2004 e 2011) mas que, incrivelmente, ainda existe! Mas não é aplicada, como é óbvio.”

Quando Beatriz não gosta da roupa que tem vestida, diz que se odeia. «Às vezes saio de casa, e não me sinto nada bem. E depois quando gosto do que tenho vestido, é óptimo, sinto-me outra. (...) ainda há muito para reivindicar, ainda há muita diferença entre homem e a mulher, em tudo. Às vezes, a mulher impõe-se de uma forma que choca o resto da sociedade, porque não é o hábito, porque a diferença ainda não foi aceite.» O que falta para ela é «não haver tantos estereótipos, tantas regras.»

As saias prendem Mariana. Gosta de calções. A revolução na forma de vestir foi na sua visão o passar-se da «roupa que cobria inteiramente o corpo, a poder mostrar-se o corpo ou andarmos com o que queremos.»

As mais jovens entrevistadas levaram-nos ao final deste capítulo e de um ciclo de moda (que repete outros anteriores, como Sara referiu ao desabafar «a moda anda a reciclar-se tanto»).

O que significa ser rapariga nas várias décadas (desde finais da década de 1920 até ao final da década de 90) apresenta diferenças e continuidades, rupturas e repetições ao nível da moda-vestuário. Os anos de consumo (o princípio dele, pelo menos, em nome próprio – *eu consumo, logo existo*) remete invariavelmente para uma loja ou outra onde todas as adolescentes começaram por ir, e que, em Lisboa, nos anos de 1990 era um retalhista designado como «O velho». *Todas as miúdas lá iam* - disse-nos Beatriz.

Uma história de moda é contada por todas elas, em fragmentos, absorvidos pela história da vida quotidiana. Há quem pense existir à parte das 'circunstâncias' (Sara), mas tenha uma consciência apurada para as questões do (a)parecer, considerando que se é mais bem tratada quando se começa a vestir melhor.

O que queremos dizer através da roupa é subjectivo. Apontamos aqui uma nova questão: a dos subentendidos nos significados da moda, pois entre a emissão e a recepção de uma mensagem descansa toda a subjectividade (invocada por Beatriz) que luta contra ou a favor da mesma, sem descanso. Há quem diga – *é apenas roupa*, ou

então – *eu não sou roupa*. Neste último caso, para Morgane, a nossa participante francesa, as mulheres continuam a ser vistas como um filtro. O espartilho, como instrumento significativo de opressão, mantém-se. As mulheres reais, como sublinha Sara, vêm em todos os tamanhos. Porém, a discrepância entre a **representação** dos corpos das mulheres e os corpos delas propriamente ditos nas diferentes gerações mantém-se também. O condicionamento do corpo através de um dispositivo de moda, vai não só enclausurá-lo, como moldá-lo, e mesmo emoldurá-lo.

Quando as mulheres começam a ter mais liberdade no vestir, cortam o cabelo, mostram mais corpo, capacitam-se (como aconteceu nos anos 20/30, e nos anos 60/70), e algo surge num horizonte próximo para um novo ciclo que repõe o condicionamento do corpo, a violência contra as mulheres e a política da representação voltam à ribalta da discussão sobre o(s) género(s).

Nestes últimos cinco pontos foram apresentados os resultados das entrevistas levadas a cabo junto de 23 participantes. O capítulo seguinte vai juntar mães e filhas num mesmo patamar de análise, preparando assim as conclusões deste estudo sobre reformas e revoluções no vestuário, ciclos de moda e vagas do movimento feminista.

“Sempre acreditei que a moda não serve apenas para tornar as mulheres mais bonitas, mas também, para que se sintam mais confiantes.”

Yves Saint Laurent



Fig.29 - A fotografia é do filme *Yves Saint-Laurent*, de Jalil Lespert, de 2014. Gilles Lipovetsky, *Yves Saint-Laurent*, - afirmou «Outrora, uma rapariga queria parecer-se com a mãe. Actualmente, é o contrário que se verifica». (1987) O colocar do véu na fotografia oferece sentidos estéticos e sociais, sendo um deles, o parecer mais nova do que se é; isto importa muito mais do que exibir uma categoria social diz-nos Lipovetsky no seu *Império do Efémero*: «a Alta Costura, com a sua grande tradição de refinamento distinto, com os seus modelos destinados às mulheres adultas e “instaladas”, foi desqualificada por esta nova exigência do individualismo moderno: parecer jovem.»³⁶⁸

³⁶⁸ Gilles Lipovetsky, *O Império do Efémero*, tradução de Regina Louro (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989 [1987]), 163. A citação anterior com a assinatura de Yves Saint-Laurent foi digitalizada num recorte de imprensa s/d.

CAPÍTULO VI – Mães & filhas: comparação intergeracional

Neste capítulo faremos a análise de resultados baseada na comparação entre os discursos de mães e filhas. A construção do plano de observação desenvolveu-se segundo quatro unidades de análise: mulheres *a solo*³⁶⁹; mães e filhas (duas gerações, e três gerações), e entrevista-conferência segundo quadros familiares (de duas ou três gerações).

Sublinhamos aquilo que é lançado por Thébaut, *a história das mulheres é filha do seu tempo*³⁷⁰, e o conceito de *habitus*, desenvolvido por Bourdieu. Para além da sociologia pensar a moda nas suas relações com as classes e os grupos sociais, e com o consumo, esta ciência não tem no seu *habitus* colocá-la em diálogo com os feminismos.

O vestuário tem sempre um lugar no pensamento da vida de todos os dias. Concebê-lo como produto de *habitus*, é antecipá-lo como produtor de práticas, individuais e colectivas. «Porque o *habitus* tem uma capacidade infinita de engendrar com toda a liberdade (controlada) os produtos – pensamentos, percepções, expressões, acções – que têm sempre como limite as condições histórica e socialmente situadas da sua produção».³⁷¹

³⁶⁹ Jean-Claude Kaufmann, *A Mulher Só e o Príncipe Encantado, Inquérito sobre a vida a solo*, (Lisboa: Editorial Notícias, 2000)

³⁷⁰ «A história das mulheres é filha do seu tempo e do feminismo do seu tempo». Françoise Thébaut, “Écrire l’histoire des femmes et du genre. Comparaisons et connexions européennes”, Anna Bellavitis e Nicole Edelman (Dir.), *Genre, femmes, histoire en Europe* (Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011), 11-33.

³⁷¹ Pierre Bourdieu, *Les sens pratique* (Paris: les éditions minuit, 1980), 92.

O método biográfico³⁷² na sociologia contemporânea surgiu-nos como a forma de apurarmos/esclarecermos a relação que é estabelecida pelas mulheres com o vestuário e a importância do efeito-memória nas práticas do vestir em cada biografia. Os contextos de socialização relativos ao corpo e ao vestuário, considerados à luz do *habitus*, ou seja, dos sistemas de disposições, e ao mesmo tempo como dispositivos de moda estão presentes nas várias narrativas recolhidas junto das nossas participantes. Em cada uma delas há mulheres do (seu) passado, que, pela força da socialização, habita nelas, «já que o presente é bem pouco comparado a esse longo passado ao longo do qual nos formamos e do qual resultamos.»³⁷³

História incorporada, e continuando a seguir Bourdieu, o *habitus* é uma presença activa de todo o passado de que é o seu produto. Constituindo-se ao longo de uma história particular, o *habitus* impõe a sua lógica particular à incorporação, uma virtude que explora a capacidade do corpo em levar a sério aquilo a que Bourdieu chama a magia performativa do social. Ao permitir uma economia da intenção, não só na produção, como no decifrar das práticas, diremos, na senda bourdiana, que o *habitus* facilita ainda uma economia da atenção. «[I]nscrito no corpo, através de histórias idênticas, que é a condição não apenas da concertação de práticas, mas também de práticas de concertação».³⁷⁴

Cada sistema de disposições individuais é uma variante estrutural das outras. O estilo pessoal, ou seja, a marca particular que carregam todos os produtos de um mesmo *habitus*, nunca é mais do que uma variação em relação ao estilo próprio a uma época. Seguindo Bourdieu, o princípio das diferenças/variações entre os *habitus* individuais reside na singularidade das trajetórias sociais.

³⁷² Howard S. Becker, «Biographie et Mosaïque Cientifique». In *Actes de la recherches en sciences sociales*. Volume 62-63, Junho 1986, *L'illusion biographique*, 105-110.

³⁷³ Durkheim, *L'évolution pédagogique en France* (Paris: Alcan, 1938), 16. In Bourdieu, *ibidem* 94

³⁷⁴ Bourdieu, *ibidem*, 99.

O poder do *habitus* na aparência é de seguida visto através da sociedade, educação e memória em mulheres da mesma família. Ao privilegiarmos estudos de caso, para a análise do social incorporado transformado em género incorporado, um conjunto de etapas definiu o nosso trabalho interpretativo. Após realização de 43 entrevistas, realizámos uma selecção de 23 para análise de conteúdo, qualitativa, compreensiva, reunindo as várias gerações de mulheres que nos permitiram chegar à nova etapa da teorização: uma tipologia indutiva, formada com as nossas participantes/actrizes sociais que designamos como as **resistentes** (mulheres do meu país³⁷⁵ nascidas e criadas no Portugal do Estado Novo), depois as **vísiveis** (do Estado Novo ao pós-1974) e, finalmente, as **modernas** e **consumistas** (pós revolução de Abril). Estas tipologias são construções empíricas, não ideais-tipo, constituindo como nos indica Isabel Guerra *um instrumento para compreender a acção social*.³⁷⁶ A nossa segunda tipologia de ‘actrizes sociais’ compõe um retrato de família, através de três gerações, numa mesma entrevista protagonizada pelas ‘meninas Filipe’. Finalmente a terceira tipologia divide-se em dois subgrupos: as ‘modernas’ e as ‘consumistas’.

6.1 As resistentes. Tonalidades do Estado Novo.

Transmitidos e partilhados ao longo de gerações, os papéis e os estereótipos de género são veiculados através da família, bem como os valores, e as normas relacionadas com o vestir. Aqui olhamos para várias gerações de mulheres, mães e filhas, até à geração das netas. Os anos 40 em Portugal fornecem o nosso contexto quotidiano, em ambiente familiar e convivial (em baixo, nas fotografias cedidas por

³⁷⁵ *As mulheres do meu país* foi escrito por Maria Lamas, tendo o primeiro fascículo da obra sido publicado em Maio de 1948. Reedição de «As Mulheres do meu País» pela Editorial Caminho (Lisboa, 2002), com 471 páginas.

³⁷⁶ Isabel Carvalho Guerra, *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo, Sentidos e formas de uso* (Lisboa: Principia, 2012), 85.

Judite e Margarida), entre pares, numa tarde de Verão, ou num casamento de Lisboa, mas, em ambos os casos, os quadros sugerem interação (Goffman)³⁷⁷. Dentro da família, qual a linguagem da roupa que cada uma destas mulheres aplica no seu quotidiano? Vejamos a importância social da moda-vestuário junto de mãe e filha, e o valor que dão ao poder da aparência, seus contextos interpretativos e socio-históricos.



Fig.30 - Anos 40



Fig. 31 - 1946



Fig.32 - Margarida ao colo de Judite, e irmã mais velha, 1955.

³⁷⁷ Erving Goffman, *Behavior in Public Places* (Toronto: 1969).

Duas gerações³⁷⁸: um retrato a dois tempos

A viagem no tempo das costureiras e modistas recuperada por Judite, numa época em que não havia pronto a vestir, transporta-nos também para uma história de tonalidades cinza, a preto e branco, como a fotografia, em que tudo – não só as normas do vestir – era levado muito à risca: como os lutos, no exemplo citado por Judite, a quem a mãe fez um vestido branco com uns ‘risquinhos’ pretos quando a avó (paterna) morreu.

A socialização do corpo através da roupa é vivida de forma diferente pela geração da mãe (Judite) e da filha (Margarida), nascidas respectivamente em 1926 e 1955, não só pelo efeito de sociedade de época, mas também pelas disposições para o uso (a roupa é coisa que não preocupa a mãe), e para a conceptualização do vestir (que faz parte do discurso, e do diálogo com os outros, no caso da filha).

As idades de vida são determinantes para a questão do gosto, do prazer de se procurar o que se gosta e de ver. Se os olhos já não ajudam, o desinteresse é maior, conclui-se das palavras de Judite.

Margarida foi muito influenciada pela avó. Como diz Judite, «a minha mãe é que era o género dela. (...) caprichava nos fatos, tinha ideias. Não saí nada a ela, saí ao lado do meu pai.» A mãe de Judite gostava portanto muito de seguir a moda, o que a terá influenciado alguma coisa. Na adolescência achava-se feia e por isso «devia andar dentro de um saco». O pouco apreço em que se tinha levava-a a rejeitar tudo o que desse nas vistas. As raparigas do ‘seu tempo’ queriam seguir aquela figura ‘magrinha’, do cinema. Hoje a filha diz que ela continua a ser uma pessoa discreta, que quer apaziguar os ambientes: «não gostas de confrontos, queres as coisas serenas, e uma vida confortável».

³⁷⁸ ANEXO IV: entrevista de grupo de Judite e Margarida (Retrato 9).

A idealização de uma mulher faz o resto do mundo de mulheres girar à (sua) volta concordam Margarida, e Judite, que nos diz a propósito da ideia da mulher loura: «não sei de onde é que isso saiu, de que as louras são burras». *São as influências americanas. Penso que é o confronto com os modelos que se elegem que estereotipam* - diz Margarida, a filha.

Cada um(a) vestir à sua maneira reflecte uma evolução na comunicação, e é também um exercício de liberdade, mas o fenómeno – com mais ou menos liberdade – não deixa de estar associado à estratificação social. Judite fala dos corpos menos cuidados, alimentação pior, e pessoas menos bem constituídas: «eu acho que isto vai tudo das camadas sociais».

O espartilho serviu para incomodar, para definir uma mulher com aquela forma, de ‘ampulheta’: a mãe pergunta quem ‘inventou’ a boneca? ‘Alguém’. *Para dar prazer aos homens* - diz a filha. A violência corporal inflingida pelo espartilho e a estereotipia advinda da reprodução dessa imagem de corpo-ampulheta são críticas que ambas fazem, acrescentando Judite: «o que é certo é que nenhuma vinha para a rua sem o espartilho», o que já nos diz muito sobre o poder da moda. A partilha de uma coisa vazia é o que serve melhor a definição da filha para o que é a moda. É difícil estar fora. Para a mãe estar na moda é estar como os **estilistas** estão: «o que é que leva a engrandecer? De certeza que qualquer pessoa que siga a moda é porque quer estar melhor, ser melhor.»

A conversa entre mãe e filha, com géneros dentro, deixa bastante claro que Judite atribui algo sem nome à femininidade («não sei é definir por palavras»), mas que através da acção do cuidar, ganha expressão – dando-nos o exemplo de uma mulher que fica à cabeceira de uma pessoa durante dias inteiros, coisa que os maridos não conseguem. Este algo sem nome será simplesmente o cuidar, a que Judite soma a capacidade de sofrimento e de trabalho. Para esta mãe, as mulheres aguentam, são

fortes, «mais que os homens. Não é no falar alto, ou no bigode, mas é no aguentar.» São elas que lideram as famílias, acrescenta Margarida.

Enquanto a filha associa a experiência do vestir a uma afirmação no espaço público, a mãe não. Apenas se preocupa se tem frio, calor, ou se tem uma coisa ‘engraçadinha’, que goste mais. A principal norma relativamente ao que não deixa de levar para o espaço público, na sua idade, é mesmo a sua bengala, e fora isso, a mala (como todas as mulheres entrevistadas); a filha usa sempre lenços no pescoço, que se transformam em écharpes ao fim do dia, para pôr sobre os ombros. Diz-nos ainda Judite – *Quando eu era menina e moça, até havia as luvas de Verão, de linha. Não saía sem luvas.*

Para a filha olhar é ‘ler’. Tem tanto prazer em ver uma linda mulher como um lindo homem. «Agora quanto à sociedade parece-me que as mulheres são mais olhadas do que os homens» diz-nos Judite. Quando nasceu e nos tempos de ‘rapariguinha’ dizia-se tudo: «eram assobios, tudo quanto há. (...) Agora não. Já me tenho sentido olhada, até por verem que é uma pessoa que tem dificuldade a andar.» Margarida diz que a mãe sempre foi muito distraída, «pouco reparadora», nas palavras de Judite. Já Margarida pensa que será mais facilmente notada, se se sentir confiante, bem consigo. «Se for escondida, atrás de mim, ninguém olha, fico transparente.»

A mãe sempre se vestiu de azul escuro, castanho, muitas cores do Mediterrâneo, segundo a filha. Indicou-lhe tons que lhe ficavam melhor, de acordo com o cabelo branco, a pele que tem, enfim, os tons pastel são a proposta actual de paleta para a mãe, que valoriza como nos diz os acabamentos e o material.

Os direitos das mulheres e a liberdade do vestir estão associados: Judite pensa que hoje há mais liberdade, «porque antes uma pessoa vestia uma coisa mais ousada e era logo mal vista... hoje ninguém repara.»

É uma liberdade a pessoa expressar-se como entender, diz Margarida. Para ambas, a revolução foi a mini-saia, o ‘mostrar’ as pernas. Na parte final da entrevista, à pergunta o que falta reivindicar às mulheres através do corpo, responde a filha: «falta reivindicar

o respeito sobre o seu corpo. E isto prende-se com as barbaridades que a moda determina para as mulheres e a que elas aderem». - *Mas o que estás a ver concretamente* – pergunta a mãe à filha, que diz: - *No outro dia vi na João XXI dois homens e três mulheres da CGD que iam a andar de uma forma esquisita. E porquê? Porque uma delas tinha uns saltos altos e só conseguia ir na borda do passeio, e então iam todos na borda da rua, até em perigo, porque ela não conseguia equilibrar-se senão ali.*

Concluindo, segundo Margarida, elas têm falta de respeito por si próprias. Judite acrescentou: «Mas isso não é uma reivindicação. Porque se reivindica aquilo que não se tem. Elas não têm consciência que não têm respeito por si próprias. Elas não percebem... Uma coisa reivindicada é aquela que tem consciência que não tem e luta para ter. O que é que ela vai reivindicar, sapatos mais baixos?» Em conclusão, diz - *falta esclarecimento.*

O poder está na cabeça: da geração do new look³⁷⁹ à geração³⁸⁰ de 1986



Fig.33 - Natividade e a filha Sara

³⁷⁹ A primeira colecção de Christian Dior (França, 1905 – Itália, 1957), que desenhou para a sua própria casa durante 10 anos (1947-1957), chamava-se «Corolle» mas foi baptizada com o nome de *New Look*, por Carmel Snow, editora da *Harper's Bazaar*. Sobre o *new look* em 1947, Richard Martin e Harold Koda, *Christian Dior* (Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 1997).

³⁸⁰ ANEXO IV: entrevista de grupo, Natividade e Sara (Retrato 6).

Teorizar o pessoal por meio da experiência do vestuário e da apresentação de si, permitiu-nos analisar o que de político há na representação de si, ou auto-representação. A disciplina da circunstância está patente em todas as gerações de mulheres, embora com mais acuidade nas nascidas antes de 1974. A influência da moda-vestuário como parte importante de uma cultura de representação política do corpo leva-nos ao campo das narrativas visuais contadas pelos quotidianos e através de um fio temporal aqui colocado em contexto pela mãe (Natividade), nascida em 1947, e pela filha (Sara), nascida em 1986.³⁸¹

As disposições vestimentárias de género em cada um dos casos começaram por dar-nos a importância social da roupa através do uso, e do efeito-memória nas práticas do vestir. Os ciclos da moda desenhados ao longo desta conversa mostraram-nos o lugar do vestuário nas suas vidas e a importância que a roupa tem para as mulheres através do uso, desde o rigor do *new look* (1947) ao estilo *grunge* descontraído dos anos 90.

A mãe sublinha o ‘registo pessoal’ e um estilo próprio. «Visto de acordo com o meu eu». O facto de gostar de ouvir rádio na aldeia onde nasceu é algo que a influenciou, porque gostava de acompanhar, e de ser diferente. «Unir e diferenciar são as funções implícitas na moda».³⁸²

Nos anos 60 Natividade começou a vestir mini-saia. Era a única que tinha coragem para a usar na aldeia. Atribui a razão ao aparecimento da televisão, que tinha surgido em Portugal em 1957. Embora não se visse muita televisão, dava para perceber que essa era a tendência. Também apareciam revistas, trazidas por quem ia à cidade, que ela lia. Tinha portanto acesso à leitura e começou a ver o que ‘se passava’. O ano de 1968 já vai apanhá-la em Lisboa.

³⁸¹ O ano de estreia da coleção do criador de moda *José António Tenente* (Outono/Inverno, apresentada em cima da estação, a um de Novembro de 1986, no Teatro Ibérico, em Lisboa). Cristina L. Duarte, *José António Tenente, Traços de União* (Lisboa: Medialivros, 2009).

³⁸² Cristina L. Duarte, *Moda* (Lisboa: Quimera, 2004), 41.

Desde a adolescência de Sara, que ela e a mãe saem juntas e gostam de ver as lojas e o que 'se usa'. No caso da filha, a disposição do dia é dada em parte pela roupa que ela veste. A imagem que cada uma tem de si passa por uma ideia de reconhecimento de si face ao espelho. A evolução do corpo implica necessárias modificações, para as quais as mulheres nem sempre estão socializadas, como refere Natividade:

«É a preocupação com a nossa imagem. Até aos 40 e poucos anos o meu corpo continuou elegante, apesar dos filhos (...) mas é evidente que depois aos 50 começamos a deformar e às vezes não nos reconhecemos. (...) não estamos preparadas para esta evolução, esta deformação do nosso corpo... [que] não tem nada a ver comigo. Sobretudo quando estou a experimentar roupa nas lojas. (...) porque já não tenho aquele corpo que penso que tenho.»

O que também acontece às pessoas magras: «O que importa é o que está lá dentro, não é o que está cá fora» - diz Sara à mãe. A evolução da sua imagem corporal passou por várias fases, desde a indiferença até dar-lhe excessiva importância, como quando lhe diagnosticaram anorexia. «Felizmente recuperei e agora sou mais racional», diz Sara.

Nos tópicos de dissidência, o grupo – mãe e filha – fala entre si. O quadro familiar não se encontra de acordo com as escolhas livres de roupa ou de brinquedos logo na infância e/ou adolescência; se um rapaz quiser usar vestido ou saia, «os pais não deveriam opôr-se».

- Isso dizes tu porque não tens filhos.

– Já sei que nunca vamos concordar nisto – responde Sara.

Quanto à afirmação no espaço público, a roupa ajuda: «a gente veste-se de acordo com o sítio para onde vai, ou a circunstância, as pessoas com quem se vai encontrar, os locais.» Dito pela filha - *é aquela coisa de vestir para a ocasião.*

A conversa da 'disciplina da circunstância' é recorrente. Seguimos Harriett Martineau que, no seu século XIX, estudou as mulheres. Afinal é algo que continua a estar presente quando se fala em mulheres no espaço público no século XXI. Apesar dessa disciplina, que visa, hoje 'proteger' o corpo das mulheres dos olhares, o assédio como forma de violência contra as mulheres continua a ser sentido por todas as mulheres entrevistadas. «Basta ser uma mulher, os homens foram ensinados que podiam comentar tudo sobre elas», diz Sara, que se sente desconfortável com qualquer tipo de atenção, sobretudo de 'gente que não conhece'. No seu caso, preferia andar sem ninguém a ver. «Quando há piropos de homens, aí sinto-me mesmo acoçada, nunca sei o que aquela gente vai fazer. Sinto-me acoçada.»

Mãe e filha concordam que tem de haver um equilíbrio entre o corpo e o gosto - *nós vamos adaptando, dentro da moda, o nosso corpo ao gosto que temos*. A moda evolui, e elas também, embora a moda seja um círculo vicioso, inspirada em modas anteriores, como observa Natividade. Ambas associam os direitos das mulheres à roupa: - mais precisamente a libertação das mulheres nos anos 20. Uma das facetas da libertação das mulheres é estas começarem a ter mais liberdade no vestir. A moda marcou a evolução dos direitos das mulheres, portanto é uma componente muito importante e muito interessante, segundo Natividade. Para ela, o encurtar da saia, nos anos 20, foi a mais significativa das revoluções no vestir das mulheres. Sara, dirá as calças, que simbolizam mais a conquista - *de um espaço que não era seu*, acrescenta Natividade. - *E isso não se aplica só às calças, mas aos outros direitos*, diz Sara.

O que falta reivindicar através do corpo-vestido? Para Natividade «É sermos todas diferentes, ou seja não estarmos sujeitas a estes condicionamentos dos estereótipos.»

6.2 As visíveis. *Do segundo sexo à segunda vaga.*

Esta secção inclui as mulheres de três gerações, cuja interacção durante a entrevista deixa visível que há 'idades' para a emancipação das mulheres, com o seu tempo próprio para acontecer, em Portugal.³⁸³ Também é 'a idade' da integração das mulheres no mercado de trabalho que se verifica em crescendo desde os anos 60, até aos dias de hoje: não que antes não trabalhassem, apenas não desenvolviam actividade económica e remunerada. Mas quanto ao cuidar 'da família' elas eram/foram/são as maiores fornecedoras desse cuidado. Esta 'idade' coincide ainda com a denominada segunda vaga dos feminismos que, em Portugal, é abafada por outras lutas mais subjugadas à grande história (guerra colonial, estado repressivo e ditatorial) na década a que se juntam as lutas académicas e o Maio de 68. A taxa de população activa feminina passou de 33,1 em 1974 para 43,6 em 1998 (Fonte: INE).³⁸⁴ O fenómeno de femininização do mercado de trabalho é uma tendência relevante no Portugal contemporâneo: «Em 1974, apenas 39% da população empregada era do sexo feminino: em 2009, atingia 47%, o máximo desde então.»³⁸⁵

- ***Três gerações: um retrato a três tempos, as Meninas Filipe***

Este grupo inclui as mulheres de três gerações dentro da mesma família: Maria Odete, Cristina, e Beatriz, todas nascidas em Lisboa, respectivamente, em 1938, 1965, e 1996.

³⁸³ ANEXO IV: Retrato 15. Entrevista de grupo a um trio: avó, filha, e neta.

³⁸⁴ António Barreto (Org.), *A Situação Social em Portugal 1960-1999, Vol. II, Indicadores sociais em Portugal e na União Europeia*, (Lisboa: ICS), 119.

³⁸⁵ Maria João Valente Rosa e Paulo Chitas, *Portugal e os Números* (Lisboa: FFMSI, 2010), 69.

Os ciclos de moda e os feminismos encontram-se quando a juventude encontra pelo meio a contestação das suas raízes na busca pela sua identidade pessoal e política. A tensão entre individual e colectivo surge-nos implícita na construção da identidade pessoal (Kauffmann,2004)³⁸⁶, onde se vai revelar a necessidade de autonomia na relação com o outro – seja a mãe, seja um grupo ou a sociedade no seu todo. A acção social é aquela que é orientada para e pela acção do outro (Weber) e a apresentação do eu vai integrar esse dispositivo para a acção através da moda-vestuário, e da necessidade de construir-se na relação com o outro.

Em baixo, duas fotografias colocam em cena uma relação: a jovem mãe, com a primeira filha, em 1961, com a cintura de vespa que caracterizava a ‘moda feminina’ na época, e ainda Cristina e a filha desta, em 2013, num momento produzido para a câmara. Não que o primeiro não seja também registado para a câmara, mas em 2013 o dispositivo é, para além de pessoal, artístico, fazendo parte de um exercício de curso de Beatriz.

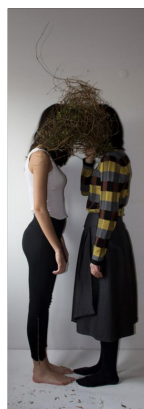


Fig. 34 e 35 - *Mãe e filha*, M^ª Odete, 1961, com filha Teresa; e auto-retrato Beatriz e Cristina, 2013.

O vestuário tem sempre lugar no pensamento da vida de todos os dias. Como dimensão fundamental do *habitus* (Bourdieu, 1980), o vestuário é inseparável de uma

³⁸⁶ Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi, une théorie de l'identité* (Paris: Armand Colin, 2004).

relação com a linguagem e com o tempo: «a relação com o corpo não se reduz a uma ‘imagem do corpo’, representação subjectiva (...) constituída para o essencial a partir da representação do corpo produzida e reenviada pelos outros».³⁸⁷

No passado, antes de casar, Maria Odete ligava à roupa, trabalhava num *atelier* na zona do Areeiro, e em casa para as clientes. Fazia a sua própria roupa, destacando as grandes rodas dos anos 50 (em chapéu de sol, como na fotografia acima). Depois de casar e no presente, continua a vestir a sua própria roupa, na qual preserva a ideia do conforto, e continua a não se importar com ‘modas’ nem com o que os outros pensam.

A importância dada ao vestuário como forma de nos apresentarmos ao outro e irmos ao encontro das suas expectativas surge no discurso de Cristina. Há um tempo que deve ser gasto nos cuidados de si (Foucault, 1994)³⁸⁸, e consoante os contextos íntimo/público. A roupa adopta, segundo Cristina, determinadas formas consoante as formas da vida social (e a apresentação em público ou em privado). Ela é fiel a certos autores (alusão ao campo do consumo de moda e à roupa assinada, ou seja, produto da criação, e portanto moda de autor/a), o que nos remete para uma questão do gosto (Bourdieu, 1974).³⁸⁹ Mais do que a nomes/autores, a mãe diz que é fiel aos vestidos com 20 anos. «Está lá tudo, guardadinho». Também a filha, Cristina, guarda tudo, mas depois não veste. «Acho que vou vestir, mas depois não consigo. Não sei porquê. Tem a ver com o tempo que passou, e depois tu já não te revês naquilo.»³⁹⁰

A roupa é tratada por Cristina como objecto de sentimento, e a memória da roupa transporta consigo um valor afetivo. O acto de vestir apresenta-se a Beatriz como acto reflexivo. A tarefa requer reflexão e planeamento pois implica a construção de uma identidade para apresentar aos outros; aqui, mãe e filha, conjugam-se no mesmo

³⁸⁷ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique* (Paris: Les éditions de minuit, 1980), 122.

³⁸⁸ Michel Foucault, *História da Sexualidade III, O Cuidado de Si* (Lisboa: Relógio d’Água, 1994).

³⁸⁹ Pierre Bourdieu, «Alta Costura e Alta Cultura», *Noroit*, 192, Novembro/ Dezembro de 1974 e Janeiro 1975.

³⁹⁰ Gilles Lipovetsky, *O Império do Efémere* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989).

pensamento (à Goffman). Para a avó, toda a escolha de roupa se resume a pouco tempo: toma banho, arranja-se, mas não ocupa muito tempo; cinco minutos chegam-lhe. «Não fui habituada com grandes cerimónias».

O facto de todas as nossas entrevistadas – não só no caso desta família - tratarem da roupa da família, vestuário incluído, aponta para uma socialização familiar do gosto (Bourdieu), que a partir da adolescência começa a relacionar outros factores, outras ‘famílias’ de gosto, e sub-culturas, que reflexivamente entram em diálogo com o «eu», e acabar por fazer a gestão das impressões no espaço público, incluindo a manipulação das impressões no outro através do vestuário.

Beatriz estabelece a ligação da masculinidade/feminilidade às questões do corpo, muito mais do que à questão da sua função no lugar público/privado (Lipovetsky, 2006). A mãe faz a relação entre ter(mos) a capacidade de fazer múltiplas tarefas ao mesmo tempo, e a avó vê-se no lugar que lhe atribuíram: limpar e arrumar. Foi mãe aos 23 anos, saiu de casa aos 21; a sua família, diz-nos, era a mãe e a irmã, o resto da família estava em Torres Novas³⁹¹.

«Tive a sorte de casar cedo (...) em 1959. Tinha os meus vestidos todos com saias chapéus de sol. Cheguei à barragem de Pisões [onde] havia uma modista que quis logo os meus fatos, feitos por mim.»

Mãe e filha (Odete e Cristina) pintam o cabelo. «Foi uma decisão, se queria ficar com o cabelo branco», diz Cristina. - *Ai credo*, exclama Odete, como se o cabelo branco fosse algo a evitar a todo o custo. Para ela, o vestuário contribui para o que somos, «especialmente as mulheres, porque temos todas de parecer elegantes.»

Beatriz comenta que as raparigas dos colégios andam todas de igual, vestem-se todas da mesma maneira, e têm o mesmo perfume. Repara nisso quando vai com a família à missa. «Todas loiras, com aquela camisinha, as calças em tom beje...». Exclama

³⁹¹ Onde nasceu Maria Lamas.

de novo a avó – *olha o que ela vai fazer à missa* [olhar para as outras pessoas]. - *Mas é irritante*, responde-lhe Beatriz. Esse factor de imitação, que a faz reagir, nota-se mais nos homens, afirma Cristina. A ausência de singularidade é observada por Beatriz nas meninas dos colégios, onde se vestem todas/os da mesma maneira; sofreram portanto um processo de mortificação do eu (Goffman, 1968)³⁹² para aderirem à instituição total, submetendo-se assim a um colectivo, através da moda-vestuário, mesmo quando estão fora da instituição.

A consciência da moda é determinante para a imagem das mulheres, concorda Cristina: «uma pessoa sai fora do padrão [e] é considerada marginal, um *outsider*. A moda impõe uma norma que impõe uma imagem e depois pode ser mais ou menos trabalhada. Isso vai definindo tudo.»

Tal como a avó, Beatriz não gosta de ser magra. – *Tive complexos de ser magrinha*, disse Maria Odete. A sua altura fazia-a sentir-se ‘horível’ ao pé de ‘toda essa gente baixinha’. Sentia-se diferente, ‘complexada’. Mas agora sente-se bem com roupas de 20 anos, 30 anos.

Maria Odete e Beatriz não associam os direitos das mulheres à roupa. Cristina sim: «porque a roupa da mulher tem evoluído à medida que vai conquistando determinados direitos e emancipação, começando pelo decote, que foi evoluindo; o usar calças por exemplo (...). Os direitos das mulheres estão muito ligados ao vestuário.»

- *Isso já não é nas vossas idades*, observa Maria Odete, sugerindo que a emancipação das mulheres teve o seu tempo próprio, que está fechado, ao contrário da filha que o vê como um processo contínuo.

– *Pois é, está sempre a mudar*, anui a neta.

³⁹² Erving Goffman, *Asylums* (Londres: Penguin, 1968).

A revolução na forma de vestir das mulheres que Maria Odete ‘apanhou’, foi a da mini-saia. Na observação de Cristina, foi a calça, embora não na sua geração, como ela diz:

– *A calça mudou muito a imagem da mulher. O fato e a gravata. Gostava de ser capaz de usar gravata, falta-me o arrojo e o dinheiro para comprar um fato.*

6.3 As modernas ³⁹³. As (r)evoluções aparentes. ‘A caminho da libertação’.

*Mesmo que cada mulher se vestisse segundo a sua condição, o jogo continuaria a ser jogado: o artifício, como a arte, pertence ao reino do imaginário. Não se trata apenas do facto de as cintas, corpetes, pinturas e maquilhagem disfarçarem o corpo e o rosto; mas do facto de, até a menos artificial das mulheres, depois de “vestida”, não se expor a si própria à observação; é, como o quadro, a estátua ou o actor em palco, um agente através do qual se sugere alguém que não está presente, ou seja, a personagem que ela representa mas não é. É esta identificação com algo de irreal, de fixo, de perfeito, como o herói de um romance, como um retrato ou um busto, que a gratifica; ela esforça-se por se identificar com essa imagem e assim surgir aos seus próprios olhos estabilizada, **justificada** no seu esplendor.*³⁹⁴

Sujeito em processo, o corpo vestido constrói-se através do aspecto visível (Patrizia Calefato, 1986). Neste sentido, ele é compreendido como *performance*, ou seja, como «uma construção sempre aberta da identidade material, como dimensão mundana da subjectividade».³⁹⁵

³⁹³ ANEXO IV: Retratos 1, 7, 12, e retrato de Rosario (ES).

³⁹⁴ Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (Nova Iorque: Knopf, 1953), 533, ed. original 1949. In Goffman, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (Lisboa: Relógio d’Água, 1993), 74, edição original de 1959. Nosso sublinhado.

³⁹⁵ Patrizia Calefato, *Mass Moda – Linguaggio e immaginario del corpo rivestito* (Roma: Meltemi editore, 2007), 13.

- **Liberdade e capacitação**³⁹⁶

Leonor e Alice. A primeira nasceu em Lisboa no ano da revolução. No campo do vestir, fala-nos de uma estratégia de comunicação de significados: «tens um poder de escolher algo apropriado a ti, que te defina, te dê a conhecer, pode ser um bom passaporte para a auto-estima. Se escolheres de acordo com o teu corpo, com o teu sentir, os teus gostos, não te for imposto, pode ser uma **estratégia de verdade**, de uma comunicação com os outros».

*És Alice
do meu próprio espelho*

*Trazes à superfície
a minha imagem*

*Pelo teu direito
vejo o meu avesso*

*Pelo teu sucesso
vejo o meu estilhaço*³⁹⁷

Na sua infância quem a vestia era a mãe, o que já acontecia com a geração anterior. Tal como a sua mãe, Alice, tem tonalidades eleitas (verdes e azuis) e organiza-as, o que nos remete para famílias de gosto e de cores, mas também de formas.

³⁹⁶ Retrato 12 (Leonor e Alice) e retrato 7 (Ana e Madalena).

³⁹⁷ «Alice», inédito de Maria Teresa Horta, consulta a 20.07.16 no Facebook.

Nunca associou os direitos das mulheres à roupa, pois acha «que passa por tantas outras coisas». Mas considera ter sido revolucionário na forma de vestir das mulheres o abandono do espartilho. «Ou as pessoas não quererem usar *soutien*». Considera libertador não ter de usar *lingerie*, de marca, e rendada. Assim como é libertador (para o andar) o uso de sapatos baixos.

Nascida em Areias de Vilar, aos 18 anos Alice foi dar aulas na sala onde nasceu: aquela onde a sua mãe, também professora primária, deu à luz. Vive em Lisboa desde 1962, ano em que casou. Quando tocamos o tema do espartilho, faz referência ao romance de Eça de Queiroz, *O primo Basílio*³⁹⁸.

O tempo que demorava a vestir tudo aquilo, observa - *o espartilho, as anquinhas, os toucados*. Para que servia a peça? Servia para «espartilhar a liberdade (...) para avolumar mais a anca, que é um dos símbolos sexuais da mulher, da feminilidade: a cintura e o peito». - *Antigamente, havia a moda das mulheres roliças, avantajadas. É uma questão de moda*. Não é a única a falar-nos de uma manequim, a Twiggy, que, por ser muito magra, diz, veio trazer(-nos) ‘problemas’.

Sobre o que se acrescenta à silhueta, ela não pode viver sem chumaços, porque tem ‘ombros redondinhos e descaídos’, mas já a filha *não pode com eles*. Por si, não tem nada a reivindicar através do corpo vestido. Não é a primeira a afirmá-lo no grupo alargado de entrevistadas (41). Diz-nos que só veste o que quer. «Ninguém me impõe nada». Para ela, as calças foram ‘a’ revolução na forma de vestir das mulheres.

Ana e Madalena herdaram um espartilho, que trouxeram para a fotografia. Ana sempre gostou de «ir às coisas da mãe». Tem dupla nacionalidade.

³⁹⁸ Eça de Queiroz, *O Primo Basílio* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1983). Obra principiada em 1876, onde é contada a história de uma *senhora* lisboeta, logo após o autor ter terminado *O crime do padre Amaro*.

Nasceu no Brasil no final dos anos 70 e uma das suas primeiras memórias de roupa é a de um fato de banho «com um corte bem europeu, [em] fundo azul». Foi ela que nos cedeu o espartilho da bisavó para observação e fotografia, bem como algumas revistas da família.³⁹⁹ Diz-nos que em Portugal as pessoas são muito «descaradas» no olhar. A mulher que entra num espaço público com um vestido vermelho... os olhares vão todos para ela: «Aí é uma conjugação da **roupa-moda**⁴⁰⁰ e da pessoa como modelo que veste a roupa.» Pode estar fantástica, mas se não se sentir confortável, é como se algo estivesse errado com ela. Como é que a pessoa se comporta dentro da roupa, também entra em conjugação, «Não é só o *outfit*».

Quem tem o poder do olhar? É uma questão que Ana coloca várias vezes durante a entrevista. Pensa que é muito mais permitido olhar para o corpo da mulher, do que é permitido olhar para o corpo do homem. *É uma questão de permissão* – sublinha. Se olhar para o corpo de um homem, «ele vai achar que eu quero ir para a cama com ele. Agora um homem pode apreciar a beleza da mulher.» Fala-nos de uma tipologia dos vestidos e uma tipologia de corpo, e quando surge a questão da igualdade de género e moda, sublinha a associação que faz entre **desigualdade de género e roupa**. Diz que não tem uma ‘aorta feminista’, mas apenas uma veiazinha que salta quando vê roupa *sexy* a embrulhar um corpo, como se fosse um ‘naco de carne’. «Aí fico revoltada».

A peça de roupa que mais a liberta tem de ser prática e útil (e que não ponha a mulher num pedestal). O direito a usar calça foi para Ana a ‘revolução’ na forma de vestir das mulheres. «E faz-me lembrar aquela história das mulheres na segunda

³⁹⁹ *A mulher em sua casa*, ano I, nº11 (s/d); *Ilustração Portuguesa* 1.03.1909; *Ilustração Portuguesa* 1.07.1918.

⁴⁰⁰ Nosso sublinhado. Vai ao encontro do conceito de Barthes ‘moda-vestuário’, que seguimos amplamente.

guerra, de lencinho na cabeça e calças.»⁴⁰¹ Embora confesse que nunca pensou na roupa de uma forma tão séria, pensa que através desta se pode expressar um género 'mais feminino'. «Tudo começa quando as mães começam a escolher a roupa para as filhas.» Quanto ao contentamento com o seu corpo ser ou não difícil de atingir, coloca a responsabilidade numa boneca, «porque tinha uma *barbie* quando era pequena, não é?» O resto do discurso de (des) contentamento com o corpo prende-se com regimes de dieta, e exercício físico.

Madalena pensa que temos de respeitar os outros na maneira como nos vestimos. Fala-nos de uma linha (imaginária) que se tem de traçar para que não (nos) invadam: «nós vivemos numa sociedade em que os homens ainda desempenham um papel importante e não-de ter sempre, mas que não invadam a sua privacidade porque você se veste de uma maneira mais ou menos ousada. O ousado tudo bem, mas há ali uma linha.»

«As mulheres são muito mais livres relativamente àquela pressão que existia antigamente. [Mas] não se passa despercebida na nossa sociedade. Aqui a mulher ainda continua a ser um alvo de atenções».

Ao mesmo tempo, observa que não olhar é excluir. O olhar 'normal' é uma coisa positiva, caracteriza Madalena. - *Se estiver a acontecer alguma coisa ao seu lado e você não olhar, não vê o que se passa.* O debate para ela é que, nas sociedades mais evoluídas, cada pessoa é uma ilha. - *Não acho saudável. Invadir a privacidade,*



401

Fig.36 - «We can do it»

através do olhar, já é outra coisa. Como exemplo, refere os olhares que caíam sobre ela quando saía de casa, em Arraiolos, na praça onde paravam ‘os homens’.

A função do espartilho – para que servia afinal ele? «Tem a ver com aquela ideia que as pessoas fazem da mulher perfeita.» Tem fotografias de pessoas de família que exibem espartilhos e decotes «em que não se vê o bico do peito, porque não caiu o decote. As pessoas eram tão espremidas; devia ser horrível». Diz que usou uma coisa parecida, em criança, um colete com duas barbas nas frentes. Para quê? Para a pessoa ficar direita. Os figurinos franceses eram os consultados na sua casa, em Arraiolos. Recorda-nos que havia homens da idade do seu pai⁴⁰² que se ligavam mais à moda: chapéu, bengala, os casacos mais e menos cintados. Mas as mulheres eram mais ligadas aos figurinos. Lembra-se de a mãe usar uma ‘anquinha’ (*tournure*) – que não tem nada a ver com uma peça actual.

Hoje, observa que as feministas são mais soltas e abertas, diferentes de quando tinham silhuetas mais radicais para ‘parecerem feministas’. Acha que os direitos das mulheres e a roupa têm alguma coisa a ver. Nunca tinha feito uma associação entre os direitos das mulheres e a roupa, mas ao longo da entrevista foi pensando nisso. Há um padrão a que se tem de responder, diz Madalena. Ao mesmo tempo que acredita no próprio desempenho (Goffman, 1993)⁴⁰³.

«As mulheres que conheci quando eu era miúda, eram mulheres muito marcantes. Foram mulheres muito marcantes; porque havia uma certa guerra delas, surda, essas pessoas seriam minhas avós. Elas impunham-se devagarinho. Não podiam fazer muita coisa – lembro-me que pessoas dessa idade, não saíam de casa sem empregada nem para sair à rua, e ir ao outro lado. Não saíam de Verão sem sombrinha, numa terra como Arraiolos que era uma aldeia. As pessoas tinham que ser assim, e fazer não sei quê mais. (...) Havia uma luta delas para se tornarem independentes, o que não era fácil. Até porque havia ali regras muito definidas.»

⁴⁰² Júlio, Condeixa-a-Nova, 1903.

⁴⁰³ Goffman, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias* (Lisboa: Relógio d’Água, 1993), 29.

- **Retrato singular da mulher plural**⁴⁰⁴

Joana(s) e Teresa. A neta recebeu o nome da avó paterna. Nota-se pela forma como fala dela, que não só lhe nutre muito amor, como admiração. Tanto para ela, como para a mãe, Teresa, trata-se de uma *role model*. Joana, a avó, nascida em 1926, usou calções quando ninguém os usava em Portugal, e calças também. Falamos de 1946, quando chegou a Lisboa, vinda de Moçambique onde já se usavam essas peças. Joana era uma mulher moderna. Hoje não dá muita importância à roupa e nunca deu muita importância à moda, talvez por estar à frente dela. «Sempre tive uma linha simples. Não era de modas, embora enfim, também não ficasse assim atrás.» Falou-nos de o vestuário contribuir para uma exortação do *eu* da rapariga, «no sentido de gostar que os outros vejam que somos bonitas, que nos arranjamos.»

Esta participante foi a única, juntamente com a mais jovem participante⁴⁰⁵, a dizer-nos, sem reservas, dentro do grupo global de 41 entrevistadas, que gosta de si como é e se sente bem com o seu corpo. Porquê? Porque é seu. Liberdade é um valor a que Joana alude, quando a questionamos sobre o que a prende e a liberta na roupa de vestir. «Posso apertar-me uma tarde, para vestir certa coisa, ou ir a um sítio, mas eu prefiro a liberdade do meu corpo.» Com o avançar da idade, «adapto-me àquilo que a minha configuração exige de mim própria».

A neta Joana assistiu à segunda parte da entrevista à avó, enquanto folheava o seu álbum de fotos, parando em algumas delas.

⁴⁰⁴ Retrato 1 (Joana, a mãe dela, Teresa, e Joana, a avó paterna)

⁴⁰⁵ Retrato 11, Matilde, nascida em 2000.

Joana (nascida em 1980) já tinha sido entrevistada, quando fomos ao encontro da sua avó. Ao longo da conversa tinha referido mais de uma vez que a mãe era mais *avant-garde*, do que ela, na escolha da roupa. «Ou seja é mais ousada, no gosto pelos cortes, mais modernos; eu não tenho jeito para escolher roupa, ela tem um gosto mais moderno, apurado.»

As circunstâncias da moda – o acto de se vestir consoante a década em que estamos – merecem-lhe também alguma reflexão: «depende muito a que época da moda corresponde a época da tua vida. (...) No caso da minha mãe, ela era adolescente nos Sessentas (...) tinha muito mais *power* na roupa do que eu; era muito mais *fashion*. **Sabia usar as roupas.** »⁴⁰⁶

Como diz ter engordado a partir dos 21 anos, Joana guarda a roupa que já usou quando era mais magra. Pegando em Naomi Woolf⁴⁰⁷, faz também a relação sublinhada pela autora entre a libertação das mulheres e a beleza: «a beleza é um mito e é o último reduto da opressão sobre as mulheres. A parte mais difícil para as mulheres ultrapassarem é a pressão da beleza [sobre elas].» Há sempre esse peso, seja qual for a sua condição social, e profissão. Das coisas mais difíceis de se ultrapassar, é essa constante insatisfação consigo própria. «Faz parte da nossa opressão».

A feminilidade é um dos factores que concorre para espartilhar as mulheres. «Andamos a fabricar imagens e reflexos, e olhamos muito pouco para aquilo que somos.»

As mulheres são as grandes vítimas da imagem. A apologia da mulher magra domina desde pelo menos os anos 60. Teresa lembra-se da Twiggy: «ela era o

⁴⁰⁶ Nosso sublinhado.

⁴⁰⁷ Naomi Woolf, *The Beauty Myth – How Images of Beauty Are Used Against Women* (Londres: Vintage, 1991).

paradigma da beleza, que era extremamente magra. Começa tudo com a Twiggy. Há um estereotipar das mulheres feito pelos *media*. A idade também é fundamental.»

Durante muito tempo, Teresa dizia que era «existencialista» quando andava vestida de preto. Mas se o código não era partilhado, *a mensagem não passava* - diz-nos. Para ela o grande espartilho actualmente é o pronto a vestir. Temos de nos meter dentro dele, portanto da oferta que há no mercado. «As ofertas que existem pressupõem uma tendência, não é? E daí às vezes é complicadíssimo escolher-se alguma coisa.»

Teresa dá importância ao vestuário conforme as circunstâncias. A libertação do espartilho foi para ela a grande revolução na forma de vestir das mulheres. A mini-saia também. As calças igualmente. Em 1972 não podia ir para o emprego vestida com calças. Nos anos 40 ou 50 as mulheres não as usavam mesmo: «Lembro-me que a avó paterna da Joana era das poucas mulheres que usavam calças. As mulheres judias também as usavam. Mas não era comum.»

6.4 As consumistas⁴⁰⁸

A construção e representação da identidade de género na relação com o vestir entre as mais jovens participantes – Matilde (2000), Mariana (1999) e Beatriz (1996) – falar-nos-á de uma cultura do vestuário na adolescência. Dimensão fundamental do *habitus*, a relação com o corpo não se reduz também aqui a uma imagem do *eu* (Bourdieu, 1980), representação subjectiva que é formada a partir da representação do corpo produzida pelo *self* e reenviada pelos outros.

⁴⁰⁸ ANEXO IV: Retratos 2, 10, 11, 14 e 15 onde estão inseridas as participantes mais jovens, respectivamente, Júlia, Mariana, Matilde, Inês, e Beatriz.



Fig.37 - Matilde: *Só gosto destes óculos que estou a usar agora.*

Prefiro ter o cabelo comprido – disse-nos Matilde (nascida em 2000) na altura da entrevista, com 12 anos. Apesar do cabelo ser «um bocado difícil de desembaraçar. Às vezes meto um pente na mala, e penteio-me a caminho da escola».

Há dias em que usa um tipo de roupa, mas não quer dizer que, por a usar, é «aquela pessoa», ou seja, não quer dizer que «um dia sou uma pessoa e no outro dia, outra. Sou sempre a mesma pessoa.»

Para ir à rua tem de se sentir bem com a roupa que tem vestida, mas às vezes a meio do dia já não se sente bem com ela, e quer mudar.

Gosta de se sentir bem vestida, e na moda. «Gosto de estar bonita». - *Também há várias modas*. Se estiver feliz, ela usará uma roupa de que goste muito. Sem reservas, diz-nos - *Gosto de mim como sou*. Fica feliz quando os outros gostam da sua maneira de vestir. Mas não evita a diferença, e explica-a pelo estilo (individual). Para ela, a moda tem um registo muito pessoal. Na sua opinião, ambos os géneros dão importância à moda. Os tons mais clarinhos dão um ar mais feminino. Os rapazes não vestem saias nem vestidos.

O que mais valoriza na roupa é o «desenho» e o aspecto da peça. Dá importância à roupa e a sua cor preferida é o roxo. Adora ir às compras, e vai com a mãe. «Sozinha nunca fui». Lembra-se de uma roupa em particular que usou quando tinha

oito anos, comprada pela avó Lurdes. Até as netas nascerem esta avó diz que foi sempre «mulher de vestido». A sua resposta à pergunta ‘o que é estar na moda’ coincidiu com a da filha e neta: «é estar-se bem» - diz Lurdes.

«Sempre me vesti para me sentir bem na minha pele, comigo mesma» - diz Inês, mãe de Matilde. Estar na moda, para Matilde, é sentir-se bem com o que veste, ou ter o seu próprio estilo.

É de Lurdes a frase, «o que nos liberta é a cabeça», quando lhe perguntamos o que prende e o que liberta relativamente à roupa que vestimos. Já à filha, Inês, o que a prende «é vestir transparências» e pensar que há que criar ‘sombra’ por baixo, porque vai chocar as pessoas na rua. O que a liberta? «Tudo o resto. Liberta-me qualquer coisa que eu vista, independentemente do que os outros pensam». O biquini, para ela, foi uma revolução porque significou expôr o corpo. Hoje, para reivindicar, «mais do que o corpo, é mais a atitude. O corpo já não é para aí chamado.» Depois da Segunda Guerra dá-se uma mudança que leva Inês a associar os direitos das mulheres à forma de vestir.

«Lembro-me de a minha avó [materna] me contar que as mulheres no tempo dela, nos anos 20, usavam os elásticos grandes debaixo da roupa para adelgaçar a cintura, para parecer que tinham cintura estreita e anca larga, porque era sinónimo de uma mulher fértil (...). Isso nos anos 40, depois da segunda guerra alterou-se. A falta de meios e condições levou-as a adaptarem-se às circunstâncias».

A roupa mudou a partir daí, como ela observa, sublinhando o papel de Gabrielle Chanel, que introduziu as calças. É na maneira de estar e não de vestir que a mãe, Lurdes, define o que é a masculinidade/feminilidade. «Posso estar com um fato calça e estar feminina. (...) até mesmo com o cabelo cortado à rapaz, curto, pode-se ser feminina».

No trio ‘meninas Filipe’ composto por três gerações, Beatriz queixava-se com 16 anos que a mãe ainda controlava muito a sua maneira de vestir. Dá o exemplo de

uma ida às compras em que ela não a deixa comprar o que quer. «De modo que, quando tiver 20 anos, vou ser super livre. Aí vou ter o meu dinheiro, vou comprar o que eu quiser, à minha maneira, e pronto.» Estaremos aí em 2016.

Falar do corpo não a deixa muito confortável, o que diz muito não só sobre o culto dele, como sobre a vergonha associada às transformações da adolescência. No caso de Beatriz, isto passa por ser uma adolescente mais alta do que as/os restantes: com 1,64m, dizia-nos que era mais alta do que a maioria das raparigas. «Sinto-me super alta. E com os rapazes também. O que não gosto mesmo é a magreza». Ponto comum também com a avó, que não gostava de ser magra, quando era jovem. Quando Beatriz não gosta do que tem vestido, 'odeia-se'. Às vezes sai de casa e não se sente nada bem. Quando gosta do que tem vestido, sente-se **outra**.

Conclusões



Fig.38. *I'm rooted, but I flow.*⁴⁰⁹

O género como espartilho.

O título está na cabeça desde o início desta tese. Fala-nos de construção cultural, indumentária interior, de outro tempo que se faz tempo, hoje. Ao estudar o fenómeno social da moda tratei de o trazer para um campo mais alargado, a partir da sociologia, propondo a renovação dos estudos em Portugal sobre a moda e o traje, com um novo enfoque proporcionado pelos estudos de género e feministas.

O novo fôlego que esperamos aqui trazer com esta tese coloca em diálogo nomes da Sociologia, e demais teóricos/as que tenham abordado a moda, estudando e

⁴⁰⁹ Serve-nos a citação de Virginia Woolf para contextualizar conceptualmente a imagem do espartilho, peça metafórica deste estudo «O género como espartilho». Este espartilho (c.1910) é de espólio privado, numa foto-instalação de Ana Fonseca (2014), uma das participantes neste estudo.

fazendo dela um imenso campo de investigação com muitas ligações, fios condutores e contextos a explorar entre outras ciências sociais e humanas. O lugar dado à história do quotidiano e, em particular, à história das mulheres, foi da maior relevância para esta dissertação, desenvolvida em seis capítulos.

Várias questões deram origem à exploração teórica e conceptual, e foram orientadoras da pesquisa, quer ao nível da recolha de fontes de imprensa, quer ao nível da entrevista de guião semi-estruturado, aplicado às nossas participantes.

A recolha de artigos escritos, de autoria própria (ao longo de 20 anos), ou outros assinados por diferentes gerações de jornalistas, desde o século XIX ao XXI na imprensa nacional, trouxe para o arquivo da tese mais de duas centenas de artigos, imagens e iconografia, para além das fotografias dos arquivos pessoais das entrevistadas. Recolhidas por via do estudo, as bases de dados audiovisuais, de imprensa e de fotografia, prepararam o caminho que nos levou à gravação das vozes das participantes. A estas, outras se juntaram, vindas da produção científica e intelectual de tantos nomes da sociologia/estudos de género e sobre as mulheres/ estudos feministas/ estudos de moda e da história do vestuário.

Partindo como estudo qualitativo, compreensivo, com enfoque no terreno, e nos discursos de um conjunto de participantes, foi nosso objetivo dar resposta a uma série de questões de partida:

- Como é que a moda contribui para a (re)construção de género? E para a (re)produção de estereótipos?
- Que relação é estabelecida pelas mulheres com a roupa no processo social de construção do *self*?
- Utilizarão elas a moda-vestuário como um discurso com o fim de capacitação social? O que as predispõe para tal?

Finalmente, onde é que (elas) nos levaram, entre as quais, a primeira de todas as questões: em que circunstâncias sociais o género funciona como um espartilho?

Que disposições, i.e. propriedades incorporadas e «socialmente constituídas» (Bourdieu, 1979)⁴¹⁰, estão subjacentes à utilização da moda-vestuário enquanto discurso não-falado, com fins de capacitação individual e social por parte das mulheres, e o que capacita as mulheres nos diferentes ciclos (históricos) da moda-vestuário, em situação com as vagas dos feminismos? Procurámos assim observar na acção discursiva do corpo através do vestuário, como se transita do ‘pessoal’ ao ‘político’, no que toca à política do corpo. Para observar o que é circunstancial (a moda) e o que permanece (a estrutura simbólica), por via dos sistemas de vestuário que dialogam entre si, contámos com as suas intérpretes/participantes, actrizes de uma realidade que é múltipla. Nas diferentes narrativas obtidas, ficou claro que o que é permanente é a ideia de mudança inerente à moda, o que é revelador de uma aparente contradição entre tempos.

Segundo Susan Brownmiller todas as vagas de feminismo afundaram-se na questão da reforma do vestuário. «I suppose it is asking too much of women to give up their chief outward expression of the feminine difference, their continuing reassurance to men and to themselves that a male is a male because a female dresses and looks and acts like another sort of creature.»⁴¹¹

Tomámos a primeira vaga como referência, relativamente à *dress reform* e ao caso americano⁴¹², protagonizada por figuras como Susan B. Anthony que, no nosso país, é contemporânea das suas pares republicanas, muitas delas professoras, outras escritoras e jornalistas, outras médicas, como era o caso da sufragista Carolina Beatriz Ângelo⁴¹³ ou Adelaide Cabete⁴¹⁴. Todas foram mulheres da viragem do século XIX para o século XX, e através delas pode ligar-se pela primeira vez a questão feminista, com a

⁴¹⁰ Pierre Bourdieu. *La Distinction: Critique Sociale du Jugement* (Paris: Minuit, 1979), 19.

⁴¹¹ *Femininity* (Nova Iorque: Fawcett Columbine, 1985), 79.

⁴¹² Linda S.Cott, *Fresh Lipstick, Redressing fashion feminism* (Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005).

⁴¹³ Maria Regina Tavares da Silva, *Carolina Beatriz Ângelo* (Lisboa: CIDM, 2005).

⁴¹⁴ Isabel Lousada, *Adelaide Cabete* (Lisboa: CIG, 2010).

questão do vestuário, bem documentada e fundamentada em alguma da nossa bibliografia.⁴¹⁵

Na sequência da sua luta sufragista, Carolina deu várias entrevistas a jornais portugueses e estrangeiros, de que destacamos uma, dada ao jornal *O Século*⁴¹⁶. À pergunta,

– *Não receia que a mulher, quando entrar para as lides políticas, deixe a linha delicada e demarcadamente feminina que tem sido o seu apanágio através dos séculos?*

Carolina respondeu,

– *Não creio que isso suceda. A mulher há-de sempre, por uma lei imutável da natureza, procurar agradar ao homem, como este há-de procurar agradar-lhe. Ora, enquanto o homem gostar da mulher coquette, querendo muito aos vestidos, ao **espartilho**, a tudo, enfim, que lhe dê uma beleza artificial, ela não desdenhará de todas essas futilidades. De resto, nós somos feministas, mas somos muito femininas. Não seremos nós, as feministas, que usurparemos as calças do homem e desde já lhe posso afirmar que essa deplorável moda das **saias-calções** será por nós repudiada.*⁴¹⁷

Assim como as primeiras feministas que formaram as fileiras da primeira vaga se quiseram demarcar do uso da saia-calção e – de todo o interesse conquistado pela nova moda⁴¹⁸ - outras mulheres assistiram e viveram outras revoluções nos modos de aparecer em público e nas modas ligadas ao vestuário e à apresentação e representação de si.

Esta saia-calção do século XIX já faz parte do museu (do traje). O espartilho que nos serviu de dimensão icónica também. O uso das calças pelas mulheres voltou a ser uma questão no século XX, que as libertou (para o livre movimento), mas ao mesmo

⁴¹⁵ Ver bibliografia nas páginas finais da dissertação, 332 em diante.

⁴¹⁶ *O Século*, 5 de Abril de 1911. O seu voto viria a acontecer em 28 de Maio de 1911. Carolina Beatriz Ângelo viria a falecer em Outubro do mesmo ano, de síncope cardíaca.

⁴¹⁷ Regina Tavares da Silva, *op cit*, 70-71. Negrito nosso.

⁴¹⁸ Saia-calção em notícia do *Diário de Notícias* de 21 de Fevereiro de 1911, p.2.

tempo as tornou de novo alvo da desigualdade de género, pois durante muito tempo não era bem visto uma mulher usar calças, no espaço público e de trabalho. Algumas das nossas participantes contaram-nos episódios que ajudam a compôr a esse respeito o retrato da sociedade portuguesa durante o Estado Novo, e mesmo após a Revolução de 1974.

Ainda no início dos Setentas usar calças constituía uma afirmação de si. Que longo tinha sido o caminho das mulheres na afirmação de si, desde a saia-calção até às calças, passando pela evolução do comprimento da saia, entre 1900-1920 e depois até à mini-saia (dos anos 60). Essa evolução reflectiu também um importante avanço na história dos direitos das mulheres. Primeiro: a libertação do torso. Depois, a cabeça, com o corte dos cabelos. Finalmente, as pernas, com as calças. Em todos os casos, a soberania e a capacitação do corpo é o que está aqui em causa. O corpo das mulheres pertence-lhes? Lá que cuidam e muito dele, cuidam. Lá que a visibilidade através do corpo é muita, também se observa. Mas que violência associada à discriminação é esta, uma discriminação que (a)parece positiva, e nos impõe como iguais e diferentes ao mesmo tempo? O aqui e agora da moda (e a moda é o agora) levam o corpo das mulheres numa viagem que vai assimilando ao longo da história uma cultura de violência de género.

Voltando à questão de partida: **em que circunstâncias sociais o género continua a funcionar como um espartilho?** Há uma disciplina da circunstância, de que já nos falava Harriet Martineau, que, consoante os diferentes contextos interpretativos, está implícita nos discursos das nossas participantes. Observar esta disciplina através de um grupo de mulheres – as que entrevistámos são nascidas entre 1926 e 2000 – levou-nos a (re)visitar as décadas passadas e os respectivos ciclos da moda, à luz da sua biografia e também do espólio fotográfico que cada participante cedeu (uma foto por década), desde os seus anos de adolescência até aos da idade adulta.

A análise do *corpus* destas entrevistas proporcionou uma escrita da história das mulheres de uma perspectiva feminista, dando ênfase ao papel desempenhado por cada uma delas, desenhando-se assim um retrato sociológico a que chamamos «herstory»⁴¹⁹, nas várias faixas etárias consideradas em capítulos intitulados *Herstory - Retratos de...* (as entrevistadas nascidas entre 1926/38, entre 1941/48, entre 1952/57, entre 1961/65, entre 1974/84 e, finalmente, as mais jovens, nascidas entre 1986/99).

No que se refere aos resultados metodológicos queremos destacar um dos principais instrumentos de investigação que foi a comparação entre as vozes das participantes, que nos orientaram na descoberta indutiva e na análise dos processos de produção das categorias analisadas. O texto, produto das entrevistas em profundidade, e integralmente considerado, foi considerado pela metodologia como guia principal de interpretação de todas as particularidades, tendo lhe sido dada toda a atenção como instrumento de investigação.

Os limites da investigação, dificuldades e riscos incluídos, radicaram-se numa longa abrangência temporal. As potencialidades consumaram-se no apontar de possíveis trilhos a seguir para continuar a desfazer o novelo criado, através das histórias das mulheres. Desafiar as fronteiras do género e por conseguinte da moda, como fenómeno social total, através da interdisciplinaridade dentro e fora da sociologia, abriu-nos caminho para novos questionamentos e novas epistemologias, assentes nas biografias e histórias de vida das entrevistadas.

A experiência do vestir está associada à afirmação do corpo no espaço público e a moda não existe senão através do 'discurso' que temos sobre ela. A moda, estudada como uma instituição de género, faz do corpo o seu meio (*media*) na reprodução de papéis de género.

⁴¹⁹ No início dos anos 70 Robin Morgan utilizou a palavra herstory no seu artigo «The Word of a Woman: Feminist Dispatches», no jornal *Rat*.

Vestir-se numa dada década significa também subjugar-se a uma imagem pública, valorativa, que leva as mulheres a usar isto ou aquilo. Luvas nos anos 50, para a classe média ou alta, mas não só, porque a moda imita-se e copia-se (socialmente), e é assim que se reproduz. Tal como os estereótipos. A dimensão social dos comportamentos de moda é que nos leva a desenvolver hábitos relativos à nossa presença e apresentação na vida de todos os dias. Há sempre qualquer coisa que não se pode deixar de levar para a rua, como as participantes nos relataram, e que está mais ou menos relacionado com a noção da apresentação de si e da representação de si. Mesmo que isso seja um risco desenhado nos olhos, feito à última hora dentro do elevador.

O uso das calças de ganga nos anos 70 trazia consigo uma afirmação de si, identitária, moderna, e de sofisticação, embora historicamente a ganga esteja associada à roupa de trabalho. A roupa tem história(s) e o corpo vestido é tema de subjugação a modelos 'ideais' (ideais para quem?), o que faz com que o corpo de uma mulher, ao mesmo tempo que é seu, não lhe pertença. Todos/as podem comungar da sua imagem, como se esta dissesse, 'tomai e comei, este é o meu corpo'.



Fig.39 – Desenho conceptual para esta investigação.⁴²⁰

O feminismo pós-moderno dos anos 90/00 é marcado pelo desaparecimento e/ou atenção dos activismos de segunda vaga (60/70). Em Portugal o que acontece a este nível é que há um acertar de passo tardio com a segunda vaga.

O movimento de moda, como o movimento feminista, crescem ao longo do século XX e caracterizam-se por uma multiplicidade de combinações identitárias. Daí o interesse de lançar um olhar interdisciplinar sobre ambos os movimentos, desde o presente até ao século XIX e de regresso ao futuro. Dentro de cada período/fatía temporal/aplicámos uma atenção intergeracional. As roupas têm uma história. O arquivo oral de histórias permitiu-nos reconstituir alguns episódios da história do quotidiano ligada à moda e proporcionada pela acção no espaço público.

⁴²⁰ Modelo conceptual para a investigação, com colagem de palavras-conceitos, sobre desenho de espartilho. A moldura castanha provém de envelope fechado, com o volume da tese no seu interior, numa versão ainda não encadernada. Com esta imagem faz-se apelo à ideia de construção inerente a um projecto de investigação para dissertação. Sobre a relação entre fotografia e texto, no campo da moda, aliada ao campo da escrita e do texto, contamos para reflexão futura com o estudo de Maria Adriana da Costa Baptista, *Interações Texto / Imagem, O caso particular da legenda de fotografia* (Lisboa: FCG, 2009).

A imprensa de moda dirigida às mulheres nos vários tempos ajudou-nos a compôr o imenso retrato colectivo das gerações de portuguesas nascidas entre 1926 e 2000, através da construção de arquivo de imprensa/fontes de época, sobretudo em alguns períodos entre 1868-1968 (do tempo do espartilho ao Maio de 68) e pós 1974.

Os retratos sociológicos década a década surgiram-nos como uma «abordagem metodológica que favorece o reconhecimento da pluralidade interna do actor social».⁴²¹ Enquanto conceptualização do objecto que nos move, a análise do social incorporado transforma-se em análise do género incorporado, ao privilegiarmos estudos de caso. Após atravessarmos um conjunto de etapas ao longo do nosso trabalho interpretativo, que culminou com a selecção de 23 entrevistas em profundidade (entre 41) para análise qualitativa, compreensiva, e construção de seis grelhas de análise de conteúdo⁴²², que reuniram as várias gerações de mulheres, chegámos a uma tipologia indutiva, ela própria uma construção empírica, formada com as nossas participantes que designámos como as **resistentes**, depois as **vísiveis** e, finalmente, as **modernas** e **consumistas**. Não se confundem também aqui com ideais-tipo, constituindo antes «um instrumento para compreender a acção social».⁴²³

Guiada por um olhar interdisciplinar, a moda é observada aqui, através das narrativas de vida de muitas mulheres, que nos proporcionaram os vários retratos; todas elas, com muitas facetas, mas combinando todas, em si, uma faceta de resistente (ao assédio que é denunciado por quase todas as entrevistadas), de visível (porque se aprimoram ou pensam em fazê-lo em todas as idades de vida), todas elas modernas e quase todas consumistas (consoante as idades de vida).

⁴²¹ João Teixeira Lopes (Org.), *Registos do actor plural, Bernard Lahire na Sociologia Portuguesa* (Porto: Edições Afrontamento, 2012), 43.

⁴²² No disco II, Os anexos.

⁴²³ Isabel Carvalho Guerra, *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo, Sentidos e formas de uso* (Lisboa: Principia, 2012), 85.

De acordo com Goffman (1993), «todo o actor social manipula as impressões que pretende dar de si aos outros». As atrizes sociais com quem aqui falámos têm para além disso, toda uma agenda (de política do corpo). Pudémos encontrar nos seus discursos relação entre afirmação/capacitação e assuntos de agenda (pessoal e política), ou seja formas de estar ou expressar a identidade do *self* e de género no espaço público. Se há quem se afirme ‘feminina’, há também quem se afirme seguidora da ‘androginia’ como forma cultural de interpretar os géneros, sendo que estes se sujeitam, a bel prazer, à tal agenda. Feminina, mas não muito, para algumas, masculina mas não muito, para outras, uma certa androginia ainda para outras, enfim, uma imagem-corpo que a moda-vestuário resolve muito bem, gerando um equilíbrio entre géneros (que aponta para mais do que o binarismo habitual), sugerindo que somos todos humanos, unos, na nossa diferença.

É na adolescência que a moda-panóptico (diferente de uma moda *optical*, inspirada nos efeitos ópticos de padrões geométricos do movimento *Op’art* dos anos 60, a preto e branco) começa a exercer o seu controlo e disciplina. As adolescentes sabem que são vistas e avaliadas pelo que vestem, ao mesmo tempo que procuram ser iguais entre pares. O fenómeno da imitação de que nos fala Simmel começa aqui. Somos iguais entre pares. Isso dá-nos segurança. O que não descarta saber dosear uma certa originalidade e estilo, como o deixam dito as narrativas de auto-identidade das nossas adolescentes (entrevistadas).

Foucault, feminismo(s) e o poder da moda, como triângulo conceptual, permitiu-nos situar nos discursos as questões da decisão/acção/afirmação no vestuário das mulheres: é a consumidora que decide o que vestir e como. Está sempre subjacente no acto de vestir uma produção, visível na conjugação de formas, padrões, cortes e gostos, que são muitos.

O poder está na cabeça (os cortes de cabelo foram/são fundamentais para essa afirmação), quando se vê e quando não se vê, embora aqui entrem em jogo os valores da confiança e segurança da utilizadora.

Quando o olhar sobre o corpo das mulheres assimila uma cultura de violência de género como acontece na sociedade portuguesa, a moda-vestuário em uso no corpo vestido, em sincronia com a expressão de individualidade, sofre ao longo das décadas do século XX várias (r)evoluções, lutando em períodos específicos por uma nova forma de liberdade. Mas a luta contra a violência de género continua a precisar de ser estudada, pois esta tem muitas facetas.

Moda-vestuário: os registos pessoais do (corpo) vestido⁴²⁴

‘É preciso saber andar bem vestida’ é uma frase repetida por muitas das entrevistadas, mesmo que não se gaste muito dinheiro. A palavra economia, que é aqui um sub-dito, vem recolocar os pontos nos is. Primeira desigualdade: a da condição económica. Estar na moda é também uma questão económica.

Depois, é a consciência do ‘andar bem vestida’ que associa as duas facetas: o vestuário é lúdico e é sério. Aliás, o prazer de quem gere as aparências é o de transformar uma coisa na outra, através da expressão de individualidade estampada no que é vestido.

Quando o gosto pelo acto de ‘vestir’ não se desenvolve por motivos relacionados com as impressões do *self*, salta uma geração. Ou seja, uma avó pode ter mais gostos em comum com a neta, do que com a filha.

⁴²⁴ Consulta do sítio internet Mashable, sobre uma peça de vestuário como o vestido e a androginia, de que nos falaram algumas das participantes.

http://mashable.com/2015/11/05/david-bowie-dress/?utm_cid=mash-com-fb-retronaut-link#.PWkiRwygkqy

Nos casos em que a moda do colégio é invocada para significar 'todos a andar de igual', isso levou-nos a considerar uma dimensão de segurança na moda. A moda dá segurança. Ao mesmo tempo, essa acção na igualdade faz despertar o desejo daquelas que querem ser diferentes e entrar assim em ruptura com os padrões vigentes. Concluiu-se que a um ciclo de libertação (do corpo vestido) segue um outro de opressão, relativamente ao corpo das mulheres. À década de 1920 da libertação do espartilho, segue-se um ciclo de opressão, nos anos 30 e 40, décadas em que a crise na Europa se agrava, com a Segunda Guerra. À escassez sucede no caso português a implementação de um estado autoritário e ditatorial, nascido do golpe militar de 28 de Maio de 1926, e que haveria de perdurar até à revolução do 25 de Abril de 1974.

A maneira de vestir das mulheres fala delas, dizem. Discurso sem palavras, substitui aquilo que a voz não diz. Fala pela ausência do dito. Todas as participantes elaboram sobre o que vestir quando vão para a rua, lugar de afirmação do género e da representação de si. Quer usando ou não calças, «não deixamos de ser quem somos: uma mulher» (Madalena). Numa sociedade em que não se passa despercebida/o, toda a gente vê toda a gente. Como esta participante conclui, «não olhar é excluir» (Madalena), referindo ainda que não é a roupa que prende, é o que está à volta.

O sentir-se olhada tem diferentes sentidos, consoante as idades de vida; quer dizer uma coisa na adolescência, outra na terceira idade, altura da vida em que o sentir-se olhada é «mais solidário», como observou Antonieta, do grupo etário das nascidas entre 1926-1938.

No perfil de entrevistadas nascidas nos anos 40 houve quem referisse 'o princípio da independência' no modo de vestir, para ilustrar a necessidade de fazer frente a uma sociedade. A vida social hoje, comentava Lurdes, é muito feita na rua, voltada para o exterior. As opções de guarda-roupa são muito maiores actualmente, do que já foram

no Portugal do Estado Novo, em que o pronto a vestir até aos anos 60/70 não estava democratizado nem era acessível a todas as bolsas.

A falta de confiança para com os/as jovens era algo sentido na pele por M^a de Aires, e o valor da discrição é apontado por Alice, que sempre se arranjou 'para si própria'. As (boas) impressões geridas pelas mulheres em público são desenvolvidas em privado por quem quer apresentar-se mais confiante e, diríamos, senhora(s) de si.

Na faixa etária das nascidas nos anos 50, as raparigas aos 14 anos pareciam que tinham 20, disse-nos Teresa. Para ela, o espartilho serviu para maltratar o corpo das mulheres. Mas há sempre algo a valorizar e/ou disfarçar no corpo delas. Quanto mais as sociedades são opressoras para as mulheres, mais o facto se reflecte no cuidado de si.

O estereótipo subjacente ao feminino que muitas das participantes nascidas nos anos 60 nos referem, traz consigo a motivação para rejeitar os clichés de 'feminilidade'. Para os debater é necessário falar sobre o vestuário. Fazer o *dressing down* é referido por Paula como uma forma de fazer a crítica da moda, e de culturalmente a contextualizar (seja através dos sub-culturas, seja por meio da história do *design* de moda, e dos *media*).

Se para umas vestir é libertador, para outras é pôr uma máscara. A sensação de que o corpo à medida que envelhece deixa de ser aquele que se (re)conhece como seu, faz com que algumas mulheres resolvam investir mais na manutenção do corpo, do que na aquisição de roupa.

É o que se define como masculino/feminino que vai levar à produção de estereótipos. Para que serve a feminilidade? Para espartilhar as mulheres, disse-nos Ana, participante nascida no intervalo temporal 1974-84.

A roupa que vestimos leva-nos a passar uma imagem, cuja interpretação depende de quem vê. Há efectivamente uma construção da identidade através da roupa, que, por entrar no campo do livre arbítrio (da moda), pode ser sujeita a interpretações

diferentes. E é muito difícil desfazer um significado. A roupa que 'dá sorte' está associada às impressões de quem a veste (Morgane). Até mesmo a ausência de um discurso, é um discurso ao nível da aparência. O controlo que cada ser humano exerce sobre a aparência não é despido da sociedade envolvente. Francesa, no caso de Morgane, ela foi a única que referiu ser vestida em criança tanto pela mãe, como pelo pai, consoante aquele que fosse o último a sair de casa.

A necessidade de ruptura, no sentido de quebrar uma imagem e instaurar outra, é associada à forma como nos vestimos. Esta segunda pele é instauradora tanto de poder, como de inversão do mesmo, que é o que acontece com o assédio, referido por Morgane e muitas outras participantes: entra-se na privacidade de uma pessoa e inverte-se a relação do poder.

A mini-saia tanto pode significar 'libertação', como 'dominação', e porquê? Porque, a moda é arbitrária, como já nos dizia Georg Simmel. O trabalho individual de desfazer/refazer/(re)construir a própria imagem é contínuo, permanente, observou Rosario, a nossa participante espanhola, para a sua acção quotidiana de desfazer estereótipos associados à sua aparência, que, neste caso, se relacionam mais com as tatuagens que exhibe.

Na comparação entre os discursos de duas gerações, mães e filhas, seguir a moda tanto significa querer estar melhor, no caso de Judite (mãe), como significar a expressão visual de uma norma segundo Margarida (a filha), para quem 'olhar' quer também dizer 'ler'.

Regresso ao futuro

A necessidade de afirmação/reivindicação de uma identidade, tal como nos primórdios do movimento das mulheres que foram precursoras da primeira vaga dos

feminismos levou esta investigação a uma primeira reflexão sobre o facto social da moda como (não) lugar de experiências relacionadas com género, o *self*, a mobilidade social e como meio/*media* que age sobre a sociedade, e sobre as mulheres em particular, no século XX.⁴²⁵

Como categoria de análise produzida e controlada pelas mesmas estruturas de poder através das quais a emancipação é e foi procurada, ‘as mulheres’ proporcionaram-nos através da história delas (*herstory*) uma sociologia compreensiva, feita de diálogos entre campos interdisciplinares, como aqueles que se constituíram para este estudo, na intersecção da moda, do género e dos feminismos, e onde o conceito de género nos surgiu como principal dimensão de análise do fenómeno social da moda.

O movimento de moda caracteriza-se por uma multiplicidade de combinações identitárias. Perseguindo o conceito de reflexividade, como ele é proposto por Margaret Archer, esta investigação proporcionou um arquivo (oral) de histórias, fotografias, e recortes de imprensa em contexto de época.

Para além da proposta inicial - há uma dimensão feminista na forma de viver a moda – são necessários grupos de aprendizagem feminista e/ou educação para a cidadania e igualdade, que trabalhem com jovens no sentido de desconstruir os estereótipos de género e lançar novas vias contra a desigualdade de género.

Cada retrato sociológico é não só encarado aqui como uma forma de contemplar a realidade colectiva, como metodologicamente permitiu-nos abordar e iluminar assim as facetas da personalidade social de cada mulher no contexto de época e de uma

⁴²⁵ Por vezes, inspiradas nas imagens, as mulheres assumem(-se) quadradinhos ou estrelas de cinema, sem serem uma coisa nem outra. A via da *performance* (lúdica) e da cultura da moda ajudam a tomar consciência de um paradigma, que se quer ajudar a mudar. A palavra inglesa, *woman*, tem no seu interior dois géneros.

socialização que é transgeracional. A visibilidade das mulheres tem uma expressão não só política, de consciência do seu corpo, mas também das opções de moda-vestuário. É impossível separar o género como uma dimensão do fenómeno social da moda, das suas intersecções políticas e culturais nas quais é invariavelmente produzido e mantido.

O que é que a moda dá às mulheres que vai substituir ou capacitá-las perante o vazio de poder e a desigualdade de género que lhes é atribuído historicamente? Vemos o exercício da liberdade e da capacitação nas mães que cortam curto o cabelo das suas filhas. Por outro lado, estas, quando o fazem, já adultas, sentem que são menos assediadas na rua (Sara). Quase todas referem-nos o assédio que sentiram na rua, umas entendem-no mais como interferência no quotidiano, outras como forma violenta de linguagem na relação com o género (feminino) que gera instabilidade pessoal e/ou insegurança. A linha que se tem de colocar para que não nos invadam é imaginária (Madalena). Mas o que não é imaginário é o olhar sobre o corpo das mulheres assimilar uma cultura de violência de género, que se sente em diferentes gerações.

As mulheres têm toda uma agenda relativa ao modo de vestir, que gira à volta das circunstâncias, que domina a sua forma de estar/aparecer no público. Através dessa agenda, encontramos uma relação entre afirmação e capacitação e a moda-vestuário. Aquilo que uma das participantes identifica como exortação do eu (avó Joana), é confrontada nas diferentes idades com a questão do envelhecimento do corpo que 'já não é o meu'. Mulheres de diferentes gerações falam concretamente do que é o olhar para o corpo e não o reconhecer como seu, à medida que os sinais do envelhecimento se vão instalando e se tornam visíveis, confrontadas com o apelo geral da sociedade que é de valorização do corpo jovem, dentro do estereótipo da mulher magra. Mas há quem defenda uma estratégia de verdade (Leonor) defendida como uma forma de não cedência e não obediência aos padrões vigentes do que está na moda-vestuário.

Dentro de uma mesma geração, encontramos uma família de gostos, unificada por aquilo que é arbitrário (moda), mas seguido por toda a gente. Fora da geração

(dentro da família) encontramos modos de (a)parecer em que há uma preocupação maior com a moda, geração sim geração não.

Judith Butler propõe que cada indivíduo assuma alternadamente identidades diversas, fora de qualquer pólo estável. Desse modo, as matrizes sexuadas deveriam ser anuladas e as categorias identitárias suspensas, já que o próprio acto de nomear é, só por si, violento, diz-nos a filósofa.⁴²⁶ O que está aqui em causa é a capacidade do corpo para assumir representações que excedam as tradicionais 'divisões binárias' (homem/mulher, feminino/masculino, homo/hetero).⁴²⁷

Silvia Federici⁴²⁸ no seu artigo «O corpo da mulher: a última fronteira do capitalismo»⁴²⁹ devolve-nos ao nosso ponto/questão de partida que explora a ideia de fronteira e portanto de um território tomado de assalto pelo capitalismo. Por um lado, o corpo (da mulher) está socialmente condenado ao jogo da dominação simbólica; por outro, *fashion empowers*, i.e., a moda capacita.

Em pesquisa já para o próximo passo, recolho uma afirmação numa rede social, onde uma feminista portuguesa⁴³⁰ comentou que o corpo é não só a última fronteira do capitalismo como o primeiro lugar de soberania das mulheres. Por onde quero (re)começar, uma nova investigação? De origem inglesa, o vestuário masculino de desporto começou por ser simplesmente o indício de uma necessidade de libertação do corpo: depois, desligado da sua função, tornou-se um traje de duas peças. Entre os factos de indício e os de significação, os limites são por vezes pouco nítidos. Em desenvolvimento continuam as (minhas) várias leituras sobre o género estudado

⁴²⁶ Judith Butler, *Bodies that matter* (Nova Iorque: Routledge, 1993).

⁴²⁷ Biddy Martin, «Sexualities without Genders and Other Queer Utopias», *Diacritics* 24 (1994): 11-112.

⁴²⁸ Silvia Federici (Parma, 1942) é professora, escritora e activista feminista, situada no movimento autónomo dentro da tradição marxista.

⁴²⁹ Artigo digital de 20.05.14 in <http://mujericolas.blogspot.com>

⁴³⁰ Luísa Rego.

como *performatividade* social e visual que age sobre o tempo, e sobre moda-vestuário, a partir de um arquivo pré-existente à investigação, e outro arquivo formado durante a pesquisa.

O corpo vestido é compreendido como *performance* (Calefato, 2007) e performatividade (Judith Butler, 1999), e apenas o gênero feminino é marcado, definindo as mulheres através do seu sexo biológico (Beauvoir, 2008). O que acontece aqui com outras categorias, como «os homens»? A investigação continua(rá) para pós-doutoramento, com o estudo de outras identidades de gênero, através da moda-vestuário.

Algumas pistas de investigação desenham-se neste futuro, cuja fórmula é desconhecida. O caminho faz-se e torna a fazer-se. Os gêneros – para além dos binarismos - são classificações, estilos, *performances*, e (des)construções, com memórias (futuras) dentro.



Fig. 41⁴³¹

⁴³¹ Um tempo que seja seu, em alusão ao texto de Virginia Woolf «A room of one's own», transposto para o espaço onde a tese (esta) foi escrita entre 2014-2015. Como ela escreveu, para uma mulher a literatura é uma das vias profissionalizantes possíveis. O papel era barato, e bastava-lhe ter tinta e caneta. O papel – dos livros – continua a ser importante, mas os livros digitais no futuro terão maior expressão, assim como a moda sustentável. É a tendência de «up-cycling», reciclagem e renovação dos ciclos de moda-vestuário.



Fig.43 – Bibliografias.

Bibliografia geral

Bardin, Laurence. *L'analyse de contenu*. Paris: PUF, 1989.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Le Seuil, 1970.

Becker, Howard S. "The epistemology of qualitative research". In *Ethnography and Human Development: Context and meaning in Social Inquiry*, editado por Richard Jessor et al, Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Berger, Peter L., Luckman, Thomas. *A construção social da realidade, Um livro sobre a sociologia do conhecimento*. Edição original: 1966. Lisboa: Dinalivro, 2004.

Berthelot, Jean-Michelle. *L'intelligence du social*. Paris: Puf, 1990.

Blanchet, Alain; Anne Gottman. *L'enquête et ses méthode : l'entretien*. Paris : Éditions Nathan, 1992.

Boudon, Raymond. *L'art de persuader : des idées douteuses, fragiles ou fausses*. Paris : Éditions Fayard, 1990.

Boudon, Raymond. *Os métodos em sociologia*. Lisboa: Editora Rolim, s/d.

Braudel, Fernand. *Civilização material e capitalismo séculos XV-XVIII*, tomo I. Lisboa: Edições Cosmos, 1970.

Crow, Graham. *The Art of Sociological Argument*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.

Degan, Mary Jo. *Women in Sociology, A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Nova Iorque, Greenwood Press, 1991.

Durkheim, Émile. *As regras do método sociológico*. Lisboa: Presença, 1987.

Elias, Norbert. *O Processo Civilizacional*, 1ºVolume. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Elliot, Anthony. *The Routledge Companion to Social Theory* (Ed.). Nova Iorque: Routledge, 2010.

Feijão, João. *Percursos Escolares Genderizados: discursos sobre a escolha de escolas com educação diferenciada por género – o caso de estudo de um colégio de rapazes em Lisboa*, Dissertação de Mestrado em Sociologia com especialidade em Políticas Públicas e Desigualdades Sociais, apresentada à FCSH-UNL, 2013.

Ferrarotti, Franco. *Histoire et Histoires de Vie – La méthode biographique dans les sciences sociales* (Paris: Méridiens, 1983).

Giddens, Anthony. *Dualidade da Estrutura Agência e estrutura*. Oeiras: Celta Editora, 2000.

Giddens, Anthony. *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta Editora, 1994.

Giddens, Anthony. *Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1996.

Giddens, Anthony. *New Rules of Sociology*. Stanford: Stanford University Press, 1993.

Giddens, Anthony. *Transformações da Intimidade. Sexualidade, Amor e Erotismos nas Sociedades Modernas*. Lisboa: Celta, 2001.

Glaser, Barney, Strauss, Anselm. *The Discovery of Grounded Theory*, 1967.

Guerra, Isabel Carvalho. *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo – sentidos e formas de usos*. Cascais: Principia, 2006.

Lahire, Bernard. *Tableaux de familles. Heurs et malheurs scolaires en milieux populaires*. (Paris: Gallimard/Seuil, Hautes études, Paris, 1995).

Lahire, Bernard. *Portraits Sociologiques: Dispositions et Variations Individuelles*. Paris: Nathan, Essais & Recherches, 2002.

Lahire, Bernard. *O homem plural - as molas da acção*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

Lahire, Bernard. *Dans les plis singuliers du social, Individus, institutions, socialisations*. Paris: La Découverte, 2013.

Lahire, Bernard. *La Culture des Individus: Dissonances Culturelles et Distinction de Soi*. Paris: Éditions La Découverte, Laboratoire des Sciences Sociales, 2004.

Lomas, Clare. «O uso e o valor da história oral», in Stella Bruzzi e Pamela Church Gibson (Ed.), *Fashion cultures, Theories, Explorations and Analysis*. (Nova Iorque: Routledge, 2000), 363.

Lopes, João Teixeira (Org.). *Registos do Actor Plural, Bernard Lahire na Sociologia Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 2012.

Maffesoli, Michel. *La connaissance ordinaire: précis de sociologie compréhensive*. Paris : Librairie des Méridiens, 1985.

Maxwell, Joseph A. *La modélisation de la recherche qualitative, une approche interactive*. Suisse: Éditions St. Paul, 2009.

Mead, George Herbert. *Mind, self and society*. Primeira edição: 1934. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1962.

Mills, Wright C. «The sociological Imagination». In *Seeing Society, perspectives on social life*, editado por Paul B. Brezina, Charles Selengut e Robert A. Weyer, London: Allyn and Bacon, 1993.

Morin, Edgar. *La Rumeur d'Orléans: la rumeur d'Amiens*. Paris : Éditions Seuil, 1969.

Mucchielli, Alain, *Les méthodes qualitatives*, Paris: PUF, 1991.

Mucchielli, Roger. *L'interview de groupe*. (Paris : les éditions E.S.F., 1974).

Nazareth, José Manuel. *Introdução à demografia portuguesa - Teoria e Prática*. Lisboa: Presença, 1996.

Nazareth, José Manuel. *O envelhecimento da população portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença/Gabinete de Investigações Sociais, 1979.

Poirier, Jean ; Simones Clapier-Valladon e Paul Raybaut. *Les récits de vie*. Paris: PUF, 1983.

Quivy, Raymond; Luc Van Campenhoudt. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva, 1992.

Remy, Jean; Danielle Ruquoy. *Méthodes d'Analyse de contenu en sociologie*. Bruxelles : Publications de Université de St Louis.

Rose, Gillian. *Visual Methodologies, An Introduction to the Interpretations of Visual Materials*. Segunda edição. Londres: Sage Publications, 2007.

Santos Silva, Augusto; José Madureira Pinto. *Metodologia das ciências sociais*. Porto : Afrontamento, 1990.

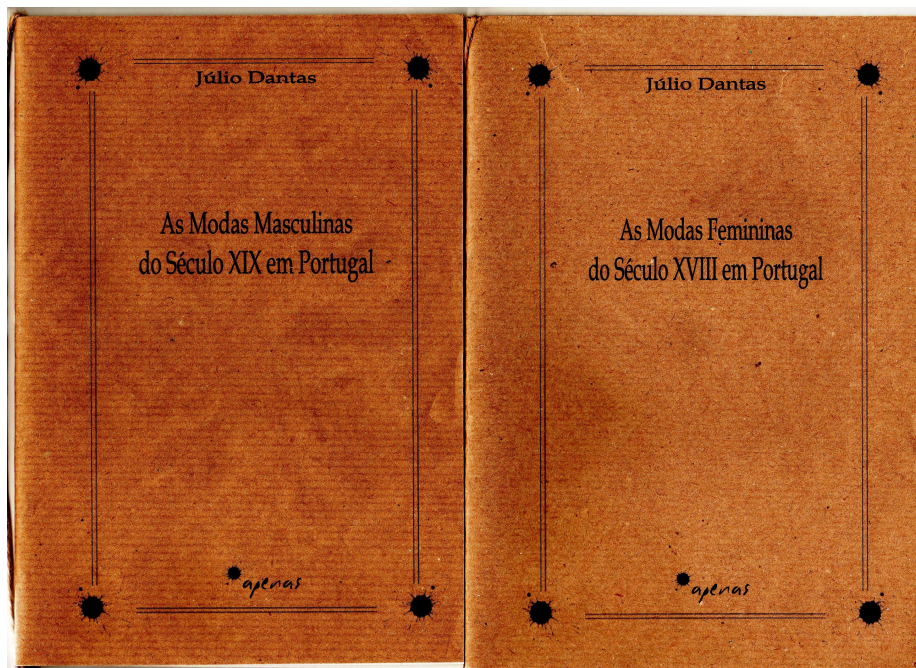
Santos, Maria de Lourdes Lima dos. *Sociologia da Cultura, Perfil de Uma Carreira*. Lisboa: ICS, 2012.

Torres, Anália, Baptista, Luís. *Sociedades Contemporâneas, Reflexividade e Acção*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

Touraine, Alain. *La Voix et le Regard*. Paris: Les éditions du Seuil, 1978.

Vala, Jorge. "A análise de conteúdo". In *Metodologia das Ciências Sociais*, organizado por Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto, Porto: Afrontamento, 1990.

Van Campenhoudt, Luc. *Introdução à análise dos fenómenos sociais*. Lisboa: Gradiva, 2013.



BIBLIOGRAFIA TEMÁTICA

Sociologia da moda e do corpo⁴³²

André, Jacques. *Aux origines féminines de la sexualité*. Paris : Puf, 2004.

Baldini, Massimo. *A invenção da moda: as teorias, os estilistas e a história*. Lisboa: Edições 70, 2006.

Balsamo, Anna. *Technologies of the gendered body: reading cyborg women*. USA: Duke University Press, 1999.

Baptista, Maria Adriana da Costa. *Interações Texto/Imagem – O caso particular da legenda de fotografia*. Lisboa: FCG/FCT, 2009.

Barthes, Roland. *O Sistema da Moda*. Lisboa: Edições 70, 1981.

Baudrillard, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995

Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 2008.

Betterton, Rosemary. *Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London: Routledge, 1966.

Bordo, Susan, Alison Jaggar. *Gender/body/knowledge: feminist reconstructions of being and knowing*. USA: Rutgers University Press, 1989.

Bordo, Susan. *Unbearable weight: feminism, western culture and the body*. California: University of California Press, 2004.

Borel, France. *Le vêtement incarné: les métamorphoses du corps*, Calmann-Lévy: Pocket, 1992.

Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.

⁴³² A disciplina de sociologia da moda foi criada e leccionada por mim, numa escola profissional (CITEM) em Lisboa (entre 1987 e 1989). A bibliografia temática que aqui se apresenta teve início nesses anos, sendo desenvolvida ao longo deste doutoramento.

Calefato, Patrizia. *Linguaggio e immaginario del corpo rivestito*. Roma: Universale Meltemi, 2007.

Coffey, Amanda. *The ethnographic self fieldwork and the representation of identity*. Londres: Sage, 1999

Crane, Diane. *Fashion and It's Social Agendas - Class Gender, and Identity in Clothing*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2000

Dorfles, Gillo. *Del Significado a Las Opciones*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975.

Dorfles, Gillo. *Modas & Modos*. Edição original 1979. Lisboa: Edições 70, 1996

Dorfles, Gillo. *A Moda da Moda*. Edição original 1984. Lisboa: Edições 70, 1988.

Dorfles, Gillo. *Oscilações do Gosto*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

Duarte, Cristina L., *Moda*. Lisboa: Quimera, 2004.

Duarte, Cristina L.. *Ana Salazar, Uma Biografia Ilustrada*. Lisboa: Temas e Debates, 2002.

Duarte, Cristina L., *15 Histórias de Hábitos, Criadores de Moda em Portugal*. Lisboa: Quimera, 2003.

Duarte, Cristina L.. *Moda Portuguesa*. Lisboa: CTT Correios de Portugal, 2005.

Duarte, Cristina L.. *Trajes Regionais – Gosto popular, Cores e Formas*. Lisboa: CTT Correios de Portugal, 2007.

Duarte, Cristina L.. *José António Tenente, Traços de União*. Lisboa: Medialivros, 2009.

Fausto-Sterling, Anne. *Sexing the body: Gender politics and the construction of sexuality*. New York: Basic Books, 2000.

Garb, Tamar. *Bodies of Modernity*. London: Thames and Hudson, 1998.

Gilman, Charlotte Perkins. *The yellow paper feminist press*. New York: Old Westbury. 1973, 1892.

Gordon, Linda. *Women's Body, Women's Right*. New York: Penguin Books, 1990.

Haraway, Donna. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. London: Free Association Books, 1991.

Hollander, Anne. *Seeing through clothes*. Berkley, Los Angeles & London: University of California Press.1979, 1997.

Hollander, Anne. *Sex and Suits*. USA: Anne Hollander Editor, 1994.

Jenkins, Richard. *Social Identity*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1996.

Joly, Martine. *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.

Kauffman, Jean-Claude. *Corps de femme, regards d'homme*. Paris: Pocket, 2001.

Kauffman, Jean-Claude. *La femme seule et le prince charmant: Enquête sur la vie en solo*. Paris : Nathan, 2004.

Kaufmann, Jean-Claude, *A mulher só e o príncipe encantado Inquérito sobre a vida a solo*, 2ªedição (Lisboa: Editorial Notícias 2000)

Kauffman, Jean-Claude. *Ego: pour une sociologie de l'individu*. Paris: Hachette Littéraire, 2007.

Kauffman, Jean-Claude. *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*. Paris: A Colin, 2007.

Kauffman, Jean-Claude. *L'entretien comprehensive*. Paris: Nathan, 1996.

Kohut, Heinz. *The restoration of self*. New York: International Universities Press, 1977.

König, René. *Sociologie de la Mode*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1969.

Krasilovsky, Alexis. *Women behind the camera: conversation with camera women*. London: Praeger, 1997.

Lasch, Christopher. *The culture of narcissism*. New York: W.W. Norton, 1979.

Leoty, Ernest. *Le corset à travers les âges*. Paris: Paul Ollendorf, 1893.

Lurie, Alison. *The Language of Clothes – The definitive guide to people watching through the ages*. Londres : Hamlyn Paperbacks, 1982.

Marchandet, Éric. «De la mode aux look: la communion fatale», *Sociétés*, Revue des Sciences Humaines et Sociales nº 13, Paris, 1987

Marques, Gabriela Mota, *Cabelos à Joãozinho, A Garçonne em Portugal nos anos 20*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

Mejias, Jane. *Sexe et société*. Paris: Bréal, 2005.

Mimoso, Maria Thereza. "40 anos de moda". In *Criação de Moda Portuguesa desde 1959*, de Maria-Thereza Mimoso. Lisboa, Paris e Nova Iorque: Museu Nacional do Traje, 1999.

Montaut, H. de. "Considérations sur le corset", *La vie parisienne* (1879): 224-225.

Mougeolle, Paul. "L'origine et évolution de la parure", *Revue d'Anthropologie* 8 (1885): 79-98.

Neveu, Erik, Guionnet, Christine. *Féminins/Masculins, Sociologie du genre*. Paris : Armand Colin, 2005.

Olivier, G. "Ateliers de couture", *Traverses* 3 (1984) : p. 85-90.

Onfray, Michel. *Teoria do Corpo Amoroso: para uma erótica solar*. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

Pais, José Machado. *Artes de Amar da Burguesia*. 1ª Edição 1986. Lisboa : ICS, 2007.

Perrot, Philippe. *Le travail des apparences, ou les transformations du corps féminin aux XVIII-XIX siècles*. Paris: Seuil, 1984.

Pinçon, Michel, Pinçot-Charlot, Monique. *Sociologie de la bourgeoisie*. Paris: La Découverte, 2003.

Pointon, Marcia. *Strategies for showing: women, possession and representation in English visual culture 1665-1800*. New York: Oxford University Press, 1997.

Rêgo, Manuela, Mucznik, Lúcia Liba, Alves, Manuel (Coord.). *A moda em Portugal através da imprensa 1807-1991*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1991

Richardson, Diane, Robinson, Victoria. *Introducing Gender and Women's Studies*. 3ª Edição. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2008.

Robin, Paul. "Observations sur l'usage du corset", *Bulletins de la société d'Anthropologie de Paris* 3, 12 (1889) : p. 551-553.

Seleshanko, Kristina. *A Visual History of Corsets 1850-1960*. Nova Iorque: Dover Publications, 2012.

Simmel, Georg. *Filosofia da Moda e Outros Escritos*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

Scott, Linda M. *Fresh Lipstick: Redressing Fashion and Feminism*. Palgrave Macmillan, 2005.

Teixeira, Madalena Braz (Coord.). *A moda do século 1900-2000*. Lisboa: Museu Nacional do Traje, 2000.

Waquet, Dominique, Laporte. *La Mode*. 1ª Edição 1999. Paris: PUF, 2002.

Williams, Simon J., Bendelow, Gillian. *The Lived Body*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998.



História das Mulheres e Feminismos

Amâncio, Lígia, Manuela Tavares, Teresa Joaquim, Teresa Sousa de Almeida. *O Longo Caminho das Mulheres – Feminismos 80 anos depois*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

Appignanesi, Lisa, Holmes, Rachel, Orbach, Susie (Ed.). *Fifty Shades of Feminism*. Londres: Virago, 2013.

Andermahr, Sonya, Terry Lovell, Carol Wolkowitz. *A Glossary of Feminist Theory*. Warwick: Arnold Publ, 2000.

Barbosa, Madalena. *Que força é essa*. Lisboa: Sextante Editora, 2008.

Barreira, Maria Gonçalves. *Universos Femininos em Portugal – Retrato da Burguesia em Lisboa 1890-1930*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1991.

- Barrett, Michèle. "The concept of difference". *Feminist Review* 26 (1987): 29-41.
- Battagliola, Françoise. *Histoire du Travail des Femmes*. Paris: La Découverte, 2004.
- Beauvoir, Simone de. *O Segundo Sexo*, 1º e 2º Volumes. Lisboa: Quetzal Editores, 2008
- Biglia, Barbara, Conchi San Martin. *Estado de wonderbra: entretejiendo narraciones feministas sobre las violencias de género*. Barcelona: Virus Editorial, 2007.
- Castro, Zília Osório de, Esteves, João, Monteiro, Natividade. *Mulheres na República. Percursos, Conquistas e Derrotas*. Lisboa: Colibri, 2011.
- Couto-Potache, Dejanirah. «Les Origines du Feminisme au Portugal». *Utopie et Socialisme au Portugal au XIXe Siècle*, Actes du Colloque, Paris 10-13 Janvier 1979. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, 449-478.
- Cova, Anne. *História Comparada das Mulheres. Novas Abordagens*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- Deepwell, Katy. *New Feminism art criticism: critical strategies*. New York: Manchester University Press, 1995.
- Duby, Georges, Perrot, Michelle. *As Mulheres e a História*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- Duby, Georges, Perrot, Michelle. *História das Mulheres. Século XX* (Dir. Françoise Thébaud). Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- Esteves, João. *Mulheres e Republicanismo (1908-1928)*. Lisboa: CIG, 2008.
- Faia, Ana Paula. *Ao encontro das mulheres*. Editora Livre, 2004.
- Fiadeiro, Maria Antónia. *Maria Lamas – Biografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2003.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. Primeira edição: 1963. Londres: Penguin Books, 2010.

Gibson, Pamela Church. "Redressing the Balance: Patriarchy, Postmodernism and Feminism". In *Fashion Cultures – Theories, Explorations and Analysis*, edited by Stella Bruzzi e Pamela Church Gibson. London and New York: Routledge, 2000.

Gorjão, Vanda. *Mulheres em Tempos Sombrios, Oposição Feminina ao Estado Novo*. Lisboa: ICS, 2002.

Guimarães, Elina. *Mulheres Portuguesas ontem e hoje*. Lisboa: Comissão da Condição Feminina, 1989.

Hannam, June. *Feminism*. Harlow: Pearson, 2007.

Jones, Amelia (Ed.). *The Feminism and Visual Culture Reader*. 2ª Edição. Nova Iorque, Routledge, 2010.

Lamas, Maria, *As Mulheres do meu país*. Lisboa: Editorial Caminho. 2002, 1948.

Leal, Maria Ivone. «As mulheres criadoras e transmissoras da identidade cultural», Cadernos Condição Feminina nº 29, *Actas do Seminário* 5, 6 e 7 Abril, Lisboa, 1989

Leal, Maria Ivone. *Um Século de Periódicos Femininos: Arrolamento de Periódicos entre 1807 e 1926*. Lisboa: CIDM, Cadernos Condição Feminina nº35, 1992.

Leal, Maria Ivone. *Cristina de Pisano e todo o universo de mulheres*. Cadernos da Condição Feminina nº 52. Lisboa: CIDM.

Lopes, Ana Maria Costa. *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos*. Lisboa: Quimera, 2005.

Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press Feminist Series, 2007.

Lousada, Isabel. *Adelaide Cabete (1867-1935)*. Lisboa: CIG, 2010.

Macedo, Ana Gabriela, Ana Luísa Amaral. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, Porto, 2005.

Marques, Bruno. *Os Retratos*. «Mulheres do século XVIII». Lisboa: Ela por Ela, 2006.

Michel, Andrée. *Le Féminisme*. 1ª edição 1979. Paris: PUF, 2003.

Monteiro, Natividade. *Maria Veleda: 1871-1955*. 1ª Edição 2004. Lisboa: CIG, 2013.

Monteiro, Rosa. *A emergência do feminismo de Estado: uma história da criação da Comissão da Condição Feminina*. Lisboa: CIG, 2010.

Pisan, Christine de. *O Espelho de Cristina*. Edição fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1987.

Pisan, Christine de. *The city of ladies*. Londres: Penguin Books, 1999.

Pollock, Griselda, *Generations & Geographies in the visual arts: feminist readings*. London and New York: Routledge, 1996.

Pollock, Griselda. *Vision and difference: femininity and feminism and the histories of art*. London and New York: Routledge, 1988.

Queiroz, Clara. *Se não puder dançar esta não é a minha revolução - Aspectos da vida de Emma Goldman*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2008.

Rodrigues, Ana Duarte. *O Belo Ideal*. «Mulheres do Século XVIII». Lisboa: Ela por Ela, 2006.

Sales, Teresa (Coord.). *Desocultando quotidianos de mulheres*. Lisboa: UMAR, 2014.

Salgado, Maria Teresa. «Angelina Vidal: Entre le Socialisme et le Feminisme», *Utopie et Socialisme au Portugal au XIXe Siècle*, Actes du Colloque, Paris 10-13 Janvier 1979. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, 307-318.

Sarsfield, Graça, Isabel Pires de Lima. *Vozes e Olhares no Feminino*. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

Serralheiro, Lúcia. *Mulheres em Grupo Contra a Corrente*. Rio Tinto: Evoluta Edições, 2011.

Shorter, Edward. *A History of Women's Bodies*. Pelican Books, 1984.

Silva, Regina Tavares da. *“Estudos” Sobre a Mulher em Portugal. Breve Perspectiva Histórica*. Lisboa: CIDM, 1993.

Silva, Regina Tavares da. *Carolina Beatriz Ângelo*. Lisboa: CIDM, 2005.

Sousa, Maria Reynolds. *A concessão do voto às portuguesas*. Lisboa: CIDM, 2006.

Taraud, Christelle. *Les féminismes en questions: éléments pour une cartographie*. Paris: Éditions Amsterdam, 2005.

Tavares, Manuela. *Feminismos, Percursos e Desafios*. Lisboa: Texto, 2010.

Touraine, Alain. *O Mundo das Mulheres*. Edição original: 2006. Lisboa: Piaget, 2008.

Vaquinhas, Irene. *“Senhoras e Mulheres” na Sociedade Portuguesa do Século XIX*. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

Vieira, Guida (Coord.). *Ecoss de Memórias. Histórias de Vida de Mulheres*. Lisboa: UMAR, 2013.

Vilhena, Maria da Conceição. *Uma mulher pioneira, Ideias, Intervenção e Acção de Alice Moderna*. Lisboa: Edições Salamandra, 2001.

Género, história, e sociedade

Archer, John, Lloyd, Barbara. *Sex and Gender*. 2ª Edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- Arendt, Hannah. *A condição humana*. Lisboa: Relógio de Água, 1958.
- Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*. New York and Canada: Pantheon Books, 1988.
- Bologne, Jean - Claude. *Histria do Pudor*. Teorema, 1990.
- Brasão, Inês Paulo. *Dons e disciplinas do corpo feminino: os discursos sobre o corpo na história do Estado Novo*. Lisboa: CIDM, 1999.
- Bridenthal, Renate, Claudia Koonz, Susan Mosher Stuard. *Becoming visible women in Europe History*, Houghton: Mufflin Company, 1977.
- Brownmiller, Susan. *Femininity*. Nova Iorque: Fawcett Columbine, 1984.
- Buikema, Rosemarie, Tuin, Iris Van Der (Ed.). *Doing Gender in Media, Art and Culture*. Nova Iorque: Routledge, 2009.
- Butler, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of «sex»*. London and New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. London and New York: Routledge, 1999.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. London and New York: Routledge, 2004.
- Castillo, Susan Pérex. *Engendering Identities*. Edições Universidade Fernando Pessoa, s/d.
- Châtelet, Madame du . *Discurso sobre a felicidade*, Lisboa: Relógio de Água, 2004.
- Colebrook, Claire. *Gender*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.
- Costa, Adélia. *Representações Sociais de Homens e Mulheres: Portugal 1991*. Lisboa: CIDM, 1992.

- Courtine, Jean-Jacques, Claudine Haroche. *História do Rosto*. Teorema, 1995.
- Crespo, Ana Isabel, Monteiro-Ferreira, Ana, Couto, Anabela Galhardo, Cruz, Isabel e Joaquim, Teresa, Galhardo, Anabela (Org.) *Novos Olhares, Passado e Presente nos Estudos Sobre as Mulheres em Portugal*. Lisboa: Celta, 2008.
- Fausto-Sterling, Anne. *Sexing the body*. Nova Iorque: Basic Books, 2000.
- Fidalgo, Marta Véstia Fidalgo. *Menina e Moça: um ideal de formação feminina (1960-1970)*. Lisboa: CIDM, 2002.
- Goffman, Erving. *Behavior in Public Spaces, Notes on the Social Organization of Gatherings*. Nova Iorque: The Free Press, 1963.
- Goffman, Erving. *Les rites de interaction*. Paris: Minuit, 1974.
- Goffman, Erving. *L'arrangements des sexes*. Paris: La Dispute, 2002.
- Gruen, Arno, *A traição do eu: O medo da autonomia no homem e na mulher*. Assírio e Alvim, 1984.
- Gruen, Arno. "Autonomy and identification: the paradox of their opposition". *International Journal of Psychoanalysis* 49 (1968).
- Lerner, Isadore Michael, Libby, William J. *Heredity, Evolution and Society*. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1976.
- Luther, Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton. *Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault*. Massachusetts: Massachusetts University Press.
- Nogueira, Conceição. *Um Novo Olhar sobre as Relações Sociais de Género. Feminismo e Perspectivas Críticas da Psicologia Social*. Lisboa : FCG/FCT, 2001.
- Perrot, Michelle. *Une histoire des femmes est-elle possible*. Paris, Marselha: Rivages, 1984.

Pimentel, Irene Flunser. *História das Organizações Femininas no Estado Novo*. Lisboa : Círculo de Leitores, 2000.

Riley, Denise. *Am I That name?: Feminism and the category of 'Women' in History*. New York: Macmillan, 1988.

Rosenblatt, Naomi Harris. *After the Apple: Women in the Bible-Timeless Stories of Love, Lust, and longing*. New York: Miramax Books, 2005.

Scott, Joan Wallach. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *American Historical Review* 91, No. 5 (1986), p. 1053–75.

Tseëlon, Efrat. *The Masque of Femininity, The Presentation of Woman in Everyday Life*. Londres: Sage Publications.



Fig. Elsa Schiaparelli. Através do seu trabalho, fez uma ligação entre arte, vida e moda. Dizia «Never fit a dress to the body, but try the body to fit the dress».

Bibliografia digital

Katherine Brooks, «Três gerações de mulheres vestem a mesma roupa num retrato perfeito de mulheres em estado adulto» / Three Generations Of Women Don The Same Outfit In A Perfect Portrait Of Womanhood, *The Huffington Post*

http://www.huffingtonpost.com/2014/06/26/mutter-schuhe_n_5530916.html?utm_hp_ref=arts&ncid=fbklnkushpimg00000027#

Consulta a 06/26/2014

<http://ninaroeder.de/wp/mutters-schuhe-text/>

Consulta a 28.06.14

<http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/sociology/staff/academicstaff/mariadomarpereira/>

Consulta em 29.06.14

http://www.triplov.com/coloquio_4/cascais.html

<http://www.theamericanrevolution.org/>

Consulta a 10.06.14

«Margaret Mead on Female vs.Male Creativity, the ‘Bossy’ Problem, Equality in Parenting, and Why Women Make Better Scientists » in *Brainpickings*

<http://www.brainpickings.org/index.php/2014/08/06/margaret-mead-female-male/>

Consulta a 10.08.14

Projecto artístico Pink and blue in *Brainpickings*.

<http://www.brainpickings.org/index.php/2009/12/11/pink-and-blue-project/>

http://www.jeongmeeyoon.com/aw_pinkblue.htm

Consulta a 27.08.14

Catarina Inverno, *Mulher no país de Maria Lamas – A questão sem nome na obra «Para além do amor»* Dissertação de Mestrado (Lisboa: FCSH/UNL, 2010).

<http://run.unl.pt/bitstream/10362/5979/1/Mulher%20no%20Pa%C3%ADs%20de%20Maria%20Lamas%20-%20A%20quest%C3%A3o%20sem%20nome%20em%20Para%20Al%C3%A9m%20do%20Amor%20%5BFINAL%5D.pdf>

Consulta em 9.09.14

Arquivo fotográfico electrónico «Retronaut» na rede social *Facebook*

<http://www.retronaut.com/2012/09/fitting-a-corset-1910s-1940s/>

Consulta a 10.09.14

Revista electrónica *Another Mag*

http://www.anothermag.com/current/view/3512/Mothers_Day_Mothers_Daughters

Consulta a 29.03.14

Conferência de Margaret Archer sobre Reflexividade.

<https://www.youtube.com/watch?v=bMpJ5wnuB64>

Consulta de 3/4/14

«Erving Goffman: The dramaturgical approach» por Debra Marshall.

<https://www.youtube.com/watch?v=VpTSG6YtaeY>

Consulta de 3/4/14

Palestra sobre o interaccionismo simbólico de George Herbert Mead.

<https://www.youtube.com/watch?v=luSkXVrEh6o>

Consulta de 3/4/14

«Foucault, The lost interview»

<https://www.youtube.com/watch?v=qzoOhhh4aJg>

Consulta a 5.4.2014

Entrevista com Michel Foucault no jornal Libération.

http://www.liberation.fr/culture/2014/04/04/l-interview-retrouvee-de-michel-foucault_993146

Consulta a 5.4.2014

«Herstory», in Wikipédia

<https://en.wikipedia.org/wiki/Herstory>

Consulta a 2.04.16

Debate com Noam Chomsky e Michel Foucault.

<https://www.youtube.com/watch?v=3wfNI2LOGf8>

Consulta a 5.4.2014

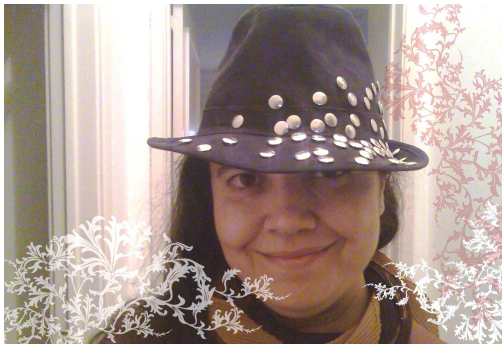
CURRÍCULO

CRISTINA MARIA LEITÃO DUARTE

n. 29.10.61

Natural de Lisboa

Sócia nº 378 da Associação Portuguesa de Sociologia



OBRAS PUBLICADAS

(2009) *José António Tenente – Traços de União* (Inapa, Lisboa)

(2007) *Trajes Regionais: Gosto Popular, Cores e Formas* (CTT, Lisboa)

(2006) *Moda Portuguesa* (CTT, Lisboa)

(2004) *Moda («O Que É»*, Quimera, Lisboa)

(2003) *15 histórias de hábitos – criadores de moda em Portugal* (Quimera, Lisboa)

(2002) *Ana Salazar – Uma Biografia Ilustrada* (Temas e Debates, Lisboa)

HABILITAÇÕES ACADÉMICAS

Licenciada em SOCIOLOGIA pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/ UNL) no ano de 1986.

Em 2004/2005 realizou a Pós-graduação em **Estudos sobre a Mulher – As Mulheres na Sociedade e na Cultura**, na FCSH/ UNL, possuindo actualmente equivalência ao Mestrado (parte escolar) deste mesmo curso. É Doutoranda em **Sociologia**, especialidade Sociologia da Cultura, do Conhecimento e da Educação, na FCSH/UNL, com um tema de dissertação situado na área das questões de Género e da Moda. É bolsista de Investigação da FCT entre 2010-2014.

Seminário de Investigação *A Informatização nos TLP - Implicações Sociológicas da Introdução de Novas Tecnologias de Informação*, realizado no último trimestre de 1985. (Tese de licenciatura).

Domínio da língua inglesa (frequência do curso de Inglês da International House), e italiana (Curso de Língua Italiana do Instituto Italiano de Cultura), e francesa.

*

Actividade científica

Desde 2005 que integra a equipa de investigação Faces de Eva Estudos sobre a Mulher, do Centro de Estudos de Sociologia da Universidade Nova de Lisboa, actual

CENTRO INTERDISCIPLINAR DE CIÊNCIAS SOCIAIS (CICS.NOVA) fazendo igualmente parte da redacção da revista *Faces de Eva* (publicação semestral).

Co-coordenou a edição nº20 revista científica *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, ed. Colibri e UNL (2008), cujo tema de capa foi Simone de Beauvoir.

Co-coordenadora do cd-rom *República & Republicanas*, 2010, cuja edição por Faces de Eva/CESNOVA foi apoiada pela FCT.

«Carolina Beatriz Ângelo por Carolina Beatriz Ângelo» (Performance-revisitação com Cátia Rodrigues e Alexandra Alves Luís), Seminário Internacional «Percurso Históricos e de Cidadania - Carolina Beatriz Ângelo 100 anos» (org.UMAR), com colaboração de Faces de Eva/CESNOVA, 28.05.2011, FCSH/UNL.

Co-coordenadora do guia *4 Roteiros feministas na cidade de Lisboa*, edição de Faces de Eva/CESNOVA e UMAR, integrada no projecto «Memória e Feminismos: as mulheres na cidade de Lisboa» que ganhou em Ex-aequo (com AMI) o Prémio Madalena Barbosa 2010 da CML. Apresentação de lançamento na CML, Salão Nobre, Paços do Conselho, a 28.10.2010, pela jornalista São José Almeida, com a presença da Sra. Secretária de Estado da Igualdade, Elza Pais, da Sra. Vereadora da Cultura Catarina Vaz Pinto, Prof. Dra. Zília Osório de Castro, Mestre João Gomes Esteves, e Dra. Manuela Góis.

Membro do grupo de trabalho de «Agenda Feminista 2010 – As mulheres e a República», edição Faces de Eva/CESNOVA e UMAR(2009), integrada no projecto «Memória e Feminismos: as mulheres na cidade de Lisboa». Participa no Conselho Consultivo do projecto «Memórias e feminismos», do Centro de Documentação e Arquivo Feminista Elina Guimarães e faz parte do grupo fundador do projecto *universidade feminista* (UMAR), cujo primeira edição electrónica (e-book) dos conteúdos das sessões teóricas e dos seminários de 2013/14 tem data marcada para 8 de Março de 2015.

Colaboradora no projeto de investigação «Violência Doméstica: das trajetórias à denuncia» (2010) da Mestre Jesuina Correia (Sociologia, FCSH/UNL) na análise de dados de cerca de 500 autos de inquirição policial a vítimas de violência doméstica.

Participação no projecto *Sistema Integrado de Informação e Conhecimento* (SIIC), na 1ª fase, na área da Igualdade de Género/ Moda, do Observatório Nacional de Violência e Género, FCSH/UNL (2009).

«Televisão: uma nova sociedade de interconhecimento?», *Actas do II Congresso Português de Sociologia*, edição em CD-ROM, APS, Lisboa, 1996.

Com Eduarda Ferreira, «O Efémero como Factor Sociológico e Cultural dos Anos 80» in *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa no Virar do Século*, Actas do I Congresso Português de Sociologia, Volume II, Associação Portuguesa de Sociologia, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1990.

*

Cristina L. Duarte, «A journal of one's own, a text dedicated to mary, margaret, valentine, alice, paula, maria and all the other women», in paula roush & Maria Lusitano, *Queer Paper Gardens or The wildlife of symbols*, V Volume. Publicado pela Fundação EDP como parte da exposição «Estranhos Jardins de Papel», 7 de Junho a 8 de Setembro, no Museu da Electricidade, Lisboa, 2013.

Cristina L. Duarte, «A meio caminho entre a polifonia e o género», Conferência Internacional «Música e imaginários partilhados: nacionalismos, comunidades e canto em coro, 30 de Outubro a 1 de Novembro 2014, Universidade de Aveiro (Actas, no prelo).

Cristina L. Duarte, João M. Feijão, «As faces de Harriett Martineau (1802-1876)» (Estudos), *Faces de Eva* nº28, Colibri/UNL, 2012.

Cristina L. Duarte, «Anália Torres» (Entrevista), *Faces de Eva* nº30, Colibri/UNL, 2013.

Cristina L. Duarte, «*Marina Abramovic*», *Agenda 2011 - artes e feminismos*, UMAR, Lisboa, 2010.

Cristina L. Duarte, *As práticas do vestir e os discursos sem palavras*, Colóquio internacional “Moda e comunicação: discursos e práticas”, organização do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, no MUDE, Lisboa, 1.04.2011 (texto inédito).

Cristina L. Duarte (Ed.), «Em torno da dança contemporânea» (Diálogos), Mesa redonda entre Benedetta Maxia, Maria Ramos, Sofia Dias e Vítor Roriz, *Faces de Eva* nº25, Colibri/UNL, 2011 (Gravação audio e transcrição por Benedetta Maxia).

Cristina L. Duarte , «Alice Moderno», *Agenda Feminista 2010, As mulheres e a República*, edição Faces de Eva/UMAR, Lisboa, 2009 (Projecto «Memórias e feminismos – as mulheres na cidade de Lisboa»).

Cristina L. Duarte, «Gisèle Pineau» (Entrevista), *Faces de Eva estudos sobre a mulher* nº 22, Edições Colibri e Universidade Nova de Lisboa, 2009.

Cristina L. Duarte, «Ana Salazar» (Pioneira), *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher* nº 20, Colibri e UNL, 2008. Co-Coordenação da revista Faces de Eva 20 (Capa: Simone de Beauvoir, com o apoio Instituto Franco-Português).

Cristina L. Duarte, «Jane Gilmore» (Entrevista), *Faces de Eva* nº18, ed.Colibri e UNL, Lisboa, 2007.

Cristina L. Duarte, «A evolução da moda tem ou não impacto na indústria têxtil?» *Anuário do Design Têxtil 2000*, Centro Português de Design (CPD, Lisboa, 2000).

Cristina L. Duarte, «Que tipo de incentivo é dado aos designers têxteis em Portugal?», *Anuário do Design Têxtil 2000*, Centro Português de Design (CPD, Lisboa, 2000).

Cristina L. Duarte, «Onde é que acaba um puro exercício de estilo e começa o design têxtil?», *Anuário do Design Têxtil 2000*, Centro Português de Design (CPD, Lisboa, 2000).

*

Conferências (Coord.)

Coordenou o ciclo de conferências **Faces de Eva (FCSH/UNL)** nas seguintes sessões:

- Conferências do Dia da Europa: Dia 9 de Maio 2012, FCSH/UNL;
- «Dentro ou Fora das Fronteiras do Conhecimento? O Estatuto dos Estudos sobre as Mulheres e de Género em Portugal» por **Maria do Mar Pereira**, 14.04.2011, ed.ID;
- «Linhas Imaginárias: Questões e Representações de Masculinidades em *Equador*» por **Daniel Matias**, 19.05.2011, FCSH/UNL, Torre B, Aud.2;
- «Seminário Internacional com María de La Paz Ballesteros», conferência e mesa redonda, com a participação de **Eva-Maria von Kemnitz**, 15.09.2011, FCSH/UNL, Ed.ID;
- Sessão «Filme com palestra», a partir de «Caramel» de Nadine Labaki, *Os feminismos árabes*, por **Shad Wadi**, 20.10.2011, FCSH/UNL, Ed.ID;
- Ciclo de conferências *Novas Cartas Portuguesas* (Janeiro, Fevereiro e ainda 31 de Maio), FCSH/UNL.

Integrou a Comissão Organizadora do Congresso Feminista 2008 (realizado entre 26 e 28 de Junho, na Fundação Calouste Gulbenkian e na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa), na qualidade de comissária cultural. Coordenou a edição das Actas deste congresso, publicadas pela associação UMAR em CD-ROM (2009).

Moderadora da mesa redonda «Género e Moda» das Jornadas Internacionais *Falar de Mulheres 10 anos depois*, 20 e 21 Outubro 2014, FCSH/UNL. (Actas no prelo)

Moderadora do seminário «Os Usos do Tempo» do projecto universidade feminista, a 18.12.13, CCIF/UMAR, com a participação de Gisela Miravent, Heloísa Perista, Manuel San Payo e Paula Roush. (Actas em e-book e impressas, no prelo).

*

Conferências

Em Janeiro de 1988, participou no 1º Congresso Português de Sociologia - **A Sociologia e a Sociedade Portuguesa no Virar do Século** - organizado pela Associação Portuguesa de Sociologia. Apresentou, com Eduarda Martins Ferreira, a comunicação *O Efémero como Factor Sociológico e Cultural dos Anos 80* no âmbito da Sociologia da Informação, do Conhecimento e da Cultura. Este trabalho foi posteriormente publicado no Volume II das *Actas do I Congresso de Sociologia*, Associação Portuguesa de Sociologia, Editorial Fragmentos, Lisboa, 1990.

Em Fevereiro de 1992, participou no 2º Congresso Português de Sociologia - **Estruturas Sociais e Desenvolvimento** - organizado pela Associação Portuguesa de Sociologia.

Em Fevereiro de 1996, participou no 3º Congresso de Sociologia - **Práticas e Processos da Mudança Social** - com a comunicação *Televisão: uma nova sociedade de interconhecimento?*, integrando o painel Ciência, Tecnologia e Comunicação, do grupo de trabalho Cultura, Comunicação e Transformação dos Saberes. O trabalho está incluído nas Actas do III Congresso de Sociologia (CD-ROM).

Participa no IV Congresso Português de Sociologia, **Sociedade Portuguesa – Passados Recentes, Futuros Próximos**, ocorrido em Coimbra entre 17 e 19 de Abril de 2000.

Participou no **VI Congresso Português de Sociologia**, «Mundos Sociais: Sabres e Práticas», entre 25 e 28 de Junho 2008, FCSH/UNL, na sessão intertemática *Cobertura mediática, representações, valores e ideologias*, onde apresentou o poster «Género, moda e feminismo».

Participou no **VIII Congresso Português de Sociologia**, «40 Anos de Democracias(s): Progressos, Contradições e Prospectivas», entre 14 e 16 de Abril 2014, Universidade de Évora, em sessão conjunta de posters (1), com poster «Moda, género e identidade».

«Jóias reais – joalheria contemporânea luso-brasileira», debate de encerramento da exposição a 29 de Novembro 2008, no Palácio Nacional da Ajuda (exposição integrada nas comemorações da transferência da Família Real Portuguesa para o Brasil).

«Pioneiros da moda em Portugal», conferência no curso «Cultura e Artes do Portugal Contemporâneo», promovido pelo Instituto Camões, na Universidade de Santiago de Compostela, 12.07.2007.

«Moda de autor: arte e sociedade», I Jornadas Arte e Moda, Universidade da Beira Interior, Covilhã, Março de 2005.

«O tecido social e a moda», A Criação Têxtil e de Moda e a Propriedade Intelectual, CITEVE (Centro Tecnológico das Indústrias Têxtil e de Vestuário de Portugal), Vila Nova de Famalicão, Março 2005.

«Género, moda e feminismo», *Jornadas de Antropologia, Sociedade, Saúde e Comportamentos*, painel «Antropologia do Corpo, Moda e Valorização Social» (28.04.2009)

Apresentação pública das Actas do Congresso Feminista 2008, edição em cd-rom, UMAR, na Biblioteca Orlando Ribeiro, Lisboa, 29.06.2009. Com Manuela Tavares, Salomé Coelho, Ana Cristina Santos, e Ana Vicente.

*

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

Actividade DOCENTE

Participou na Escola de Verão 2014, no curso «Feminilidades e Masculinidades em (des)construção» (11.15.2014) e na Escola de Verão 2012: «Um século de feminismos 1900-2000».

Foi professora convidada do Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas (IPCB/ ESART), tendo elaborado o programa da unidade

curricular «Sociologia e Cultura da Moda» e leccionado a disciplina entre 2010 e 2012. Para além dessa cadeira de que foi responsável, fez parte da cadeira Metodologias de Investigação, onde desenvolveu com o grupo de alunas/os o peojecto/seminário «Museu Sentimental da Moda», e os conteúdos apresentados ao longo do I semestre de 2011/12 foram alvo de exposição numa galeria de Castelo Branco, inaugurada no âmbito do desfile de moda de finalistas de licenciatura e de curso de mestrado.

Foi co-orientadora da dissertação de Mestrado de Sandra Martins, «Blogues: Moda e Identidade» (Design de Moda, Design de Moda, na Faculdade de Arquitectura, da Universidade Técnica de Lisboa, 2009/10), integrando o júri de avaliação da tese. Na mesma faculdade, a 20.12. 2010, fez parte do júri como arguente na prova de defesa de Mestrado de Ana Margarida Pires Valadas Pulido Garcia (Design de Moda, FA/UTL) da dissertação «A Moda Feminina no Estado Novo», orientada pela Prof.Dra. Gabriela Carvalho.

Participou como professora convidada no Mestrado da FA/UTL, num seminário sobre escrita e edição de moda (2006).

Foi tutora do curso de pós-graduação «Cultura Portuguesa Contemporânea», Módulo Design e Moda, Centro Virtual Camões, Instituto Camões, entre 2006-2012.

Foi convidada pela Escola Magestil (Magensinus), em Lisboa, a participar no curso profissional sobre jornalismo de moda, com quatro sessões teóricas dedicadas à teoria e comunicação de moda. (Março/Abril 2012).

Desde 2003 que colabora com o Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co). Foi convidada para uma sessão no âmbito da Sociologia da Moda no curso de Joalheria (Lisboa, 2003). Posteriormente, apresentou ao curso de Joalheria do ar.co «Abordagem sociológica à joalheria», uma série de quatro sessões teóricas, entre Novembro e Dezembro de 2007. Dirigiu ainda um Workshop, intitulado «Tudo jóia», no mesmo curso (ar.co, 2010), com desenvolvimento de um blogue com o grupo de alunas/os.

Nos anos lectivos de 1987/88 e 1988/89 leccionou as disciplinas de Sociologia da Moda e de Traje Regional no curso de Estilismo do Centro Internacional de Técnicos da Moda (CITEM), em Lisboa, criando os programas para estas disciplinas.

Desde 1988 que trabalha regularmente como autora, primeiro na imprensa, depois na rádio (1991), na televisão (1994), e em publicações de divulgação institucional e científica (2005).

*

TRADUÇÃO

Desde 1989 que realiza traduções para a Língua Portuguesa, a partir do Francês, Inglês e Italiano:

Em 1989 traduziu da língua inglesa para Livros Horizonte um estudo socio-político sobre a Guiné-Bissau e Amílcar Cabral.

Co-tradução em 1990 do livro «Fogo Grego», com edição da Gradiva.

Traduziu para a editora Temas e Debates o livro de Chantal Thomass *Descubra o seu estilo*, da língua francesa, com lançamento no âmbito da Modalisboa, a 29 de Outubro de 2000, no Museu da Cidade, com a presença da criadora de moda e autora.

Co-traduziu da língua inglesa *Olhar de Frente – Perspectivas Clínicas das Perturbações da Adolescência* (coordenação Robin Anderson, Anna Dartington) e *Vida Interior – Psicanálise e Desenvolvimento da Realidade* de Margot Waddell, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

Traduziu para a Oficina do Livro a edição juvenil *O livro da moda* (Winx Club), da língua italiana, editado em Julho 2006.

Para uma colecção de livros juvenis da editora Quidnovi, traduziu dois títulos de «A menina sereia» (2008), da língua inglesa.

- Traduziu para Texto Editores o guia Barcelona/ Time Out, da língua inglesa, e dois livros infanto-juvenis (Inglês/Português), 2009/10.

INTERNET

Em 2006 lançou o blogue *A Cidade das Mulheres*. Autoria e edição dos conteúdos de divulgação de actividade cultural e científica na área da sociologia da moda, dos estudos sobre as mulheres e de género:
<http://acidadedasmulheres.blogspot.com>

*

DIVULGAÇÃO

Institucional

Entre 1997 e 2007 foi consultora e/ou assessora de imprensa na divulgação de vários acontecimentos artísticos, culturais e/ou científicos.

Em Maio de 1997 colaborou com a associação ModaLisboa (8ª edição) na divulgação dos criadores convidados e das suas colecções Outono/Inverno 1997/98 apresentadas em desfile, elaborando textos para distribuição à comunicação social. Já em 2002, produziu os conteúdos sobre o seminário realizado pela ModaLisboa no Palácio de Belmonte, «Criação, Moda & Mercado» (Lisboa), para o sítio internet daquela associação.

Entre Janeiro de 1998 e Setembro de 2000 foi assessora de imprensa do Instituto Português do Património Arquitectónico/ **IPPAR**, do Ministério da Cultura.

Colaborou com o **Centro de Estudos Sociais**, da Faculdade de Economia, **Universidade de Coimbra**, no âmbito da divulgação do colóquio «Reinvenção da Teoria Crítica – Sociedade, Cultura e Política no Fim do Século», realizado em 16 e 17 de Abril de 1999, no Teatro Académico de Gil Vicente, Coimbra.

Participou na edição do «Anuário do Design Têxtil 2000», do **Centro Português de Design** (CPD), assinando alguns artigos de fundo.

É sócia fundadora de *A Ventura Humana – Comunicação, Audiovisual e Multimedia, Lda.*, (www.aventurahumana.pt) empresa vocacionada para a concepção, planeamento, execução, adaptação, produção e edição de produtos e conteúdos audiovisuais e/ou multimedia, que integrou o consórcio que concebeu e produziu os conteúdos do projecto «CCB Digital», cujo novo sítio internet entrou em linha em Junho de 2002.

Entre Novembro de 2006 e 2008 **A Ventura Humana** preparou a concepção e desenvolvimento de uma publicação electrónica, «A Gazeta dos Artistas», para a GDA, cooperativa de Gestão do Direito dos Artistas.

Colaborou com o Centro de Arte Moderna CAM/Acarte, da **Fundação Calouste Gulbenkian**, na divulgação dos programas artístico-culturais do Jazz em Agosto 2001 (1 a 12 Agosto) e Encontros Acarte (13 a 30 de Setembro), e do Jazz em Agosto 2002 (2 a 10 de Agosto). Voltou a fazer assessoria de imprensa nas edições do Jazz em Agosto de 2005, 2006 e 2007.

Consultoria de comunicação para o filme «Tudo Isto é Fado» de Luís Galvão Teles, produzido pela **Fado Filmes**, e para o filme «Nha Fala», de Flora Gomes, presente no Festival de Veneza 2002.

Concepção da estrutura editorial e respectivos conteúdos para a edição de «Queridas Feras – O Livro», sobre a produção televisiva deste programa da **NBP** Produção Audiovisual.

Colaborou com a **PIN** – Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea na divulgação do «X Simpósio internacional Ars Ornata Europeana» que se realizou em Lisboa em Julho de 2005.

Desenvolveu textos de divulgação para a Associação Experimenta, no âmbito da exposição «Voyager 01» (Bienal **Experimentadesign**) e da exposição «Linha de Água» (em Dezembro de 2003). A sua empresa A Ventura Humana colaborou com a **EXD 05** na produção da agenda/programa da bienal e do catálogo da exposição «My World, New Crafts» (Estufa Fria, Lisboa).

Em Novembro de 2006, **A Ventura Humana** desenvolveu a consultoria de comunicação para a estreia da ópera «Don Giovanni», produzida pelo Teatro das Figuras – Teatro Municipal de Faro.

Coordenou a edição bilingue (Italiano/Inglês) do livro «**Flexibility – design in a fast changing society**» que acompanhou a exposição com o mesmo nome, tendo como

curadora Guta Moura Guedes, integrada na World Design Capital - em Torino 08 (Turim, 28 Junho a 12 Outubro 2008).

A convite da Directora do Museu Nacional do Traje, Dra. Clara Vaz Pinto, escreveu os textos que acompanharam a exposição comemorativa dos 50 anos da boneca *Barbie*, patente na sala dos Criadores Nacionais, no Museu Nacional do Traje (2009).

*

MEDIA

Moda/cultura

Em 1988 começou a desenvolver a sua actividade jornalística primeiro como colaboradora, depois redactora, e na maior parte do tempo *freelancer* das seguintes publicações:

Jornalista estagiária no semanário **MatchMagazine**, em 1980.

Entrevistadora do Gabinete de Opinião Pública, Estudos de Mercado e Análise Publicitária **Contagem** em 1981/82.

Em 1986 desenvolveu para **Linha Portuguesa Editora** trabalhos de pesquisa e redacção de textos sobre cultura popular tradicional.

Em finais de 1987 começou a colaborar regularmente com o semanário **Blitz**, na área de moda, sendo responsável pelos serviço editorial e noticioso dedicado ao tema. Posteriormente, entre Outubro de 1992 e Maio de 1994 integrou o quadro redactorial daquele semanário musical.

Foi colaboradora do semanário **O Independente** ao longo do seu primeiro ano de existência (entre Maio de 1988 e Janeiro de 1989), tendo publicado regularmente textos na secção «Ler Imprensa». Publicou, com Eduarda Martins Ferreira, um dossier centrado na temática do Colóquio sobre Sociologia Rural, que então decorria em Lisboa; o dossier incluía uma entrevista ao sociólogo Moisés Espírito Santo.

Foi colaboradora regular da revista semanal **FACE** entre Julho e Setembro de 1989, com trabalhos de reportagem e de produção de moda.

Entre Novembro de 1989 e Setembro de 1992 colaborou com o semanário **SETE** realizando produções e reportagem de moda, para além de entrevistas e perfis biográficos. Mais tarde, entre Junho e Dezembro de 1994 retomou ali as suas colaborações, com incidência na área musical - reportagem e entrevista.

Em 1991, aquando do lançamento da estação de rádio **NRJ-Rádio Energia**, foi convidada para colaboradora especializada na área de moda, tarefa que desempenhou ao longo desse ano.

Também em 1991, realizou o estilismo de **Dany Silva** para a capa do seu disco «**Sodádi Funaná**», e respectiva campanha de lançamento (fotografia de Gonçalo Rosa da Silva).

No início de 1992 foi convidada pela revista **SÁBADO** para redigir textos sobre moda durante o período estival, incluídos numa secção denominada «Modas e Ondas».

Realizou para a revista **LER** (nº18, Março 1992) uma produção de moda sobre os escritores portugueses (fotografia de João Francisco Vilhena), e na edição de Outono de 1994 realizou uma produção de moda inspirada em figuras da ficção literária («Dorian Gray», Oscar Wilde, Corto Maltese», Hugo Pratt, «Gibirú», Raul Brandão), com fotografia de Rita Carmo.

Em Abril de 93 foi convidada pela revista **VISÃO** para produzir a capa da sua edição de 29/4/93, dedicada às manequins portuguesas.

Iniciou a sua colaboração no semanário **EXPRESSO**, na edição de 28/8/93, com a publicação de um perfil sobre a designer de moda japonesa Michiko Koshino. Em Agosto de 1994, escreveu para o mesmo semanário um artigo sobre a moda dos anos 60, vista à luz do festival de Woodstock. Colaborou no «Guia das Cidades e Vilas Históricas»/

Verão 96 sobre Lisboa. Publicou a 25.4.97 na Revista do mesmo semanário uma reportagem sobre Moda e Televisão.

Em 1995 e 1996 colaborou com a revista semanal do Jornal **Público** – Público Magazine - na área da reportagem/editorial de moda.

Publicou regularmente trabalhos na revista **ELLE**, onde foi colaboradora entre Fevereiro de 1994 e Dezembro de 2002.

Colaborou semanalmente com a estação de rádio **XFM** entre a Primavera de 1994 e Janeiro de 1995, num espaço dedicado à moda, com textos actuais, e orientados segundo o espírito livre da crítica.

Desenvolveu colaborações para a revista **Ícon** nos meses de Junho e Julho de 2001.

Colaborou com a revista **Atlantis/TAP** entre Março de 2002 e 2006.

Colabora com a revista **Vogue** a partir do número de lançamento da sua edição portuguesa, em Novembro de 2002.

Colaborou com o número II da revista *Portefolio* (2006), editada pela **Fundação Eugénio de Almeida** (Évora), com o texto «Criação e moda».

Colaborou com **Diário de Notícias**, no suplemento «DN Life», com um artigo sobre Criadores de moda em Portugal (Maio 2007). Entre 2007-2009 foi colaboradora regular da revista **LaMag** (Lanidor).

*

TELEVISÃO

Entre Fevereiro de 1992 e Agosto de 1993 colaborou com a produtora Latina-Europa, como responsável pelo estilismo de imagem e pelo guarda-roupa do magazine musical **POP-OFF**, apresentado por Sofia Morais, realizado por José Pinheiro, António Forte e Bruno Niel, e exibido na RTP 2 (até Agosto de 93), e na RTP Internacional. Desde Setembro de 1992, acumulou com o desempenho das mesmas funções no **EURORRITMIAS**, um programa diário da **Latina-Europa**, apresentado por Ricardo Carriço e Cristina Coutinho (posteriormente substituída por Maria João Silveira) e exibido até Julho de 1993.

Em Junho de 1993 concebeu o estilismo de imagem para o spot publicitário do festival «**Portugal Ao Vivo**», também produzido pela Latina-Europa e exibido na RTP.

Em 1994/95 escreveu os guiões para a segunda série do programa **Chuva de Estrelas**, produzido pela produtora holandesa Endemol Entertainment, e apresentado por Catarina Furtado, bem como para a primeira série do programa **All You Need Is Love** (1994) da mesma produtora, apresentado por Lídia Franco, para a SIC.

Em Fevereiro de 95 elaborou o guião do programa do **II Aniversário da TVI**, realizado por Manuel Amaro da Costa.

No mesmo mês trabalhou na concepção do videoclip **«Mariana»**, dos Diva, realizado por António Forte e produzido pela Latina-Europa, para o álbum **«Deserto Azul»**, publicado pela EMI em Março de 1995.

Entre Junho de 95 e Agosto de 97 manteve uma colaboração regular com a Valentim de Carvalho Televisão, através da edição de texto do programa **Made in Portugal** (que integrava as tabelas de vendas de discos das duas associações fonográficas portuguesas, AFP e AFI), apresentado por Carlos Ribeiro - exibido na RTP 1 e RTP Internacional.

Em Setembro de 95 a Endemol Entertainment convida-a a escrever os guiões do programa **Surprise Show**, apresentado por Fátima Lopes e realizado por Manuel Amaro da Costa, para a SIC.

No ano de 1996 escreve os textos para os últimos seis programas da 1ª série do **Tudo Pelos Outros**, produzido igualmente pela Endemol Entertainment, apresentado por Vítor Norte, para a **RTP**.

A mesma produtora convida-a a escrever o guião da **I Gala Globos de Ouros'95**, promovido pela SIC e pela revista CARAS, e transmitido pela SIC em directo do Coliseu dos Recreios de Lisboa, na noite de 8 de Abril. O espectáculo foi apresentado por Catarina Furtado, Margarida Pinto Correia, Jorge Daniel e Miguel Ângelo, e a realização pertenceu a Manuel Amaro da Costa.

Como estilista de imagem, integrou a equipa do programa **«Spray»** (1ª série) da autoria de José Pinheiro, Pedro Fradique e Henrique Amaro, produzido pela Latina-Europa para a RTP 2 (1996/97), e com apresentação de Henrique Amaro.

Ainda em Maio é convidada pela Endemol para escrever os guiões de **All You Need Is Love** - 4ª série - com apresentação de Fátima Lopes, para a SIC.

Escreveu em Julho o guião para a 5ª edição do concurso de manequins **ELITE MODEL LOOK**. O espectáculo realizou-se a 19 de Julho no Europarque, em Sta.Mª da Feira, com transmissão na RTP1 a 28 Julho. Com realização de Manuel Amaro da Costa e produção da Valentim de Carvalho Televisão, o espectáculo contou com cinco apresentadores: Sofia Aparício, David Simões, Fernanda Serrano, Nayma e Pedro Miguel Ramos.

A convite da estação televisiva SIC fez edição de texto para uma série de 10 programas sobre os desfiles da **9ª edição da MODA LISBOA** (14 a 16 Nov.97), com apresentação de Catarina Furtado e emissão entre 8 e 21 de Dezembro de 1997.

Em Outubro de 98 foi convidada pela produtora Endemol para escrever os textos do guião de «Canções da Nossa Vida», uma série de programas musicais, com apresentação de Diogo Infante, exibido na **RTP 1**.

Em Maio escreveu os textos para a final europeia do programa «Chuva de Estrelas'99», produzido pela Endemol e apresentado por Bárbara Guimarães para a **SIC**.

Ainda em 1999 escreveu os textos para o guião do concurso «Elite Model Look 99», transmitido em diferido por um canal de televisão nacional.

Em Março de 2004 fez edição de texto do guião do programa comemorativo do Dia Mundial do Teatro, gravado no Museu Nacional do Teatro, com apresentação de Catarina Furtado e de Diogo Infante, para a **RTP**.

Como estilista de imagem, produziu o guarda-roupa da cantora Teresa Salgueiro para o videoclip «Faluas do Tejo» e EPK do álbum dos **Madredeus** com o mesmo nome, com realização de José Pinheiro (2005).

Em Junho de 2006 fez o guião e entrevistas aos artistas e equipa técnica e de produção do espectáculo «Mar-madredeus ballet» para o DVD (institucional) produzido pela Nervo sobre o mesmo espectáculo apresentado no CCB a 29.06.2006.

A 9 de Dezembro de 2006 a **Rtp :2** apresentou o documentário **«João Bénard da Costa – No tempo do cinema»**, com guião e entrevistas de Cristina L.Duarte, realização de José Carlos Santos com produção da Panavídeo.

Escreveu os guiões de uma série de programas sobre o calendário de desfiles da ModaLisboa/Estoril, em Março de 2008 (Casino Estoril), para a **SIC**, emitidos pela SicMulher, e este canal de cabo o guião para a Gala «Prémio Mulher Activa 2008», espectáculo transmitido em directo do Teatro Armando Cortez, no dia 8 de Março de 2009, pelas 22h00.

CONTACTOS

lduarte.cduarte@gmail.com

<http://www.fcsh.unl.pt/facesdeeva/>

TM:

91 220 12 26

BLOGUE:

<http://acidadedasmulheres.blogspot.com>

REDES SOCIAIS

Duarte Cristina no FACEBOOK

Face uma da outra

*De uma para a outra
em cada tapeçaria
o rosto da Dama difere*

*Numa lenta
mutação
de belezas corrompidas*

*Conforme o olhar
do Unicórnio*

*e dos pequenos animais
em torno delas*

*Tal como o pintor as criara
diversas uma e outra
tecidas, entretecidas*

Lianas de mãe e filha

Maria Teresa Horta, «A Dama e o Unicórnio».