

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGHIS)

NATÁLIA DIAS DE CASADO LIMA

Paul Poiret e o diálogo entre moda e arte: a sintonia com as mudanças sociais e do pensamento entre o final do século XIX e a década de 1930

VITÓRIA

2019

NATÁLIA DIAS DE CASADO LIMA

Paul Poiret e o diálogo entre moda e arte: a sintonia com as mudanças sociais e do pensamento entre o final do século XIX e a década de 1930

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA

2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

L732p Lima, Natália Dias de Casado, 1994-
Paul Poiret e o diálogo entre moda e arte : a sintonia com as mudanças sociais e do pensamento entre o final do século XIX e a década de 1930 / Natália Dias de Casado Lima. - 2019. 146 f. : il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Moda. 2. Estilistas (Moda). 3. Moda e Arte. 4. Arte - História. 5. Arte Nouveau. 6. Modernismo. I. Lopes, Almerinda da Silva. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 93/99

NATÁLIA DIAS DE CASADO LIMA

Paul Poiret e o diálogo entre moda e arte: a sintonia com as mudanças sociais e do pensamento entre o final do século XIX e a década de 1930

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em História.

Orientadora: Prof^{ra}. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes.

Aprovada em de de 2019.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dra. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo – Orientadora

Prof. Dra. Maria Cristina Volpi Nacif
Universidade Federal do Rio de Janeiro - membro externo

Prof. Dra. Patricia Maria da Silva Merlo
Universidade Federal do Espírito Santo – Membro interno

Prof. Dra. Adriana Pereira Campos
Universidade Federal do Espírito Santo – Membro Suplente

Angela Brandão
Universidade Federal de São Paulo – Membro Suplente

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha professora orientadora, Dra. Almerinda da Silva Lopes, por guiar o meu caminho e pela paciência de atender os meus pedidos de reuniões e correções. Também agradeço às professoras Dra. Patrícia Merlo e Dra. Maria Cristina Nacif por me ajudarem através da sugestão de fontes e de questionamentos na banca de qualificação. Uma menção honrosa também para a professora Dra. Adriana Campos por fazer alguns comentários sobre a minha dissertação.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa através da bolsa de estudos. Com ela, pude fazer viagens de pesquisa, comprar diversos livros e também me sustentar.

Aos meus amigos e família, agradeço pelo suporte quando precisei de conselhos e de espalhar a cabeça para não enlouquecer. Também sou grata pela ajuda da minha psicóloga por me ajudar me manter firme nesse período de dois anos. Meu namorado e amigo, Igor Marques, também foi de extrema importância por me dar o apoio e me incentivar a prosseguir com os estudos sempre.

Por fim, agradeço aos meus pais pelo suporte constante desde o início da graduação de História e por proporcionarem as oportunidades que me levaram até aqui.

RESUMO

A *Belle Époque* francesa foi um período que ocorreu entre o fim do século XIX e 1914 e, durante esses anos, a capital da França, Paris, foi submetida a um processo de modernização com mudanças infraestruturais, tecnológicas e de saneamento básico. A cidade foi embelezada e novos tipos de lazeres acabaram influenciando novas atividades sociais e até mesmo a maior possibilidade de divertimentos à noite com a iluminação a gás seguida pela elétrica. Enquanto isso, também surgia uma estética artística chamada *Art Nouveau*, sendo bastante reproduzida em objetos, arquitetura e até em roupas. Também foi neste período que começaram a surgir as primeiras lojas de departamento e as casas de alta-costura. Os costureiros mais requisitados eram vistos praticamente como “celebridades”, ao mesmo tempo que alguns deles lutavam para obterem o status de “artista”. Dentre estes costureiros célebres, estava Paul Poiret, objeto central da pesquisa. Ele era adepto do estilo *Art Nouveau* e foi bastante influente entre seus colegas, mas, apesar de lançar diversas tendências inspiradoras e até mesmo ser considerado por alguns como um dos precursores do estilo *Art Déco*, Poiret não se mostrou indiferente a outras tendências modernas, que perpassaram suas criações no campo da moda e das artes visuais. Seu empreendimento não sobreviveu às mudanças trazidas pela moda *prêt-à-porter*, perdendo fama aos poucos após a Primeira Guerra Mundial. Para que se possa compreender a queda e falência deste costureiro e artista, foi necessário discursar sobre o movimento cíclico da moda, o curso das ideias no pós-guerra e como isso influenciou a sociedade e a moda. Foi possível concluir que todos esses fatores, além de problemas financeiros, pessoais e escolhas estéticas influenciaram na carreira de Poiret, que agiu sempre mais com o espírito de artista inovador do que com o de empresário de moda, o que também teria contribuído para a decadência de seus negócios. Esta pesquisa perpassa assim alguns temas: moda, arte, “tendência” e renovação, envolvendo o nome de Paul Poiret e a mudança de pensamento da sociedade do início do século XX, utilizando-se de fontes para dar base metodológica como *O poder simbólico* (1992), de Pierre Bourdieu, e *A sagração da primavera* (1991), de Modris Eksteins. Para tratar da figura de Poiret, também foram utilizadas fontes como sua autobiografia *King of fashion* (2009) e *Couture Culture* (2003), de Nancy Troy, além de diversos outros livros e artigos que contribuíram para a construção da dissertação.

Palavras-chave: Paul Poiret – Moda – Modernismo – Primeira Guerra Mundial – Art Nouveau – Art Déco – Belle Époque – França.

ABSTRACT

The French *Belle Époque* was a period that took place between the end of the 19th century and 1914 and, during those years, the capital of France, Paris, had several infrastructural, technological and basic sanitation changes. The city was embellished and new types of leisure, ended up influencing new social activities and even the greater possibility of amusements at night with gas lighting followed by the electric. Meanwhile, an artistic aesthetic called Art Nouveau also appeared, being reproduced in objects, architecture and even in clothes. It was also in this period that the first department stores began to appear, as well as the *haute couture* houses. The most sought-after dressmakers were seen practically as "celebrities", while some of them struggled to attain "artist" status. Among these famous dressmaker was Paul Poiret, the central object of this research. He was an adept in the *Art Nouveau* style and was quite influential among his peers, but despite launching several inspiring tendencies and even being considered by some as one of the pioneers of the *Art Deco* style, Poiret didn't show indifference to other modern tendencies, passing through your creations in the fashion world and visual arts. Your business didn't survive the *prêt-à-porter* changes in the industry, gradually lost fame after the First World War. In order to understand the fall and bankruptcy of this *couturier* and artists, it was necessary to speak about the cyclical movement of fashion, the course of ideas in the postwar period and how this influenced society and fashion, coming to the conclusion that all of those things and financial problems, private problems and aesthetic choices of Poiret, that always acted more like an artist than a fashion businessman, which may also have caused the fall of this *couturier*. Due to these reasons, this research is based on the themes of fashion, art, "trend" and renewal, involving the name of Paul Poiret and the change of the start of the XX century's society thinking, using references for the methodology books like *The symbolic power* (1992), by Pierre Bourdieu, and *Rites of Spring* (1991), by Modris Eksteins. To talk about Poiret himself, his autobiography, *King of fashion* (2009), were used, and *Couture Culture* (2003), by Nancy Troy, besides many books and articles that also helped the construction of this dissertation.

Keywords: Paul Poiret – Fashion – Modernism – World War I – Art Nouveau – Art Déco – Belle Époque – France.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: O <i>Quai des Orfevres</i> e a Ponte <i>Saint-Michel</i> , antes e depois de Hausmann.....	21
Imagem 2: O <i>Moulin Rouge</i> em Montmartre.....	26
Imagem 3: Cena do filme <i>L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat</i> (1895)	27
Imagem 4: A Estátua da Liberdade na Exposição de 1878.....	35
Imagem 5: Processo de construção da Torre Eiffel.....	37
Imagem 6: Vista panorâmica da Exposição de 1900.....	39
Imagem 7: Fotografia mais famosa de Poiret (c. 1913)	42
Imagem 8: Poiret com 9 anos.....	45
Imagem 9: Entrada da estação de metrô Porte Dauphine feita por Hector Guimard (1900) ..	61
Imagem 10: <i>O beijo</i> , de Gustav Klimt. 1907-1908.....	65
Imagem 11: <i>Gismonda</i> , 1895.....	67
Imagem 12: Desenho em litografia de Jane Avril.....	69
Imagem 13: Exemplo de <i>tournure</i>	74
Imagem 14: Camille Antoinette Clifford.....	76
Imagem 15: Foto da Condessa Greffulhe usando o <i>La robe aux Lis</i> (1896)	78
Imagem 16: Chrysler Building em Nova Iorque.....	81
Imagem 17: Empire State em Nova Iorque.....	83
Imagem 18: Atriz Louise Brooks com o penteado <i>garçonne</i> , nos anos de 1920.....	85
Imagem 19: Uma das primeiras criações de Poiret, ainda na <i>Maison Doucet</i>	87
Imagem 20: <i>Bon Marché</i> , 1900.....	91
Imagem 21: Charles Frederick Worth.....	93
Imagem 22: Crinolina.....	95
Imagem 23: Ato II da <i>Rue de la Paix</i> , 1912.....	98
Imagem 24: <i>The tender grace of a day that is dead</i> . Lucile, 1905.....	100

Imagem 25: <i>La perse</i> , roupa de Poiret com o design da estampa feito por Raoul Dufy. 1911.....	104
Imagem 26: Ilustrações de <i>Les robes de Paul Poiret</i> , de Paul Iribe. 1908.....	106
Imagem 27: Etiqueta de Paul Poiret.....	106
Imagem 28: Ilustração de Georges Lepape em <i>Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape</i> . 1911.....	107
Imagem 29: Saia Hobble. Aproximadamente 1911.....	110
Imagem 30: <i>Fancy dress costume</i> , 1911.....	111
Imagem 31: Perfume <i>Le Minaret</i> , da linha <i>Rosine</i>	113
Imagem 32: Ilustração de uma criação de Paul Poiret na <i>Gazette du Bon Ton</i>	115
Imagem 33: Foto de Denise e Paul Poiret durante a festa “Mil e duas noites persas, 1911..	117
Imagem 34: Ilustração do <i>Sorbet</i> em 1913.....	118
Imagem 35: <i>Sorbet</i>	118
Imagem 36: Ato II de <i>Le Minaret</i> , 1913.....	119
Imagem 37: Atriz Cora Laparcerie em <i>Le Minaret</i> , 1913.....	120
Imagem 38: Nota de Paul Poiret sobre falsas etiquetas na <i>Women’s Wear</i> , 1913.....	123
Imagem 39: Capa do livro <i>La garçonne</i> (1922) e uma mulher vestida de acordo com o estilo	130
Imagem 40: Coco Chanel e seu “vestidinho preto”	131
Imagem 41: Recibo de Poiret em nome de Tarsila, 1924	132
Imagem 42: Autorretrato, de Tarsila do Amaral (1923)	133
Imagem 43: Casaco de Jean Patou na Exposição Universo de Tarsila que aconteceu em São Paulo (2016)	133

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Capítulo I: A <i>Belle Époque</i>	17
1.1. Recorte Temporal.....	17
1.2. A modernização de Paris.....	20
1.3. A passagem do século e alguns aspectos da sociedade parisiense.....	29
1.4. As Exposições Universais.....	33
1.4.1. A Exposição Universal de 1878.....	34
1.4.2. A Exposição Universal de 1889.....	36
1.4.3. A Exposição Universal de 1900.....	39
1.5. Paul Poiret: a introdução do nosso personagem histórico e seus primeiros anos de vida.....	42
2. Capítulo II: Moda e Arte na <i>Belle Époque</i>	47
2.1. Moda: conceitos e reflexões sobre o fenômeno cultural.....	47
2.2. A moda e a sua relação com a arte.....	54
2.3. A arte na <i>Belle Époque</i> e o surgimento de novas vanguardas.....	58
2.3.1. <i>Art Nouveau</i> e outras tendências modernas: surgimento, características e influências nas artes e na moda.....	61
2.4. <i>Art Déco</i> : surgimento, características e influências nas artes e na moda.....	80
2.5. Paul Poiret adentra o mundo da moda e da alta-costura.....	86
3. Capítulo III: Moda, comércio, costureiros e Paul Poiret.....	90
3.1. Moda e Comércio na <i>Belle Époque</i> francesa: as lojas de departamento, as <i>Maisons de Couture</i> e os principais costureiros.....	90
3.2. Paul Poiret: sua <i>Maison</i> , suas criações e influências.....	101
3.3. A Primeira Guerra Mundial e as mudanças ocorridas na sociedade no pós-guerra e na carreira do costureiro.....	125
Considerações finais.....	137
Referências bibliográficas.....	140

Introdução

Nesta dissertação analisamos a ascensão, as influências e a queda do costureiro e artista Paul Poiret (1879-1944) e a sua relação com as mudanças culturais, sociais, ideológicas, artísticas e de pensamento que ocorreram, principalmente, na sociedade europeia – em especial a francesa- após a Primeira Guerra Mundial. Dado que Poiret viveu seu auge durante o período chamado de *Belle Époque*, em Paris, também foi necessário fazer um contexto geral de tal período, além de discursar sobre a arte do final do século XIX ao início do XX, em especial dos estilos *Art Nouveau* e *Art Déco*, entre outras tendências modernas como o Orientalismo e o *Japonisme*, que nos pareceram ter influência nas criações e na história do costureiro, e também sobre o fenômeno cultural da moda do seu tempo. Tal contextualização possibilita um melhor entendimento de tudo que estava em volta da figura de Poiret e das coisas que ele também fez parte.

O período da *Belle Époque* francesa normalmente é colocado entre o fim da segunda metade do século XIX e o começo do século XX, tendo seu auge nos anos de 1900 e declinando em 1914 com a chegada da Primeira Guerra Mundial. Foi um período de prosperidade para a França, o que permitiu o desenvolvimento e adoção de novas tecnologias, mudanças e conquistas em diferentes setores.

Apesar de os polos culturais se movimentarem por outros países da Europa, entre eles a Alemanha, Paris continuou sendo considerada por muitos como a capital cultural do mundo. James Laver (2014, p. 220) diz que a época foi definida como “a última diversão das classes altas”. Os planos grandiosos de transformação para Paris feitos por Napoleão III e o Barão Haussmann finalmente se tornaram realidade e a cidade adquiriu o formato que lhe concedeu o apelido de *Ville Lumière*. Além disso, pode-se dizer que um dos maiores símbolos da produção industrial e do otimismo francês dessa época foi *L'Exposition Universelle* de Paris. A cidade já abrigara edições anteriores, mas deu-se destaque neste trabalho às de 1878, 1889 e 1900 devido à sua importância histórica e cultural para o período tratado.

Em razão desses e de outros fatores, esta pesquisa utiliza o ano de 1871 como marco inicial da *Belle Époque*, momento em que França e Alemanha assinaram o Tratado de Frankfurt, permitindo um período de paz e desenvolvimento entre as potências europeias (MÉRCHER, 2012, p.1). Apesar da depressão que a França sofreu, colocar o início do período em 1900, como alguns historiadores propõem, é ignorar as mudanças em curso, enquanto os anos anteriores a 1871 proporcionariam um prolongamento desnecessário, em razão da situação política

conturbada da França, que não produziu um clima propício que possa ser comparado às mudanças econômicas, sociais, artísticas, culturais e mentais surgidas após a Comuna de Paris (1871).

Segundo Rose (2014, p. 13), crescia cada vez mais o espaço da moda nas Exposições Universais – desde Chicago em 1893 a Turim em 1911. Isso inspirou varejistas e consumidores, ajudando a promover as trocas internacionais no campo da moda. Dentro dessa montanha-russa de emoções da *Belle Époque*, a alta-costura e um verdadeiro comércio de roupas surgiram na Europa. Foi durante o século XIX que ela se instalou e que surgiu “um sistema de produção e de difusão desconhecido até então e que se manterá com uma grande regularidade durante um século” (LIPOVETSKY, 2014, p. 79). Ainda segundo o autor (2014, p. 79), somente na década de 1960 é que o sistema da moda vai adquirir outras formas de adaptação e por isso seria legítimo chamar esse primeiro período da moda de roupas moderna de “moda de cem anos”.

Apesar de a confecção industrial ter surgido antes da alta-costura, esta “[...] monopoliza a inovação, lança a tendência do ano; a confecção e as outras indústrias seguem, inspiram-se nela mais ou menos de perto, com mais ou menos atraso, de qualquer modo a preços incomparáveis [...]” (LIPOVETSKY, 2014, p. 80). O grande prestígio das grandes *Maisons de Couture* movimentou uma boa parte do capital francês graças a esse mercado de luxo. Além disso, os *Magasins* (lojas de departamento mais “populares”) serviram para atenuar os signos da posição social, mas o luxo permaneceu como “um valor insubstituível de gosto e de refinamento de classe no coração da alta-costura” (LIPOVETSKY, 2014, p. 87).

Um dos costureiros mais importante da época foi Paul Poiret. A *Maison Poiret* foi inaugurada em 1903 e, depois de um mês, boa parte da alta sociedade de Paris já tinha passado por lá. Entretanto, seu estilo passou por diversas mudanças, como é comum a qualquer artista que procura se desenvolver, e as suas principais criações vieram a partir de 1910. Com linhas mais retas, cintura alta e a supressão do espartilho – símbolo da sensualidade feminina -, Poiret causou polêmica, mas essas mudanças acabaram sendo bem-vindas pelas mulheres e logo assimiladas por outros grandes costureiros.

De acordo com Boucher (2010, p.390), a moda passou a ter um seguimento mais sóbrio a partir desse tipo de corte mais simples, sendo preciso o uso de acessórios. Poiret critica essa tendência “homogênea” e aderiu ao abandono do espartilho, mas também permaneceu bastante fiel à ornamentação característica do *Art Nouveau*. A “simplicidade” da estrutura de seus vestidos acabou destacando os elementos chamativos das estampas, bordados e cores.

Poiret continuou criando tendências e inspirando pessoas, mas com a chegada da Primeira Guerra Mundial e o fim da *Belle Époque*, o costureiro serviu ao exército. Após a guerra, o estilo do *Art Nouveau* dá lugar ao *Art Déco*, negando os exageros do antecessor e se adaptando às necessidades mais práticas que a década de 1920 exigia. Outras tendências vanguardistas surgidas no começo do século XX, como o fauvismo, cubismo e pós-impressionismo também contribuíram nesse quadro.

Entretanto, o *Art Déco* conservou algumas características dos anos de 1910, incluindo muitas tendências que foram lançadas por Paul Poiret, como as linhas retas, o gosto pela geometria, o abandono do espartilho e o uso extenso de penas. Porém, isso não foi o suficiente para sua Maison sobreviver além dos anos de 1920. Ele continuou prezando a ornamentação e a sofisticação, não conseguindo se adaptar ao novo tipo de pensamento da população que prezava mais a “praticidade”. Segundo Boucher (2010, p. 400), Poiret manteve a exuberância das cores nas suas criações, uma de suas características favoritas, e, apesar de tudo, ainda conseguiu fazer vestidos que se destacaram, mas sem o mesmo alvoroço dos anos anteriores. Além disso, Poiret também teve muitos problemas financeiros e organizacionais. A partir de 1925, de modo especial em razão do avanço da moda *prêt-à-porter* sua casa de alta-costura entra em declínio e ele vem a falência em 1929.

De acordo com Svendsen (2010, p.10), a moda seria um fenômeno histórico compatível com o modernismo e o capitalismo, rompe com a tradição e se esforça constantemente para alcançar o “novo”. É dentro desse tema de moda, cultura, tendência e renovação que esta pesquisa se baseia. Além do movimento cíclico da moda, abre-se também uma discussão sobre o movimento das ideias nos séculos XIX e XX, desde o começo da *Belle Époque* até os anos de 1920.

Afinal, se Paul Poiret foi o responsável por criar as tendências que ainda seriam moda mais de dez anos depois, por que ele perdeu sua posição de destaque ao longo dos anos de 1920? Um dos poucos estudos aprofundados sobre o tema foi feito por Nancy Troy em *Couture Culture* (2003), e esta pesquisa pretende contribuir para esse e outros trabalhos e pesquisas envolvendo Paul Poiret, relacionando o movimento cíclico das tendências com as mudanças socioeconômicas e culturais dentro da sociedade. Diante disso, a pesquisa se justifica principalmente pela contribuição à História da Moda e pela sua relevância sociocultural, também se concentrando na moda como elemento da História Cultural, na sua participação na *Belle Époque* e no pós-Primeira Guerra, e na relação de Paul Poiret com a arte de seu tempo – tanto que preferia ser chamado de artista a costureiro. Dá-se, assim, algum destaque à maneira

como a arte marcou presença significativa no contexto de suas criações, entre outras peculiaridades que contribuíram tanto para o auge como para o fracasso de seu empreendimento, sem contar que, de modo especial a partir da decadência de seu empreendimento de alta-costura, Poiret iria se dedicar às artes visuais, atividade que postergou e pela qual não chegou a ter maior reconhecimento, em virtude de ter dedicado a maior parte de sua vida criativa à moda como fonte de sobrevivência e reconhecimento social.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, considerando que “há um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números” (MORESI, 2003, p. 9). O método da pesquisa e revisão bibliográfica também dá corpo ao trabalho e subsidia a reflexão, pois foi com respaldo na coleta, fichamento e análise de dados que o texto final foi produzido.

Além da leitura de alguns teóricos da História Cultural, esta pesquisa também foi realizada com base em artigos e livros que tratam sobre os temas abordados: Moda, alta-costura, cultura, *Belle Époque*, arte moderna com destaque para *Art Nouveau* e *Art Déco*, e Paul Poiret. Entre a bibliografia destaca-se: *Cronologia da moda* (2012), de NJ Stevenson, *História social da moda* (2008), de Daniela Calanca, e *Sistema da moda* (2009), de Roland Barthes, *Fashionology* (2005), de Yuniya Kawamura, entre outros. Para dar embasamento à História das ideias e compreender as mudanças de pensamento do começo do século XX, dialogamos com o teor de livros como *A sagração da primavera* (1991), de Modris Eksteins, e *França fin-de-siècle* (1988), de Eugen Weber. Na parte metodológica, também foram utilizadas obras de Pierre Bourdieu como *O poder simbólico* (1992) para falar sobre os conceitos de campo, habitus e poder simbólico e relacioná-los à construção do campo da moda e da arte, o acúmulo de poder simbólico realizado pelos seus agentes sociais, e como Poiret acabou se distanciando do centro desse campo.

Para um melhor entendimento da figura de Poiret, também foi utilizada sua autobiografia, *King of Fashion* (2009). Pierre Bourdieu, em *A Ilusão biográfica* (2006), alerta sobre o uso de material biográfico como fonte de pesquisa ao dizer que muitos incorrem em ilusão retrospectiva, atribuindo casualidades que nem sempre correspondem às trajetórias reais dos agentes sociais. Além disso, não se busca uma verdade, mas entender como as pessoas percebem o que as afetou no seu processo de formação como sujeitos, e sendo necessário um desvio pela construção do espaço. Entretanto, Loriga (1998) alerta que essa tendência de priorizar o coletivo sobre o individual levou à consequência conceitual de “purificar o passado”, uma vez que no enfoque evolucionista era indispensável renunciar às variações. Desse modo,

volta-se ao estudo do indivíduo, não necessariamente “o herói”, mas sim o homem comum e como este conhece e admite sua dependência em relação aos acontecimentos ao seu redor. Nesse contexto, a autobiografia de Poiret torna-se uma fonte importante, pois ela não foi escrita de forma exatamente linear e muitos de seus sentimentos e pessoas que passaram por sua vida estão presentes constantemente, sendo possível conhecer detalhes desse indivíduo e de suas relações com os outros e com o ambiente ao seu redor.

Também foi realizada uma pesquisa documental em um sentido mais amplo. Segundo Peter Burke em *Testemunha Ocular* (2004, p. 99), “o valor de imagens como evidência para a História do vestuário é inquestionável”. Os costureiros famosos da *Belle Époque* utilizaram diversas formas de propaganda inovadoras para a época, dentre elas o figurino de teatro e as revistas de moda. Estas já estavam bem estabelecidas por volta de 1890, quando inovações tecnológicas permitiram a alta na circulação de periódicos. Portanto, através de arquivos digitais, também foi efetuada uma pesquisa sobre as revistas de moda que circulavam na época, como a *Gazette du bon ton*, visando detectar quais eram as tendências daqueles anos e o que as pessoas achavam sobre a moda que lhes era contemporânea. Os livros *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, de Georges Lepape (1911) e *Les robes de Paul Poiret*, de Paul Iribe (1908), também foram utilizados com o objetivo de respaldar a pesquisa iconográfica sobre as roupas que o estilista desenhou.

Entretanto, utilizar fontes iconográficas como fontes históricas também tem seus problemas, dado que as imagens são testemunhas mudas e é difícil colocar em palavras o que dizem (BURKE, 2004, p. 18). Elas precisam ser contextualizadas temporalmente, politicamente e socialmente, mas, ao mesmo tempo, elas também têm a vantagem de rapidamente coisas que demorariam mais tempo para serem descritas com palavras.

Para organizar essa quantidade de informações, esta dissertação foi dividida em três capítulos. Como base estrutural ao texto, o primeiro capítulo, “A *Belle Époque*”, traz uma visão do contexto geral da *Belle Époque*, destacando suas mudanças socioeconômicas e culturais através das transformações da cidade de Paris, os avanços tecnológicos e também as Exposições Universais, uma das quais foi objeto de fascínio de nosso objeto de estudo, Paul Poiret, e que pareceu ter tido algum impacto na direção que ele imprimiria a sua atividade posteriormente.

No segundo capítulo, “Moda e arte na *Belle Époque*”, foi necessário iniciar discussão sobre o que seria exatamente a moda, para situar a sua relação com a indumentária e como esse objeto de pesquisa foi encarado no período abarcado pela pesquisa. Também foi feita a análise

da relação entre moda e arte, e as influências do estilo *Art Nouveau* nos modos de vestir e de viver das mulheres francesas no final do século XIX, além dos efeitos do *Art Déco*, tendência que se projetaria depois não apenas na moda e nas artes visuais, mas na decoração, mobiliário e arquitetura.

Após essa abordagem entre a época e a moda em geral, chega-se ao terceiro capítulo, cujo foco é a questão do comércio da moda (casas de costuras, lojas de departamento e revistas) e os costureiros mais célebres, servindo de gancho para enfim centrar a abordagem em Paul Poiret, ressaltando as peculiaridades de suas criações e tendências que impactaram o mundo da moda e asseguraram o sucesso do costureiro, antes e depois da Primeira Guerra Mundial.

1. Capítulo I: A *Belle Époque*

A *Belle Époque*¹ pode ser traduzida como “bela época” e seus ecos se espalharam por vários cantos do globo, até mesmo no Brasil. As transformações urbanas de Paris, no período, deram a essa cidade um novo rosto que se tornaria conhecido em todo o mundo. Os avanços tecnológicos ocorridos nesse período histórico possibilitaram novos meios de transporte, novas invenções e, conseqüentemente, novos modos de vida, já que tais inventos foram aos poucos sendo implantados no cotidiano parisiense, como as locomotivas a vapor, os bondes elétricos e o metrô, que possibilitaram ao homem mover-se com mais velocidade e conforto. A eletricidade foi ficando cada vez mais presente em todo o mundo e a capital francesa se tornou uma das mais iluminadas do planeta, tornando-se conhecida como “cidade luz”. A energia elétrica entusiasma a burguesia, pois proporciona noites de prazer e delírio em bares, cafés, restaurantes, salas de concerto, cabarés, teatros e cinemas. As ruas e bulevares de Paris, onde se localizavam os mais conhecidos bares, cafés, livrarias, magazines de moda, tornaram-se os lugares preferidos da boêmia e da figura do *flâneur*. Além disso, o desenvolvimento e a modernização de Paris fizeram dela o palco de cinco Exposições Universais durante o século XIX, sendo que três ocorreram durante o período da *Belle Époque*. Esses eventos de tamanha magnitude refletiram a imagem que a cidade e a França em geral gostariam de passar para o mundo. O objetivo de tais exposições era possibilitar às diferentes nações do mundo mostrarem o que tinham de mais novo na indústria, na tecnologia e nas artes, gerando assim uma troca cultural nunca antes vista em tal contexto.

A tarefa deste capítulo é buscar definir e contextualizar, na medida do possível, esta época de euforia e de emoções divergentes, passando pela “atmosfera” social, as elites, os grandes eventos e todo o contexto geral da pesquisa, cenário este que contribuirá para compreender a abordagem e as análises mais específicas dos próximos capítulos.

1.1 Recorte temporal

Parece haver consenso entre os historiadores sobre a data de término da *Belle Époque*, pois a chegada da Primeira Guerra Mundial em 1914 definitivamente acabou com aquilo que

¹ Expressão francesa para se referir ao período de mudanças sociais e culturais surgidas de modo especial na Europa e com ecos por outros países, como os EUA e o Brasil, entre o final do século XIX e a I Guerra Mundial.

James Laver chamou de “a última diversão das classes altas” (2014, p. 220). A divergência entre as diferentes discussões situa-se na demarcação do recorte temporal e sobre o início dessa época. Segundo Carr (1996, p. 38), a exatidão das datas é uma condição necessária e dever do historiador e, portanto, será feita uma pequena análise dos argumentos de alguns teóricos sobre a escolha do marco inicial da época.

Eugen Weber (1988, p. 10) faz uma clara distinção entre aquilo que ele chama *de Belle Époque* e de *fin-de-siècle*:

Com uma visada retrospectiva podemos perceber que a Primeira Guerra Mundial destruiu as estruturas de instituições, modos de vida e pensamento que havia muito tempo já vinham se deteriorando. Mas não havia meio de se saber disso antes do fim do século XIX, antes que o século XX se deparasse com a possibilidade de uma guerra em escala mundial. Depois do término da guerra tornou-se moda chamar os anos que a precederam de *Belle Époque* e confundir esse período com o *fin-de-siècle*, como se os dois tivessem sido uma coisa só. Talvez tenham sido; os maus tempos de outrora são sempre a *Belle Époque* de alguém. Mas a *Belle Époque*, que só foi assim chamada quando se olhou em retrospectiva através de cadáveres e ruínas, representa os dez anos e pouco antes de 1914. Esses também tiveram seus problemas, mas foram relativamente anos robustos, otimistas e produtivos. O *fin-de-siècle* os tinha precedido: uma época de depressão econômica e moral, reacendendo muito menos a alegria ou esperança.

António Guerreiro (1995, p. 10) também fala sobre essa questão da invenção da *Belle Époque* apenas depois da guerra:

Quem viveu os horrores da Primeira Guerra Mundial, facilmente sucumbiu ao *charme* e à *douceur de vivre* que o princípio do século tinha proporcionado. A *Belle Époque* é esse tempo de projeções nostálgicas, construído retrospectivamente à medida dos desejos de uma geração que tinha assistido à extinção do futuro.

Sobre a nostalgia e como a época era vista por aqueles que viveram nela antes da guerra, Philipp Blom (2015, p. 14) acrescenta:

Para a maioria dos que viveram por volta de 1900, essa visão nostálgica, com ênfase da solidez e na elegância, seria causa de espanto. Sua vivência no período ainda não fora embelezada pela reminiscência. Era mais crua e marcada por deslumbramentos e temores muito mais próximos da nossa própria época. Tal como agora, as conversas e artigos de jornal eram dominados pelas rápidas mudanças tecnológicas, a globalização, as tecnologias de comunicação e as mudanças do tecido social; tal como agora, as culturas de consumo de massa imprimiam sua marca; tal como agora, era esmagadora a sensação de estar vivendo num mundo em aceleração rápida para o desconhecido.

De fato, os anos anteriores a 1900 foram tumultuosos em vários setores da sociedade. O *fin-de-siècle* é frequentemente associado à decadência moral e espiritual. Além disso, nesses anos, a França perdeu territórios para a Alemanha, se viu humilhada de diversas formas, daí não mais ser considerada como o centro tecnológico e financeiro do mundo, e em 1894 ainda ocorreu o Caso Dreyfus², que dividiu politicamente o país diante de um julgamento claramente manipulado. Além disso, aquele país também vinha sofrendo um decréscimo populacional.

Entretanto, a partir dos apontamentos desses autores, também é possível perceber como nem aquilo que Weber (1988) chama de *fin-de-siècle* e de *Belle Époque* foram épocas com demarcações precisas ou claras; há uma gama de dúvidas e contradições matizadas em ambas. Como Guerreiro afirma (1995, p. 11): “mesmo uma dama (Paris) com um ‘passado brilhantíssimo’ está sujeita às inflexões dos ciclos históricos e econômicos. Paris não teria conhecido uma *Belle Époque* se a última década do século XIX não tivesse sido de prosperidade”. O próprio Weber admite que nas duas décadas anteriores a 1900 ocorreram mudanças que melhoraram a vida de muitas pessoas: novas aspirações, tecnologias, melhor alimentação e meios de transporte. Apesar de o teórico acrescentar que “transições podem ser reconhecidas de diversos modos: como promessa ou como ameaça” e que “diferentes grupos sociais veem o mesmo fenômeno de forma diferente” (1988, p.10).

Em face desses fatores, e da falta de consenso entre as diferentes visões, esta pesquisa considera que não há uma divisão precisa entre a *Belle Époque* e o *fin-de-siècle*. Tanto nos anos anteriores a 1900 quanto nos posteriores, ou seja, no período que se estende até 1914, houve altos e baixos, que não caracterizam estabilidade ou desenvolvimento linear, mas avanços e retrocessos em vários setores. Assim, considera-se o ano de 1871 como o marco inicial da *Belle Époque*, momento que se segue à instauração da Terceira República francesa, e quando a França e Alemanha assinaram o Tratado de Frankfurt, permitindo um período de paz e desenvolvimento entre as potências europeias (MÉRCHER, 2012, p.1). Apesar das oscilações, colocar como marco inicial o ano de 1900 é, portanto, ignorar as mudanças que já estavam em curso e, desse modo, o *fin-de-siècle* pode ser visto apenas como uma fase da *Belle Époque*, pois,

² O “Caso Dreyfus” evidenciou o antissemitismo da direita nacionalista francesa. Alfred Dreyfus foi um capitão judeu que acabou tendo o azar de representar coisas que a França temia (como o militarismo e o judaísmo). Ele foi acusado de ter feito uma lista com informações para os alemães e, antes mesmo de saber das acusações, os jornais já divulgaram seu nome. Dreyfus foi julgado culpado e os debates entre as pessoas contra e a seu favor continuou durante anos (FERRO, 2011, p.336-339).

de acordo com o Cambridge Dictionary³, *fin-de-siècle* se refere especialmente às artes, à cultura e à moral do período, enquanto a *Belle Époque* engloba o geral, isto é, tem um sentido mais amplo.

1.2. A Modernização de Paris: transformações sociais e urbanas.

Até o início do século XIX, Paris tinha uma imagem distante daquilo que ela viria a ser. A sua modernização foi possível graças a um conjunto de fatores. Dentre eles, a chamada Segunda Revolução Industrial, por volta de 1850, quando se acelera o avanço tecnológico, científico e industrial, que permitiu a expansão de estradas de ferro, novas formas de utilização de materiais, novas fontes de energia e também melhorias nos sistemas de transporte e de comunicação. Entretanto, antes de continuar, se introduz aqui parênteses para discutir sobre as diferenças entre Modernismo, Modernização e Modernidade. Adota-se neste artigo as reflexões debatidas no artigo por Milagre Júnior e Fernandes (2013), apesar de haver inúmeras definições sobre esses três termos.

Sobre a passagem do século XIX para o XX, Milagre Júnior e Fernandes (2013, p. 21) afirmam que “tudo que é sólido [...] dentro da cultura europeia, vai se desfazendo [...]. Todas as crenças, valores e ideias vão se transformando de uma sociedade tradicional para uma moderna, carregando em si todo o caráter de transição”. A Modernização seria esse processo de passagem, sendo que os autores citam alguns processos que foram importantes para aquele momento: descobertas científicas, industrialização, expansão urbana, movimentos de massa etc.

Ainda segundo os mesmos autores (2013, p. 21) o Modernismo seria “uma visão mais cultural dentro desses processos sociais, no qual o homem é visto como sujeito e objeto da Modernização. O modernismo seria, assim, uma cultura dentro do mundo das ideias”.

Enfim, sobre a Modernidade, os autores afirmam que ela estaria inserida entre a Modernização e o Modernismo, não sendo “nem processo econômico, nem visão cultural, mas a experiência histórica, a mediação entre um e outro” (2013, p. 21).

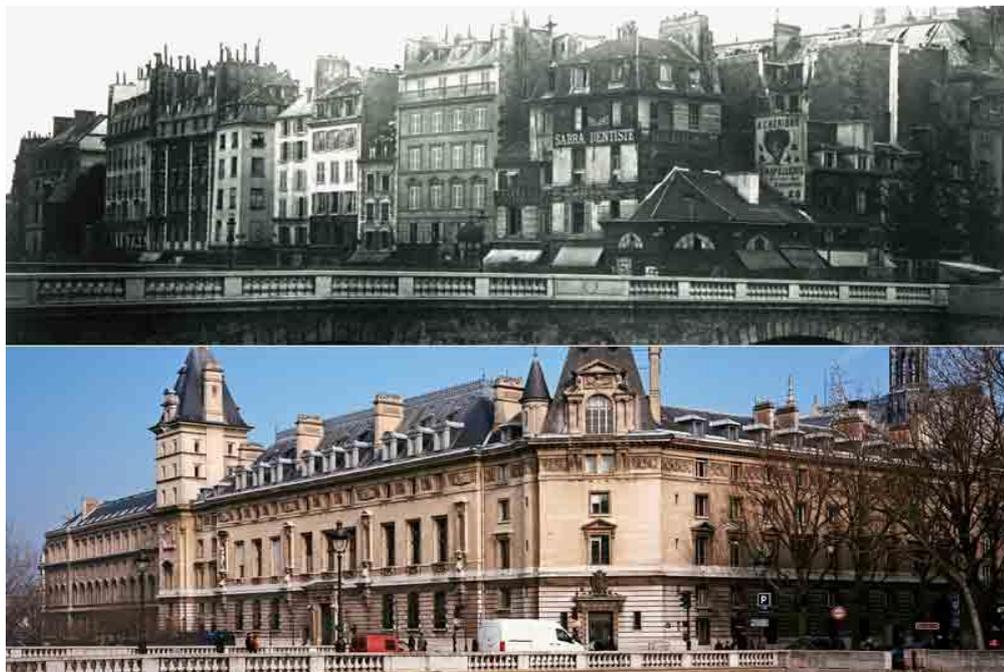
Com o novo e crescente desenvolvimento da população, das tecnologias, da cidade e do comércio a partir da modernização de Paris, novas necessidades foram colocadas em pauta.

³ Cambridge Dictionary. **Fin-de-siècle**. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/fin-de-siecle>>.

Para isso foram necessários investimentos capazes de transformar a capital francesa em uma metrópole moderna, entre eles a substituição das antigas vielas e ruas estreitas, tortuosas e de difícil circulação, por largas avenidas longitudinais. Aos olhos do governo, a antiga estrutura urbanística também favorecia revoltas populares e a construção de barricadas, que não eram incomuns. Assim, o problema da circulação e da ordem pública fez com que o governo procurasse novas soluções, modificando a estrutura urbanística e o traçado das ruas, o alargamento de grandes avenidas e também investimento em saneamento básico.

Logo em 1851, com o Segundo Império de Napoleão III, tais problemas se evidenciavam, o que fez com que Paris passasse por mudanças que enfim a fariam conhecida como “Cidade Luz”. Para comandar as necessárias mudanças, o Imperador escolheu o prefeito do antigo departamento do Sena Georges-Eugène Haussmann, mais conhecido como o barão de Haussmann, e um dos primeiros planejadores urbanos. Durante seu governo (1853-1870), ele submeteu Paris a um verdadeiro processo de reconstrução ao demolir antigas ruas, casas e pequenos comércios, e reorganizou a cidade sob a lógica geométrica de grandes avenidas, que dificultariam os levantes populares e as barricadas (Imagem 1).

Imagem 1: O *Quai des Orfevres* e a *Ponte Saint-Michel*, antes e depois de Hausmann.



Fonte: Culture & Stuff, 2011. Disponível em: <http://cultureandstuff.com/2011/07/27/ile/>.

Além disso, a remodelação da cidade também atendia interesses capitalistas, como afirma Fabris (2010, p. 175):

Ao remodelar a cidade, o barão “matara” a rua e o *quartier* para criar os *grands boulevards*. Dessa morte advêm uma série de transformações nos serviços e informações conectados de várias maneiras à vida doméstica. O contexto da indústria era o *quartier* – coeso, separado e conhecido intimamente – entrelaçando negócios e formas de sociabilidade: a burguesia “do bairro” era também parte do *quartier*. Ao homogeneizar os negócios da cidade, o prefeito de Paris abre campo desimpedido para a livre empresa: os *grands magasins* serão o signo e o instrumento da substituição de uma nova forma de capital por outra, que obedeceria a lógica geral do processo de *haussmanização*. A mercadoria sai do *quartier* e a compra é transformada em questão de habilidade mais ou menos impessoal; dá-se uma mudança radical na natureza dos serviços, com segmentação de tarefas, especialização da mão de obra, aniquilação do artesanato como sujeito histórico e consolidação do trabalho assentado no processo industrial

A demolição dos casarões antigos também obrigou os mais pobres a se mudarem para as áreas mais periféricas, que antes eram ocupadas por campos e moinhos, o que expandiu a cidade. Sobre os anos em torno de 1900, D. e T. Hoobler (2013, p. 17) dizem:

Alinhavam-se nos bulevares teatros excelentes, restaurantes caros, lojas, cafés e salas de concerto. Apartamentos elegantes com balcões eram oferecidos como residência para os mais abastados nas amplas avenidas [...]. Com os dínamos levando eletricidade para todas as partes de Paris, tornou-se possível instalar elevadores elétricos em prédios, invertendo o tradicional modelo de moradia dos habitantes.

Uma das hipóteses de Paris ter ganhado o apelido de “cidade luz” vem também do século XIX, com a iluminação a gás nas ruas, que mais tarde seria substituída pela luz elétrica. Dessa forma, como apontam Milagre Júnior e Fernandes (2013, p. 25): “o surgimento da nova sociedade moderna é apresentado através de suas cidades, sua urbanização, suas transformações sociais, etc”.

Com a transformação da cidade, também mudou o modo de vida de muitas pessoas também mudou, principalmente o das classes mais favorecidas e que podiam desfrutar das novidades. Para ilustrar melhor a realidade da época aos olhos das pessoas de fora, dois relatos feitos por estrangeiros sobre a cidade citados a seguir, ajudam a compreender o significado de tal mudança. O primeiro é de um professor norte-americano chamado Theodore Dreiser (1913, p. 910-11, apud D. HOOBLER e T. HOOBLER, 2013, p. 18), que diz:

Ele (o parisiense) vive os livros, restaurantes, teatros, bulevares e o espetáculo da própria vida em geral. Os parisienses se deslocam com animação e aparecem por onde podem ver uns aos outros – nos grandes bulevares de calçadas largas e nos milhares e milhares de cafés -, pondo-se confortáveis, conversadores e alegres. É óbvio que todos estão se divertindo, não apenas tentando se divertir, que estão usufruindo o ar como vinho, as brasseries, os movimentos cruzados dos táxis, as luzes dançantes das ruas e os clarões das lojas (...).

Em seguida, há o relato de um professor alemão chamado Jean Sauvage. Ele comprou um chapéu novo em sua visita a Paris, pois o seu chapéu alemão fazia com que fosse assediado por guias turísticos, e percorreu a cidade (1900, p. 16, apud BLOM, 2015, p. 21):

A visão das belas e amplas avenidas, com suas árvores altas (plátanos, em muitos casos) e o movimento tráfego, nos deixa exultantes. Os passantes se agitam diante da infinidade de lojas, com suas variadas vitrines. Muitos lojistas expõem seus artigos em bancas, cestas e suportes de madeira na calçada, para atrair compradores. Damos aqui com montes de roupas, ali com os produtos de um loja de sabonetes no meio do caminho, e mais adiante com alimentos; um marchand oferece *objets anciens*; encontramos em dado momento aspargos frescos, muito apreciados aqui, e logo depois ostras e os mais estranhos caracóis (*huîtres, escargots*). (...) A rua fica coberta de incontáveis pedaços de papel com reclames de restaurantes e lojas de departamentos. Levei alguns desses anúncios comigo.

Continuando seu relato, Sauvage (1900, p. 16, apud BLOM, 2015, p. 21) chega a outro ponto importante para a nova visão dessa e de outras cidades naquele momento: os automóveis e as bicicletas. Fica espantado até com as ciclovias. Segundo Weber (1988, p. 239), a bicicleta “foi um emblema do Progresso e um de seus agentes no *fin-de-siècle*”. Por anos ela foi um luxo e o ciclismo era considerado um passatempo caro, mas o número de bicicletas passaria de 300 mil em 1897 para 3,5 milhões em 1914 (WEBER, 1988, p. 244). Tanto homens quanto mulheres passaram a experimentar os prazeres dos passeios que esse meio de transporte possibilitava, que também gerava uma mobilidade rara na época sendo que Clubes de ciclismo estimulavam atividades e surgiram competições. Sobre a democratização da bicicleta, Weber ressalta (1988, p. 250):

A melhor prova de democratização da bicicleta é que a atenção dos elegantes estava se voltando para um brinquedo mais dispendioso. Não foi por coincidência que o primeiro clube de automobilismo de Bordeaux foi fundado em 1897, no mesmo ano em que a fundação dos *Cyclistes Girondins* daquela cidade oferecia um abrigo aos ciclistas das camadas média e baixa.

Entretanto, mesmo ao lado de marcas extraordinárias para a época em que os carros atingiam, liderando a ideia de progresso, a bicicleta continuava sendo algo admirado e desejado por muitos, e exaltada até por artistas impressionistas, pós-impressionistas e futuristas, como Henri de Toulouse-Lautrec e Umberto Boccioni.

Segundo Eksteins (1991, p.12), a História Cultural deve “tentar captar o espírito de uma era” através de hábitos, princípios, valores, enunciados ou não, e também pelas artes, objetos etc. Esse espírito deve ser localizado no “senso de prioridades” da época e na “resposta social” a símbolos dessas prioridades, como o balé, filmes, literatura e os carros. O público das artes, por exemplo, pode ser uma fonte de testemunhos valiosa para entender essa época, visto que o modernismo foi um dos principais impulsionadores das vanguardas artísticas do século XX.

Dentro da modernização de Paris, na *Belle Époque*, e das transformações culturais traduzidas pelo modernismo, também é importante ressaltar os “boêmios”. Esta palavra pode significar apenas quem é natural da região da Boêmia, e também os nômades ciganos. Mas, no contexto espaço-temporal apresentado, representa a pessoa que se identifica mais com a rua que com sua própria casa. Não se preocupa tanto com o conforto, preferindo frequentar bares, salões e cafés, desfrutando da companhia de míseros poetas, músicos, pintores, de diferentes nacionalidades que escolhem para viver e trabalhar em Paris. Há como associá-lo à figura do *Flâneur*, descrita por Walter Benjamin a partir de Charles Baudelaire, no poema *O cisne* (2012, p. 315), onde ele estranha as mudanças de Paris:

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

Segundo Walter Benjamin (1985, p. 38-39), Paris se torna objeto da poesia lírica pela primeira vez com Baudelaire, e este olhar alegórico do poeta é justamente o de estranhamento, “é o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O *Flâneur* está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa”. Baudelaire completa: “para o perfeito *Flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (2006, p. 857).

A cidade podia ser rica e cara, mas era possível viver gastando menos se o indivíduo suportasse certas dificuldades. Dando um exemplo, Marie Sklodowska (mais tarde Marie Curie) estudou na Sorbonne em 1891 e suas experiências foram um tanto duras em um pequeno apartamento que ficava extremamente frio durante o inverno. Marcel Proust morava em um cortiço e passou muito tempo escrevendo “Em busca do tempo perdido”, umas das maiores obras literárias francesas do século XX. Em 1911, depois de obter recusa de vários editores, o escritor decidiu publicar o primeiro volume de forma autônoma. Gabrielle Chanel (mais tarde Coco Chanel) também passou por Paris na época e relutava bastante em contar sobre suas origens humildes. Assim como D. e T. Hobbler afirmam (2013, p. 21), “como muitos outros que vinham a Paris, sua vida era uma obra de arte, uma mistura de fato e ficção, reunidos da forma como ela queria”.

Em bairros “boêmios”, como Montmartre e Montparnasse, escritores e artistas vanguardistas se reuniam em salões, cabarés e cafés para discutir e compartilhar conhecimentos sobre suas criações, sobre o que acreditavam e o que era novo. Guillaume Apollinaire também circulava bastante por esses bairros, onde acabou conhecendo Pablo Picasso e de quem se tornou um grande amigo e divulgador. Sobre Picasso, D.e T. Hoobler (2013, p. 57) dizem:

Desde o dia em que chegou pela primeira vez em Paris, o jovem artista sabia que a cidade, com seu brilho e imundície, sua alegria e depressão, lhe serviria de inspiração. Suas telas com frequência retratavam mulheres de reputação duvidosa, entre a respeitabilidade e a ilegalidade, com as quais ele se deparava na França. Seu mais famoso quadro desse período – *Les demoiselles d'Avignon*, de 1907 – mostra cinco prostitutas cuja expressão é tão desafiadora como o famoso sorriso da Gioconda. Para criá-la, Picasso teve de romper os limites de sua arte, algo que só os gênios conseguem.

Outro artista destacável foi o já citado Henri de Toulouse-Lautrec. Ilustrador e grande utilizador da litografia em cores, ele fez destas um processo artístico e produção de cartazes de propaganda e obras pessoais, de locais de onde extraía suas principais inspirações: os cabarés, os salões e os cafés. O *Moulin Rouge* (Imagem 2) foi retratado várias vezes por ele e uma de suas principais amigas e musas foi a dançarina Jane Avril, quem imortalizou em inúmeras obras.

Imagem 2: O *Moulin Rouge* em Montmartre.



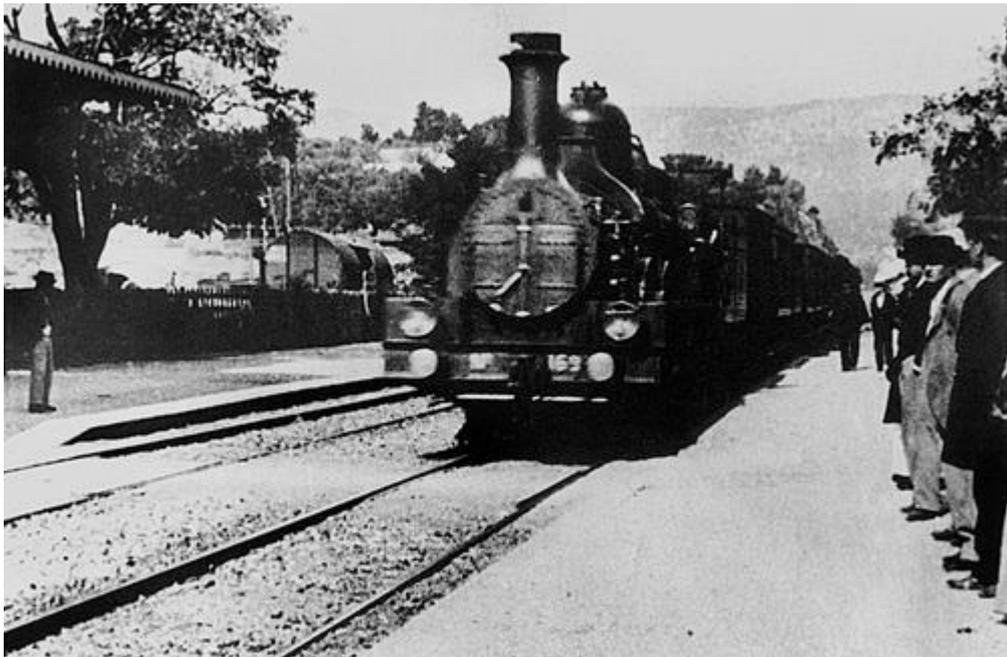
Fonte: Bonjour Paris, 2011. <https://bonjourparis.com/archives/moulin-rouge-history-pigalle-cabaret/>.

Nessa época, a arte passava também por uma revolução desde o momento em que os pintores impressionistas e pós-impressionistas apresentaram a realidade e a experiência como múltiplas e “na ausência de uma realidade absoluta, a experiência subjetiva torna-se o importante” (WEBER, 1988, p. 176). Diversos pintores passam a pintar a “ideia” das coisas e não suas formas reais a partir das influências de Émile Bernard e Gauguin, Dufy e Cézanne, entre muitos outros, modelando assim o processo de ruptura da Arte Moderna com o passado clássico. Entretanto, isso também levou ao problema da interpretação, pois “quando um artista abandona um idioma acessível e adota símbolos cujo primeiro significado só ele entende claramente, não se dirige mais a um público geral, mas a uma minoria seleta” (WEBER, 1988, p. 181).

Foi também na *Belle Époque* que surgiu o que seria chamado de “a sétima arte”: o cinema. Por volta de 1895, os primeiros filmes feitos pelos irmãos Lumière eram apenas quadros em movimento. O primeiro cinema permanente foi inaugurado em 1897 e a primeira projeção pública em sala de cinema, *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat*, tem aproximadamente 60 segundos e é apenas um trem chegando a uma estação (imagem 3), mas o público ficou assustado com a sensação de que o trem poderia atropelá-lo. Pouco tempo depois,

Georges Méliès começou a fazer experimentos que criavam ilusões fotográficas, e um de seus filmes mais célebres foi *Le voyage dans la Lune*, de 1902. Os filmes começaram a ter temas e truques populares entre os ilusionistas como catástrofes, atividades sobrenaturais e viagens aéreas.

Imagem 3: Cena do filme *L'arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (1895)



Fonte: Wikipedia. Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:L%27Arriv%C3%A9_d%27un_train_en_gare_de_La_Ciotat.jpg .

A burguesia também passou a frequentar os salões de música, restaurantes e cafés, além do próprio teatro, que teve grande importância na nova vida urbana de Paris – e não foi desbancado pelo cinema - sendo ele um lugar de luxo. Outra grande obra que veio da modernização de Paris foi a *Ópera Garnier*, projeto de um concurso em que o vencedor foi Charles Garnier. Sua construção terminou em 1875 e passou a abrigar a Ópera Nacional de Paris, além de servir de inspiração para diversos teatros pelo mundo, como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1909) e o de São Paulo (1911). Sobre os principais temas das peças encenadas na época, Weber (1988, p.198) faz a seguinte análise:

Uma dissertação sobre o teatro francês entre 1887 e 1914 declara que seu tema principal era o amor. Entretanto, se não confundimos amor com sexo, o teatro

versava mais sobre aventuras românticas, feitos históricos, conflito social, ambição e crises domésticas quase sempre ligadas a dinheiro. O casamento, principalmente, não era uma questão de amor, mas de dinheiro.

Modris Eksteins (1991) lembra e analisa um dos Balés mais polêmicos da *Belle Époque*, a qual homenageia dando o mesmo título ao seu livro: *A Sagração da Primavera (Le Sacré du Printemps)*. Dirigida por Stravinsky e estreada em 1913, a obra tinha altas expectativas pelo público que admirou os balés russos que foram moda na época, com inusitados cenários desenhados por artistas modernos. Entretanto, ele tinha músicas e coreografias (feitas por Nijinsky) que provocaram o questionamento da própria noção de civilização, e os novos movimentos dos dançarinos relacionados à melodia foram duramente atacados pelos críticos. A assimetria era justamente a essência desse balé: “o tema, a música e a coreografia eram todos angulosos e bruscos. Entretanto, paradoxalmente, a assimetria é estilizada e altamente controlada. Existe implícita na obra uma turbulência arrebatadora, uma densa mistura de instinto, sensualidade e destino” (EKSTEINS, 1991, p. 77).

Foi essa assimetria que causou rebuliço entre a parte do público que via a arte como algo harmonioso e belo, sendo que muitos eram patrocinadores de arte e se viram insultados. Diversas reações exaltadas e subjetivas foram descritas por Eksteins, mas, como ele mesmo afirma em determinados trechos do livro, é difícil saber o que realmente aconteceu em um ambiente com tantas emoções extremas e que, por vezes, se contradizem. Porém, é possível dizer que as reações começaram logo nos primeiros momentos do balé: primeiro por meio de assobios primeiro e, depois, vaias. Os que se sentiam insultados zombavam, enquanto os opositores aplaudiam em resposta. Segue um trecho para ilustrar um pouco da confusão gerada dentro do teatro (EKSTEINS, 1991, p. 28-29):

Trocaram-se certamente insultos pessoais; é provável que também alguns socos; talvez cartões, para uma forma de satisfação mais tarde. Se houve duelo ou não na manhã seguinte como resultado dos insultos, como assegura a melodramática Romola Nijinsky; se uma dama da sociedade realmente cuspiu no rosto de um homem, como relata Cocteau, de fato se levantou com o diadema torto, sacudindo o leque e exclamando: “tenho sessenta anos e esta é a primeira vez que alguém ousou caçoar de mim”; todos esses detalhes são frivolidades sobre o significado da agitação. Ultraje e excitação houve em grande quantidade. Realmente, o alarido foi tanto que, em certos momentos, a música talvez tenha sido quase abafada.

Para falar do citado significado da agitação, Eksteins (1991, p. 33) toca na questão da revolução da arte, que, como se pode perceber, não ocorreu apenas nas artes plásticas: “a arte

transcendeu a razão, o didatismo e um propósito moral: a arte tornou-se provocação e acontecimento”. Por isso, as testemunhas oculares, ao discorrerem sobre o que aconteceu naquelas noites de apresentações, confirmam estar muito mais preocupadas com o que foi *sentido* por elas do que com o que realmente aconteceu em cena: a verdade “subjetiva” sobre a “objetiva”.

A *Sagração da Primavera*, de certa forma, fecha a *Belle Époque* devido ao fato de apenas um ano depois a Europa já estar praticamente em guerra. Ela também reflete a sua época ao provocar tantas emoções conflitantes e um “desequilíbrio espiritual”. Eksteins (1991, p. 12) afirma que deu ao seu livro o mesmo título da peça por ela representar o “movimento” do começo do século XX “com sua energia rebelde e sua celebração da vida através da morte superficial”, antes da “destruição final” das guerras. Muitos cientistas trabalhavam com a ideia de que o mundo iria acabar, daí Charles Nordmann escreve (1913, p. 205-16, apud EKSTEINS, 1991, p. 80):

Na vida das sociedades, assim como na dos indivíduos, existem horas de desconforto moral, quando o desespero e a fadiga estendem suas asas de chumbo sobre os seres humanos. Os homens começam então a sonhar com o nada. O fim de tudo deixa de ser “indesejável”, e sua contemplação é, de fato, consoladora. Os recentes debates entre os cientistas sobre a morte do universo talvez sejam o reflexo destes dias sombrios.

1.3. A passagem do século e alguns aspectos da sociedade parisiense.

De modo geral, a França do século XIX era apenas um amontoado de regiões com pouca comunicação e características próprias, sendo que estas viam a capital como algo à parte e quase mitológico. A cidade de Paris sempre foi impregnada de significado metafórico e de dualidades: juventude, romance e exuberância, mas também pesar, melancolia e frivolidade. Entretanto, ela conseguiu se aproveitar dessas energias urbanas e “produzir um rico e estimulante efeito espiritual” (EKSTEINS, 1991, p. 68). O autor também aponta para o lado passivo de Paris. Ela seria objeto, vítima, um lugar de crise e muito mais um lugar simbólico do que com real importância. “Letargia e uma incômoda consciência de degeneração defrontavam-se assim com um legado de *grandeur* e *gloire*” (1991, p. 72). Charles Baudelaire ilustra essa Paris em constante mudança e, de certa forma, melancólica, no poema *A uma passante* (2012, p. 331-333):

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,

Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... E a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! *Nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

Com isto, Baudelaire também aborda o choque, a fragmentação da percepção e da vida. O ritmo de mudanças dos séculos XIX e XX também teve um efeito importante sobre a noção do tempo. Segundo Weber (1988, p. 89), só as ferrovias já foram suficientes para forçar as pessoas a aceitarem a chamada “hora-padrão”. Na maioria das outras cidades da França até a metade do século XIX, a prefeitura marcava o horário de Paris, apesar de ter um horário próprio, e muitos sequer sabiam interpretar as horas. Entretanto, a precisão dos horários dos trens fez com que as pessoas passassem a se preocupar com coisas que não ligavam antes, e também passou a ser hábito considerar os minutos. Os trens representaram a luta do domínio do espaço e do tempo, fascinando impressionistas e representando o progresso e o triunfo das inovações tecnológicas, que antes eram vistas como “brinquedos”, mas que foram reconhecidas como ferramentas para manipular o espaço físico, o tempo e a própria vida.

A supressão da noite também alterou a percepção do tempo. A iluminação pública a gás e, mais tarde, a elétrica, fizeram Paris realmente se tornar a “Cidade Luz”, o que também afetou o modo de vida das pessoas, pois isso significava prolongar o dia. Segundo D. e T. Hoobler (2013, p. 35), os impressionistas costumavam levar suas telas para os campos para pintar sob a luz do sol. Essa prática de pintar ao ar livre rompia com o velho hábito dos artistas das gerações precedentes de pintar os quadros dentro dos ateliês, sob o efeito de luzes artificiais. Picasso, por exemplo, dizia pintar após a meia-noite sob a luz artificial, pois preferia dormir durante o dia. Este pintor também foi fascinado pelo cinema, outra forma de arte que consegue transcender o espaço e o tempo, ao preservar e reproduzir imagens passadas. É possível testemunhar os fatos como se estivéssemos lá.

Por volta de 1890, os segundos começaram a ser sugeridos como importantes também por causa dos esportes. O gosto por atividades físicas chegou à França mais tarde que na Alemanha e na Inglaterra e, inicialmente, tinha um propósito patriótico de revitalização nacional. Os principais defensores dessa ideia compreenderam que essa regeneração física deveria começar nas escolas, mas isto encontrou pouco entusiasmo entre os alunos pela necessidade de tomar banho e a ausência de chuveiros nas escolas. Em contrapartida, os clubes de esporte ofereciam chuveiros. Estes foram sendo criados ao longo dos anos, tendo o primeiro Clube de futebol surgido em 1879; a França só obteve a sua primeira vitória contra a Inglaterra em 1921.

Apesar de a modernidade trazer bem mais coisas aproveitáveis para a sociedade do que seus difamadores estavam sequer dispostos a reconhecer ou sequer perceber, a experiência do progresso não foi totalmente unânime, como já foi visto ao longo do capítulo. A “noção de fim” era percebida através de “sintomas de degeneração” (WEBER, 1988, p.21), que traziam implícitos pensamentos de diminuição e decadência. Homossexualismo e travestismo andavam na mesma esfera social, que trazia esse sentimento ao *fin-de-siècle*. Não muito longe disso estavam as mulheres, tratadas sempre de maneira ambígua ao longo da história. Sobre a questão da mulher, Weber (1988, p. 115) faz a seguinte análise:

A situação da mulher, mesmo naqueles tempos sombrios, não era inteiramente negra. As mulheres das classes superiores talvez se sentissem desamparadas de vez em quando, mas não deixavam de ter influência – até sobre seus maridos. As mulheres das classes baixas eram frequentemente oprimidas e exploradas, mas faziam o possível para se juntarem às classes opressoras, e exploradoras, e às vezes conseguiam. A questão da mulher continua discutível, seus aspectos mudando conforme o ponto de vista e a interpretação subjetiva.

Entretanto, para a maioria dos homens e mulheres, a função principal da mulher era a maternidade, ou seja, ela não era vista como outra coisa a não ser um útero. E isso se aplicava a todas as camadas sociais. As mulheres mais ativas não estavam mais tão interessadas em serem mães e preferiam ser livres para trabalhar, namorar e se divertir. Métodos contraceptivos começaram a evoluir, como o “coito interrompido”, e essa emancipação do destino biológico serviu como um degrau para a emancipação do destino social (WEBER, 1988, p. 115).

Isso torna possível dizer que os direitos das mulheres estavam evoluindo. Elas conseguiram conquistas importantes – o que poderia ser visto com desgosto por alguns -, como: mulheres podiam abrir poupanças sem a permissão dos maridos em 1886; em 1893 mulheres

solteiras tiveram capacidade legal reconhecida; o direito de testemunhar em ações civis em 1897, etc. De acordo com Weber (1988, p. 11), em 1884, o divórcio se tornou possível, ainda que difícil, e em vinte anos a proporção de casamentos para divórcios e separações passou de 93:1 para 23:1. Contudo, isso não foi suficiente para acabar com seus problemas.

Outra questão que envolvia as mulheres era sua vestimenta. Fora da moda, algumas preferiam usar calças ou vestir-se como homens, e eram consideradas extremamente exóticas. Weber (1988, p. 51) afirma que em 1892 o Ministro do interior chegou a emitir uma circular avisando a todas as prefeituras que as mulheres só poderiam usar roupas masculinas “para fins de esporte velocípede”. Algumas usavam também para se disfarçarem de homens em fábricas para conseguirem emprego, ou para ganharem salários maiores. Esse tipo de censura acabou com o passar dos anos e, como Eksteins (1991, p. 57) afirma: “o mundo de 1893, quando um manual de etiqueta francês declarava que um jovem respeitável nunca se sentaria no mesmo sofá com uma moça, parecia, vinte anos mais tarde, decididamente medieval”.

Assombrando a população em geral, também havia a “peste” como símbolo de degeneração. O centro da cidade de Paris se tornou um dos mais belos do mundo e a população concentrou-se nessa área, mas os subúrbios poderiam ser os mais feios. Eram bairros industriais e sem saneamento básico, sendo que, em 1850, apenas uma em cada cinco casas tinha água (EKSTEINS, 1991, p. 69). A medicina e as pessoas em geral começaram a reconhecer que muitas doenças estavam ligadas e tinham origens em problemas sociais, como a tuberculose – doença que assolou o mundo no fim do século XIX - era ligada ao alcoolismo e a febre tifoide ligada às águas poluídas. Medidas médicas e sanitárias conseguiram reduzir os efeitos da cólera que, em 1892, vitimou apenas um terço do número de pessoas, em relação ao que matou seis anos antes (WEBER 1988, p. 85)

Como se pode ver, apesar de este *fin-de-siècle* trazer um sentimento apocalíptico, ele também trouxe mudanças importantes para a sociedade em geral. De acordo com Weber (1988, p. 284) o *Guide Hachette* para a Exposição Universal de 1900 descrevia o século XIX como “o mais fértil em descobertas, o mais prodigioso nas ciências” e falava de “uma revolução na ordem econômica do universo”. Claro, outros séculos também tiveram enormes mudanças, mas nunca em tal intensidade até então. O *fin-de-siècle* reflete o seu tempo e anuncia o século XX, e a Exposição Universal fecha o ciclo. Deste modo, é preciso falar sobre as Exposições Universais que ocorreram durante a *Belle Époque* francesa para que seja possível compreender este outro acontecimento que moldou a época.

1.4. As Exposições Universais

Por volta de 1850, a Segunda Revolução Industrial estava a todo vapor. Novas tecnologias e avanços científicos surgiam com frequência e, dessa forma, a Europa viu ocorrer a consolidação do sistema de fábrica, capitalista e burguês. A modernidade deu a esse sistema fabril a legitimidade para avançar ao se enraizar no imaginário social através das transformações urbanas e do desvendamento dos mistérios da natureza pela ciência.

Nesse contexto, surgem as Exposições Universais. Elas normalmente consistiam de grandes áreas com pavilhões representando diversas nações e seus respectivos produtos representativos. Elas ocorreram em “espaços artificialmente criados e de duração efêmera” (PESAVENTO, 1997, p. 173) e “funcionaram como síntese e exteriorização da modernidade dos ‘novos tempos’ e como vitrina de exibição dos inventos e mercadorias postos à disposição do mundo pelo sistema de fábrica” (PESAVENTO, 1997, p. 14). Tornando-se, portanto, uma dimensão universalizadora do capitalismo e a difusora dos ideais burgueses.

Elas eram chamadas de “universais” ao invés de “internacionais”, pois o primeiro termo dava a ideia de várias nações unidas, enquanto o outro seria apenas um conjunto (LOPES e MARTINS, 2007, p. 13). As nações também aproveitaram as oportunidades das Exposições para fazerem propaganda de si mesmas com seus produtos e amostras de avanços tecnológicos mais recentes. Segundo Pesavento (1997, p. 53), o nacionalismo das Exposições cumpria fins políticos de sustentação de um grupo de poder e de dominação, portanto, ele é “a força capaz de superar as barreiras de classe e irmanar os indivíduos em torno desta comunidade ilusória que se articula em torno de identidades culturais e linguísticas, com base num determinado território”.

O Brasil, inclusive, chegou a participar desses eventos. Mas, assim como ele, países de terceiro mundo normalmente não recebiam tanta atenção e eram vistos mais como “exóticos” do que avançados, ainda mais quando se comparava as novas tecnologias e os produtos industrializados dos países mais desenvolvidos com os produtos agrários e elementos da fauna e da flora brasileira enviados para serem ali expostos.

De acordo com Walter Benjamin (1985, p. 35-36), as exposições “transfiguram o valor de troca da mercadoria” e “inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para distrair”, sendo essa “fantasmagoria” relacionada ao conceito de “fetiche” de Marx, em que as mercadorias ganham um caráter de dissimulação. Guerreiro (1995, p. 79) completa sobre isso:

O que Marx anuncia é um estágio da sociedade capitalista em que os produtos do trabalho já não têm a ver com a satisfação de necessidades humanas, mas com um valor abstrato que só se define pela acumulação e pela troca. Na análise de Marx, o valor de uso anula-se no valor de troca, transfigurando a mercadoria num fetiche, numa fantasmagoria cheia de ‘sutilezas metafísicas’ e ‘argúcias teológicas’.

Entretanto, as Exposições não tinham apenas um caráter comercial. Elas também pretendiam ter “um caráter didático-pedagógico, de instruir, de fazer conhecer o novo, de vulgarizar o conhecimento científico e abrangê-lo em todos os seus ramos e facetas, numa verdadeira preocupação enciclopedista” (PESAVENTO, 1997, p. 123-124). Além disso, desde o começo, as Exposições também tinham um caráter lúdico ao manter atividades e apresentações para entreter o público. Segundo Guerreiro (1995, p. 08), elas foram definidas como “o motivo delírio do século XIX” e havia um deslumbramento coletivo entre as massas que as frequentavam, movimentando as cidades-sede e dando a elas um novo ritmo durante os dias de evento. Todavia, como Pesavento (1997, p. 46) lembra: “esta proposta de divulgação científica, ou este intento pedagógico, não é neutro. O processo educacional é, em si, mecanismo de adestramento e veículo ideológico”. Seria um elemento burguês de representação objetivando diluir conflitos e consolidar sua dominação.

Esses “templos modernos” transferiam para dentro do evento o espírito da modernidade e o gozo de estar entre as multidões desfrutando dos mesmos prazeres. Como destaca Guerreiro (1995, p. 77), essa multidão seria “o filtro através do qual a cidade integra o flâneur”, relembrando a figura citada por Baudelaire e Walter Benjamin, pois o flâneur dominou a “arte de habitar a cidade moderna” e sua profissão é “casar com a multidão”. A figura do flâneur, é claro, poderia ser inteiramente identificada nas Exposições de Paris.

Em todo o século XIX, ocorreram 16 Exposições Universais em oito países-sede diferentes. O caso francês é particular porque cinco delas aconteceram em Paris, das quais três foram durante o recorte temporal da *Belle Époque*: em 1878, 1889 e 1900.

1.4.1. A Exposição Universal de 1878

A Exposição Universal de 1878 aconteceu poucos anos após a assinatura do Tratado de Frankfurt que possibilitou um período de paz europeia, mas que também fez a França perder o território da Alsácia-Lorena e pagar indenização à Alemanha. Desse modo, a França queria mostrar ao mundo que ainda desfrutava de prestígio, mesmo depois daquela guerra, e que não havia deixado suas ambições industriais e tecnológicas para trás. Considerando que os

organizadores tinham apenas dois anos para planejarem e montarem a Exposição, ao acolher evento de tamanha magnitude, a França também parecia assegurar que as suas reservas monetárias não estavam enfraquecidas, mesmo depois da reconstrução de algumas partes da cidade, destruídas durante a Comuna de Paris em 1871. E como a montagem precisou de muita mão-de-obra, acabou diminuindo o desemprego – temporariamente –, o que contribuiu que as expectativas sobre a mesma subissem durante esses anos de construção.

Imagem 4: A Estátua da Liberdade na Exposição de 1878.



Fonte: Autor desconhecido. Disponível em:
<https://www.pinterest.pt/pin/544302304953692681/>.

O local escolhido foi o Campo de Marte, o mesmo da Exposição de 1867, mas expandiu um pouco a área à direita do rio Sena, com a expectativa de um público maior. Uma das atrações foi a cabeça da Estátua da Liberdade (Imagem 4). Criada pelo escultor Frederic-Auguste Bartholdi, teve a estrutura projetada por Alexandre Gustave Eiffel. A escultura foi oferecida pela França aos Estados Unidos como presente pelo centenário da independência daquele país em 1876. Após a exposição, a estátua foi terminada em 1884 e fixada em solo americano em 1886.

Das construções especiais para a Exposição, uma das principais foi o *Palais du Trocadéro*, apesar de ser considerado um dos responsáveis pelo prejuízo do evento - que

adquiriu a fama de ter sido uma das exposições financeiramente mais desastrosas da França, mesmo batendo um número recorde de visitantes. A decisão dos organizadores de concentrar todas as forças na exposição e omitir as atrações mais populares também não agradou ao público de forma geral (LOPES e MARTINS, 2007, p. 68).

1.4.2. A Exposição Universal de 1889

Para a Exposição de 1889, os organizadores decidiram contornar esses erros passados ao apelar para o populismo e investir em atrações grandiosas. Segundo Pesavento (1997, p. 174-175), a data não foi escolhida por acaso, pois marcava o centenário da Revolução Francesa. A motivação era justificável e ganhou apoio, mas a intencionalidade política do evento também era evidente ao associar as realizações da Revolução com a superioridade da forma republicana de governo e também como um acontecimento universal e patrimônio da humanidade: “os direitos do homem, o liberalismo, a abolição das corporações e a liberdade do trabalho, o avanço da ciência e da técnica, etc.”.

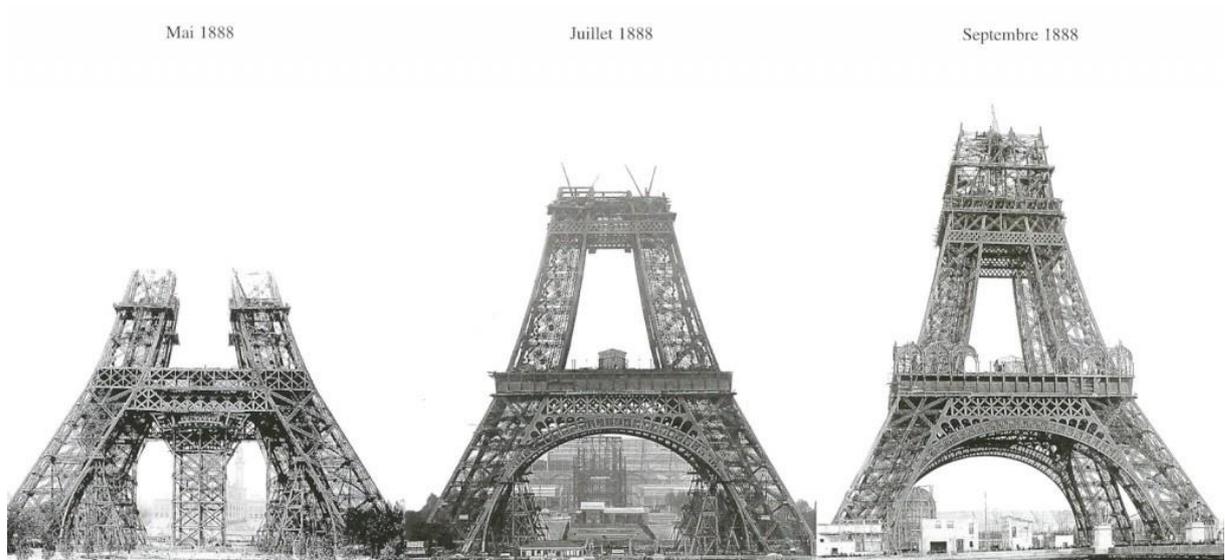
Nessa época, o país já tinha mais prosperidade política e econômica, e queria mostrar ao mundo os progressos conquistados nos tempos de paz. A grande Galeria das máquinas – maior espaço interno construído até aquele momento, com máquinas e engenhos novos em movimento – fazia parte desse contexto de representação dessa prosperidade e “paz civilizatória” ao mostrar que, enquanto outras nações civilizadas investiam em armamento, a França mostrava ao mundo a ciência e promovia a paz. Vale lembrar que se estava no auge do imperialismo e na área cultural da Exposição havia uma espécie de “zoológico humano” em que pessoas de outras etnias, como negros e árabes, eram “expostas” ao lado de objetos e outros elementos das respectivas culturas não eurocêntricas.

Para atenderem a expectativa de público, os organizadores resolveram expandir ainda mais a área da Exposição além do que já tinha sido feito na anterior, indo até a *Esplanade des Invalides*. Durante a sua montagem, também foi construído um pequeno trilho que circundava os pavilhões e, mais tarde, adaptado para o uso dos visitantes, o que amenizou o problema da distância entre o Campo de Marte e a *Esplanade des Invalides* (LOPES e MARTINS, 2007, p. 76). Para a ocasião do evento, o *Guide Bleu du Figaro et du Petit journal* escreveu o seguinte para os visitantes:

Com que espírito é preciso visitar a Exposição? É preciso vê-la com o mesmo espírito que presidiu a sua organização: é preciso vê-la para se instruir e para se divertir. Ela é para todo mundo, para todas as idades, para os sábios, assim como para os menos instruídos, uma incomparável “lição de coisas”. O industrial aí encontra os modelos dos quais ele saberá aproveitar. O simples passante aí toma uma ideia geral e suficiente das maravilhas, sempre em progresso, da indústria moderna. Um pode aí encontrar o caminho da fortuna, pelo estudo dos processos aperfeiçoados de fabricação; outro aí encontra. Com os objetos usuais colocados sob seus olhos, a satisfação econômica do seu gosto (Guide Bleu du Fiagro et di Petit Palais Journal. 1889, p. 05, apud PESAVENTO, 1997, p. 13).

Diante de todas as atrações, e grandiosidade e imponência das construções e pavilhões, é inegável que o monumento mais importante da Exposição de 1889, que marcaria Paris para sempre é a Torre Eiffel (Imagem 5). De acordo com Blom (2015, p. 26), “a Exposição Universal de 1889 em Paris lançou um ousado olhar para o futuro, tendo como símbolo a estrutura nua da Torre Eiffel e seu lendário facho de luz”. Ela tem 324 metros de altura e representou a força monumental do ferro, os avanços da engenharia e o progresso do homem ao conseguir realizar tal façanha. “O homem, o ser racional, senhor da técnica, possuidor do conhecimento científico, domara as leis do universo” (PESAVENTO, 1997, p. 180).

Imagem 5: Processo de construção da Torre Eiffel



Fonte: Revue des deux mondes, 2015. Disponível em: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/15-decembre-1832-naissance-de-gustave-eiffel/>.

O design da torre foi escolhido através de um concurso promovido pelo governo da França em que o engenheiro Alexandre Gustave Eiffel saiu vitorioso. Apesar de ter sido escolhido como o único design digno de avaliação, a construção e a permanência da torre não saiu ileso de críticas. Mesmo que com o passar dos anos se tornasse símbolo da cidade com os anos, na época ela era vista como um edifício inútil, o que confirma que sempre há uma reação de negação ao novo, ainda mais que a torre tinha sido construída com um material que, na época, era considerado “vulgar”. Muitos diziam que ela iria eventualmente cair, o que fez com que Eiffel chegasse a ser processado por alguns proprietários de casas em volta da torre, alegando que não estavam conseguindo vender ou alugar seus imóveis devido a esse rumor de desabamento. Durante a construção, houve, inclusive, um “Protesto dos Artistas”, assinado por pessoas proeminentes como Guy de Maupassant, Alexandre Dumas, Leconte de Lisle, Charles Garnier e Sully Prudhomme. Segundo Guerreiro (1995, p. 20), começava assim:

Nós, escritores, escultores, arquitetos, pintores apaixonados da beleza até aqui intacta de Paris, viemos protestar com todas as nossas forças, com toda a nossa indignação, em nome da arte e da história francesa ameaçadas, contra a construção, em pleno coração da nossa capital, da inútil e monstruosa Torre Eiffel. Vai a cidade de Paris associar-se durante mais tempo às barrocas, às mercantis imaginações de um construtor de máquinas, para perder a honra e desfear-se irreparavelmente? Porque a Torre Eiffel, que nem a comercial América quereria, é, não duvidem, a desonra de Paris. Todos o sentem, todos o dizem, todos se afligem profundamente, e nós somos apenas um fraco eco da opinião universal, tão legitimamente alarmada. Quando os estrangeiros vierem visitar a nossa Exposição, gritarão, espantados: “O que é este horror que os franceses encontraram para nos dar a ideia do gosto de que tanto se arrogam?”. Eles terão razão em nos ridicularizar, porque Paris (...) ter-se-á tornado Paris do senhor Eiffel.

Este protesto não convenceu muito por se basear unicamente na estética da torre, e Eiffel saiu na defesa da beleza da torre ao dizer que os princípios da estética não eram estranhos aos engenheiros e homens das ciências exatas. Além disso, como afirma Pesavento (1997, p. 186), ele também acrescentou que já estava na hora de a França deixar de ser conhecida apenas como o país do divertimento e do lazer, para se tornar também terra de engenheiros e construtores modernos.

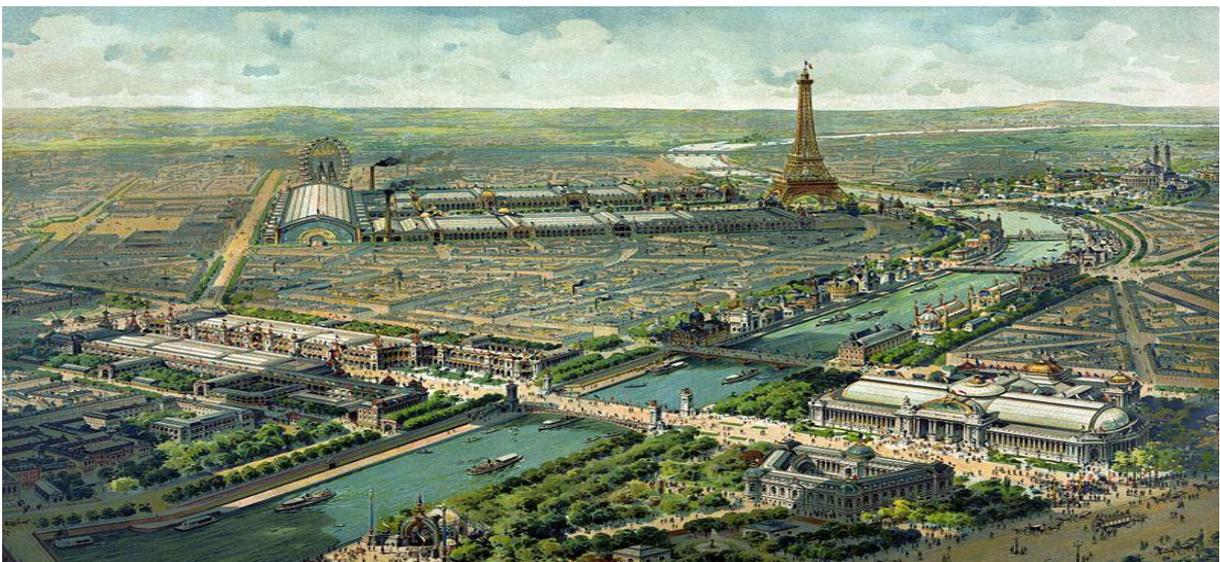
Depois da inauguração, a maior parte das opiniões mudaria de lado quando enfim pôde tocar no monstro. Ninguém realmente levou adiante a ideia de destruí-la após a Exposição, tanto por seu simbolismo e beleza quanto por fins militares de observação, e também por servir como antena. A Torre Eiffel entrou para a História e marcou Paris e a França para sempre.

1.4.3. A exposição Universal de 1900

A Exposição Universal de 1900 (Imagem 6) ocupou outro ano de destaque ao fechar o século XIX e abrir um novo século. Ela tinha objetivos parecidos com os das anteriores: ser como uma grande operação de propaganda nacional. De acordo com Guerreiro (1995, p. 14-15), a França quis trazer para si novamente o papel de “promotora da paz”, mas também de “mãe civilizadora” ao dar mais destaque às atrações artísticas e culturais, sendo a “guardiã” dos valores ocidentais. Ela também continuaria a exaltar a República, tal como ocorreu na Exposição de 1889 e se colocava como “farol do mundo”, podendo ser considerada como a última grande festa de Paris antes da Primeira Guerra Mundial.

Pretendeu-se, ainda, que a Exposição fosse a maior de todas até então realizada, o que esbarrou em alguns problemas financeiros e de transporte. Algumas construções de eventos anteriores foram modificadas – como a Galeria das máquinas, que se tornou uma sala de festas atrás do Palácio da Eletricidade – ou acabaram destruídas – como o Palácio da Indústria de 1855, substituído pelo Grand e pelo Petit Palais. Nem a Torre Eiffel passou ilesa de sugestões de modificações, como a sua substituição por um globo, uma espécie de catedral gótica e até dois elefantes gigantes. Isso mostra que, mesmo após anos de sua construção, ela ainda não estava totalmente enraizada na representação da cidade.

Imagem 6: Vista panorâmica da Exposição de 1900.



Fonte: Wikipedia. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vue_panoramique_de_1%27exposition_universelle_de_1900.jpg?uselang=fr.

Para financiar a Exposição, além das subvenções do Estado, também se recorreu à poupança pública e pequenas vantagens para aqueles que comprassem ingressos adiantados. Os problemas de circulação de 1889 também deveriam ser solucionados para que fosse possível realizar um evento ainda maior, sendo que Paris necessitava de uma rede de transportes melhor mesmo em condições normais. A partir disso, discussões mais sérias – mas não novas – sobre a construção do metrô tomaram conta da cidade. Após 40 anos de espera e de muitas disputas pela concessão da linha férrea entre o governo central e a capital, o metrô foi autorizado em 1895 e as obras foram iniciadas em 1896, sendo inaugurado em julho de 1900 - no meio da Exposição Universal. Entretanto, Guerreiro (1995, p. 23) também aponta para o fato de que, mesmo com mais acessibilidade, a circulação não diminuiu, pois há mais procura com a oferta de transporte.

Em 1898 foi feito um concurso para escolher uma decoração para as entradas das estações do metrô, e o design de Hector Guimard foi escolhido como vencedor, ratificando o estilo *Art Nouveau*. Esta forma de arte, que será abordada com mais detalhes no próximo capítulo, estava em seu apogeu por volta de 1900, e na época da Exposição se propaga, aparecendo principalmente através da ornamentação exagerada, motivos florais e “arquitetura fantástica”, e adequando-se ao uso do ferro e do vidro.

Durante a organização do evento, também se discutiu por muito tempo se a Exposição deveria ter um papel retrospectivo em relação ao século XIX ou prospectivo para o século XX. Segundo Guerreiro (1995, p. 09), a retrospectiva foi escolhida “exibindo tudo o que de melhor o século produziu, levando ao extremo limite, como quem encerra um capítulo, a lógica das Exposições Universais oitocentistas”. Porém, nessa época a produção industrial já não era mais novidade. Inventos que foram atrações em eventos passados já estavam incorporados ao cotidiano das pessoas e, por isso, a organização temática do evento colocou a indústria apenas em quarto lugar no grau de importância, atrás de, por exemplo, ensino, artes e outros inventos mais recentes como o cinema. Desse modo, a Exposição deixa de ter um caráter essencialmente industrial para ter uma dimensão global (LOPES e MARTINS, 2007, p. 104).

A Exposição Universal de 1900 foi inaugurada em 14 de abril e durou até 12 de novembro, período em que Paris recebeu cerca de 50 milhões de visitantes de todo o mundo. A sua principal atração acabou sendo a Eletricidade e, em seu discurso de abertura, o Presidente Loubet afirmava que, mesmo que o evento fosse de natureza efêmera, o encontro pacífico de vários governos do mundo não seria em vão e que o século XX brilharia com um pouco mais

de fraternidade (GUERREIRO, 1995, p. 27). Um estudante universitário de Bordeaux chamado Pierre Laborde (apud HOOBLER, 2013, p. 15) visitou o evento e, através de seu relato, é possível imaginar como foi sua experiência:

Pode-se dizer que toquei com meus dedos este delicioso século que apenas se inicia. Dancei todas as danças do mundo desde Pont des Invalides até a Pont de l'Alma, e viajei pela “esteira rolante” desde um palazzo veneziano até a capital Washington, desde uma herdade elisabetana até uma igreja bizantina. [...] Vi fotografias em movimento e danças eletrificadas: cinematografia e Loie Fuller. [...] A vida em uma tela... Ainda não é arte, mas será.

Assim, além de ser retrospectiva, “a exposição foi uma afirmação das promessas reluzentes do novo século, transformado por uma energia que ninguém podia ver, mas que todos sentiram” (HOOBLER, 2013, p. 15).

Não teve como escapar das críticas e também dos problemas também. Segundo Guerreiro (1995, p. 28), algumas consequências sociais e econômicas foram apontadas, como “o aumento generalizado do preço dos bens de consumo, a situação de exceção no mercado de trabalho e no regime dos salários, e o destino a que estava sujeito o enorme contingente de operários”, estes desempregados após o término das obras. Blom (2015, p. 39) também destaca a estátua “La Parisienne” como símbolo dessa insatisfação, talvez por representar o novo papel da mulher: “a gigantesca mulher contemporânea muito cheia de si que saudava os visitantes encarnava medos profundos constatados na esfera pública. Era real demais, inquietantemente poderosa demais”. Colocada no alto do portal de entrada da *Place de la Concorde*, a estátua feita por Moreau Vauthier poderia lembrar Sarah Bernhardt ou alguma mulher desenhada por Alphonse Mucha, além de ter o vestido de alta-costura desenhado pela costureira Jeanne Paquin, sendo assim também um símbolo de *Art Nouveau*.

Ao invés de investir no refinamento arquitetônico e tecnológico como nas anteriores, a Exposição de 1900 se concentrou em outras áreas, como novidades técnicas para apresentações teatrais e a maior roda gigante até aquele momento – que veio da Exposição de Chicago. Alguns exemplos, segundo Pesavento (1997, p. 222), são: o “maréorama”, que simulava uma viagem de navio entre Villefranche e Constantinopla; o Palácio da Óptica, que permitia ver a Lua com mais proximidade; e as reconstituições históricas, que levavam o público à Paris medieval.

Outro ponto importante de ressaltar na Exposição de 1900 o lugar privilegiado que se deu às artes. De acordo com Guerreiro (1995, p. 71), na primeira Exposição Universal - em Londres, 1851 -, as artes foram deliberadamente excluídas, pois não estavam ligadas à indústria e às técnicas. Em 1855, Paris já abre um espaço para elas, em 1900, queria-se fazer um balanço da arte de toda uma geração e até do século. A maior parte das obras apresentadas não era de acadêmicos, mas de pinturas de impressionistas, como Monet, Pissarro, Cézanne e Renoir que marcaram notória presença. Aliás, este momento seria o triunfo do Impressionismo, mesmo que ainda encontrasse resistência por parte dos mais conservadores.

1.5. Paul Poiret: a introdução do nosso personagem histórico e seus primeiros anos de vida.

Foi necessário fazer esse panorama da *Belle Époque* para que pudéssemos encontrar o personagem histórico principal desta pesquisa: Paul Poiret (imagem 7), pois o sujeito está “situado no contexto socio-histórico de uma comunidade, num tempo e espaço concretos” (FIGARO org., 2015, p.26), além de que, como já foi citado na introdução, o estudo do indivíduo, não necessariamente o “herói”, pode mostrar como os acontecimentos ao redor o afetam direta e indiretamente.

Imagem 7: Fotografia mais famosa de Poiret (c. 1913).



Fonte: Wikipedia. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Poiret#/media/File:Paulpoiret.jpg.

Poiret foi um grande costureiro da época e influenciou vários de seus colegas de profissão com suas criações exóticas e, em certos casos, “revolucionárias”, contribuindo para definir as formas que representariam a *Belle Époque* principalmente em seus últimos quatro anos. De acordo com Bolton e Koda (2007, p. 13) sua importância é entendida porque ele não só estabeleceu um padrão para o vestido moderno, mas também foi um dos pioneiros na própria indústria da moda moderna, mudando assim o curso da História da Moda e indo também na direção da História do design moderno. Para compreender um pouco mais sobre a sua figura e sua vida anos mais tarde, é necessário também fazer uma pequena sondagem de como foi sua infância e adolescência, para se tentar entender o que o teria motivado a ponto de se interessar precocemente por arte e moda. Para isso, toma-se como referência inicial principalmente a sua autobiografia: *King of Fashion: the autobiography of Paul Poiret* (2009). Além disso, outras obras também foram utilizadas para complementar e validar as informações sobre a sua vida e não contar apenas com a visão pessoal do próprio sujeito tratado, pois, de acordo com Bourdieu (2006, p. 189), o discurso de uma autobiografia é como se fosse uma apresentação pública ou oficial de si, pois serviria para justificar escolhas e fracassos, e que é preciso relacionar o sujeito ao contexto à sua volta. Assim, obras como o catálogo *Poiret* (2007), organizado pelo Museu Metropolitano de Nova Iorque, e *Couture Culture: a study in modern art and fashion*, (2003), de Nancy Troy, foram algumas das principais fontes utilizadas para complementar a pesquisa além da utilização da obra escrita pelo próprio Poiret.

A autobiografia foi publicada originalmente em 1931, e é a versão em língua inglesa do livro *En habillant l'époque*, de 1930. Como se pode perceber, os títulos em inglês e francês são totalmente diferentes, talvez porque foi nos Estados Unidos que Poiret ficou famoso ao ponto de ser apelidado de *king of fashion* (rei da moda). De qualquer forma, os eventos narrados não foram escritos de forma linear e em vários momentos Poiret expressa suas opiniões e sentimentos sobre algumas situações, tornando essa autobiografia uma fonte importante para compreender os detalhes sobre este indivíduo e os acontecimentos ao seu redor. De acordo com Goss (2007, p. 43), também vale lembrar que em sua autobiografia, Poiret às vezes é vago em relação a certos acontecimentos e frequentemente demonstra um orgulho exagerado de suas façanhas, mas que também há bastantes fatos conhecidos que dão base a muitas de suas afirmações.

Paul Poiret nasceu no dia 20 de abril de 1879. Já na primeira frase do primeiro capítulo (Juventude), o autor afirma “eu sou um parisiense de Paris” (2009, p. 01). Assim, já é possível perceber que o livro é narrado em primeira pessoa – como é comum em autobiografias – e

também que Poiret, através desse enunciado, busca já se firmar como sujeito autor e narrador ao assumir o lugar da fala. Ao mesmo tempo, também se insere num tempo e espaço, levando-se em conta que a publicação data de 1931. Porém, é bem provável que ele esteja se colocando como um parisiense da Paris da *Belle Époque*, pois ele nasceu em meio a ela, atingiu seu auge nela e após o seu término e a vinda da guerra que ele foi gradualmente à falência poucos anos depois.

Poiret tem uma tendência a colocar vários fatos de sua infância como bases para aquilo que ele gostaria e seria mais tarde. Diz que suas primeiras palavras foram “Lápis e papel” (2009, p. 01) e que costumava organizar pequenas festas para a sua família. Ele afirma: “eu não reconto essas coisas para enaltecer minha escolha de prazeres, mas porque é curioso me ver já naquela época interessado nas coisas que mais tarde seriam objetos de minhas pesquisas e paixões” (2009, p. 05). Além disso, desde cedo, a presença da arte e do design o circulou em sua vida. Seu pai era um comerciante de tecidos, uma de suas irmãs se casou com um joalheiro e outra com um designer de interiores e móveis.

A já citada Exposição Universal, que marcou a época e a cidade, também fez parte da infância de Poiret (imagem 8). Ele descreve a de 1889, quando tinha 10 anos e seu pai comprou entradas especiais, além de ter acompanhado de perto a construção da Torre Eiffel:

Eu estava extasiado de alegria. Nos ombros de meu pai, eu olhei para as fantásticas revelações da fonte luminosa, e fui incapaz de tirar meus olhos dela, assim como até hoje sou incapaz de esquecer essa memória. Às vezes me pergunto se meu gosto pelas cores surgiu ou não naquela noite, entre a fantasmagoria de rosas, verdes e violetas.

A Exposição revelou para mim outras maravilhas imprevistas: as aplicações da eletricidade, o gramofone, etc. Eu quis conhecer Edson, ou escrever para ele para agradecê-lo e pessoalmente parabeniza-lo pelo que ele estava dando para a Humanidade [...]. Parecia para mim que todos os segredos da vida tinham se revelado simultaneamente, satisfazendo minhas curiosidades.

Que dias adoráveis! (POIRET, 2009, p. 05).

Imagem 8: Poiret com 9 anos.



Fonte: Head to toe fashion art. Disponível em: <http://headtoeofashionart.com/paul-poiret-1879-1944/>.

Com isso, Poiret chama a atenção mais uma vez de como esses acontecimentos na infância o influenciaram. É interessante ressaltar que foi por volta do fim do século XIX e começo do século XX que Freud formula suas teorias sobre a infância, traumas e como esses acontecimentos marcantes se refletem na fase adulta. Portanto, Poiret estava se adequando ao pensamento de seu tempo.

Sua família não era pobre, mas ele tinha três irmãs e, aos 12 anos, mudou de escola e conheceu outras crianças de classe superior e que se diferenciavam pelas cores e cortes de roupas dos seus próprios trajes. Porém, ele faz um esforço para mostrar que não era menos valioso ou com menos bom gosto e educação que os outros: “eu era basicamente um dândi, e mesmo que eu me esquecesse de tomar banho às vezes, jamais me esquecia de trocar meu colarinho” (2009, p.06). Ao usar a palavra “dândi”, Poiret se coloca como aquele que tem bom gosto e refinamento, mas que não pertence à nobreza, possivelmente querendo elevar e construir uma imagem de si mesmo.

Depois da fase escolar, o pai de Poiret o colocou para ser aprendiz de um fabricante de guarda-chuvas. Segundo ele, seu pai disse a esse fabricante: “Escute, esse é um garoto que tem muito amor próprio. Ele pode facilmente se tornar extremamente orgulhoso; nós devemos

tirar isso dele, eu quero que ele aprenda tudo desde o início” (2009, p. 09). Porém, Poiret se ufana de dizer “meu orgulho está inteiro até hoje” (2009, p. 10).

Ele via os dias na casa de guarda-chuvas como martirizantes, pois as tarefas mais degradantes lhe eram reservadas e ainda suspeitava que o dono do lugar secretamente invejava-o. Mas essa experiência o fez aprender a costurar que, combinado com a sua vontade de sair daquele lugar, o fez tentar desenhar roupas novamente, seu passatempo de criança. Ele reuniu alguns pedaços de tecidos de guarda-chuva para tentar fazer suas próprias criações e passou pelas principais *Maisons* da época, as casas de alta-costura, vendendo seus rascunhos, até que o costureiro Doucet recomendou que ele “parasse de deixar seus ovos em todas as cestas” (2009, p.11) e o convidou para trabalhar exclusivamente para ele. A partir daí, inicia-se a carreira de Poiret no mundo da moda e da alta-costura.

Após as análises e enunciações ao longo deste capítulo, pode-se dizer que as Exposições Universais foram o ápice do século XIX e a de 1900 foi também o da *Belle Époque* francesa, fechando o século anterior e abrindo um novo cheio de oportunidades – mesmo que a Primeira Guerra Mundial estivesse na esquina, sem contar que desvelaram para o jovem Poiret o mundo da arte e da técnica. Elas inspiraram e encantaram pessoas, e abriram espaço para produtos diferentes da indústria, como as artes e a Moda. Esta já tinha um grande público consumidor entre as mulheres, e a alta-costura se tornava também uma forma de arte. Assim, fecha-se este capítulo para dar passagem ao próximo, onde serão abordados temas como arte, *Art Nouveau* e moda na *Belle Époque* francesa antes de se passar para o objetivo mais específico desta dissertação: a emblemática construção de Paul Poiret no mundo da alta-costura francesa, que acabaria por influenciar outros costureiros.

2. Capítulo II: Moda e Arte na *Belle Époque*

Após a demonstração do contexto geral da *Belle Époque* no capítulo anterior – período no qual o costureiro Paul Poiret se insere com destaque –, adentra-se agora em discussões mais específicas sobre a moda, a arte na *Belle Époque* e o estilo *Art Nouveau* que além de influenciarem a propaganda industrial com ilustrações e pôsteres, possibilitaram mudanças significativas na arquitetura. Também se manifestaram na moda, através dos principais costureiros das casas de alta-costura francesas, dentre eles Poiret. Entretanto, este homem também antecipou ecos do estilo que mais tarde seria conhecido como *Art Déco* e por outras tendências artísticas da modernidade, por isso, este assunto também precisou ser introduzido.

Porém, para que se tenha uma noção mais ampla do fenômeno “moda”, foram introduzidos neste capítulo alguns conceitos fundamentais para o andamento da pesquisa, como o que significa moda, a sua relação com a noção de “novo” e também sua relação com a formação da identidade individual que passou a ter mais importância por volta do começo do século XIX.

2.1. Moda: conceitos e reflexões sobre o fenômeno cultural.

Diante do fato de que o principal protagonista estudado nesta dissertação é um costureiro e artista, deve-se conectá-lo com esses dois campos, embora maior ênfase recaia sobre o fenômeno da moda, campo de que ele se ocupou mais intensamente, assegurando-lhe a sobrevivência e também prestígio social. Quando falamos de “moda”, nos referimos à indumentária, e este termo será usado aqui como sinônimo de “roupa” ou de “vestuário”. De acordo com Lipovetsky (2014, p. 79) pode-se dizer que foi durante o século XIX que o conceito se instalou para traduzir “um sistema de produção e de difusão desconhecido até então e que se manterá com grande regularidade durante um século”. Porém, antes de adentrar o tema, é preciso fazer uma pequena análise dos estudos e conceitos sobre a moda para que uma melhor compreensão do assunto seja captada.

Ao falar de moda, evoca-se uma série de símbolos, valores e preconceitos no imaginário social. Segundo Godart (2010, p. 09), a moda foi – e ainda é – vista por muitos membros da comunidade científica como “superficial ou então a expressão de uma manipulação social que visa sustentar o consumo de maneira artificial”, além de que as indústrias criativas em geral

sofrem pela falta de dados. Kawamura (2005, p. 09) acrescenta a isso dizendo que uma das razões principais para a moda ser considerada fútil pelo meio acadêmico se deve ao fato de que ela seria um fenômeno ligado à aparência externa e às mulheres, além de ser vista como irracional devido às suas mudanças constantes e sem carga intelectual. Svendsen (2010, p. 31) diz que a moda de fato é irracional porque ela geralmente busca “a mudança pela mudança” e não realmente aperfeiçoar o objeto em sua forma funcional. E Monneyron (2007, p. 12) afirma que ela é tão integrante do cotidiano que é vista como banal. Entretanto, essas são apenas algumas facetas da moda e, para colocá-la no centro do debate sociológico, histórico, filosófico ou estético, cabe ao pesquisador tirá-la dessa banalidade e colocá-la como fenômeno de significado social e criador (MONNEYRON, 2007, p. 13).

A moda como objeto de reconhecimento e estudo só encontrou espaço real no meio acadêmico recentemente. De acordo com Barthes (2005, p. 257), até o século XIX não existia uma real História da indumentária, mas apenas “estudos de arqueologia”. Os trabalhos propriamente científicos só começariam a aparecer por volta de 1860 através de eruditos que tinham como objetivo “tratar a indumentária como uma soma de peças, e a peça indumentária em si, como uma espécie de acontecimento histórico” (BARTHES, 2005, p. 258), datando suas possíveis origens circunstanciais. Porém o próprio autor (2005, p. 262) lembra que, apesar de ser possível datar o aparecimento e o surgimento de certa peça, não se pode confundir isso com a data de invenção, adoção ou o fim da mesma de forma extremamente rigorosa, apesar de ser isso que maior parte dos estudos cronológicos da moda fazem de certa forma.

Calanca (2011, p. 16) afirma que a indumentária é um objeto de estudo completo, pois, “além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação”. Entretanto, diversos estudiosos concordam que a moda e a indumentária são, sobretudo, objetos de estudos sociológicos: “a moda é socialmente frívola, mas não socialmente trivial”. (KAWAMURA, 2005, p. 13, tradução nossa). Ainda segundo Kawamura (2005, p. 13), ela só seria objeto sério de estudo da sociologia por volta dos anos de 1920. Mas, mesmo assim, como afirma Monneyron (2007, p. 09), até mesmo os sociólogos cedem aos historiadores tal atributo, e é por isso que há uma grande tradição de estudos sobre a moda e a indumentária feita por pesquisadores da área da História.

De acordo com Barthes (2005, p. 259), o vestuário é objeto histórico e sociológico, pois, em cada momento da história, ele é usado como o equilíbrio entre formas normativas. Além

disso, ele faz uma diferenciação entre indumentária e moda como objetos de estudos (2005, p. 272):

A indumentária é o objeto de estudo dos pesquisadores e a moda é sempre da alçada da indumentária; mas sua origem pode representar um ou outro movimento. Ora a moda é um fato de indumentária criado artificialmente por especialistas (alta-costura, por exemplo), ora é construída pela propagação de um traje, reproduzido em escala coletiva por razões diversas.

Deste modo, a moda produz o seu próprio ritmo e tem, em paralelo, uma relativa independência em relação às mudanças da História geral. Mas ela, ao mesmo tempo, só dispõe de um número finito de arquétipos e, por isso, a história da moda é parcialmente cíclica e a indumentária fica em simbiose com o momento histórico (BARTHES, 2005, p. 263 e 274). Além disso, Calanca (2011, p. 39) afirma que o historiador que estuda a indumentária tem que lidar com questões culturais importantes como “o luxo, o consumo ostentatório, a representação simbólica das hierarquias econômicas e sociais e a distribuição das marcas de origem”. Barthes (2005, p. 280) reitera o mesmo ponto de vista ao dizer que esse tipo de história propõe ao historiador “problemas essenciais de toda análise cultural, sendo a cultura ao mesmo tempo sistema e processo, instituição e ato individual, reserva expressiva e ordem significante”.

Sobre o uso de fontes para o estudo da indumentária e da moda, Calanca (2011, p. 32) atenta para o problema da documentação figurativa como fonte. Em quadros, esculturas e gravuras, deve-se ter em mente que todo elemento representado na imagem foi pensado antes de ser utilizado, como a pose, as cores e a roupa, de acordo com o objetivo visado por trás daquela imagem. Barthes (2005, p. 265 e 266) afirma que se deve ir além dessa imagem ilusória e inseri-la no contexto normatizado e consagrado pela sociedade em questão, pois “as relações normativas são veículos de significação”.

Esses e outros autores também já discutiram bastante sobre quando teria surgido a moda. Diferentemente da História da indumentária, que perpassa diversos períodos e lugares da existência humana, todos os estudiosos da História da Moda concordam que ela não é um fenômeno cultural intrínseco ao ser humano, pois, em termos históricos, ela é até relativamente recente e nem existia na Antiguidade, além de ser essencialmente um fenômeno Ocidental. Contudo, os pesquisadores discordam novamente sobre o período exato em que este fenômeno surgiu, pois, segundo Godart (2010, p. 22) é difícil colocar um ponto inicial ou origem única da moda, já que isso dependeria da maneira pela qual a moda é proposta e definida pelo

pesquisador. Deste modo, as suas origens podem variar desde o fim da idade média até o momento após a Revolução Francesa.

O próprio Godart (2010, p. 22) defende que foi durante a Primeira-Renascença (portanto, a partir do século XIV) que a moda surgiu como esse fenômeno sociocultural, pois o capitalismo mercantilista permitiu a emergência da burguesia, que não hesitava em se expressar através das suas vestimentas os seus acessórios luxuosos que refletiam seu poder socioeconômico e, assim, o início da moda estaria ligado às elites. Já Svendsen (2010, p. 24 e 25), afirma que, embora seja possível colocar o início da moda por volta de 1350, seria mais correto dizer que, no sentido moderno da palavra “moda” como um fenômeno de mudanças rápidas e o desafio constante do indivíduo de se manter “na moda”, ela só se tornou uma força real no século XVIII, quando por volta de 1770 surgiram as primeiras revistas de moda que permitiram uma circulação de informações mais rápida sobre o que estava “in” e “out”. Segundo o autor (2010, p. 25), moda seria, portanto, um “traço vital da modernidade”, contribuindo para a abolição das tradições e a indicação da emancipação de autoridades ao recusar a opressão da “moda anterior”, apesar de também ser, ao mesmo tempo, irracional devido às suas mudanças constantes.

Monneyron (2007, p. 20), por sua vez, defende que, embora existissem na Idade Média “modas de corte”, a moda só se fixou como “um fenômeno social, com seus rituais e instituições” no século XIX, com a Revolução Industrial, momento em que se desenvolveu plenamente a noção de uma sociedade constituída sobre a figura do indivíduo, que começou a ser formulada no século XVIII. Kawamura (2005, p. 19) acrescenta que a moda não é possível numa sociedade que possui uma hierarquia rígida, pois é preciso certa fluidez entre as classes para que se possa ascender socialmente e mostrar isso através das roupas. É necessário um sistema em que a imitação e a ascensão social sejam autorizadas pela autoridade, subentendendo a crença na igualdade que existe na democracia.

Stevenson (2012, p. 12) coloca como marco inicial aproximado do fenômeno da moda a Revolução Francesa (1798), pois teria sido aproximadamente a partir desse momento que a moda passou a significar e a ser tal qual se tornaria conhecida na contemporaneidade, pois, após a referida Revolução, a nova classe burguesa não queria “parecer aristocrata”, classe essa que tanto repudiava. Os homens, por sua vez, adotaram um estilo mais sóbrio e simples que condizia melhor com os ideais racionais que negavam o exagero da corte. Porém, as mulheres

continuaram com seus grandes vestidos e esses passaram a sofrer rápidas e constantes mudanças ao longo dos anos seguintes.

Independente da data exata de quando surgiu a moda, é fato de que foi em meados do século XIX que a indústria da moda enfim começou a tomar a forma de um sistema, aproximando-se mais da época que Monneyron coloca como marco inicial. É também nesse momento que assume importância o surgimento de grandes costureiros, como Paul Poiret, logo em seus primórdios e na construção da moda como indústria, assunto esse que será desenvolvido no próximo capítulo.

Para melhor compreender como surgiram os movimentos cíclicos da moda que foram importantes para o entendimento do caso da ascensão e queda de Poiret, é preciso falar sobre a sua relação com a noção apreendida pela sociedade do significado de “novo”. Entretanto, para adentrar a ideia de “novo” é preciso fazer uma reflexão sobre o que seria considerado, então, considerado realmente “moda”, dado que esta tem no “novo” a sua própria essência. Por fim, faz-se uma reflexão sobre a relação da moda e do “novo” com a construção da própria identidade individual, mostrando porque tal fenômeno se tornou tão cultuado nessa nova sociedade ocidental que foi formada a partir do fim do século XVIII.

Primeiramente, exporemos a definição do Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (1980, p. 1156):

Moda, s. f. (fr. Mode). 1. Uso corrente. 2. Forma atual do vestuário. 3. Fantasia, gosto ou maneira como cada um faz as coisas. 4. Cantiga, ária, modinha. 5. *Estat.* O valor mais frequente numa série de observações. 6. *Sociol.* Ações contínuas de pouca duração que ocorrem na forma de certos elementos culturais (indumentária, habilitação, fala, recreação, etc.). S. f. Pl. Artigos de vestuário para senhoras e crianças. Antôn.: anti-moda.

Portanto, a moda é encarnada por diversos elementos culturais, e não diz respeito somente a roupa. Entretanto, é com o estudo da indumentária que o fenômeno da moda se torna mais evidente, sendo assim sua maior representante.

Nesse sentido da relação entre moda e vestuário, o que significaria a palavra “moda”? Como o seu estudo não é uma ciência exata, diversos estudiosos têm respostas diferentes para essa questão. Kawamura (2005, p. 03) afirma que a etimologia da palavra “moda” vem de *modus*, que significa “maneira” ou “modo” em português, *manner* em inglês e *manière* em

francês. Dentro dessa noção, enquanto a roupa significa o conjunto genérico de materiais que uma pessoa usa, a moda possui um grande número de significados sociais diferentes.

Svendsen (2010, p. 12) afirma que o termo “moda” é especialmente difícil de definir, mas que pode se referir a duas categorias principais: ao vestuário ou ao fato de que é um mecanismo, lógica ou ideologia que se aplica à área do vestuário. Ele cita Baudelaire, que afirma que a moda é um esforço para alcançar a beleza (2010, p. 28): Kant, para quem a moda é a ordem da vaidade e da insensatez (2010, p. 43), e Thorstein Veblen, para quem a moda é uma forma de promoção social, pois “não basta ter dinheiro e poder: isso tem de ser visível” (2010, p. 44).

Para Calanca (2011, p. 11) a moda é “um fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório”, e este concerne a todos os meios de expressão e de transformação do homem (2011, p. 14). De certa forma, a moda espelha os fenômenos socioeconômicos, culturais e políticos, diferente do que a autora considera como “costume”, que seria um hábito de se vestir constante e que determina o modo de ser de pessoas de um mesmo contexto histórico-social.

Kawamura (2005, p. 01) defende que a moda é uma atividade coletiva, uma instituição que produz fenômenos e conceitos. Ela dá às roupas elementos imaginários, como uma marca, e diz que as pessoas realmente compram são esses valores. Assim, a tentativa de definir uma peça de qualquer roupa como moda é considerado pela autora fútil, por não se tratar de “um produto material, mas de um produto simbólico, que sozinho não tem conteúdo ou substância” (2005, p. 02, tradução nossa).

Partindo para a questão do “novo”, Stevenson (2012, p. 06), considera que esse conceito e a “moda” frequentemente andam juntos devido às suas naturezas voláteis. Calanca (2011, p. 12) chega a afirmar que “pode-se dizer que existe moda quando o amor pelo novo se torna um princípio constante, um hábito, uma exigência cultural” e, assim, o “novo” se torna um item comprável.

Entretanto, como lembra Monneyron (2007, p. 114), é extremamente difícil, ou até impossível, abstrair-se do que já existiu. Svendsen (2010, p. 10, 15 e 24) afirma que a moda é a “eterna recorrência do novo”, sendo os dois termos coisas diferentes. “A moda não precisa de fato introduzir algo novo; ela pode dizer respeito igualmente ao que *não* se está usando, como quando se tornou moda *não* usar chapéu”. A moda também pode ser considerada como

mudança, mas nem toda mudança é necessariamente moda, ela só se configura como tal quando busca a mudança por si mesma, e ocorre com uma frequência relativa. E, de acordo com Godart (2010, p. 86), essas mudanças na moda podem ser endógenas e exógenas, ou seja, devido a mecanismos internos ou externos em relação a ela. Svendsen (2010, p. 31) afirma que as mudanças na moda ocorrem mais por causa de condições internas do que com desenvolvimentos políticos, porém, vale lembrar que uma esfera influencia a outra.

Ainda segundo Svendsen (2010, p. 26 e 31), a noção de “novo” só surgiu com o advento das ideias iluministas durante o século XVIII, quando “ser moderno se torna um valor em si mesmo”, e conseqüentemente sinônimo de “novo”. Cria-se então uma tendência ao gosto pela novidade, mesmo que essa na verdade tenha grandes inspirações em elementos já usados no passado. Assim, pode-se considerar que a moda tem um movimento cíclico e, com o passar dos anos, o intervalo entre esses ciclos se torna cada vez menor, diminuindo a distância entre o novo e a reciclagem. Assim como outros estudiosos, o autor conclui que a moda é irracional, pois busca a “mudança pela mudança”.

Diante dessas noções da moda como fenômeno relacionado ao “novo” e ao “indivíduo”, também é importante falar do seu papel na construção da identidade. De acordo com Calanca (201, p. 25), “para que haja o reino da moda, é necessária uma concepção do homem que lhe reconheça a capacidade de modificar as estruturas sociais e a autonomia em matéria de estética das aparências”. A superioridade social não seria mais hierárquica, mas individual (KAWAMURA, 2005, p. 25), e assim a moda contribuiu, em algum sentido, para a formação da identidade do cidadão moderno focado em uma esfera mais individualista.

Segundo Svendsen (2010, p. 20), as análises sociológicas clássicas afirmam que a moda diz respeito somente à diferenciação de classes, o que está equivocado já que ela também está relacionada à expressão da individualidade. A identidade seria este projeto corporal pós-moderno, quando o corpo passa a ter cada vez mais importância na compreensão de uma identidade pessoal. O indivíduo é, assim, uma construção social, e o autor afirma que a moda é a “essência perdida do Eu pós-moderno” (2010, p. 171) que busca sempre novas versões de si mesmo: “as roupas reescrevem o corpo, dão-lhe uma forma e uma expressão diferente” (2010, p. 87). Corroborando com essa afirmação, Calanca (2011, p. 74) afirma que a imagem do corpo foi então concebida como performance, uma construção aberta à identidade material e ligada ao subjetivo.

De acordo com Monneyron (2007, p. 74), há uma “metamorfose pelo vestuário” que faz com que o indivíduo se promova aos seus olhos e para os outros, se transforme e se distinga – e a massa tende a querer imitar aquele que se distingue. O “ato de se vestir” transforma o ser humano e o distingue do animal, também contribuindo para o processo de socialização. De acordo com Calanca (2011, p. 17), “o corpo revestido exprime os modos pelos quais o sujeito entra em relação com o mundo”.

Maria José de Souza Coelho faz um estudo específico sobre a identidade feminina em relação à moda em sua obra *Moda e Sexualidade feminina* (2003). Segundo a autora, a mulher sempre foi vista como um ser enigmático e que, em comparação ao homem, permaneceu a maior parte das vezes com essa identidade misteriosa e subjugada. A moda se mostrou como uma saída ativa feminina, dando-lhe uma escolha e não apenas o aprisionamento, pois a mulher “historicamente tem procurado vestir-se de algo que lhe dê identidade sexual, social, concretize fantasias, devaneios e sua titubeante feminilidade” (2003, p. 20). Nesse contexto, a moda serve como uma espécie de segunda pele para a mulher que procura a estabilidade da sua identificação feminina, usando o corpo como uma afirmação de si mesma. É um caminho para encontrar o próprio eu, sendo o vestir o desejo de se tornar sujeito e um desdobramento de si mesmo (2003, p. 29 e 36) e “a moda seria como a mãe sedutora que cuida, protege e veste a filha prazerosamente” (2003, p. 78).

Desta forma, a moda mostra-se como um fenômeno cultural recente de importância social e até mesmo individual já que influencia no modo como é formado o cidadão moderno. Depois da reflexão sobre estes primeiros conceitos fundamentais sobre a moda, passamos para a sua relação com a arte e as influências que determinados estilos artísticos tiveram em seu desenvolvimento durante a *Belle Époque*, para se entender as referências que inspiraram Poiret.

2.2. A Moda e a sua relação com a Arte.

O livro *Sistema da Moda* (2009, publicado originalmente em 1967), de autoria de Roland Barthes, foi talvez o primeiro a comparar a moda à fala, aplicando a semiologia a este fenômeno cultural através das descrições em revistas de moda e definindo o “sistema da moda” como “a totalidade das relações sociais e atividades necessárias para que a moda exista”, pois, para compreender este fenômeno, é preciso entender a linguagem que a constitui como tal, completa Svendsen (2010, p. 74). De acordo com este mesmo autor, essa foi a tentativa teórica

mais ambiciosa que considerou as roupas como uma espécie de linguagem, mas observa que a obra de Barthes é de difícil compreensão. Além disso, ao analisar apenas o discurso das revistas de moda, a obra de Barthes seria limitada ao não considerar a imagem visual, mas, ao mesmo tempo, não deixa de ter valor por ver a moda como uma forma de comunicação.

Apesar de ser um livro considerado clássico para aqueles que iniciam seus estudos no campo da moda, ele está longe de ser unanimidade. O valor da obra reside no fato de que ela levou a pesquisa da moda a um novo patamar, mas teve o limite da linguagem verbal. Na opinião de Svendsen (2010, p. 79), a moda não é uma linguagem, pois ela não tem um vocabulário, gramática ou sentido usual, mas um código de semântica extremamente instável quando comparado à linguagem verbal. Apesar de a moda comunicar algo, nem tudo que se comunica deveria ser chamado de linguagem e, de acordo com o autor, o máximo que se pode considerar é que a moda seja uma espécie de idioma visual, levando as roupas a ficarem mais próximas das artes visuais do que da “linguagem normal”.

A semântica da moda e das roupas seria instável porque, de acordo com Svendsen (2010, p. 80), na sociedade pós-moderna elas funcionariam como “textos abertos” que podem adquirir novos significados a qualquer hora dependendo do contexto e da temporalidade, ao passo que a linguagem verbal tem uma estabilidade muito maior. Além disso, há o problema de as roupas perderem seus significados originais com muita rapidez (2010, p. 80):

Quando peças de roupa com certo potencial de significado (em geral, subculturais) são introduzidas em outro contexto, e depois levadas ao público mais amplo, elas o perdem: quanto maior a difusão, menos a estabilidade do significado. A moda também é, portanto, uma batalha constante para preencher o significado que está sendo gasto com crescente rapidez.

Desta forma, Svendsen conclui que (2010, p. 83):

Não podemos excluir a possibilidade de que a moda possa “dizer alguma coisa”, mas como meio de comunicação as roupas são em geral bastante inadequadas. Se temos uma “mensagem” para o mundo externo, provavelmente seria bem mais eficaz dizê-la com palavras que vestir um traje a fim de supostamente transmiti-la.

Certamente, na maior parte das vezes é melhor falar ou escrever algo para que a mensagem seja passada com maior possibilidade de clareza e objetividade, mas até mesmo textos como poemas podem querer expressar algo e não deixar isso claro através das inúmeras

interpretações possíveis. Além disso, também não se pode ignorar a mensagem que uma imagem pode passar, mesmo que essa gere muito mais interpretações que a linguagem escrita devido aos seus significados que tendem a ser mais subjetivos.

Nessa discussão sobre moda e comunicação, também se insere o autor Umberto Eco com o capítulo *O Hábito fala pelo monge* no livro *Psicologia do vestir* (1982). Ele usa a semiologia como base metodológica e afirma que a moda seria uma espécie de linguagem não-verbal que utiliza significados inseridos em determinados contextos culturais, históricos e sociais, mas que isso não a coloca como menos importante do que outras formas de comunicação verbais. Assim, ao contrário de Svendsen, Eco defende que a linguagem pode ser sim uma linguagem e, ao contrário da comparação que Barthes fez, ela seria não verbal.

Eco (1982, p. 18), entretanto, fica no mesmo ponto que Svendsen ao afirmar que os códigos do vestuário existem, mas que são fracos e flutuantes ao mudarem com rapidez e, por isso, seus “dicionários” são reconstruídos a todo o momento. No fim, entretanto, o que interessa saber é que a moda de fato tem códigos flutuantes, e que quem analisa as roupas “deve estar pronto a tomar os códigos enquanto se manifestem e imediatamente desfaçam” (1982, p. 20).

Diante das tantas interpretações possíveis sobre as relações entre moda, linguagem e arte, esta pesquisa considera que a moda está mais próxima da arte visual e plástica do que da linguagem verbal defendida por Barthes, mas que também é capaz de se comunicar como linguagem não verbal através de signos e significados, como defende Humberto Eco. Nem todos concordam que a moda seja de fato arte, mas defendemos a visão de que a moda *pode* ser considerada arte dependendo da interpretação a ela dada, e considerando que na atualidade as fronteiras da arte se diluíram e a mesma deixou de ser pura, hibridizando-se com outras formas de linguagens, processos e saberes.

Segundo Godart (2010, p. 13), a indústria da moda possui uma dualidade fundamental pois, ao mesmo tempo que é atividade econômica, é também atividade artística, já que seus designers e criadores transformam matérias-primas inertes em objetos dotados de significado expressos através de cortes, cores ou uma logomarca. Portanto, a indústria da moda gera símbolos carregados de significado, podendo ser considerada uma indústria cultural ou criativa. Além disso, mesmo podendo ser considerada arte, Svendsen (2010, p. 105 e 106) afirma que a moda ocupa um lugar especial entre a arte e o capital e que, desde o tempo do estilista Paul Poiret, “a arte foi usada para aumentar o capital cultural do estilista”.

Ainda de acordo com Svendsen (2010, p. 102), a moda começou a aspirar seu reconhecimento como arte junto com o nascimento da alta-costura por volta de 1860, com Charles Frederick Worth. Ele é comumente chamado de “pai” da alta-costura e iniciou a luta pela “emancipação do estilista” de simples artesão para criador livre que fazia suas “obras” de acordo com a sua subjetividade. Worth que começou a assinar suas coleções e, mesmo que sua liberdade como artista fosse de certa forma limitada pelo gosto do cliente, ele fazia questão de ser reconhecido como um artista igual aos outros – apesar de Stevenson (2012, p. 50) afirmar que Worth era de certa forma arrogante e preferia impor seus gostos estilísticos acima da opinião das mulheres. Paul Poiret continuou essa luta poucos anos depois e em grau maior, chegando a declarar que ele era um artista, e não um costureiro. E, mesmo que Worth tenha sido o primeiro a usar pessoas e não manequins para mostrar seus modelos, Poiret foi o primeiro a transformar o desfile de moda em um evento social e espetáculo de alto padrão. Esse reconhecimento nunca foi totalmente dado aos estilistas, mas eles continuaram tentando.

A questão de a moda ser arte ou não gera muitos debates justamente por não ter sido considerada como tal de forma tradicional. Sob um ponto de vista de demarcação de uso, Svendsen (2010, p. 119) afirma que a moda usável pode ser vista como arte aplicada ou ofício, e a peça de roupa que acaba não sendo usável não pode ser considerada moda, mas pode ser arte. Entretanto, esta visão seria problemática por que no fim todas as roupas pretendem ser usadas e nem todo objeto inútil pode ser visto como arte. Há a visão de que a moda é arte quando esta faz algum tipo de reflexão com o seu meio, ligando-se à autorreflexividade da arte moderna (2010, p. 121), mas ao mesmo tempo ela não chega a nenhuma conclusão já que seus significados mudam rapidamente com o tempo e lugar. Na opinião do autor (2010, p. 122), alguns exemplos de moda podem ser considerados arte e que os conceitos de arte e moda já foram expandidos o suficiente para englobar as duas coisas. No fim, uma acaba influenciando a outra e vice-versa.

Neste jogo de influências, destaca-se na *Belle Époque* a relação entre a moda e o estilo do *Art Nouveau*, tema a ser debatido nos próximos tópicos e que influenciou a grande maioria dos costureiros da época, dentre eles Paul Poiret. Porém, antes é necessário fazer um panorama geral sobre a arte na *Belle Époque* e, sobre as roupas em geral, ressaltando que apenas os trajes femininos e de classes mais abastadas (mas não necessariamente apenas os ricos) serão abordados devido ao recorte desta pesquisa que é focado na alta-costura.

2.3. A arte na *Belle Époque* e o surgimento de novas vanguardas.

Além do que já foi introduzido sobre arte na *Belle Époque* no capítulo anterior, faz-se agora uma reflexão maior sobre a arte no período e as possibilidades do surgimento das vanguardas para que se possa relacioná-las com os estilos adotados pelos costureiros da época.

Modris Eksteins inicia o primeiro capítulo de sua obra (1991, p. 25) atribuindo a seguinte citação ao pensador Henri de Saint-Simon em 1820: “novas mediações me provaram que as coisas devem avançar com os artistas à frente, seguidos pelos cientistas, e que os industriais devem vir depois dessas duas classes”. De fato, os artistas e suas obras são testemunhas extremamente pertinentes de suas épocas devido ao fato de normalmente demonstrarem as flutuações de sentimentos e gostos de parcelas da sociedade, além de terem uma percepção mais afiada das mudanças em curso mesmo que não as compreendam totalmente.

O século XIX sofreu intensas transformações em diversas esferas sociais, econômicas e políticas, sendo a das artes uma das principais. Como já foi visto, a *Belle Époque* francesa sentiu com intensidade tais ondulações. Eksteins (1991, p. 250) chega a afirmar, para uma vanguarda de pensadores alemães (como Nietzsche), que eram contra o empirismo e o positivismo, até mesmo a História poderia ser considerada arte. Para ilustrar um pouco como era o profundo sentimento que marcava a concepção de arte da época, Eksteins (1991, p. 51) citava o exemplo de Serguei Diaghilev (1872-1929), um empresário artístico e criador dos famosos Balés Russos, afirmando que o mesmo:

Concebia a arte como um meio de libertação e regeneração. Libertação em face das restrições sociais da moralidade e das convenções, e das prioridades de uma civilização ocidental (...). A regeneração implicaria a recuperação de uma vida emocional espontânea (...). A arte, nesta perspectiva, é uma força de vida; tem o poder revigorador da religião; age através do indivíduo, mas no final torna-se maior que o indivíduo; é de fato um substituto da religião.

A autonomia do artista também deveria ultrapassar a moral no sentido conservador, pois esta tolhe a liberdade e limita a criatividade, e assim, segundo Diaghilev, se chegaria na “vanguarda”, aquilo que estaria à frente de seu tempo. Talvez por isso a cidade de Paris tenha sido o palco dos primeiros passos do modernismo em relação ao restante do mundo, pois era para lá que seguiam artistas de todos os continentes, ali encontrando um ambiente cosmopolita, de camaradagem e de efervescência cultural, favorável à troca de ideias e experiências. Diante de todas as transformações sofridas pela cidade e seus novos moradores, originários de

diferentes raças, culturas, línguas e concepções políticas, criou-se um turbilhão de emoções que alimentou a criatividade de jovens artistas que buscavam romper com os valores do passado, em busca do novo.

De acordo com Eksteins (1991, p. 73):

Se um importante impulso por trás da experimentação artística na virada do século era a busca de liberação, o rompimento, em termos morais e estéticos, com a autoridade central, o patriarcado, o conformismo burguês, em suma, a tradição europeia que tinha sido ditada em grande parte por Paris, não constituía surpresa que uma fração considerável do impulso psicológico e espiritual para esse rompimento viesse das periferias geográficas, sociais, geracionais e sexuais (...). O movimento moderno estava cheio de exilados (...); Paris, em virtude de suas associações míticas com os ideais revolucionários, tornou-se o refúgio de muitos desses exilados, e assim o principal cenário da revolta moderna.

Segundo Gombrich (2013, p. 379-380), a “quebra de tradição” que possibilitou o surgimento do modernismo como movimento artístico começou desde a Revolução Francesa em 1789, que modificou o contexto em que os artistas viviam e trabalhavam. A Revolução Industrial possibilita a adoção de novas tecnologias, máquinas e materiais. O autor defende que as primeiras consequências imediatas dessas mudanças se refletiram primeiro na arquitetura. O século XIX foi o período com mais construções e transformações urbanas até então, e a ruptura da tradição fez com que não houvesse um único estilo convencional a ser seguido. Se os arquitetos de aproximassem ou se distanciassem demais de estilos passados, seria pouco provável que tivessem seus projetos aprovados, e por isso era melhor encontrar um meio termo entre os dois: o ecletismo.

Nos campos da pintura e da escultura, Gombrich (2013, p. 381) afirma que, no século XIX, os artistas perderam a segurança com a qual estavam acostumados em relação ao seu ofício. “Artista nenhum precisava se perguntar sobre o porquê de sua presença no mundo. Em certo sentido, seu trabalho era tão bem definido quanto qualquer outra vocação [...]. Em todas as tarefas, ele podia trabalhar a partir de linhas mais ou menos preestabelecidas”. A quebra da tradição abriu aos artistas um leque ilimitado de opções ilimitado. Já em 1802, John Constable escreveu que “não há espaço para um pintor natural. O grande vício dos dias de hoje é a bravura, a tentativa de fazer algo que vá além da verdade” (GOMBRICH, 2013, p. 375), isto é, além do objetivo.

Em meados do século XIX, a fotografia também contribuiu para essa visão da rejeição do objetivo, pois, para muitos artistas, não fazia mais sentido fazer uma reprodução da realidade na pintura se ela já poderia ser captada através da foto, mesmo que em preto e branco. Embora o academicismo ainda priorizasse movimentos mais tradicionais, como o Neoclassicismo e o Romantismo, foi com as vanguardas e novos estilos artísticos, como o *Art Nouveau*, que muitos artistas resolveram seguir ao longo dos anos. Foram movimentos que deram mais importância à forma, às cores, ao movimento e ao sentimento subjetivo do que o realismo, mas, segundo Gombrich (2013, p. 382), quanto mais se ampliava a gama de possibilidades, maior a probabilidade de que o gosto do artista não coincidissem com o gosto do público:

Quem se propõe a comprar um quadro em geral tem uma certa ideia em mente; deseja algo muito similar ao que já viu em algum lugar. No passado, essa demanda era facilmente atendida porque, por mais que os autores diferissem em mérito artístico, as obras de cada período eram bastante semelhantes entre si, sob vários aspectos. Uma vez eliminada a homogeneidade da tradição, instalou-se uma tensão nas relações entre artistas e clientes.

O artista se via na encruzilhada entre atender a demanda do cliente por dinheiro e rejeitar a sua voz própria e o respeito alheio, ou seguir apenas o que desejava produzir e correr o risco de não conseguir pagar as contas, criando-se assim dois tipos de artistas: aqueles que conseguiam seguir as convenções e aqueles que se orgulhavam de seu isolamento autoimposto (GOMBRICH, 2013, p. 382). Entretanto, ambos os tipos, o que “vende a alma” ou o que se considera um “gênio incompreendido” estariam perdidos se cedessem às armadilhas dos empresários, que os consideravam não mais do que impostores que cobravam caro por um trabalho de pouco retorno imediato.

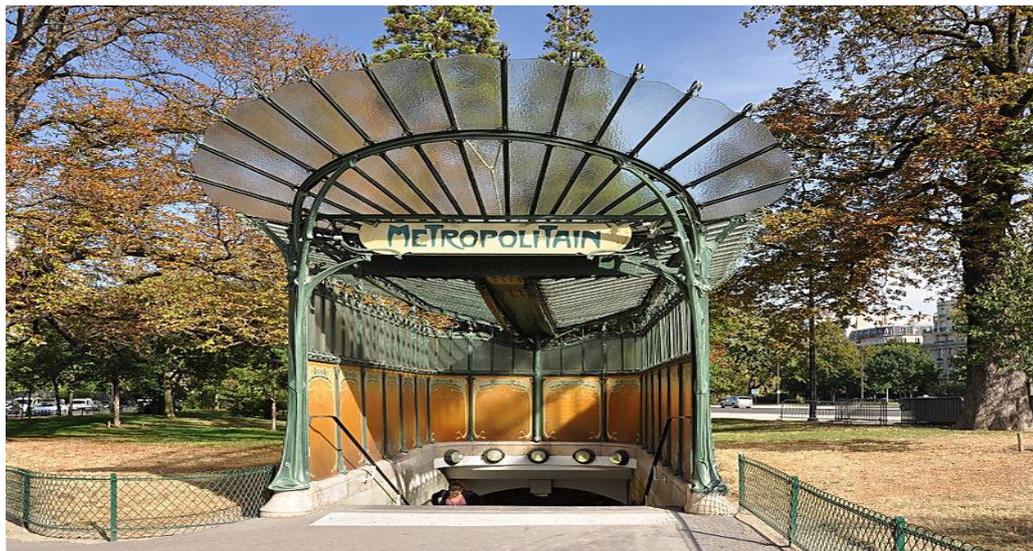
Devido ao fato de a subjetividade artística ter ganhado importância, esta também foi possivelmente a primeira vez que a arte se tornou um meio de expressão individual. Poucos artistas de sucesso na época que seguiam a arte acadêmica são lembrados anos depois, mas os vanguardistas, muitos reconhecidos apenas postumamente, têm suas obras expostas em museus e coleções particulares, expostas para uma diversidade enorme de pessoas. Gombrich (2013, p. 386-387) defende que a provável causa para isso é que “nossas concepções a respeito do passado tendem a mudar muito rápido”. E talvez em outro momento da história essas obras esquecidas sejam resgatadas e recebam seu mérito, mas o fato é que o que atualmente restou do século XIX foi feito por um seleto grupo de artistas que tiveram coragem para enfrentar as convenções de sua época.

As novas vanguardas, além de se preocuparem em romper com a tradição e o objetivismo, também passaram a se preocupar com a funcionalidade da arte sem que esta perdesse sua forma. Destacaremos como alguns estilos artísticos – em especial o *Art Nouveau* e as influências orientais vindas, por exemplo, do *Japonisme* – influenciaram designers, ilustradores e arquitetos, bem como a moda, exercendo inclusive grande influência sobre as criações dos costureiros da *Belle Époque*, dentre eles Paul Poiret.

2.3.1. *Art Nouveau* e outras tendências modernas: surgimento, características e influências nas artes e na moda.

Difícilmente se pensa na *Belle Époque* sem fazer uma associação com o *Art Nouveau* (Arte Nova) e a influência da cultura oriental na Europa. Segundo Rose (2014, p. 07), o primeiro é mais um estilo (ou gênero) artístico do que um movimento propriamente dito, e afirma que ele influenciou a arquitetura, a moda, o design e as artes decorativas, sendo caracterizado por linhas fluidas, formas naturais, uso de simbolismo, influências exóticas, como o *Japonisme*⁴. No caso da arquitetura e do design, houve a utilização de materiais inovadores, como o ferro e o vidro, podendo isso ser percebido através da foto da estação de metrô Porte Dauphine (1900) (imagem 9).

Imagem 9: Entrada da estação de metrô Porte Dauphine feita por Hector Guimard (1900).



⁴ *Japonisme* foi um termo usado para ilustrar o espírito, as artes ou os modos japoneses em meados do século XIX.

Fonte:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_architecture_of_the_Belle_%C3%89poque#/media/File:Metro_station_entrance_\(%C3%A9dicule_Guimard\)_Porte_Dauphine_Paris_16e_002.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_architecture_of_the_Belle_%C3%89poque#/media/File:Metro_station_entrance_(%C3%A9dicule_Guimard)_Porte_Dauphine_Paris_16e_002.jpg).

O *Art Nouveau* esteve em voga aproximadamente entre 1890 e 1914, portanto, dentro da *Belle Époque* e completou seu ciclo junto com a chegada da Primeira Guerra Mundial. Ele explodiu na França por volta de 1895, em paralelo ao impressionismo e ao pós-impressionismo, espalhando-se em diversos países como a Bélgica e a Rússia, com projeção até em países da América Latina. Entretanto, suas origens começam antes, pois usualmente associa-se o estilo com o *Arts and Crafts*, um movimento estético e social inglês que durou relativamente pouco tempo, mas que deu as bases para o surgimento do *Art Nouveau*. De acordo com um catálogo da National Gallery of Art de Washington – NGA- (2000, p. 07), a Inglaterra vinha se industrializando em ritmo acelerado e maior que nas outras nações justamente por ter tomado a dianteira desde a primeira Revolução Industrial. As insatisfações com o “progresso” fizeram com que homens como John Ruskin e William Morris quisessem chamar a atenção para a restauração do status do artesão, pois temiam que a máquina padronizasse e serializasse os objetos, contribuindo para a banalização e a massificação dos valores estéticos.

Segundo Lahor (2007, p. 142), Ruskin via a arte e a beleza quase como uma religião, além de que os objetos poderiam ser tanto esteticamente belos quanto úteis; Morris, artista, poeta e socialista, criou papéis de parede que transformaram a decoração dos ambientes. Em 1861, foi fundada a *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, que era especializada em mobiliários e decoração, dissolvida três anos depois.

A partir de 1880, algumas associações inspiradas pelas ideias de Morris e Ruskin – como a Century Guild – surgiram na Inglaterra, destacando-se a *The Arts and Crafts Exhibition Society*. Era uma exposição quadrienal que englobava principalmente móveis, tapeçaria e estofados, fundada em 1888 por Walter Crane e este foi o momento em que se utilizou o termo *Arts and Crafts* pela primeira vez.

Por volta de 1890, o *Art and Crafts* se misturou com o *Art Nouveau*. Segundo Gombrich (2013, p. 412), Ruskin e Morris tinham a esperança de que a arte pudesse voltar quase que para o status medieval do artesão, mas muitos artistas, cansados da repetição de formas, métodos e ornamentos clichês de épocas passadas, percebendo que isso não seria possível e buscaram uma “Arte Nova”. O termo foi usado pela primeira vez em 1894 por Edmond Picard em *L’Art*

Moderne, e em 1895 Siegfried Bing abre a *Maison L'Art Nouveau* em Paris. O catálogo da NGA (2000, p. 07) atesta que o *Art Nouveau* herdou do *Arts and Crafts* a crença na união de todos os tipos de arte e sem fazer uma distinção entre Belas Artes e Artes Aplicadas. Além disso, contribuiu para a aproximação com o artesanato e a “arte pela arte”, dando importância à “simplicidade elegante”, individualismo romântico e a uma tendência ao erotismo.

De fato, as mulheres eram de central importância no *Art Nouveau*. De acordo com Rose (2014, p. 07), elas serviam de “musas inspiradoras” em diversas obras, mas não eram apenas temas das artes, como do comércio: estavam nos Cafés, nos postes de rua, nos Balés Russos e até no absinto. Não faltariam na época figuras femininas vestindo um elegante vestido com espartilho ou mesmo uma referência ao quimono japonês, nas representações da beleza ideal das ilustrações de Alphonse Mucha ou nas pinturas de Gustav Klimt, representações essas consideradas provocativas na época.

Gombrich (2013, p. 412 e 427) também afirma que aqueles que se colocaram sob a bandeira do *Art Nouveau* queriam ter um novo olhar sobre o desenho, a pintura, a ornamentação e as possibilidades que os novos materiais possibilitavam.

Linhas curvas e orgânicas e motivos da flora e da fauna eram extremamente comuns, na nova arte. Segundo o catálogo da NGA (2000, p. 08), para uma pessoa vivendo no fim do século XIX, a recorrência à natureza não era neutra, pois sugeria um modelo de transformação e metamorfose. Também apontam para o fato de que a sexta edição de *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, fora publicada em 1871 e ilustrada pela primeira vez, o que pode ter influenciado o interesse dos artistas pela dinâmica da natureza.

Lahor (2007, p. 236) afirma que a paixão dos artistas pelo *Art Nouveau* foi diferente na França em relação a esses motivos florais do que em outros países, pois “ao invés de apenas decorarem esquematicamente a natureza, os artistas franceses se concentraram em embelezar novas formas com ornamentações esculpidas que mantinham a graça natural das flores”.

Um dos pintores mais importantes que representaram o estilo *Art Nouveau* foi o austríaco Gustav Klimt. De acordo com um catálogo do MoMA (1960, p. 173), Klimt estudou pintura a óleo, em vidro, mosaico e cerâmica. Depois da encomenda de um importante mural para o Burgtheater (Viena, Áustria), ele foi cofundador da Secessão de Viena⁵ e seu primeiro

⁵ A Secessão de Viena (1897-1920) foi um movimento de jovens artistas que se opunham, principalmente, ao historicismo neobarroco, e que se tornou um centro propagador da arte nova pela Europa.

presidente, dentro do contexto da produção artística e intelectual efervescente que tomou conta de Viena entre o fim do século XIX e o começo do século XX. Suas obras iniciais tinham características neoclássicas, mas logo passou a procurar outras formas de expressão.

Se o *Art Nouveau* era a arte da ornamentação de curvas e figuras femininas e delicadas, por vezes com temas simbólicos e poéticos, a arte de Klimt o representava muito bem. Além disso, ele também se arriscava às vezes no mundo da moda às vezes. De acordo com Müller (2000, p. 05), Klimt “desenha vestidos cuja sobriedade de corte confere toda a dimensão das peças aos grafismos poderosos”. Por volta de 1905, fez desenhos dos vestidos fabricados pela estilista vienense Emilie Flöge.

O artista pintou diversos murais em sua carreira, com designs elegantes e recheados de simbolismo – o que torna o mural associado ao movimento do Simbolismo que, segundo o catálogo da NGA (2000, p. 08), deu ao *Art Nouveau* uma abordagem metafísica. Aproximadamente entre 1898 e 1909, Klimt desenvolveu sua “fase dourada” de onde saíram suas obras mais famosas, algumas das quais de conotação erótica, dentre elas *O beijo* (1907-1908) (imagem 10). Esta fase foi caracterizada pela abundância de temas, figuras mais ou menos realistas, envoltas em extrema ornamentação, de modo que o ornamento embeleza e enriquece o real. Entretanto, causou polêmica na época por seus quadros serem considerados provocativos, em especial os de apelo erótico. Segundo Silva (2010, p. 92):

O sucesso de Klimt como artista moderno caminhou lado a lado à perda de seu estatuto de pintor aceito e bem estabelecido. Isso aconteceu por conta de ele ir deixando de lado seu estilo inicial de pintura tradicional para se colocar dentro de uma série de escândalos quando propôs uma visão criativa que ia contra a linha esperada dos artistas de sua época.

A forma de representação que Klimt escolheu para as mulheres ia contra o que se esperava no estilo acadêmico tradicional típico do século XIX. O artista propôs uma figura feminina esguia, magra, de cabelos longos e com uma sexualidade que provocava, atraente; mas, sobretudo, uma imagem que representasse a liberdade. Sugeriu uma mulher moderna, misteriosa e fascinante.

Imagem 10: *O beijo*, de Gustav Klimt. 1907-1908.



Fonte: Google Art Project, Domínio público. Disponível

em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38827275>

Contudo, quando se fala de *Art Nouveau*, a imagem que vem à cabeça de maior parte das pessoas provavelmente pertence a Alphonse (ou Alfons, em tcheco) Mucha. Com um estilo extremamente marcante e diferente do que foi visto até então, Mucha possivelmente foi um dos artistas que melhor incorporou o espírito do *Art Nouveau* em seus trabalhos a ponto de, na atualidade, suas obras serem indissociáveis como representações gráficas do estilo.

Entretanto, apesar de ser mais reconhecido como um mestre do *Art Nouveau*, Tomoko Sato (2015, p. 07, tradução nossa) afirma que a partir do seu estudo da vida do artista e de suas obras revela que “ele era um nacionalista, um defensor do pan-eslavismo, um maçônico reformador e um pacifista. Para Mucha, a arte era um meio de comunicar sua visão político-filosófica à massa, e não um experimento com novas doutrinas e estilos”. Além disso, Sarah

Mucha (2014, p. 13) também afirma que havia uma crença de que as artes decorativas deveriam adornar e embelezar bens de consumo comuns para se comunicarem com as grandes massas, e que o estilo de Mucha variava entre a idealização e o real (2014, p. 08).

Este artista nasceu em 1860 na Moravia, que era antigamente uma província eslava no império Austríaco e hoje faz parte da República Tcheca. Mucha tinha uma família grande, mas obteve uma boa educação e desde cedo mostrou aptidão para o desenho, além de participar de movimentos patrióticos. Ele chegou a estudar um ano na Academia de Belas Artes de Praga, mas escolheu viajar pelo território por alguns anos, até parar na Academia de Belas Artes de Munique do Império Alemão. Em 1887, ele enfim seguiu sua jornada para a cidade que concentrava grande parte dos jovens artistas naquela época: Paris, em plena *Belle Époque*.

Assim como a maior parte das pessoas, Mucha ficou extasiado pela rápida modernização da capital francesa e acompanhou de perto a construção da Torre Eiffel, concluída em 1889. Nesse meio tempo, aceitou diversas comissões como ilustrador em que ocasionalmente fazia desenhos para pôsteres, revistas e calendários. Porém, segundo Sarah Mucha (2014, p. 13), após sete anos em Paris e com trinta e quatro anos de idade, Mucha “ainda não havia conseguido de sobressair entre os aspirantes a grandes artistas em Paris, e seu portfolio também não sugeria que ele conseguiria um dia”.

A grande virada em sua carreira aconteceu entre 1894 e 1895. Segundo Sato (2015, p. 22), Paris entrava na sua era de ouro de pôsteres graças ao avanço da litografia em cores e o aumento do consumismo. “Os pôsteres estavam se tornando a nova forma de arte visual além de suas funções primárias de ferramentas para a publicidade; eram também dignos da atenção dos críticos e estavam se tornando objetos colecionáveis” (SATO, 2015, p. 22). A grande atriz Sarah Bernhardt queria muito um pôster para a sua nova peça chamada “Gismonda” o mais rápido possível e, com um golpe de sorte, Mucha acabou sendo o contratado diante da falta de profissionais durante os feriados de fim de ano.

O pôster de Mucha apareceu em Paris no ano novo de 1895 (imagem 11) e ele se tornou uma celebridade da noite para o dia, pois sua obra era diferente de tudo que fora visto até então. Mucha escolheu retratar a cena mais memorável da peça e preferiu um pôster vertical mais alto que o normal, até então, para mostrar todo o corpo da atriz. Devido ao prazo curto, ele teve que simplificar o fundo, e deixando apenas o mosaico bizantino atrás da cabeça da figura de Bernhardt. Utilizou cores pastéis, o que destacou a imagem da atriz e combinou com o próprio pensamento dela de que os atores são os principais elementos do palco e muitas coisas no

cenário só servem para causar distrações (SATO, 2015, p. 22). Ela ficou tão feliz com o resultado que assinou um contrato de 5 anos com Mucha, o que lhe abriu portas para que ele pudesse receber um grande número de encomendas até a próxima década.

Imagem 11: *Gismonda*, 1895. Por Alphonse Mucha. Pode-se observar no vestido da mulher uma clara influência oriental, lembrando os quimonos japoneses.



Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfons_Mucha_-_1894_-_Gismonda.jpg.

Com isso, Mucha enfim ganhou seu reconhecimento merecido e tornou-se um dos principais representantes das artes decorativas e do *Art Nouveau* em ilustrações. Segundo Sarah Mucha (2014, p. 23, tradução nossa):

O movimento *Art Nouveau*, do qual Alphonse Mucha foi um grande representante, estava mais preocupado com esquemas decorativos baseados na repetição de padrões estilizados que poderiam ser usados como ornamentação (...). Mucha fazia duas ou quatro variações de diversos temas, em uma série de excepcionalmente famosos painéis decorativos. O estilo decorativo de Mucha foi bastante desenvolvido nesse período (...); a combinação de elementos botânicos estilizados com belas mulheres foram a expressão de uma visão alegre da vida, esta extremamente apreciada pelo público da época”.

Além das ilustrações, Mucha também desenvolveu seu talento em outras atividades artísticas. De acordo com Sarah Mucha (2014, p. 65), suas criações cobriam uma gama enorme de objetos, dentre eles joias, móveis e esculturas. Em 1902 ele publicou um livro chamado *Documents Décoratifs*, que era basicamente uma enciclopédia com todos os padrões necessários para se criar algo em *Art Nouveau*. Mais tarde, em 1905, ele publicou *Figures Décoratifs* que consistia no uso do corpo humano como um elemento decorativo.

Em 1910, Mucha voltou para Praga com o objetivo de expressar os ideais e necessidades do povo tcheco através da sua arte. Entretanto, sua recepção no país em que nasceu foi morna e às vezes até hostil, dado que nesta época o *Art Nouveau* já estava em declínio e o artista foi visto como um estrangeiro querendo trazer valores de fora. Ele morreu em 1939 logo após a invasão alemã e um interrogatório dos nazistas.

Seu trabalho ficou praticamente esquecido e fora do circuito mundial de exposições até os anos de 1960, quando aconteceu um reavivamento do *Art Nouveau* e também através de um esforço enorme de sua família. Ele voltou a ser bastante reconhecido no Ocidente e em 1992 foi inaugurada a Fundação Mucha com o objetivo de conservar e promover o trabalho de Alphonse Mucha pelo mundo, a exemplo da recente exposição realizada no Museu de Luxembourg em Paris. Em Praga, há o Museu Mucha, dedicado somente à obra do artista.

Outro artista plástico e gráfico que se destacou bastante no final do século XIX foi Henri de Toulouse-Lautrec. Este pintor e grande utilizador da litografia, nasceu em meio à aristocracia, mas teve de lidar desde cedo com uma doença genética que impediu seu

desenvolvimento, cuja estatura se manteria em torno de um metro e cinquenta centímetros de altura na fase adulta.

Em 1881, mudou-se para o bairro boêmio de Montmartre em Paris e ali encontrou enfim o seu nicho. Ele era um assíduo frequentador do Moulin Rouge e outros cabarés, teatros e salões, sendo estes os principais temas de suas obras. Na pintura, ele é visto como pós-impressionista, mas é em suas ilustrações em pôsteres que o *Art Nouveau* se mostra com mais evidência. A nova figura feminina que se desenvolvia lentamente nessa época era tema constante de suas litografias, como por exemplo os desenhos de Jane Avril (1868-1943), de quem o artista era amigo e que imortalizaram essa dançarina de can-can que Toulouse-Lautrec retratava com frequência e o seu movimento extenso com a saia e as pernas (imagem 12). Também é possível perceber a influência do *Japonisme* em seu estilo, com o uso de cores chapadas, ausência de profundidade e contorno preto.

Imagem 12: Desenho em litografia de Jane Avril, 1893. Por Henri de Toulouse-Lautrec



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/b9/f9/7b/b9f97bfe7178b3fb31436175cb992b34.jpg>.

Convém destacar a influência oriental sobre o *Art Nouveau*, pois, como afirma Gombrich (2013, p. 412), “se a tradição ocidental estava demasiadamente ligada aos antigos métodos, por que não buscar no Oriente outra gama de padrões e novas ideias?”. Segundo François Boucher (2010, p.373), a industrialização, o desenvolvimento de meios de transporte e a melhoria das relações internacionais contribuíram para que aspectos orientais adentrassem a cultura europeia – inclusive através das Exposições Universais – e intensificassem o intercâmbio artístico e cultural.

Os balés russos influenciaram a moda ao trazerem sua visão de culturas árabes e também demonstraram a utilização de cores que antes eram ignoradas. Segundo o catálogo da NAG (2000, p. 07), a arte islâmica sempre teve algum grau de influência na Europa, mas o *Art Nouveau* foi “especialmente receptivo às suas curvas sinuosas e ‘arabesques’”, além de contribuir com temáticas exóticas que poderiam exaltar o “luxo sensual” e o erótico.

Isso levou a um fenômeno que aconteceu na França de forma mais acentuada nos últimos anos da *Belle Époque*, chamado de Orientalismo, quando influências e inspirações “orientais”, tanto árabes quanto chinesas ou japonesas, se mostraram bastante presente principalmente nas roupas, joias e na decoração. De acordo com Silver (2007, p. 48), a “ideia francesa do oriente” era bastante ampla, mas com impressões superficiais da cultura oriental, muitas vezes levando para o lado de uma “excitação sexual” causada pelo “novo”, pelo “desconhecido”, apesar de que alguns artistas também procuraram representar essas culturas de formas mais respeitadas.

Peter Burke (2004, p. 160) também afirma que o conceito de “Orientalismo” acabou se tornando pejorativo após a publicação em 1978 do livro *Orientalismo* de Edward Said, onde o autor declarou que o conceito seria uma “instituição homogênea para tratar do Oriente” que surgiu por volta do fim do século XVIII na Europa que também seria um “discurso” ou uma “fantasia coletiva europeia do Oriente”, um “estilo ocidental de dominar o Oriente” (SAID, 1995, p. 3 e 52, apud BURKE, 2004, p. 160). As imagens visuais do Oriente feitas pelos ocidentais usualmente demonstravam alguns estereótipos e as fotografias tiradas por europeus visando um público europeu ajudavam a perpetuá-los.

Um das influências do Orientalismo foi o citado *Japonisme*, que se mostrou presente nas ilustrações, por exemplo, de Toulouse-Lautrec. Kitayama (2010, p. 64) propõe diversas interpretações do que representava esta palavra. O termo começou a ser usado em meados do século XIX para ilustrar o espírito, as artes ou os modos japoneses. Depois passou também a

designar produtos artesanais japoneses – como cerâmicas, leques e quimonos -, podendo ser visto como a comercialização do gosto refinado japonês nessa época. O ponto é que o *Japonisme* também se infiltrou no *Art Nouveau* junto com outros elementos de culturas orientais. A estampa *Ukiyo-e* deu o espírito floral e natural ao movimento e inspirou diversos artistas. Um exemplo dessa influência japonesa seria o quadro *Irises* (1889) – também conhecido como *Iris* ou *Lírios* -, de Van Gogh, inspirado pela estampa *Ukiyo-e* chamada “Iris” (anos de 1820), de Katsushika Hokusai. Iwamoto (2006, p. 72) afirma que Van Gogh escolheu as obras de Hokusai para “absorver a beleza das cores” e retratá-las com vivacidade. Ele queria compreender a fundo a cultura japonesa para conseguir se inspirar e produzir suas próprias obras originais. Ele utilizou essas estampas como inspiração para diversos outros quadros, da mesma forma que outros artistas contemporâneos à época, como Gauguin, Manet, Degas e Toulouse-Lautrec. Até mesmo Siegfried Bing, fundador da citada *Maison de L’Art Nouveau*, era um grande conhecedor da arte japonesa.

De acordo com Rose (2014, p. 36-37), a confecção de joias era vista como a mais elevada forma de arte decorativa devido ao custo de sua matéria-prima e a técnica precisa para sua produção. No estilo *Art Nouveau*, as joias normalmente representavam tanto itens convencionalmente bonitos (como flores e pavões), quanto outros mais desafiadores (como insetos), e tinham o objetivo de enaltecer a beleza da mulher. O joalheiro e vidreiro francês, René Lalique, produziu além de vidros de perfume com formas delicadas e originais, requintadas joias e adereços de cabelo esmaltados, em ouro, prata, marfim, cristal transparente, em cujas peças misturava novos materiais, como as opalas e as pedras semipreciosas, que ajudavam a compor a elegância dos trajes femininos.

Também se flertava com o exótico trazido das culturas do Oriente Médio, das Américas e o próprio passado europeu. “Essa mistura de referências culturais e estéticas exemplificam as várias raízes das artes decorativas do *Art Nouveau*, que construiu cedo um interesse em formas artísticas exóticas” (ROSE, 2014, p. 37, tradução nossa). Até mesmo a joalheria L.C. Tiffany and Co. vinha colecionando artigos japoneses desde os anos de 1870.

O ano de 1900 pode ser considerado o marco do triunfo do *Art Nouveau* na França devido à sua grande aceitação na Exposição Universal. De acordo com Lahor (2007, p. 310), o pavilhão francês mostrou um grande mérito artístico nas áreas de bijuterias, joias, cerâmicas e vidraria. O Estande do designer René Lalique fez grande sucesso com sua destreza clara na arte

da joalheria e do domínio dos materiais, do bronze ao vidro. Rose (2014, p. 39, tradução nossa) afirma que:

O que diferia o trabalho de Lalique de seus contemporâneos era a sua percepção da forma escultural; ornamentos totalmente circulares colocados contra fundos de baixo-relevo ajudados por *openwork piercings* deram a cada peça uma intensidade e vivacidade sem precedentes.

Rose (2014, p. 39) também atenta para o fato de que, entre 1890 e 1914, houve uma crescente preocupação do papel do designer com os materiais por ele utilizados. Com a Segunda Revolução Industrial, foi possível criar novas técnicas com materiais já conhecidos e não muito caros, como ferro e vidro, e muitos joalheiros usavam vidro e marfim em suas peças. O uso de materiais semipreciosos e até mesmo não-preciosos possibilitou que essas peças em *Art Nouveau* pudessem ser adquiridas por um mercado consumidor extenso e não apenas pela elite. Sobre o design de objetos, as formas onduladas e o uso de materiais como madeira, ferro e vidro também foram bastante comuns, tanto na França quanto em outros países europeus como Escócia, Bélgica e Áustria.

O ano de 1914 marca não só o fim da *Belle Époque* como o fim da era de ouro do *Art Nouveau* com a chegada da Primeira Guerra Mundial, momento em que todas as esferas públicas e privadas entram em crise na Europa. Entretanto, o estilo foi perdendo força já por volta de 1910, quando outro estilo artístico que mais tarde seria conhecido como *Art Déco* começou a dar os seus primeiros sinais, mesclando-se com o *Art Nouveau* de então. Um exemplo dessa perda de força é o Teatro da Champs-Élysées, que foi construído entre 1911 e 1913 e assinado pelo arquiteto Auguste Perret. Segundo Eksteins (1991, p. 34), é um edifício que pertence à primeira geração que foi erguida em concreto armado, Perret tinha a preocupação de “incorporar e projetar em seu trabalho o que ele considerava uma honestidade e simplicidade de estilo, indo contra a “moda maneirista” do *Art Nouveau*.”

Além disso, Gombrich (2013, p. 427) afirma que alguns artistas sentiam ter “perdido alguma coisa” em meio a essa busca da “arte pela arte” e a ornamentação puramente bela. Cita Cézanne, que achava que havia perdido o “senso de ordem e equilíbrio”, Gauguin, que estava insatisfeito com a arte do momento e aspirava algo mais simples e direto, e Van Gogh, que sentia que “ao render-se às impressões visuais e não explorar nada além das qualidades ópticas da luz e da cor, a arte corria o risco de perder a intensidade e a paixão que são os únicos meios pelos quais o artista pode comunicar seus sentimentos aos demais”.

Gombrich (2013, p. 427) defende que a Arte Moderna surgiu desses descontentamentos e que gerou movimentos como o Expressionismo, Cubismo e Primitivismo. Diante de tantas novas tendências artísticas, o *Art Nouveau* foi se esvaindo aos poucos e, após a Primeira Guerra Mundial, ele não seria retomado, o que acabou influenciando nos negócios dos costureiros pré-guerra, como Paul Poiret, cuja importância criativa sofreu um “reavivamento” apenas nos anos de 1960.

Agora passaremos a falar especificamente sobre a relação do estilo *Art Nouveau* com a moda, que a dominou durante boa parte da *Belle Époque*, assim como em outras esferas artísticas. Várias coisas escritas neste tópico foram publicadas no meu artigo *Moda e Art Nouveau na Belle Époque Francesa* (2017).

Segundo François Boucher (2010, p.373), a estabilidade generalizada conseguida por este período de paz da segunda metade do século XIX se prolongava até a vida privada, incentivando a prosperidade das classes mais ricas e exigindo certo “formalismo”. Nesse ambiente de intercâmbio artístico e intelectual cresceu a *Haute Couture* (alta-costura) e as primeiras lojas de departamento francesas (*Le magasin*). Apesar de a confecção industrial ter surgido antes da alta-costura, esta “monopoliza a inovação, lança a tendência do ano; a confecção e as outras indústrias seguem, inspiram-se nela mais ou menos de perto, com mais ou menos atraso, de qualquer modo a preços incomparáveis” (LIPOVETSKY, 2014, p. 80).

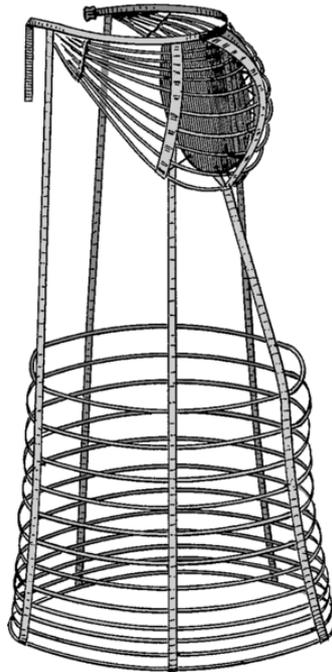
O foco sobre as *Maisons* de alta-costura e as lojas de departamento será dado no próximo capítulo e, neste tópico, falaremos sobre as principais características do estilo *Art Nouveau* na moda com o passar dos anos durante a *Belle Époque*. Tentaremos fazer uma pequena cronologia das peças de roupa dentro da moda, porém, vale lembrar a declaração de Barthes (2005, p. 262) de que apesar de ser possível datar de certa forma o aparecimento e o surgimento de certa peça, não se pode confundir isso com a data de invenção, adoção ou o fim da mesma de forma extremamente rigorosa.

Logo no começo da *Belle époque*, por volta de 1870, já havia a influência do *japonisme*. Segundo Stevenson (2012, p. 60), as cores de vermelho ouro passaram a ser mais vistas, e os designers procuraram novas formas de utilizar os tecidos, além do uso extensivo de objetos como o leque. Depois disso, a moda passou por tantas mudanças durante as décadas que se pode até separá-la em “fases”. De 1868 a 1885, Boucher (2010, p. 375) afirma que:

Após o declínio da crinolina, de 1868 a c. 1877, o cós encurta e a *tournure* acentua-se cada vez mais. Em torno de 1880, a *tournure* quase desaparece, a

silhueta fica mais comprida e o cós fica mais largo; em seguida, a *tournure* reaparece em c.1885, mais acentuada do que nunca, e conhece um novo período de sucesso, antes de desaparecer em 1892.

Imagem 13: Exemplo de *tournure*



Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:USpatent323963_1885.gif

De acordo com Stevenson (2012, p. 67), a nova curvatura de meados de 1880 era considerada melhor para a saúde por a *tournure* (estrutura de arame para levantar as ancas e dar volume às saias, a “anquinha” na parte de cima da estrutura da imagem 13) ter sido concebida como suporte. A linha da silhueta da mulher começou a ficar mais esbelta e novos tecidos foram incorporados à moda, como cetins e rendas, mas estes não poderiam ser usados em quaisquer ocasiões, pois foi também por volta desse momento que ficaram mais notáveis as diferenças entre os trajés dependendo da hora do dia e da ocasião. Segundo Lipovetsky (2014, p. 87-88):

A moda dos cem anos aprofundou a distância entre os diferentes tipos de vestuários femininos [...]. A democratização da moda caminhou junto com a desunificação da aparência feminina: esta tornou-se mais proteiforme, menos homogêneas; pôde atuar sobre mais registros.

De acordo com Boucher (2010, p. 376), O desaparecimento da *tounure* inaugura a fase de 1885 a 1900, quando havia uma loucura por chapéus com flores e plumas. As saias menos longas e em formato de sino, os espartilhos e a gola alta deram ao busto feminino uma postura arqueada e de cabeça erguida. Segundo James Laver (2014, p. 213):

A moda, como sempre, era um reflexo da época [...]. Preferia-se a mulher madura, fria e dominadora, com o busto pesado, cujo efeito era enfatizado pelos chamados espartilhos ‘saudáveis’ que, num esforço louvável para evitar a pressão sobre o abdômen, tornava o corpo rigidamente ereto na frente, levantando o busto e jogando os quadris para trás. Isso produzia a postura peculiar em forma de S tão característica da época.

Os “espartilhos saudáveis” eram reforçados com cordões e uma alternativa aos espartilhos tradicionais de barbatanas. Esse formato em “S” é uma das influências mais evidentes do *Art Nouveau* na moda. Além dos novos tecidos, motivos florais e das plumas de pavão, o “S” também seguia o gosto pela linha ondulada tão característico do estilo. Stevenson (2012, p. 68) afirma que este novo tipo de espartilho surgiu em uma época que ele chama de “traje racional” entre os anos de 1880 e 1890, quando surgiram grupos que achavam a moda de seu tempo “feia, limitadora e vulgar”, e rejeitavam o espartilho.

Há também a influência inglesa com os *costumes tailleurs* em 1886, que os franceses adaptam para que tivessem linhas menos severas. De acordo com Boucher (2010, p. 387), o “traje da cidade”, que não precisava necessariamente seguir todos os mandamentos da moda, “se simplifica com o surgimento do *costume tailleur*, em tecido liso, de aspecto masculino, com cinto de couro. As blusas *chemisiers*, de gola alta, são roupas práticas para as mulheres que começam a levar uma vida mais ativa”. Segundo Laver (2014, p. 211), a década de 1890 foi uma época de mudança de valores:

A velha e rígida estrutura social estava se desfazendo visivelmente, com milionários sul-africanos e outros *nouveaux riches* tomando de assalto as cidadelas da aristocracia. Para os jovens, havia uma brisa de liberdade, simbolizada tanto pelos seus trajes esportivos quanto pela extravagância de suas roupas cotidianas.

Deste modo, a mudança do estilo de vida das pessoas e a visão da mulher na sociedade influenciaram diretamente a moda. Entretanto, o “império do espartilho” ainda não tinha acabado. Por volta da década de 1890 ocorreu o surgimento do “ideal da ampulheta” a partir da *Gibson Girl*, outro exemplo da influência das formas orgânicas do *Art Nouveau*, mas dessa vez

tendo sua origem nos Estados Unidos. Charles Dana Gibson fez ilustrações do que ele considerava a imagem perfeita da mulher independente e americana da época, voluptuosa, elegante e um com olhar caído, mas que impõe respeito e, para completar o visual, o penteado *pompadour*. No começo dos anos 1900, uma revista realizou um concurso patrocinado por Gibson para encontrar a verdadeira *Gibson Girl*, e Camille Antoinette Clifford – belga – foi a escolhida por suas curvas quase caricatas (imagem 14). Para serem parecidas com a *Gibson Girl*, as mulheres não hesitaram em usar os espartilhos curvados que jogavam o abdômen para frente e os quadris para trás, servindo de estrutura para as roupas extremamente adornadas dessa década.

Imagem 14: Camille Antoinette Clifford.



Fonte: http://america.pink/camille-clifford_836787.html.

Padrões florais, rendas, seda e cetim marcaram boa parte da moda *Art nouveau*. Um exemplo é um *Evening Gown* da *Maison Worth*, que ficou conhecido como *La robe aux Lis*. Ele é preto e branco, bordado com uma estampa floral e ficou famoso por ter sido usado pela

Condessa Greffulhe numa foto em 1896 (imagem 15). Ela era uma figura proeminente na sociedade e também serviu de inspiração para Marcel Proust criar a personagem da Duquesa de Guermantes no livro “Em busca do tempo perdido”, além de ser conhecida por ter uma cintura bem fina que contribuía para a sua silhueta em “S”.

Imagem 15: Foto da Condessa Greffulhe usando o *La robe aux Lis* (1896).



Fonte: Foto de Paul Nadar, 1896. Retirada do site Colleen's Paris. Disponível em: <https://www.colleensparis.com/2016/02/inspiring-comtesse-greffulhe-at-galliera/portrait-of-the-countess-greffulhe/>.

Os anos entre 1900 e 1914 provavelmente foram os que mais sofreram mudanças na moda e na arte durante a *Belle Époque*. Em 1902, o *costume tailleur* já era universalmente adotado de forma informal. Ainda se fazia uso do espartilho reto e as saias roçavam no chão. Com mangas que iam até o cotovelo ou pulso, o conjunto era bem sóbrio e, por isso, carregado de acessórios, em ocasiões que pediam mais, como coletes, rendas, apliques de flores de veludo.

Por volta de 1908 a silhueta feminina se modificou novamente, com a diminuição do formato em S e a utilização de chapéus enormes, o que dava a impressão de que os quadris estavam ficando cada vez mais estreitos. No ano seguinte chegaram os *Ballets Russes* em Paris, o que causou um grande impacto na moda de até então. De acordo com Stevenson (2012, p. 78), “os costureiros foram rápidos em sua resposta à vanguarda russa, com Paul Poiret ao timão. A riqueza do colorido, a decoração bizarra e o corte exótico foram traduzidos numa mudança fundamental que banuiu a figura rigidamente espartilhada”. Boucher (2010, p. 389) concorda que é por volta de 1910 que a cintura dos vestidos muda sob a influência dos costureiros que preconizam o abandono do espartilho. A linha da cintura sobe e o corte fica mais reto, lembrando os vestidos da época do Diretório (por volta de 1790), mas que, ao invés de terem a aquela pureza branca, tinham uma “interpretação muito mais exótica em termos de cor e padrão” (STEVENSON, 2012, p. 80). É nessa época que também surgem os vestidos *entravées*, em que uma faixa reta reveste a barra dos vestidos, dificultando a caminhada. As mulheres não podiam dar passos maiores que 8 centímetros, porém, arranjos com dobras ajudaram a burlar essa parcial imobilidade.

Por fim, Boucher (2010, p. 393) afirma que em 1914 o traje feminino alcançou o estilo que pode ser resumido como o da “linha”: “ela condensa a renúncia ao volume e à liberdade de aparência, bem como a suavização dos tecidos e a audácia dos coloridos”, preconizando características do *Art Déco* alguns anos depois viria a ser moda, e da qual o costureiro Paul Poiret foi o principal “vanguardista”. Talvez o estilo entrasse em vigor mais cedo já que as suas bases já estavam implantadas, mas, após o início da Primeira Guerra Mundial, a indústria da moda foi abafada, não sofreu mudanças realmente relevantes e só voltaria ao seu “estado natural” depois dos conflitos.

2.4. O *Art Déco*: surgimento, características e influências na arte e na moda.

O *Art Déco* é considerado o estilo artístico que descendeu do *Art Nouveau*, pois mesmo tendo algumas raízes políticas e ideológicas, era essencialmente decorativo – e, por isso, não o consideraremos um “movimento” de fato e sim um estilo – e foi direcionado principalmente à burguesia do pós-guerra, apesar de também atingir um público-alvo mais amplo. É necessário fazer uma reflexão sobre este tópico justamente por ser o objeto de estudo principal da dissertação, Paul Poiret, um dos precursores do estilo ainda durante a *Belle Époque* e também associado à queda do costureiro alguns anos após a Primeira Guerra Mundial.

De acordo com Robinson e Ormiston (2013, p. 12), o termo “*Art Déco*” foi usado pela primeira vez em 1968 pelo historiador inglês Bevis Hillier para designar um estilo luxuoso e opulento que vigorou entre os anos de 1909 e 1939. A partir desse dado, percebe-se que o *Art Déco* já existia na *Belle Époque*, quando surgiu em reação a algumas características do *Art Nouveau* e se misturou a este. Para diferenciá-lo do *Art Nouveau*, Pizetti e Souza afirmam o seguinte (2011, p. 22):

No plano ideológico, o *Art Déco* possuía afinidades com *Art Nouveau*, movimento comumente considerado sua maior antítese. Assim como no caso do *Art Nouveau*, os designers do *Art Déco* também pretendiam eliminar a distinção entre as belas-artes e as artes decorativas, promover a colaboração entre os artistas e artesãos e reafirmar a importância do seu trabalho na produção.

Já no plano estético, as diferenças entre os dois movimentos revelavam-se bastante evidentes. Enquanto *Art Nouveau* se embasava em motivos florais na ornamentação de edifícios e objetos, o *Art Déco* tendia à abstração e, quando recorria à natureza em busca de inspiração, preferia retratar animais e as formas femininas. Enquanto a versão mais tradicional do *Art Nouveau* era complexa, intrincada e densa, o *Art Déco* era simples, límpido e ordenado.

Mesmo tendo suas raízes na *Belle Époque*, o *Art Déco* só seria mais adotado após a Primeira Guerra Mundial. Assim como o *Art Nouveau* teve seu triunfo na Exposição Universal de 1900, o *Art Déco* teve o seu em 1925 com a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em Paris. Segundo Robinson e Ormiston (2013, p. 49), essa exposição mostrou ao mundo o impacto que as artes modernas tiveram nas artes decorativas e industriais, em que pavilhões de diversos países europeus mostraram características semelhantes – pelo menos aos olhos das pessoas que viveram naquela época - em seus designs de objetos, moda, joias, e móveis. Mas, de acordo com Wood (2003, p. 11), um dos maiores legados da exposição de 1925 foi a demonstração de como o *Art Déco* poderia se fundir bem ao comércio, sendo

assim uma “redenção através do consumo”. Isso se mostrou mais evidente através da moda e das roupas *prêt-à-porter*, democratizando o estilo para uma massa consumidora maior.

Para falar sobre as influências e características do *Art Déco*, é preciso voltar alguns anos, pois, como já foi dito, as bases para o estilo começam ainda na *Belle Époque*, por volta de 1909. Esta data coincide com a chegada do coletivo de *Ballets Russes* a Paris, liderado pelo empresário Sergei Diaghilev, e que trouxe consigo elementos exóticos de dança, figurino e música que agitaram a cidade e se tornaram influências artísticas. Essa inspiração também era mais visível na moda através dos figurinos de Léon Bakst, que mostrou um encontro estrondoso de cores, tecidos e padrões. Pode-se dizer que este seria o ponto de encontro entre o *Art Nouveau* e o *Déco*: o momento em que o estilo predecessor pega suas últimas influências e cria as bases para o estilo que viria a seguir.

Imagem 16. Chrysler Building em Nova Iorque.



Fonte: <https://www.pinterest.fr/pin/197806608609437098/>.

Além das bases lançadas a partir do *Art Nouveau*, o *Art Déco* também se beneficiou das influências de movimentos artísticos que surgiram aproximadamente na mesma época, como o Fauvismo, o Cubismo e o Futurismo. De acordo com Robinson e Ormiston (2013, p. 15), o Fauvismo deu o gosto pelo uso de cores fortes adotado nas artes gráficas do *Art Déco*. O Cubismo contribuiu com o uso de formas geométricas e o Futurismo um “clamor pelos recortes” e pelo dinamismo.

Robinson e Ormiston (2013, p. 30) afirmam que foi a partir desses movimentos modernistas que o *Art Nouveau* desapareceu e o *Art Déco* pôde emergir de fato. Seria um estilo mais elegante e limpo para a nova vida social na cidade pós-guerra. Após a Exposição de 1925, os Estados Unidos tomaram grande interesse por essa estética que combinava tanto com “os loucos anos 1920” e a era do Jazz, e assim o *Art Déco* se espalhou através de diversas formas em terras americanas, como as ilustrações para publicidade e propaganda, a arquitetura e a escultura. Dois arranha-céus extremamente famosos foram construídos em Nova Iorque sob a total influência do *Art Déco*: o Chrysler Building (feito entre 1928 e 1930, imagem 16) e o Empire State (feito entre 1930 e 1931, imagem 17), e até hoje exibem sua beleza arquitetônica na cidade. Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, o mundo das artes sofre outra crise e o *Art Déco* perde relevância na Europa. Nos Estados Unidos, seu fim foi mais lento e chegou a perdurar durante a guerra, mostrando como tal estilo foi realmente adorado pelos americanos.

Imagem 17: Empire State em Nova Iorque.



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Empire_State_Building#/media/File:The_lonely_skyscraper_\(Unsplash\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Empire_State_Building#/media/File:The_lonely_skyscraper_(Unsplash).jpg)

A partir daqui falaremos especialmente sobre a relação do *Art Déco* com a moda, essencial para a compreensão de como isto também influenciou para a queda do costureiro Paul Poiret nos anos de 1920.

Após o fim da Primeira Guerra Mundial em 1918, a Europa pôde enfim voltar a se concentrar em questões mais importantes para o funcionamento da sociedade do que a guerra, e a arte e a cultura puderam voltar a se desenvolver depois de terem sido abafadas por quatro anos:

Moda se tornou um modo de vida e, de repente, significava muito mais do que o último vestido: ela ficava no compasso da última dança, um sotaque estrangeiro, uma destinação glamorosa, um livro banido. Após as atrocidades da guerra, o impulso geral era o de procurar o exótico e adotar a modernidade da vida contemporânea (LUSSIER, 2009, p. 13).

Por volta de 1920, de acordo com Svendsen (2010, p. 108), a moda estava em pé de igualdade com a arte e a arquitetura “em matéria de ‘modernidade’” e que “renunciava ao ornamento em favor do puro cultivo da forma”, referindo-se à influência do *Art Déco*. Segundo Lussier (2009, p. 08), a emancipação feminina que aconteceu no pós-guerra foi essencial para o desenvolvimento da moda e do estilo *Art Déco* a ela relacionado, pois a guerra também possibilitou às mulheres exercerem novos papéis sociais. Elas ficaram cada vez mais presentes nas ruas e nas fábricas, dirigiam carros, fumavam e bebiam.

A adoção de papéis sociais normalmente masculinos até então causou uma espécie de “crise de gênero”, evidenciado principalmente pela figura da “melindrosa”, que eram mulheres que adotaram maior parte das tendências da moda (principalmente vestidos e cabelos mais retos e curtos) e zombavam das convenções sociais através das danças provocativas do Jazz e Charleston. Sobre esse visual mais “andrógeno” (imagem 18), Laver (2014, p. 232 e 233) afirma:

As moças procuravam ter a aparência de rapazes tanto quanto possível. Todas as curvas – o atributo feminino admirado por tanto tempo – foram completamente abandonadas. E, como toque final nesse sentido, todas as jovens cortaram os cabelos. O penteado cacheado do início da década foi abandonado a favor do corte curto e liso que evidenciava as linhas da cabeça (...). No início de 1927, nem isso era considerado suficiente, e esse corte deu lugar ao *la garçonne* (imagem 18). Agora não havia nada que distinguisse uma jovem de um menino de colégio, exceto os lábios vermelhos e as sobrancelhas realçadas com lápis.

Imagem 18: Atriz Louise Brooks com o penteado *garçonne*, nos anos de 1920.



Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/792633603138281288/?lp=true>

A partir desses apontamentos, é possível perceber como as características geométricas do *Art Déco* se adaptaram à moda e às novas necessidades femininas (e vice-versa). Além disso, de modo geral, as roupas poderiam ser caracterizadas pelas suas influências exóticas, de inspiração africana ou asiática, a silhueta vertical, os ombros normalmente nus, estampas inspiradas por movimentos artísticos (como estampas cubistas) e pouca ou nenhuma definição da cintura.

Entretanto, apesar de o estilo do *Art Déco* continuar presente até aproximadamente 1939 na arquitetura e decoração, na moda ele começou a perder força já por volta de 1930, logo após a quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929, o que deu à década um tom não tão excitante quanto a anterior. De acordo com Laver (2014, p. 238), as saias, que haviam encurtado, voltaram a se alongar à medida que a década de 1920 chegava ao fim, pois o foco passou das pernas para as costas, que ficaram desnudas até a cintura. Por volta de 1930, as mangas longas voltaram a aparecer, os cabelos ficaram um pouco mais longos e também teve alguma marcação da cintura, mas as formas continuaram essencialmente retas. Pouco depois voltou-se a valorizar a curva na silhueta feminina através da forma de “sereia”, em que visava-se a cintura fina, ombros angulosos e pernas compridas.

2.5. Paul Poiret adentra o mundo da moda e da alta-costura.

Após todos os elementos apresentados sobre arte, *Art Nouveau*, *Art Déco* e moda, mostraremos como a figura de Paul Poiret se encaixou nesse contexto em seu início de carreira.

Para falar sobre essa inserção de Poiret no contexto da moda, utiliza-se de alguns conceitos feitos por Pierre Bourdieu em obras como *O poder simbólico* (1992) e *A economia das trocas simbólicas* (2007). Nelas, o autor trabalha com conceitos como campo, *habitus* e poder simbólico.

O campo pode ser compreendido como uma estrutura ou microcosmo social que possui certa autonomia, mas que não é imóvel e que constantemente se relaciona com elementos dentro dele. Quanto mais estruturado um campo é, mais autonomia ele tem.

Dentro desse campo estrutural, existem disputas de forças entre os agentes ou indivíduos que fazem parte dela, buscando o capital ou poder simbólico que os colocam no centro do campo, sendo ele uma espécie de acúmulo de símbolos que são reconhecidos como importantes pelos sujeitos que fazem parte do campo. O *habitus* que movimenta o sujeito dentro desse contexto, podendo ser visto como o produto das relações entre os agentes sociais com as diversas relações estruturais de tal contexto e traduzido como estilos de vida, padrões morais, estéticos, etc. O sujeito ocupa um lugar definido por eixos que podem ir ou não em direção ao centro e, quanto mais perto do lugar central, melhor na sociedade está o sujeito. Quem consegue manipular o *habitus* a seu favor e está dentro do campo que detém o “poder” de tal estrutura e, quanto mais poder ou capital simbólico acumulado dentro do contexto do campo, mais centralizado fica o sujeito.

O campo da moda e da alta-costura, no período tratado nessa dissertação, ainda estava sendo construído. Os sujeitos que faziam parte dele ainda estavam sendo definidos, assim como suas estratégias e formas de trocas de capital simbólico. Neste tópico, mostramos como Paul Poiret enfim conseguiu se colocar no campo da alta-costura, acumulando seus primeiros indícios de capital simbólico e as estratégias que utilizou que o empurraram cada vez mais para o centro do campo que, afinal de contas, é mutável.

Em sua autobiografia (2009), Poiret descreve sua rotina na *Maison Doucet* – na qual ingressou ainda muito jovem, como já foi citado – e o início de sua realização pessoal no mundo da costura e da Moda (imagem 19). Ele fazia de tudo para ganhar importância dentro da *Maison* e chegou a ser chefe do departamento da alfaiataria. Lá, ele conheceu os mais importantes

clientes de Doucet e também participava das criações de novos modelos toda semana. De acordo com Bolton e Koda (2007, p. 13), foi um manto que ele fez para a atriz Réjane para uma peça chamada *Zaza* que garantiu a ele a sua fama. Suas criações pessoais ainda seguiam bastante o modelo da época e tinham grande influência do *Art Nouveau*, inspirando-se em seu mestre. Poiret começou a criar sua própria independência e a sustentar suas opiniões devido à sua personalidade forte, o que gerou algumas discussões com seu pai. Essas questões de divergência de opiniões e ações também afetaram a relação com Jacques Doucet, e por isso ele teve que deixar a *Maison*. Entretanto, na época em que saiu de lá, ele chegou a ser chefe do departamento de costura, mostrando como ele conseguiu acumular um capital de prestígio.

Imagem 19. Uma das primeiras criações de Poiret, ainda na *Maison Doucet*.



Fonte: <http://headtotoefashionart.com/paul-poiret-1879-1944/>.

Dois meses depois cumpriu um período de obrigatoriedade do exército, retornando para o mundo da moda em 1901 para trabalhar na *Maison Worth*. Esta foi criada por Charles

Frederick Worth, mas passou a ser cuidada pelos seus filhos Gaston e Jean após sua morte em 1895. Gaston foi mais simpático com Poiret e disse que a Maison era “como um grande restaurante que se recusava a servir outra coisa senão trufas. É, portanto, necessário criar um departamento para as batatas fritas” (2009, p. 30). As “batatas fritas” seriam roupas mais simples para o cotidiano, e foi Poiret que cuidou desse novo departamento. Entretanto, Jean era contra essa ideia e, segundo Poiret (2009, p. 31):

M. Jean Worth não ficou muito feliz em ter introduzido em sua Maison um elemento que, em sua opinião, rebaixava seu nível. Ele não gostava muito de mim, porque em sua visão eu representava um novo espírito, no qual havia uma força (ele sentiu) que poderia destruir seus sonhos.

Jean tentou humilhá-lo diversas vezes durante o período em que esteve na Maison, e, segundo Bolton e Koda (2007, p. 13) ele não foi o único a se incomodar com as criações de Poiret. Uma princesa russa chamada Bariatinsky achou um manto feito por ele com linhas que lembravam um quimono como muito “simples” para seu gosto. Os autores afirmam que ela exclamou “que horror; conosco, quando pessoas de classes mais baixas nos incomodam correndo nos pés de nossos trenós, fazemos eles terem suas cabeças cortadas e colocadas em sacos como esse (manto)” (2007, p. 13). Entretanto, esse episódio não impediu a fama de Poiret de crescer, mas o incentivou a procurar abrir seu próprio negócio. Uma casa vazia na *rue Auber* fez com que ele começasse a concretizar seus planos de abrir sua casa de costura. À procura de apoio, ele foi até Gaston Worth e disse (2009, p. 34):

Você me pediu para criar um departamento de batatas fritas. Eu fiz isso. Estou satisfeito com isso e espero que você também. Mas espalha-se pela casa um odor de fritura que parece incomodar muita gente. Assim penso em me mudar para outro quarteirão, fritando batatas por minha conta. Você poderia pagar pela minha frigideira?

Poiret tenta buscar o mesmo discurso utilizado por Gaston quando o contratou, provavelmente para inspirar alguma sensação nostálgica e mais simpatia na esperança de conseguir um empréstimo. Gaston disse que entendia a impaciência de Poiret e admirava sua iniciativa, mas que não podia nem sonhar em investir em outro negócio que não fosse o seu, desejando-lhe boa sorte. Para poder conquistar seus objetivos, Poiret teve que contar com a ajuda da mãe, pois seu pai não fazia mais questão de ampará-lo. Em 1903, a *Maison Poiret* foi inaugurada.

Ao longo deste capítulo discutimos sobre moda, arte e mostramos o início de carreira de Paul Poiret e como ele acumulou capital simbólico suficiente para ter o prestígio de abrir sua própria *Maison* dentro do campo da moda e da alta-costura. Assim, o capítulo seguinte abordará especificamente os costureiros, as casas de costura, as lojas de departamentos, em cujo contexto iria se destacar Paul Poiret e suas principais criações e influências após abrir a própria *Maison*.

3. Capítulo III: Moda, comércio, costureiros e Paul Poiret.

Após toda essa discussão e análise sobre o contexto histórico, moda e vanguardas artísticas, chega-se ao capítulo final, que tem por objetivo falar sobre as principais formas de comércio da moda de então, citar alguns dos principais costureiros e suas contribuições para o campo da moda e apresentar Paul Poiret com sua própria *maison* e criações mais marcantes. Suas criações e estratégias de promoção contribuíram para a construção de sua própria imagem e também para o campo da moda, mas, após a Primeira Guerra, algumas decisões pessoais e estéticas foram fazendo ele perder sua antiga posição, decaindo principalmente após o ano de 1925 e indo à falência em 1929. Também, analisa-se como esses fatores relacionados às mudanças sociais e econômicas afetaram a carreira de Poiret, levando em conta a nova realidade de muitas mulheres e da moda no pós-guerra.

3.1. Moda e Comércio na Belle Époque francesa: as lojas de departamento, as *Maisons de Couture* e os principais costureiros.

Como já foi mencionado, nesta pesquisa considera-se a época inicial do fenômeno da moda os meados do século XIX, quando começou a se firmar como um sistema e a construir uma indústria. Mas, como observa Lipovetsky (2014, p. 79), somente na década de 1960 que o sistema da moda adquiriu outras formas de adaptação, e por isso seria legítimo chamar esse primeiro período da moda e comércio de roupas modernas como “moda de cem anos”.

Nesse sistema de roupas e de moda de meados do século XIX, existiam dois principais meios de produção na França: *Le Magasin* (a loja) e *La Maison de Couture* (a casa de costura).

Le Magasin pode ser definido como uma loja de departamentos. Seu surgimento ocorreu mais ou menos simultaneamente nos anos de 1850 nos Estados Unidos, na Inglaterra e na França, apesar de não haver um consenso de onde veio a loja precursora. De acordo com Rosa, Alvarez e Held (2017, p. 02), muitos *magasins* franceses evoluíram de *magasins de nouveautés* (lojas de novidades), da compra e aglutinação de várias lojas por uma única pessoa ou do desenvolvimento de uma empresa que antes trabalhava com apenas um ramo. Ainda segundo os autores (2017, p. 02), as lojas de departamento se apresentaram como uma espécie de “extensão da liberdade” e serviram como um elemento impulsionador para o surgimento da

cultura do consumo ao trazerem mudanças significativas na forma de como as coisas eram vendidas, como tornar a relação entre comprador e varejista mais impessoal e funcional. De acordo com Kawamura (2005, p. 93 – tradução livre): “a loja de departamentos materializou os valores, atitudes e aspirações da burguesia. Isso deu às coisas significados culturais”.

O primeiro grande *magasin* parisiense foi *Le Bon Marché* (imagem 19). Mercier (1985, p. 03) escolhe o ano de 1863 como o início dos estudos sobre a loja, pois foi nesse ano que Aristide Boucicaut assumiu o comando e começou a implantar mudanças que tornariam o estabelecimento memorável na História da moda parisiense. A loja sofreu várias obras de expansão e foram implementados métodos considerados modernos, como: entrada liberada, preço fixo, preço inferior ao dos concorrentes e publicidade em jornais. Além disso, Boucicaut também se beneficiou do contexto da época para o sucesso da loja, como o enriquecimento progressivo da pequena burguesia parisiense e as reformas feitas pelo Barão de Haussmann que facilitaram a circulação de pessoas e transportes. *Le Bon Marché* foi um sucesso de comércio e de consumo, também ajudando a criar a figura da mulher parisiense moderna, sedutora, elegante e bela. Também foi um dos primeiros estabelecimentos a contratar mulheres como vendedoras, criando o emprego de *demoiselle de magasin*.

Imagem 19: *Bon Marché*, 1900



Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bon_March%C3%A9#/media/File:AuBonMarcheCorsetsPage14.gif.

Segundo Lipovetsky (2014, p. 60), “as novidades andam muito mais depressa que sua vulgarização; não esperam, para surgir, que um pretense ‘ser alcançado’ se tenha produzido, antecipam-no”. Apesar de a confecção industrial ter surgido antes da alta-costura, ela “monopoliza a inovação, lança a tendência do ano; a confecção e as outras indústrias seguem, inspiram-se nela mais ou menos de perto, com mais ou menos atraso, de qualquer modo a preços incomparáveis” (LIPOVETSKY, 2014, p. 80). O grande prestígio das grandes *maisons* movimentou uma boa parte do capital francês graças a esse mercado de luxo. Além disso, os *magasins* serviram para atenuar os signos da posição social, mas o luxo permaneceu como “um valor insubstituível de gosto e de refinamento de classe no coração da alta-costura” (LIPOVETSKY, 2014, p. 87).

É inegável a importante contribuição das lojas de departamentos para a construção da moda como um sistema e uma indústria, mas Rose (2014, p. 15) afirma que o período de 1890 até 1914 é o apogeu das *Maisons de Couture*, as casas de alta-costura. Ao contrário dos *magasins*, as casas de costura normalmente eram comandadas por um costureiro que dava seu nome a ela, e os designs e roupas ali feitos eram peças individuais e sob encomenda, ao contrário das *magasins* que focavam na produção em massa. Desse modo, seus públicos também eram diferentes. As lojas de departamento variavam as classes, desde as mais baixas até as altas, mas as casas de costura atraíam clientes que sempre tinham bastante capital para investir, incluindo celebridades e até mesmo a realeza.

Troy (2003, p. 18) afirma que o nascimento da alta-costura geralmente foi uma das inovações mais importantes na produção e significação social das roupas no período contemporâneo, e geralmente credita-se a Charles Frederick Worth (1825-1895) (imagem 21) como sendo seu “criador”. Este homem inglês se mudou para Paris em 1845 e começou a construir seu caminho como costureiro de vestidos na década seguinte trabalhando para outras lojas. Em 1858 fundou na rue (rua) de la Paix a *Worth et Bobergh* – que por volta de 1871 passou a ser chamada apenas de *Maison Worth*.

Imagem 21: Charles Frederick Worth. Foto que mostra como Worth quis passar a ideia da sua persona como um artista através da utilização de roupas e acessórios normalmente associadas a eles, como a boina.



Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Frederick_Worth#/media/File:Charles_Frederick_Worth_\(Mars_1895\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Frederick_Worth#/media/File:Charles_Frederick_Worth_(Mars_1895).jpg).

De acordo com Stevenson (2012, p. 50), logo no começo de sua *maison*, a esposa de Worth, Marie Augustine Worth teve a ideia de fazer com que a Imperatriz Eugénie fosse cliente de seu marido por estar ciente da influência dela e de sua corte sobre o que se vestia em Paris. Para isso, ela levou alguns desenhos de vestidos feitos por Worth para a princesa Pauline von Metternich, esposa de um embaixador austríaco, e a convenceu a usar um dos vestidos na corte de Napoleão III, o que fez com que a imperatriz Eugénie se interessasse por suas criações e logo se tornasse sua principal patrona. Troy (2003, p. 19) menciona que a ideia original do plano na verdade veio de Worth, mas, independentemente de quem foi o idealizador, ter a imperatriz como cliente garantiu a Worth posição privilegiada de pináculo da moda francesa – e, depois, do mundo – já em torno dos anos de 1860. Esse episódio também mostra como essa estratégia de acúmulo de capital simbólico fez com que Worth fosse colocado diretamente no centro do campo da moda, detendo assim “o poder principal” e até mesmo ajudando na estruturação desse campo, tendo o título duradouro de “pai da alta-costura”.

De acordo com Lipovetsky (2014, p. 107):

Worth dá origem à moda no sentido atual do termo, emprega o duplo princípio que a constitui: autonomização de direito e do fato do costureiro-modelista, expropriação correlativa do usuário na iniciativa da composição do vestuário. Essa passagem brusca indica a incontestável novidade histórica da alta-costura: de uma era em que a cliente coopera com a costureira a partir de um modelo em suma fixo, passou-se a uma era em que o vestuário é concebido, inventado de ponta a ponta pelo profissional em função de sua “inspiração” e de seu gosto.

Stevenson (2012, p. 50) chega a afirmar que Worth era dotado de “notória rudeza e arrogância” por impor suas escolhas estilísticas às mulheres e ignorar as opiniões delas. De acordo com Laver (2014, p. 186) “em dez anos, (Worth) se tornara o ditador da moda de Paris, fazia as mulheres irem até *ele*”. Entretanto, mesmo “ditando” a moda, Stevenson (2012, p. 46) também diz que Worth teve menos poder de decisão em relação à crinolina (imagem 22), que era uma paixão da imperatriz Eugénie e ela a manteve em voga por alguns anos mesmo contra a vontade do costureiro, pois ele não podia se dar ao luxo de perder uma cliente tão valiosa. Mesmo assim, Worth conseguiu produzir trajes para a imperatriz que atendiam também ao seu gosto pessoal. Sobre a crinolina e a imperatriz, Laver (2014, p. 185-186) afirma:

Parece ter havido, certamente, uma relação simbólica entre a crinolina e o Segundo Império, com sua prosperidade, sua extravagância, suas tenências exibicionistas... e sua hipocrisia. E a rainha da crinolina foi a própria imperatriz Eugénie. Ela talvez tenha sido a última personalidade real a exercer influência direta e imediata sobre a moda, e a crinolina combinava perfeitamente com seu estilo. Ela nunca foi exibida com mais orgulho ou altivez do que durante seu reinado.

Imagem 22: Crinolina.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USpatent42677_1864.gif.

Mesmo com esse apego da imperatriz, desde os anos de 1860 até o início da Belle Époque em 1871, a crinolina passaria por algumas mudanças, estreitando-se até ser apenas uma “anquinha”. Laver (2014, p. 188) defende que, por ser um dos símbolos do Segundo Império francês, a crinolina acabou junto com ele em 1870, quando foi proclamada a Terceira República Francesa.

De acordo com Troy (2003, p. 20) a importância de Worth para a História da Moda tem mais a ver com a inovação de seus métodos de negócios do que com a singularidade de seus designs. Lipovetsky (2014, p. 82) afirma que a originalidade de Worth é que, pela primeira vez, modelos inéditos e preparados com antecedência “são apresentados em salões luxuosos aos clientes e executados após escolha, em suas medidas”. Mas, apenas entre os anos de 1908 e 1910 é que esses desfiles se tornarão mais frequentes e acessíveis a outros estilistas da moda. Este seria o fim da era tradicional da moda e o começo da sua fase moderna artística. Worth produziu modelos que foram comercialmente distribuídos ao redor do mundo (foi até necessário criar uma etiqueta para que fosse possível diferenciar as criações originais das falsas que se

espalhavam rapidamente, mas até elas foram copiadas ainda nos anos de 1880), monopolizou o design, a produção e a distribuição de roupas que ele criou e deu o tom para a moda durante a terceira última parte do século XIX, além de cobrar à altura de seus clientes. Sua clientela não poderia ser apenas boa de vida, mas rica e talvez aristocrata. Segundo Troy (2003, p. 22), Jean-Philippe, um dos filhos de Worth, disse que sua fortuna não veio apenas de uma loja, mas de todo o seu negócio, pois não tem como ser rico com apenas uma loja de roupas. Worth morreu em 1895 e seus filhos assumiram os negócios relacionados à *maison*, para a qual Paul Poiret trabalhou poucos anos depois.

Vizinha de Worth na rue de la Paix, também existia a *Maison Doucet* - herdada por Jacques Doucet de sua mãe, que era especializada em lingerie -, que abriu em 1871. Foi para o costureiro Doucet que Paul Poiret, nosso objeto de estudo, chegou a trabalhar por algum tempo. Segundo Boucher (2010, p. 374), Doucet (1853-1929) era “o mais feminino dos costureiros da época, com um gosto pronunciado pelas toaletes refinadas e vaporosas (...). Teve durante longos anos o privilégio de vestir a atriz Réjane, a célebre intérprete dos filmes de Madame Sans-Gêne e de Zaza”.

De acordo com Troy (2003, p. 33), os vestidos produzidos por Doucet foram associados à fluidez e relativa informalidade da superfície decorada do *Art Nouveau*, mas que historiadores acham difícil dizer com precisão como e em que nível Doucet realmente foi responsável pelos designs que saíram de sua loja. Aparentemente, ele desdenhava da profissão de costureiro e nunca se considerou como tal, chegando a considerar qualquer associação à moda como frívola e humilhante e se ausentou de exposições em que costureiros se apresentassem como profissionais.

Doucet gostava mais de se ver como uma espécie de “mecenas” das artes⁶, devotando sua atenção para a construção de uma grande coleção de livros, manuscritos e obras de arte nos anos de 1890. Segundo Troy (2003, p. 35), ele mantinha seus negócios como costureiro separados de suas práticas como colecionador, mas, apesar de assumir esse papel de mecenas e ter criado esse mito em volta de sua figura, os associados profissionais de Doucet acreditavam que a coleção foi feita não por amor às artes, mas por investimento financeiro – apesar de haver ressalvas quanto a essas suspeitas, pois em 1917 ele doou sua coleção de manuscritos à Universidade de Paris. Aparentemente nem era ele quem escolhia maior parte das suas

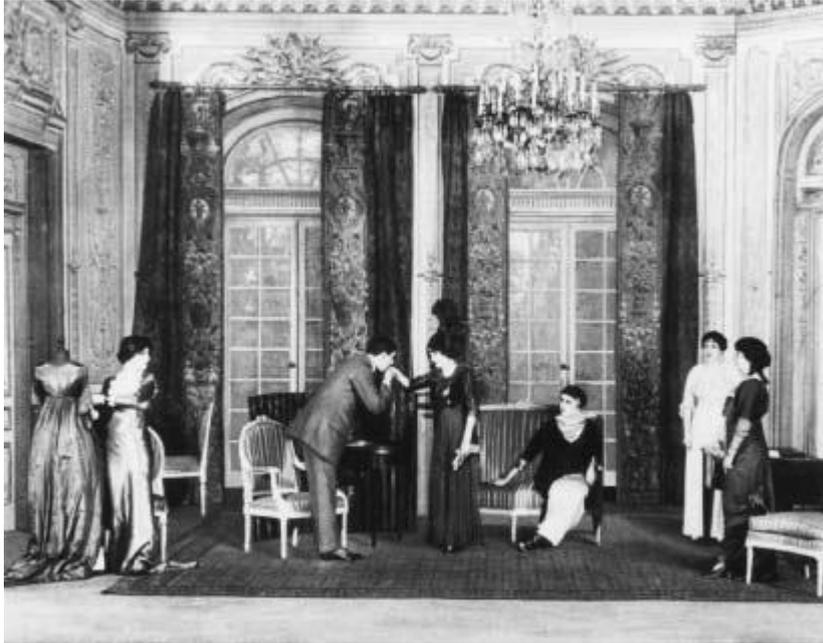
⁶ A coleção de Doucet foi de grande importância e desde 2003 integra o *Institute National de Histoire de l'Art* (INHA), em Paris.

aquisições. De acordo com Troy (2003, p. 33), lendas dizem que Doucet vendeu toda sua coleção em uma audiência pública em 1912 por causa de um caso de amor fracassado, e Jean Philippe Worth afirmou certa vez que a fortuna que Doucet tinha quando se aposentou nos anos de 1920, era fruto de seus investimentos e vendas de obras de artes, e não de sua profissão como costureiro. Segundo Troy (2003, p. 36), Worth e Doucet foram pioneiros como acumuladores de objetos artísticos, objetivado reconstruírem suas personas individuais como artistas e cultos, e não propriamente como costureiros ou empresários.

Outra costureira proeminente dessa época foi Jeanne Paquin (1869-1936), que estabeleceu sua *Maison* em 1891. Ela era a designer principal, mas a *maison* era dirigida por seu marido e ela só assumiu o empreendimento de fato após a morte dele, em 1907. Filiais da *maison* foram instaladas em Londres, Nova Iorque, Madrid e Buenos Aires. Em 1900, Paquin foi selecionada para presidir a seção dedicada à moda na Exposição Universal, e foi ela quem fez o design da roupa usada pela já citada estátua *La Parisienne*. De modo geral, seu estilo tentava buscar inspirações em modelos passados, mas com toques que se adequassem à sua época.

Paquin acabou se tornando uma figura importante durante o período em que o orientalismo adentrou com mais força a moda francesa, por volta de 1910. De acordo com Troy (2003, p. 133), uma comédia satírica chamada *Rue de la Paix*, de Abel Hermant e Marc de Toledo, estreou em janeiro de 1912 e mostrava as tensões entre tradições estabelecidas e a modernidade implícitas no mundo da alta-costura. O enredo girava em torno de um costureiro da rue de la paix e outro mais moderno na rue du Faubourg Saint-Honoré (para onde Paul Poiret mudou sua *maison* em 1909).

Imagem 23: Ato II da *Rue de la Paix*, 1912.



Fonte: TROY, Nancy. **Couture Culture**: a study in modern art and fashion. Massachusetts: The MIT Press, 2003. E-book. P. 132.

A polêmica que a peça gerou se deve ao figurino utilizado. Segundo Troy (2003, p. 137), a imprensa fez críticas divididas, e alguns jornalistas chegaram a dizer que alguns dos vestidos apresentados deveriam causar indignação na verdadeira rue de la paix (imagem 23) por seus estilos exóticos que eram um desserviço à moda francesa. O designer das roupas foi Paul Iribe, artista que, naquele momento, já tinha trabalhado tanto para Paquin quanto para Poiret, mas Paquin acabou se envolvendo na polêmica por ter sido a sua *maison* a responsável pela confecção das roupas. Troy (2003, p. 137) afirma que Paquin ficou “maravilhada” com o alvoroço, mas tinha plena consciência de como isso poderia afetar seus negócios, e por isso foi a público esclarecer que apenas confeccionou as roupas e que elas não chegariam para suas clientes na temporada seguinte. Para Paquin, a peça tinha como objetivo promover a versão do bom gosto francês sobre a moda, e não o gosto estrangeiro, sendo um protesto contra as influências do exótico que se infiltraram no meio dos criadores da elegância parisiense.

Paul Iribe também viu a necessidade de se defender em público, dizendo que não usou calças de harém ou saias *hobble* (recentes criações associadas a Poiret na época). Mas, o que muitos críticos não gostaram era que as roupas pareciam atrair muita atenção para os corpos das mulheres, enfatizando curvas, além de terem cores muito chamativas. Também apontaram

para as implicações comerciais da peça (por considerarem o teatro uma “arte intocada”) e o seu fracasso em tentar projetar alguma ideia filosófica profunda. Para um crítico, parecia que Paquin “se colocou na linha de frente para defender o gosto francês contra a corrupção do exotismo de várias casas rivais” (TROY, 2003, p. 145), mas ironizou suas intenções nacionalistas ao lembrar que a família da costureira era judia e veio da Alemanha.

Por fim, de acordo com Troy (2003, p. 152), Paquin “fez de tudo para que fosse associada à essência do gosto clássico francês e parisiense”. Seus esforços no sentido de se distanciar da figura de Iribe também deram certo, pois ela foi a primeira mulher da indústria da moda a ser condecorada como *Chevalier da Legião de Honra* menos de um ano depois da estreia da peça. Entretanto, Paquin também não deixou de flertar com designs mais ousados e com influências do orientalismo.

Além da rivalidade entre Paquin e Poiret, Rose (2014, p. 24) afirma que ela também era rival de uma costureira chamada Lucy Wallace (mais tarde Lady Duff-Gordon), que abriu sua *maison* em 1893 sob o nome de “Lucile LTD”, em Londres. A partir de 1911 seus negócios se expandiram para Paris, Nova Iorque e Chicago. Seus vestidos tinham bastante inspiração romântica e tinham títulos bem diferentes, como *The tender grace of a day that is dead*. Ela também tinha o costume de colocar ao lado de seus desenhos pedaços dos tecidos que fariam parte do trabalho final (imagem 24). Isso possibilitava aos clientes visualizarem com mais facilidade como ficaria o vestido e também ajudava a controlar o estoque de tecidos. Pelo fim da Belle Époque ela também adotou características mais exóticas, sofridas pelo orientalismo.

Imagem 24: *The tender grace of a day that is dead*. Lucile, 1905. Nessa imagem, observa-se os pedaços de tecidos que Lucile colocava aos lado de seus designs para que seus clientes tivessem uma noção melhor do resultado final.



Fonte: <http://www.vam.ac.uk/blog/factory-presents/whos-in-a-name-paquin-and-the-named-design-1898-1950>.

Claro que houve outros costureiros de alta-costura durante a Belle Époque e todos foram importantes agentes que ajudaram a estruturar o campo da moda que ainda estava em construção com suas estratégias de acúmulo de capital e prestígio simbólico reconhecidas pelos integrantes do contexto do campo, mas optamos por esses por causa de sua relevância para a moda na época e por terem algum tipo de relação com contato com Poiret, nosso objeto de estudo.

Depois da rápida referência a Paul Poiret no contexto apresentado até aqui, por ser ele a principal personagem histórica focada nesta dissertação, centramos em seu empreendimento no próximo tópico, o que não significa que ele fosse mais importante que os outros costureiros de seu tempo. Cada um teve o seu destaque e contribuiu para a projeção da moda para além da capital parisiense.

3.2. Paul Poiret: sua Maison, suas criações e suas influências.

Segundo Kawamura (2005, p. 67), apesar da *maison de couture* de Paul Poiret (1879-1944) não existir mais – ao contrário das de Coco Chanel ou Christian Dior -, ele deixou numerosas contribuições e destacado legado para o mundo da moda, cuja repercussão ainda se projeta na atualidade⁷. Foi um pioneiro em questão de publicidade e comunicação e, na época, se tornou tão famoso quanto os clientes que atendia, ou até mais. De acordo com Stevenson (2012, p. 76), uma das clientes célebres de Poiret foi a já citada atriz Réjane, indicada a ele por Doucet. De acordo com Poiret (2009, p. 35), o dia em que ela veio foi “um evento”, aparecendo imponente com sua carruagem.

No começo de sua carreira, nos primeiros anos do século XX, Poiret fazia designs comuns à época, lembrando o formato em S influenciado pelo Art Nouveau. Entretanto, aos poucos, foi adotando traços mais simples nas suas criações e, em sua *maison*, procurou fazer com que as janelas chamassem atenção para o que tinha do lado de dentro ao invés de simplesmente colocar os vestidos em vitrines, já demonstrando gosto por coisas chamativas.

Ele sempre gostou muito de organizar festas, e seu estilo de vida era bem espalhafatoso. Mas, de acordo com o próprio Poiret (2009, p. 38-40) mesmo com o sucesso crescente, ele não estava satisfeito com os prazeres da vida, e até suas festas lhe pareciam superficiais. Poiret ficou com medo que as drogas em voga na época, como o ópio, e as relações sociais supérfluas acabassem com a sua vida, e viu o casamento como uma proteção a essas coisas. Pensou logo em uma amiga de infância chamada Denise Boulet, filha de um fabricante têxtil, como companheira ideal, mesmo ela não sendo parisiense. Apesar de ser uma moça simples e do interior, Poiret viu nela bastante potencial com seus olhos de designer, reparando no modo como andava e em seus gestos. Os dois se casaram em 1905, quando ela tinha dezenove anos e ele vinte e seis. O marido a ensinou como se portar na sociedade parisiense, sendo que rapidamente Denise seria considerada a musa de Poiret e ganhou respeito e deferência social. Ela teve papel ativo nos negócios da *maison* e o casal teve cinco filhos juntos ao longo do casamento.

De acordo com Caroline Evans (2007, p. 27) só dá para especular sobre o papel ativo de Denise Poiret na criação de sua imagem, porém, ela também podia ser vista como uma

⁷ A exemplo disso, houve a exposição “Paul Poiret: king of fashion” no MoMA em 2007, e revitalizações do nome de Poiret através de grandes empresas francesas e coreanas, como a Vionet, Carlos James, Moynat, Shinsegae e Berberry.

“estilista” no sentido de escolher as suas roupas e como posar com graça diante das câmeras. Ela também foi diretora artística da *Maison Poiret* e também “a melhor propaganda” de seu marido. Segundo a autora (2007, p. 27, tradução livre), Poiret afirmou em 1913 para a revista *Vogue* que “minha esposa é a inspiração para todas as minhas criações, ela é a expressão de todos os meus ideais”.

Segundo o próprio costureiro (POIRET, 2009, p. 40), ele mudou sua *maison* da rue Auber para a rue Pasquier pouco depois do casamento. Por volta de 1906, ele já estava submetendo os tecidos de seus vestidos a cortes mais retos ou de costuras mais soltas e com a cintura mais larga e alta, trazendo de volta o estilo de vestidos do Diretório ou do Primeiro Império francês (final no século XVIII). O estilo de Poiret começou a ser baseado em formatos, linhas e construções simples quando deixou de dar tanta importância às costuras complexas e sim à fluidez. As linhas do pescoço passaram a ficar mais abertas e os tecidos soltos criavam uma silhueta mais longa e reta. Segundo Poiret (2009, p. 36), era a era do espartilho, mas ele “declarou guerra” ao acessório. Stevenson (2012, p. 76) afirma que, nessa época, as costureiras Lucile e Madeleine Vionnet também já faziam silhuetas sem espartilho e a bailarina e coreógrafa Isadora Duncan já usava as “túnicas de Fortuny”, criadas pelo costureiro espanhol Mariano Fortuny, mas foi Poiret “que assegurou que seus desenhos recebessem a atenção e o reconhecimento por essa guinada”.

Já por volta de 1907, Poiret também começou a mostrar influências orientais em seus trabalhos, através de cortes, cores e estampas. Segundo Boucher (2010, p.374), antes mesmo de 1910 e da invasão oriental, Paul Poiret já estava revolucionando no uso das cores na moda feminina, “substituindo os tons pálidos e evanescentes pelo roxo-escuro, o vermelho vibrante, o laranja quente, o verde e o azul vivos que ‘fizeram tudo cantar’”.

Essas mudanças foram chocantes para a época, mas bem aceitas pelas mulheres, pois a supressão do espartilho deu a elas mais “liberdade”. Por adotar os traços mais retos dos vestidos e incorporar elementos orientais e cores mais vivas, Poiret foi o primeiro costureiro a abraçar os primeiros ecos do que viria a se chamar *Art Déco* (LUSSIER, 2009, p. 08). Também pode-se dizer que, neste caso, Poiret foi o primeiro, ou um dos pioneiros, a criar as “tendências” que viriam a ser moda anos mais tarde. De acordo com Lipovetsky (2014, p. 115):

O que se chama tendência da moda, em outras palavras, a similitude existente entre os modelos das diferentes coleções de um mesmo ano (...) e que muitas vezes faz crer, erroneamente, que a moda é decretada por combinação deliberada entre os costureiros, não faz senão confirmar a lógica ‘aberta’ do

poder da alta-costura. Por um lado, a ‘tendência’ não é separável da alta-costura como fenômeno burocrático fechado e centralizado em Paris: os costureiros, ao zelarem por afirmar sua singularidade, não podem elaborar suas coleções sem levar em consideração o que aparece de original em seus concorrentes, tendo a moda por vocação surpreender e inventar continuamente novidades.

Assim, conclui-se que o que Poiret criou foram novidades em que seus colegas viram algum potencial, pois, além de serem diferentes, também agradavam a clientela. Mais uma vez fica clara a busca de Poiret pela individualidade e como essa época foi essencial para a criação da moda contemporânea. “Por intermédio do Novo, a organização artesanal, com suas lentidões e suas inovações aleatórias, pôde dar lugar precisamente a ‘uma indústria cuja razão de ser é criar novidade’ (Poiret)” (LIPOVETSKY, 2014, p. 119).

Como já foi dito no capítulo anterior, Poiret gostava de se considerar mais como um artista do que um “simples” costureiro e, assim como Jacques Doucet, ele também começou a investir em uma coleção de obras artísticas e a se rodear de contatos de pintores, escultores e designers que eram considerados de nível avançado na época, como Paul Iribe, Georges Lepape, Matisse e Picasso. Acredita-se até mesmo que Poiret não aceitava que os tecidos finos fossem apenas de tons pastéis ou preto e branco, passando também a se inspirar nas pinturas que via. Poiret tinha um genuíno interesse pela arte moderna, em especial pelas primeiras tendências vanguardistas do início do século XX. Segundo Troy (2003, p. 36), ele foi o costureiro que conseguiu explorá-la de forma mais sofisticada de modo a beneficiar a autopromoção de suas empresas. Algumas parcerias com designers resultaram em roupas com estampas exóticas, como *La perse* (1911), em que a estampa da roupa foi feita pelo artista fauvista e designer Raoul Dufy (imagem 25), a quem conheceu em 1910. Nessa época, Poiret também lançou a carreira de Dufy como Designer têxtil, encorajando-o e patrocinando-o. De acordo com Goss (2007, p. 44) Dufy criou uma série de estampas monocromáticas que Poiret usou principalmente, mas não exclusivamente, em roupas. Entretanto, essa experiência durou pouco, pois logo depois Dufy foi descoberto pelo industrial têxtil Bianchini que propôs a ele outras formas de aproveitar seu talento (MÜLLER, 2000, p. 05).

Imagem 25: *La perse*, roupa de Poiret com o design da estampa feito por Raoul Dufy. 1911.



Fonte:

https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&ved=2ahUKEwi_76CX4Z3gAhWiLLkGHbFyBwgQjh x6BAgBEAM&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2F85638830388540423%2F&psig=AOvVaw05BeOr_7f9LaP_I19WrkTM&ust=1549221289265627

Entre outros artistas modernos em sua esfera de contatos, também havia nomes de artistas como Henri Matisse e Pablo Picasso. Há alguns anos ele também entrou em contato com artistas do Fauvismo⁸ como André Derain e Maurice de Vlaminck

Em 1908, Paul Poiret lançou um álbum de luxo de ilustrações de seus designs feitas pelo designer gráfico Paul Iribe. Nessa publicação, chamada de *Les robes de Paul Poiret* (1908), é possível perceber como nas criações do mesmo já era extenso o uso de cores mais vibrantes, possivelmente inspirados pelo Fauvismo, e cortes mais retos e soltos. O álbum foi idealizado pelo próprio costureiro como uma edição limitada para presentear seus melhores e mais exclusivos clientes (imagem 26). Dias e Bonatto (2017, p. 05) afirmam que “a presença de linhas retas, linhas circulares, formas geométricas, formas femininas em cenas sociais são características do *Art Déco*”, mostrando indícios de elementos que seriam mais populares após a Primeira Guerra Mundial, e que Iribe “foi um dos primeiros (ilustradores) a abandonar o realismo em favor de um espaço gráfico expressivo pelo uso da cor”. Deve-se considerar, no entanto, que outras tendências vanguardistas também adotaram, na mesma época, essas mesmas características extraídas da cultura popular, como o pós-impressionismo, o fauvismo e o cubismo.

De acordo com Troy (2003, p. 54), o costureiro mandou produzir também pequenos cartões cuja grafia imitava a sua própria letra para anunciar o lançamento do álbum para seus clientes seletos, contendo a seguinte mensagem:

“Madame, eu tenho o prazer de mandar para você amanhã um exemplar de um álbum no qual eu juntei alguns desenhos dos meus vestidos, feitos por Paul Iribe. O cuidado que coloquei sobre esta publicação me faz crer que ele é digno de seu bom gosto e que vai lhe interessar” (tradução livre).

⁸ Fauvismo foi uma vanguarda artística do começo do século XX que prezava, entre outras coisas, pelo equilíbrio estético e a utilização de cores puras e vivas, com expressividade e improvisado.

Imagem 26: Ilustrações de *Les robes de Paul Poiret*, de Paul Iribé. 1908. Pode-se perceber como o artista desenhou os designs de Poiret utilizando cores vibrantes que contrastavam com o fundo monocromático. Também é possível observar a influência oriental sobre o design dos trajes e pelo estilo de pintura.



Fonte: <https://archive.org/details/lesrobesdepaulpo00irib>.

Poiret também conseguiu que os desenhos fossem expostos no *Salon d'Automne* em 1909, pois não queria que eles fossem vistos como meras peças publicitárias, mas como trabalhos de arte. Pouco tempo depois, Iribé também fez o design da etiqueta (imagem 27) que acompanharia os designs de Poiret pelos próximos vinte anos sendo que, de acordo com Troy (2003, p. 23), a etiqueta da grife pode ser considerada um símbolo econômico poderoso.

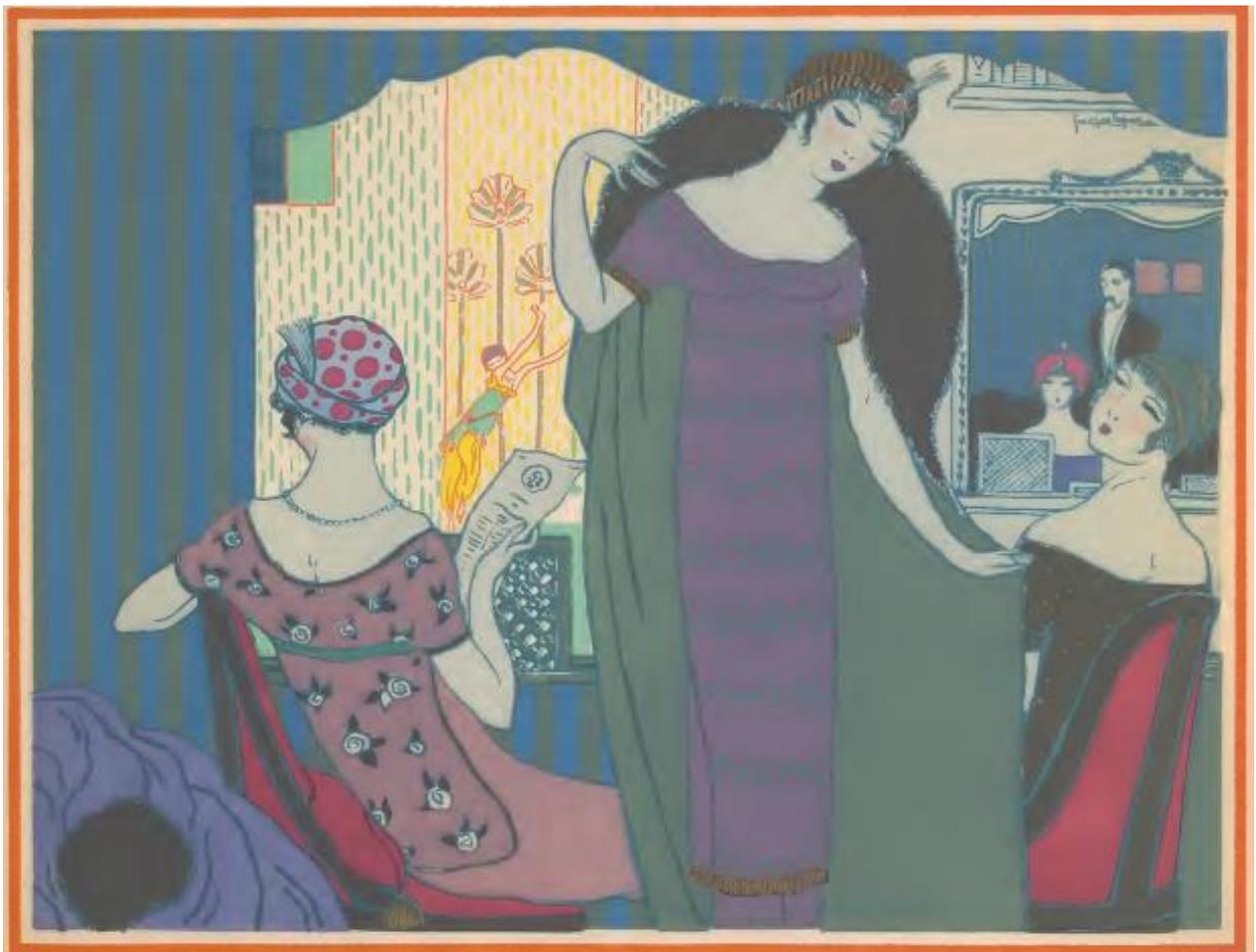
Imagem 27: Etiqueta de Paul Poiret feita por Paul Iribé.



Fonte: <https://prensaymoda.wordpress.com/modistos-y-creadores/paul-poiret/>

Enquanto os anos passavam, Poiret foi fazendo mais contatos com outros artistas e também aumentava sua coleção de arte. Em 1911, ele repetiu a experiência e contratou outro artista chamado Georges Lepape, que ilustrou o livro *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape* e, na época, Poiret já podia ser considerado um importante patrono das artes. Das 1000 cópias feitas do livro, 300 exemplares foram assinados e numerados como qualquer obra de arte, e conseguiu que as ilustrações fossem exibidas na Galeria Barbazanges. Na Imagem 28, observa-se uma ilustração feita por Lepape para o livro de Poiret, em que o autor utiliza as cores fortes já preconizadas por Iribe, e maior parte dos cenários que fez de fundo para as imagens também eram coloridos. Também se observa como ele retratava as mulheres com silhuetas alongadas e interagindo socialmente.

Imagem 28: Ilustração de Georges Lepape em *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*. 1911



Fonte: LEPAPE, Georges. **Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape**. Paris: Pour Paul Poiret par Maquet, 1911. Disponível em: < <http://library.si.edu/digital-library/book/chosesdepaulpoi00lepa> >.

Poiret mudou sua *maison* para a emblemática rue Faubourg Saint Honoré em 1909, com a fachada virada para a avenue d'Antin, onde se localizam e continuam ainda hoje algumas das mais luxuosas casas de alta-costura. A construção tinha um estilo neoclássico e ele a reformou para que, quando seus clientes entrassem na *maison*, eles não sentissem que estavam entrando em uma loja, mas sim no estúdio de um artista que faria vestidos de acordo com a individualidade de sua exigente e requintada clientela (TROY, 2003, p. 51). Poiret desdenhava das mulheres que seguiam a moda de maneira fútil, pois acreditava que elas deveriam se vestir de forma apropriada e segundo seus interesses individuais. Também dizia que seus vestidos tinham linhas simples e “arquiteturais”, pois a “nota dominante” deveria ser a mulher, e não a roupa (TROY, 2003, p. 74). Porém, Troy (2003, p. 69) também afirma que, quando as pessoas experimentavam as criações de Poiret em sua *maison*, rodeadas por obras de arte e decorações contemporâneas, as roupas pareciam menos escandalosas ou chamativas do que quando eram vistas na rua.

Também em 1909, chega a Paris o coletivo de *Ballets russes* (balés russos), liderado pelo empresário Sergei Diaghilev e, como já foi dito nos capítulos anteriores, eles afetaram profundamente a moda ao trazerem elementos exóticos russos e árabes através das cores, cortes, decorações e figurinos, estes feitos por Léon Bakst, e que mostravam um encontro entre o estilo *Art Nouveau* e os primeiros ecos do *Art Déco*. Os cenários desses balés eram encomendados aos artistas mais renomados daquele tempo, bem como os figurinos executados por destacados designers, cujas confecções eram precedidas de profunda pesquisa. De acordo com Eksteins (1991, p. 44), eles estrearam em 19 de maio de 1909 no Teatro Châtelet, com “cinquenta e cinco bailarinos formados exclusivamente na escola imperial de balé e temporariamente licenciados dos teatros imperiais de São Petersburgo e Moscou”. O balé russo mudou a forma como o balé, de forma geral, era apresentado na Europa - que era visto apenas como uma exibição de beleza - para algo que ia além da simples decoração. Os cenários eram brilhantes e com cores provocadoras, faziam parte do espetáculo, e as coreografias exigiam novas habilidades físicas. “Os temas eram exóticos, usualmente russos ou orientais. A música era diferente. E a dança não era apenas uma tentativa de relacionar movimento e som, mas de expressar o som em movimento” (EKSTEINS, 1991, p. 45). Diaghilev também tinha plena consciência da importância dos métodos modernos de propaganda e, por isso, recorria constantemente ao “exagero, à ambiguidade e à insolência em busca de sucesso” (EKSTEINS, 1991, p. 54).

Entre 1910 e 1913, os balés russos voltaram a Paris e também percorreram a Europa, espalhando suas influências. Uma das apresentações mais famosas era a chamada

Schéhérazade, que estrou em 1910 e teve a sinfônica composta por Nikolai Rimsky-Korsakov. A produção não representava o oriente real, mas uma ideia russa de um oriente visto pelos franceses (TROY, 2003, p. 104). Harold Acton (1948, p. 113, apud EKSTEINS, 1991, p. 46) a descreve como:

A pesada calma antes da tempestade no harém: o trovão e o relâmpago dos negros vestidos de rosa e âmbar; a selvagem orgia de carícias clamorosas; o pânico final e as punições sangrentas: a morte em espasmos prolongados ao som de agudos violinos. Rimsky-Korsakov pintou a tragédia; Bakst enfeitou-a com cortinas cor-de-esmeralda, lâmpadas prateadas, tapetes de Bucara e almofadas de seda; Nijinsky e Karsavina lhe deram vida. Para muitos jovens artistas, *Schéhérazade* foi uma inspiração equivalente à arquitetura gótica para os românticos ou os afrescos quatrocentistas para os pré-rafaelitas.

Assim como os mencionados jovens artistas, Paul Poiret também foi extremamente influenciado pela chegada dos balés russos, onde encontrou elementos que iam ao encontro de tendências que já mostrava em seus designs. Muitos, inclusive, confundem alguns designs feitos por Poiret com outros feitos por Léon Bakst. Ele afirmava que sempre fazia pesquisas antes de desenhar os modelos inspirados pela cultura oriental, mas também é válido lembrar que, assim, como a grande maioria das pessoas à sua volta, Poiret tinha “uma visão francesa do oriente”, apesar de que, como afirma Silver (2007, p. 48), as suas criações nunca tiveram um teor vulgar e celebravam suas inspirações orientais com grande respeito.

Foi por volta dessa época que Poiret criou as saias *entravées* (ou *Hobble skirt*) (imagem 29). Em sua autobiografia, o próprio Poiret admite que libertou o busto, mas algemou as pernas (2009, p. 36). E para evitar que a mulher desse um passo mais largo e rasgasse a saia *entravée*, “costumava-se usar uma tira larga de cadarço. Parecia que todas as mulheres (...) estavam determinadas a ter o aspecto de uma escrava de harém do Oriente” (LAVÉ, 2014, p. 36). De acordo com Stevenson (2012, p. 82), “as linhas desse vestido pareciam drasticamente desestruturadas diante das curvas da ‘garota gibson’”.

Imagem 29: Saia Hobble. Aproximadamente 1911.



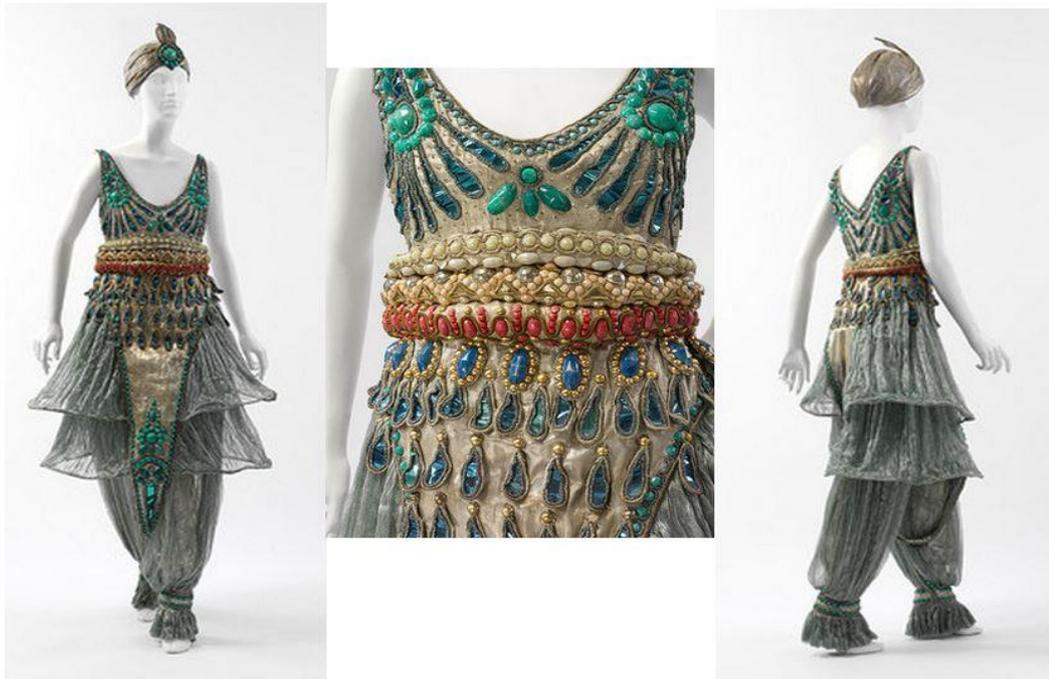
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Hobble_skirt#/media/File:HobbleSkirtPostcard.jpg

A inspiração das calças de harém acabou chegando para Poiret também. É datado de 1911 o *Fancy dress costume* (imagem 30), no qual Poiret colocou todo o luxo oriental misturado com o modernismo ocidental. Acredita-se que essa roupa foi utilizada por Denise Poiret em uma festa chamada “Mil e duas noites persas”. Entretanto, essa foi uma moda que também não foi muito popular, o que prova que mesmo que uma tendência seja clara, é imprescindível o acolhimento do público para que ela se torne moda. Segundo Laver (2014, p. 224), “algumas chegaram a usar calças ‘de harém’, visíveis sob a barra da saia, mas elas provocaram tanta sensação quando usadas na rua que só as mais ousadas persistiram”. De acordo com Troy (2003, p. 116, tradução livre):

Mesmo que estivesse se tornando o pináculo da moda, a moda oriental, particularmente o vestido de harém, ou *jupe-culotte*, tendo Poiret como pioneiro no começo de 1911 a partir de então muito associado à assinatura de sua costura, provou ser extremamente controverso de duas maneiras. Primeiro, ameaçava confundir os tradicionais papéis sexuais ao colocar calças

nas mulheres; e, segundo o exotismo racial por ele marcado foi visto por muitos como “estrangeiro” ao gosto francês.

Imagem 30: *Fancy dress costume*, 1911.



Fonte: <http://www.jewelsdujour.com/wp-content/uploads/2013/06/Paul-Poiret.jpg>

Como já foi dito, Jeanne Paquin se colocou como “defensora” do gosto francês e rejeitou as calças harém, mas ela também acabou flertando com algumas tendências lançadas por Poiret, como a saia *entravée*, pois, mesmo com essas polêmicas, ele ainda tinha muito mais para mostrar e lançar tendências de inspirações orientais e que seriam também seguidas por alguns de seus colegas. Como observa Boucher (2010, p. 374-375):

Poiret, que se defendeu de ter ‘sofrido’ o orientalismo violento dos *Ballets Russes*, não imaginou apenas ‘tecidos de fogo e alegria’, criou também o turbante à oriental, os vestidos *entravés*, as saias sultanas, as túnicas suntuosas, as capas pesadas cobertas de borlas e franjas, os penachos de plumas multicoloridas e os torçais de pérolas rebrilhando sob echarpes de raposa branca.

A ocidentalização dos turbantes também pode ser atribuída a Poiret. Em sua autobiografia (2009, p. 95), ele afirma que visitou o Museu South Kensington (apesar de já ter

sido renomeado Museu Victoria and Albert em 1899), onde viu diversos tesouros da Índia. A exposição de turbantes foi o que particularmente lhe chamou atenção, e Poiret diz inclusive ter obtido permissão para pegar nas peças e examiná-las de perto. Ele chamou uma artista para o museu e ela copiou diversos modelos para lhe servirem de inspiração. Ainda segundo Poiret, em poucas semanas eles fizeram os turbantes se tornarem moda em Paris. Eles ficaram especialmente populares na década de 1920, provavelmente por causa do advento dos carros motorizados e a proteção que os turbantes ofereciam aos cabelos das mulheres.

Além do mundo dos vestidos, Poiret também se aventurou com móveis e perfumaria. Foi o primeiro costureiro a lançar uma linha de perfumes em 1911, chamada de *Rosine* - nome de sua filha mais velha. Em 1913 foi lançado um perfume da linhas *Rosine* chamado *Le Minaret* (imagem 31), que, como se pode observar na imagem, tinha traços bem orientais, tanto na forma do frasco e da caixa em arco ferradura, como nos arabescos neles estampados, mostrando mais uma vez a influência da ideia francesa do oriente nos designs de Poiret. Confirmando seu tino empreendedor, também criou uma escola de artes decorativas e móveis chamada *Martine* (nome de sua segunda filha). De acordo com Müller (2000, p. 05), Poiret teria se inspirado nos ateliês vienenses que visitou durante uma viagem a Viena para idealizar a escola, época em que essa cidade também fervilhava com arte e moda.

Imagem 31: Perfume *Le Minaret*, da linha *Rosine*.



Fonte: TROY, Nancy. **Couture Culture**: a study in modern art and fashion. Massachusetts: The MIT Press, 2003. E-book. P. 44.

Inspirado pelos álbuns de ilustrações de Poiret, um editor chamado Lucien Vogel criou em 1912 uma revista de moda chamada *Gazette du Bon Ton*. Segundo Mary E. Davis (2007, p. 35), a ideia da criação de uma revista de luxo de arte, cultura e elegância veio justamente após Vogel e Poiret se conhecerem. Rapidamente, ela se tornou “leitura obrigatória” entre os parisienses sofisticados. Na questão metodológica de campo apresentada por Bourdieu, a revista de moda também pode ser vista como uma “instância de consagração”, que é reconhecida como detentora de um poder simbólico pelos agentes que fazem parte do campo e que, assim, também consegue indicar dentro desse contexto quais desses agentes também tem posições de prestígio.

Nesta pesquisa, obteve-se acesso às revistas publicadas na *Belle Époque* entre 1912 e 1914 e, apesar de ela ser publicada até 1925, nos arquivos do Smithsonian⁹ há um espaço temporal entre 1914 e 1920, indicando um período de interrupção pela Primeira Guerra. Na página 1 do Tomo I de 1920, escreveu-se que “interrompida pela guerra, a ‘*Gazette du bon ton*’

⁹ VOGEL, Lucien. **Gazette du bon ton**: arts, modes & frivolités. Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1912-1925. Disponível em: < <http://library.si.edu/digital-library/book/gazette-du-bon-ton> >.

retorna. Ela continuaria a ser, assim como era antes, a ‘tela’ da moda para os artistas, o lugar em que os costureiros e os artistas colaboravam para compor a silhueta de seu tempo” (tradução livre). Entretanto, nos arquivos só há acesso até o Tomo 2 de 1922. Nesses dez arquivos disponíveis entre 1912 e 1922, há em todos eles no mínimo uma ilustração diretamente relacionada a um design de Paul Poiret, além dele ser citado diversas vezes em diferentes matérias.

Embora por volta de 1800 a evolução dos processos técnicos já propiciasse ampla utilização da fotografia na imprensa, ao invés de apresentar fotografias, a revista recorria a ilustrações de moda altamente inspiradas nos livros de luxo realizados por Poiret poucos anos antes, e muitos dos artistas contratados estavam em sua órbita de contatos, incluindo Iribe e Lepape, aparentemente num esforço para se aproximar a moda e a arte. Mary E. Davis (2007, p. 36) afirma que, para esses ilustradores, a arte moderna serviu de conexão entre a alta-costura e a “alta-cultura”, sendo o Cubismo um dos estilos mais influentes. Eles adaptaram perspectivas diferentes e novas formas geométricas em ilustrações do dia-a-dia, e o estilo dos designs de Poiret foi um dos que mais se encaixou nessa estética. “Essas obras de arte evocam a atmosfera das criações de Poiret de um modo que nem os mais extraordinários fotógrafos conseguiriam” (DAVIS, 2007, p. 36 – tradução livre).

Na página 1 do Tomo I de 1912-1913, afirma-se que para ser de “bom tom” é preciso ser mais que elegante. O bom tom seria invariável para todos, mas a elegância varia de acordo com a moda e com os gostos, então é preciso ter a sensibilidade para perceber o que é elegante. De acordo com Troy (2003, p. 75, tradução livre):

Reservada, discreta, simples e refinada, a pessoa que tem bom gosto (...) evita ostentação e, ao mesmo tempo em que preza pela beleza, não deseja ser notada. Acima de tudo, *le bon ton* era um aspecto de distinção social, uma qualidade quase inexprimível que podia ser reconhecida, mas difícil de descrever (...). Era mais uma questão de gosto e estilo do que algum objeto ou possessão.

Imagem 32: Ilustração de uma criação de Paul Poiret na *Gazette du Bon Ton*.



Fonte: Gazette du bon ton 1913-2. **Gazette du bon ton**: arts, modes & frivolités. Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1912-1925. Disponível em: < <http://library.si.edu/digital-library/book/gazette-du-bon-ton> >.

A *Gazette du Bon Ton* foi pensada e editada como uma obra de arte. As vestimentas e acessórios eram todos desenhados e pintados à mão – por isso era bem procurada por colecionadores – e “cada elemento da revista foi feito para satisfazer os olhos” (TROY, 2003, p. 77). Ela foi considerada uma revista *avant-garde* por mostrar os designs novos e audaciosos de diversos costureiros com certa liberdade de expressão, entre eles Poiret, Doucet, Paquin e Worth. Entretanto, tanto Rose (2014, p.48) quanto Boucher (2010, p. 375) concordam que a revista era principalmente influenciada pelo estilo de Poiret. Na imagem 32, pode-se perceber como o estilo da revista de fato foi inspirado pelos livros anteriormente feitos por Iribe e Lepape, com essa estética influenciada pelo fauvismo e pelo orientalismo, com cores chamativas e formas geométricas que por vezes contrastam com um fundo chapado.

O público-alvo da revista seria de pessoas que tivessem esse “bom gosto”, e estivessem dispostas a aceitar esse discurso que aproximava a arte da moda. Além disso, seu acesso era facultado apenas a uma elite que dispusesse de dinheiro suficiente para comprar uma revista que custava 10 francos e estivesse disposta a comprar roupas das mais caras *maisons de couture* de Paris (TROY, 2003, p.79).

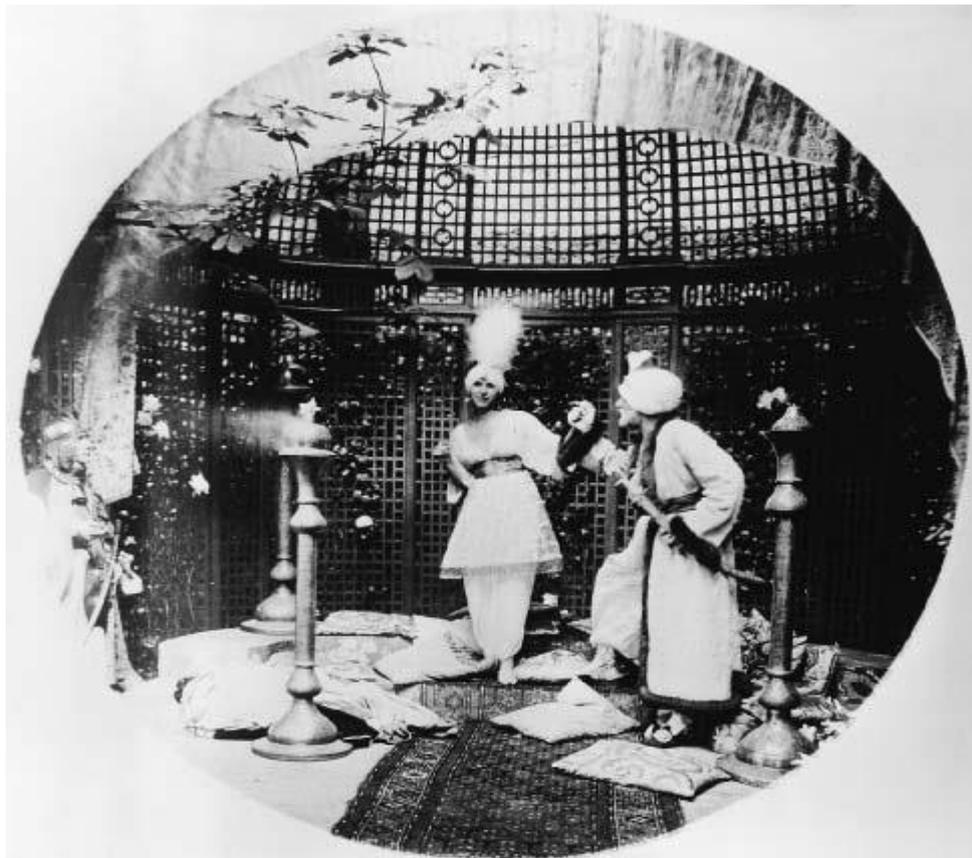
Como já mencionado, Poiret se considerava mais um artista do que um empresário. Segundo Troy (2003, p. 47), ele afirmou em 1913: “não sou comercial. As senhoras vêm até mim a procura de um vestido assim como vão atrás de um pintor à procura de um retrato. Eu sou um artista, não um costureiro”. Entretanto, ele também sabia que precisava da publicidade para manter seus negócios e, para isso, Poiret teve que fugir de técnicas de vendas já estabelecidas que visavam um público de “classe mais baixa”, como as propagandas em outdoors, revistas e jornais. De acordo com Troy (2003, p. 46), o que Poiret fez então foi disponibilizar suas peças em pequenas quantidades e manter a sedução por elas ao não fazer propagandas (pelo menos não para um grande público) e se apropriar das belas artes para promover a originalidade, singularidade e qualidade estética de seus designs, como fez através das ilustrações da *Gazette du Bon Ton*. Assim, ao evitar publicidade escancarada, Poiret chamou atenção para a sua própria imagem, tanto em Paris quanto no exterior.

De acordo com Troy (2003, p. 80), Poiret orquestrou de forma consciente sua performance como costureiro, artista, empresário e festeiro. As “teatralizações” de sua figura coincidem com o período a partir de 1910, quando também começou a ter participações teatrais através da confecção de figurinos, dado que o teatro também era uma forma importante de propaganda, fama e dinheiro, pois o nome do costureiro aparecia nos créditos e, às vezes, os figurinos faziam tanto sucesso que saíam dos palcos para as ruas. Às vezes, Poiret e seus colegas chegavam a dar para atrizes e mulheres de destaque alguns de seus designs sem cobrar nada, mas com a condição de que os usassem nos palcos e grandes eventos.

Por volta dessa época, a costureira Lucile foi pioneira na utilização de pequenos palcos para apresentar seus modelos e, segundo Troy (2003, p. 97), os engajamentos teatrais de Poiret talvez tenham sido uma espécie de resposta ao “desafio” lançado por ela. Lucile já era considerada uma grande “competidora” em 1911 quando abriu uma filial em Paris, mas Poiret acabou aperfeiçoando a “performance” ao não só usar seu jardim para os desfiles, mas também ao filmá-los. Desse modo, foi possível levar apenas as filmagens e deixar as modelos quando precisasse viajar.

Em 1911, Poiret criou o modelo da “túnica-abajur”. Era um tipo de roupa inspirado pelos modelos de Léon Bakst, e tinha um arame na borda da saia (saia *minaret*) para se destacar em torno do corpo. De acordo com Stevenson (2012, p. 76), o modelo fora usado por Denise Poiret em uma festa temática que seu marido promoveu, chamada “Mil e duas noites persas” (imagem 33). Troy (2003, p. 102), à qual já nos referimos antes, também afirma que os convidados que não conseguiram roupas “orientais” preferiram vestir os trajes oferecidos por Poiret na ocasião, do que serem barrados na entrada, e ele aproveitou esta oportunidade para fazê-los usarem as polêmicas calças de harém.

Imagem 33: Foto de Denise e Paul Poiret durante a festa “Mil e duas noites persas, 1911. Pode-se perceber que ela está utilizando uma roupa em que umas das peças é a “túnica abajur”, além das calças de harém, turbante e plumas.



Fonte: TROY, Nancy. **Couture Culture**: a study in modern art and fashion. Massachusetts: The MIT Press, 2003. E-book. P. 117.

Provavelmente o modelo mais famoso inspirado na estética da “túnica-abajur” foi o vestido conhecido como *Sorbet*. O seu design aparece pela primeira vez no tomo II da *Gazette du Bon Ton* de 1913 (imagem 34), desenhado por Georges Lepape. Entretanto, ele sofreria mais algumas alterações até a sua forma final (imagem 35). Nesse mesmo ano, ele também criou os *kimono coats*, inspirados nos quimonos japoneses.

Imagem 34: Ilustração do *Sorbet* em 1913.



Fonte: Gazette du bom ton 1921-1913. **Gazette du bon ton** : arts, modes & frivolités // Lucien Vogel, directeur ; redacteur en chef, Marcel Astruc. Paris : Librairie centrale des beaux-arts, 1912-1925. Disponível em: < <http://library.si.edu/digital-library/book/gazette-du-bon-ton> >.

Imagem 35: Uma das versões do *Sorbet*.



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O15549/sorbet-evening-dress-paul-poiret>.

Também em 1913 aconteceu umas das principais contribuições de Poiret para o teatro através da peça *Le Minaret* (imagem 36), no *Théâtre de la Renaissance*. A peça era uma típica fantasia oriental e tinha a atriz Cora Laparcerie (imagem 37) como principal estrela e foi dirigida por Jacques Richepin, marido dela. De acordo com Poiret (2009, p. 46, tradução): “eu não sei

quantas performances a peça teve, mas, sem dúvida, umas cem foram graças a mim. Recordo-me que o roteiro era um pouco pobre (...), a real importância ficou com os figurinos e os cenários”.

Imagem 36: Ato II de *Le Minaret*, 1913. Todo o figurino foi feito a partir da visão francesa de Poiret sobre a cultura árabe, trazendo elementos como os turbantes e as caças de harém.



Fonte: Nancy. **Couture Culture**: a study in modern art and fashion. Massachusetts: The MIT Press, 2003. E-book. P. 199.

Poiret também afirma que foi a primeira vez que o figurinista e o artista do cenário trabalharam em conjunto (POIRET, 2009, p. 46), escolhendo os elementos através de paletas de cores pré-definidas por ambas as partes. Entretanto, Troy (2003, p. 197) observa que, apesar de Poiret ter confeccionado centenas de roupas para a peça, na verdade, a maior parte dos designs foi elaborada por seus empregados Erté e José de Zamora.

De acordo com Troy (2003, p. 198) Richepin tinha consciência da natureza “clichê” da história da peça, e por isso havia escolhido não fazer uma representação realista do oriente, mas uma “viagem aos sonhos”, como se quisesse apresentar um “prazeroso e harmonioso quadro”. Poiret (2009, p. 46, tradução livre) afirma que, quando as cortinas subiram no primeiro ato:

O público soltou um espontâneo “Ah!” como se tivessem sentido as primeiras gotas refrescantes de um banho há muito esperado. Tudo se aglutinou em uma mesma gama de cores elementares. Não tinha nada de irrelevante nos tons que pudessem cansar os olhos.

Imagem 37: Atriz Cora Laparcerie em *Le Minaret*, 1913. Nela, pode-se perceber as influências orientais e árabes presentes no figurino criado por Poiret através da utilização do turbante, as calças de harém e o formato da “túnica-abajur”. Esse e outros trajes confirmam que Poiret buscava na época referências culturais diversas, inclusive não europeias.



Fonte: Nancy. **Couture Culture**: a study in modern art and fashion. Massachusetts: The MIT Press, 2003. E-book. P. 206.

É importante ressaltar que, desde 1910, as tensões entre França e Alemanha vinham se intensificando, e Poiret começou a ser visto como alguém associado aos estrangeiros, mas, mesmo com esses problemas, *Le Minaret* foi bem recebido pelos críticos de forma geral. Muitos elogiavam especialmente os figurinos e cenários, representando “o bom gosto que só os

franceses têm” e “roupas persas acomodadas ao gosto parisiense” (TROY, 2003, p. 205). Este observa ainda que Poiret se dizia desinteressado pelos efeitos comerciais que a peça poderia trazer, que teria participado apenas com o objetivo de fazer os figurinos, e por isso teria ficado surpreso quando, no dia seguinte à estreia, algumas de suas clientes ligaram pedindo modelos parecidos com os da peça para usarem em ocasiões especiais. Seis meses depois, Poiret começou um Tour pelos Estados Unidos em que usou sua esposa como manequim, ao mesmo tempo em que iniciou uma campanha publicitária com roupas inspiradas nos figurinos da peça. O costureiro se recusou a admitir a natureza comercial de sua viagem, dizendo ser apenas um turista. Entretanto, sua esposa levou 100 peças de roupas para uma visita de aproximadamente um mês. Isso fazia parte de seus esforços constantes para construir a sua persona como a de um artista e aristocrata, que rejeitava a associação com a produção em massa (TROY, 2003, p. 213-215).

Apesar dessas afirmações, Poiret fez contratos com algumas lojas de departamentos americanas durante a viagem, que passaram a produzir roupas extravagantes inspiradas no modelo da peça *Le Minaret*. Enquanto ele tentava ofuscar a sua associação com o consumo, as lojas orgulhosamente mostravam essa união entre arte e comércio. Troy (2003, p. 229) observa que elas trabalharam para que isso fosse visível no ambiente físico e nas práticas das lojas através da promoção de pequenas atividades e da decoração, sendo criadas para serem “palácios do consumo” e “escolas para uma nova cultura de consumo”. O consumo não seria apenas a necessidade de comprar algo, mas um jeito de se comportar que tinha ligações com classe, particularmente com as maneiras urbanas da época. Nesse novo ambiente, Poiret também precisou mudar um pouco o seu discurso comercial, pois não havia uma tradição aristocrática e o potencial do público podia atingir até a classe média e não apenas as mulheres ricas que viajavam para a Europa. Ao ir para os EUA, “as vendas para a alta sociedade francesa se tornaram uma produção em massa americana”.

Poiret acabou se tornando um sucesso nos Estados Unidos, mas quando seu sonho empresarial se tornou realidade, ele também se deparou com um pesadelo com a incontrolável proliferação e falsificação visando o consumo e a massificação (TROY, 2003, p. 241). Ele acabou descobrindo que seus designs estavam sendo copiados sem autorização para serem vendidos a preços mais baixos, e a partir desse momento ele iniciou uma corrida judicial para garantir os seus direitos. Mas, para isso, teve que abandonar a construção da sua persona de artista e também se aceitar como um empresário.

Claro que a “cópia” não era novidade, ela está na essência da alta-costura quando esta produz modelos que depois serão copiados por lojas mais populares. E a pirataria de designs franceses também não era coisa nova, mas talvez Poiret nunca tivesse visto antes seus modelos serem copiados com tanta intensidade. Sua etiqueta e a de outros costureiros eram copiadas, às vezes produzidas de antemão por algumas empresas para serem vendidas aos americanos, ou mesmo etiquetas genuinamente francesas eram importadas para serem costuradas em modelos de baixo custo.

De acordo com Troy (2003, p. 234), havia poucos meios de se impedir essa pirataria. A *maison* Callot Soeurs chegou a publicar uma lista com as lojas autorizadas e que vendiam roupas genuínas, mas essa medida teve pouco impacto. Poiret publicou uma nota na revista *Women's Wear* em 1913 dizendo que recorreria à justiça se visse qualquer um usando falsas etiquetas com seu nome ou cópias não autorizadas (imagem 38). Segundo as leis americanas da época, ele não conseguiria resultados judiciais se tratasse suas criações como “obras de arte”, coisa que ele sempre tentou fazer para poder se autoproclamar um artista e não um costureiro. Por isso, Poiret teve de evocar a lei de marcas registradas (*trademarks*) e usar o nome de suas etiquetas e de sua companhia. Poiret só viu resultados seis meses após a sua primeira reclamação judicial, depois de já ter voltado para Paris, quando uma companhia de costura foi acusada de fraude por produzir etiquetas falsas (TROY, 2003, p. 236).

Imagem 38: Nota de Paul Poiret sobre falsas etiquetas na *Women's Wear*, 1913.

TUESDAY, OCTOBER 14, 1913. WOMEN'S WEAR 3



PAUL POIRET.
 COUVRIER
 AVENUE D'ANTIN 96
 FAUB'S HONORÉ 107
 A PARIS
 TÉLÉPHONE : 575-80

WARNING AGAINST FALSE LABELS

I will prosecute to the full extent of the law anyone who places a false label in imitation of my trademark on any article of merchandise.

This trade-mark I have registered in France and I have advised my attorneys to register at Washington my label as a trade-mark and instructed them to protect my interests.

I have no objection if my models are copied and the label indicates this, as for instance, "copy of a Poiret Model," and then if desired the firm's name selling the goods.

But I protest against the use of false labels imitating my trade-mark with intent to deceive the wearer into believing that I made the article so labeled when I did not.

This is My True Label



Any infringement will be prosecuted to the fullest extent of the law.

PAUL POIRET

Fonte: TROY, Nancy. *Couture Culture: a study in modern art and fashion*. Massachusetts: The MIT Press, 2003. E-book. P. 237.

Toda essa experiência teve profundo impacto em Poiret. Quando voltou para Paris, ele começou a reconhecer a importância de reconhecer e proteger legalmente as suas atividades como empresário para que pudesse tomar providências cabíveis quando fosse necessário. Organizou um grupo seletivo com as mais importantes casas de costura da época e alguns representantes de indústrias relacionadas, como Lucien Vogel em um sindicato chamado *Le Syndicat de Défense de la Grande Couture Française et des Industries s'y Rattachant* (SDGCFIR, ou “O sindicato de Defesa da Grande Costura Francesa e das Indústrias Relacionadas”). Fundado oficialmente em 14 de junho de 1914, o sindicato tinha como objetivo principal proteger legalmente as casas de costura de cópias, pirataria e outras atividades que poderiam ameaçá-las. Tinha como presidente Poiret e Jacques Worth (filho de Gaston Worth e neto de Charles Frederick Worth) como vice-presidente. Mesmo com a Primeira Guerra Mundial começando oficialmente pouco tempo depois da fundação dessa associação e com Poiret servindo ao exército, ele continuou sua campanha para regularizar a indústria (TROY, 2003, p. 268-269).

O sindicato também tinha um representante nos Estados Unidos, ligado à revista *Vogue* e, por isso, seria importante observar essa relação. De acordo com a autora, as revistas de moda compartilhavam esse interesse em proteger a alta-costura justamente por autopreservação, já que dependiam bastante dessa indústria ao investirem em imagens e fotos de moda. Por causa da guerra, a *Gazette du Bon Ton* teve que parar suas atividades entre 1915 e 1920 (tendo seu último número editado em 1925), e a *Vogue* tentou fazer uma versão americana dela para acompanhar a exposição de alta-costura francesa na Exposição Universal do Panamá-Pacífico (que aconteceu em São Francisco, Estados Unidos) em 1915. Além disso, dentro da questão metodológica de campo e poder apresentada por Bourdieu, a revista de moda também pode ser vista como uma “instância de consagração”, como foi citado. Sendo assim, foi importante também para os costureiros a participação da *Vogue* no sindicato, pois ela detinha um capital simbólico reconhecido que deu importância às ações por ele praticadas e também ajudou a estruturar o campo da moda (TROY, 2003, p. 271).

Por fim, chega-se ao período durante e pós-guerra, momento importante que acabou levando à falência a *Maison Poiret* em 1929. Para isso, é preciso refletir sobre como tais mudanças afetaram a sociedade, os costumes e as ideias, além dos problemas pessoais de Paul Poiret.

3.3. A Primeira Guerra Mundial e as mudanças ocorridas na sociedade no pós-guerra e na carreira do costureiro.

Ao eclodir, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi vista como uma oportunidade “de mudança e de confirmação”, no sentido de as potências se confirmarem como as mais poderosas e avançadas. Naquele momento, a Alemanha era a potência mais desenvolvida e a Inglaterra tinha como objetivo mais amplo “preservar um sistema britânico de ordem, nacional e internacional, que se via atacado por tudo o que a Alemanha e sua introvertida *Kultur* representavam” (EKSTEINS, 1991, p. 13 e 156).

No fim, a guerra acabou trazendo muito mais consequências ruins do que as esperadas pelas potências que entraram nela, pois foi um conflito internacional com uma magnitude nunca antes vista. Os avanços tecnológicos que surgiram ao longo do século XIX e o começo do século XX, como a eletricidade e os aviões, deram a ela uma nova dimensão mortal. Hobsbawm (1995, p. 24) afirma que a Primeira Guerra pode ter sido até mais traumática para os europeus do que a Segunda Guerra (1939-1945), pois foi um conflito muito mais pessoal, olhando nos olhos dos inimigos através de metralhadoras e das batalhas de trincheiras, ao passo que a Segunda Guerra contaria com mais equipamentos bélicos e diferentes tipos de ataques indiretos. Ainda de acordo com o autor, no caso dos franceses, eles perderam mais de 20% dos homens em idade militar, e a contar com os prisioneiros de guerra, desfigurados e amputados, não muito mais do que um terço dos soldados franceses saíram ilesos da guerra.

O período da guerra também foi responsável pelo início do colapso do modelo de civilização ocidental que tinha sido estabelecido no século XIX. Economias entraram em crise, populações foram dizimadas e os impérios coloniais foram abalados. Além disso, ao fim do conflito, o mapa da Europa passou por mudanças severas quando quatro impérios foram afetados: o Alemão, o Austro-húngaro, o Otomano e o Russo, ao passo que outros países sofreram graves destruições, como a Bélgica. Hobsbawm (1995, p. 10) afirma que, juntado com a Segunda Guerra, este período de aproximadamente quarenta anos poderia até mesmo ser chamado de “era da catástrofe” na Europa.

É claro que os conflitos que resultaram em incontáveis mortes, crises econômicas e políticas também afetaram a vida da população e suas esferas privadas. A razão e o fluxo de ideias entraram em uma espécie de suspensão perante a grande proximidade da morte, principalmente entre os soldados e aqueles que viram tudo de muito perto. “A vida passou a ser vista como uma suspensão temporária da pena capital. Nada mais. Os homens pararam de fazer

perguntas, deliberadamente. Deixaram de interpretar” (EKSTEINS, 1991, p. 225). As pessoas se diziam “vazias de ideias”.

Entretanto, ao mesmo tempo, a guerra serviu, desde o início, como estímulo para a imaginação: “artistas, poetas, escritores, clérigos, historiadores, filósofos, entre outros, todos participaram plenamente do drama humano que estava sendo representado” (EKSTEINS, 1991, p. 267-269). Ela provocou “extremos de emoções” e também uma “violenta crise histórica”. Desde o fim do século XIX, passou-se a valorizar mais o subjetivo que o objetivo, principalmente nas artes, e isso se intensificou após a guerra. Ela passou até mesmo a ser considerada como:

Uma forma de arte, uma representação superior da vida; só quando a humanidade reconhecesse que a salvação estava nos valores estéticos, no simbolismo de vida e morte, e não em estereis normas sociais, é que o horror e a tristeza teriam significado e seriam superados. Como evocação, como instrumento de mudança, a guerra tinha um propósito positivo – tal era o julgamento de muitos artistas, pelo menos no início (EKSTEINS, 1991, p. 269).

Uma das respostas mais radicais à guerra foi o Dadaísmo, movimento artístico iniciado por volta de 1916 e que tinha como um dos lemas “a destruição também é criação”. Eles rejeitavam o mundo pré-guerra, os valores burgueses e o capitalismo, com certo espírito anarquista e antirracional na busca do caos e da destruição.

Com o passar da guerra, as pessoas foram constatando que já não era mais um conflito rápido, e seu significado foi formando um clima de questionamento existencial e a “ordem” do mundo pré-guerra foi posta em xeque, e “o único reduto de integridade intelectual se tornou a personalidade individual” (EKSTEINS, 1991, p. 270). No campo das artes, o efeito que isso teve foi a perda de interesse por um significado predominante, abrindo portas para as interpretações subjetivas que sempre acompanharam a arte moderna. Muitos viram isso como a “morte” da arte, mas outros viram como o nascimento de uma nova estética. Seria uma arte que, ao invés de seguir as regras anteriores (EKSTEINS, 1991, p. 274) se abandonou:

(...) as regras de composição, em que a provocação passava a ser a meta, e em que a arte se tornava um acontecimento, uma experiência. Quando a guerra perdeu o significado externo, transformou-se sobretudo numa experiência. Neste processo, a vida e a arte avançaram juntas.

Houve, assim, um processo que levou à rejeição da forma tradicional de arte para novas formas de expressão. Claro que este tipo de coisa não era uma novidade no pós-guerra, mas as mudanças e oposições ao passado se intensificaram a partir daí e abriram novas portas.

Essa sensação de “mudança”, seja ela de “negação” ou não, também afetou em diferentes níveis a população geral. No caso das mulheres, muitas conseguiram entrar no mercado de trabalho pela falta de homens disponíveis, o que acabou levando a uma maior abertura para elas e também o surgimento de novos papéis sociais já que, nos anos seguintes, estariam bem mais presentes na vida pública, fumavam, bebiam e dirigiam. No caso dos soldados que sobreviveram, muitos não conseguiam mais se comunicar com seus antigos círculos familiares e de amizade, pois não puderam expressar suas experiências traumáticas e não acreditavam que os outros fossem realmente entender (EKSTEINS, 1991, p. 292). Os civis também sofreram tiveram suas próprias reflexões acerca do individualismo e da subjetividade, e muitos sentiram os efeitos de censura e eufemismo através da imprensa e do governo.

O fim da guerra em 1918 não foi recebido “com uma explosão, mas com um suspiro”. Mas isso logo foi seguido por uma melancolia diante das crises financeiras por todos os lados, desemprego, inflação, cidades destruídas e populações dizimadas. Como se não bastasse, houve uma epidemia de gripe entre 1918 e 1919 que acabou matando tantas pessoas quanto a guerra: “a desilusão foi o desfecho inevitável da paz”. Nos anos de 1920, a vida continuou com seus mesmos problemas de sempre, mas agora também com uma esperança de renovação cultural e de reconstrução (EKSTEINS, 1991, p. 323-324).

Em meio a todo esse contexto político, econômico, artístico, social e cultural durante e após a Primeira Guerra Mundial, estava Paul Poiret. Durante a guerra, ele serviu ao exército, mas também não parou suas atividades de costureiro. Segundo Troy (2007, p. 17 e 18), entre 1916 e 1917, ele ofereceu cópias mais baratas de alguns de seus modelos e fez propaganda deles na revista Vogue como “reproduções genuínas” que dariam às mulheres a “oportunidade de ter uma criação PAUL POIRET sem pagar o usual preço excessivo”. De acordo com a autora isso poderia ter acabado com a distinção que Poiret fazia entre originalidade e reprodução, além de que essas “reproduções genuínas” seriam um elemento híbrido que reconciliou a indústria com a arte. Entretanto, muitos dos seus planos de vender essas roupas nos Estados Unidos, visando um mercado maior, foram frustrados em 1917 o Ministro da Guerra francês não o deu permissão para ir até lá e o retorno de seus investimentos foi pouco depois que os Estados Unidos entraram na guerra naquele mesmo ano.

De acordo com Troy (2007, p. 23), Poiret não conseguiu mais voltar à sua posição dominante no mundo da Moda depois da guerra. Antes dela, havia uma movimentação entre os artistas a procura de uma moda mais funcional, mas, após o término dos conflitos, o *prêt-à-porter* se tornou uma realidade, passando a fazer parte da paisagem urbana. Era um novo tipo de ser humano se deslocando pelo espaço (MÜLLER, 2000, p. 10 e 11). Poiret não conseguiu desenvolver bem o potencial das roupas *prêt-à-porter* e, ao voltar para Paris após a guerra, a *Maison Poiret* estava com elevadas dívidas. As razões para tais dificuldades foram financeiras e organizacionais, mas também envolviam a própria visão artística e de moda de Poiret. Novos costureiros, como Coco Chanel, já começavam a ocupar espaços de destaque com uma simplicidade que rejeitava os exageros da *Belle Époque*. Mesmo com todos esses sinais, parece que Poiret se recusou a vê-los, e talvez seja justamente essa sua inabilidade de adaptação aos novos gostos e tempos, além de gastar mais do que podia, que custou a ele, de forma definitiva, a perda do seu lugar na alta-costura (e a sua própria *maison*) nos anos de 1920.

Como já foi ponderado no segundo capítulo, a moda é um fenômeno cultural que produz o seu próprio ritmo e pode estar de acordo ou não com as mudanças na História Geral. Mas, ao mesmo tempo, ela é limitada e por isso é parcialmente cíclica, ficando em simbiose com o momento histórico. A ocorrência do “novo” faz parte dos ciclos da moda, podendo ser vista como “a eterna recorrência do novo” (SVENDSEN, 2010, p. 10 e 15) e que “a moda não precisa de fato introduzir algo novo; ela pode dizer respeito igualmente ao que *não* se está usando, como quando se tornou moda *não* usar chapéu”.

Poiret se recusou ou foi incapaz de ver esse novo ciclo da moda. Como afirma, novamente, Stevenson (2012, p. 77):

A predileção de Poiret pela decoração exótica com plumas e pedras preciosas, sedas de cores fortes, calças de harém e frente-únicas emplumadas haviam traduzido o *Zeitgeist* em arte usável, mas sua teatralidade ficou anacrônica.

O legado duradouro de Poiret foi compreender que é a combinação dos aspectos comercial e criativo que assegura o sucesso de uma empresa de alta-costura. Sua morte demonstrou a natureza efêmera dessa qualidade nos confins da moda.

Poiret também seria abandonado pela sua clientela aos poucos, quando ela começou a preferir o estilo mais novo e simples relacionado à modernidade (LUSSIER, 2009, p. 12). Como já foi dito no segundo capítulo, o estilo de tendência despojada e geométrica que nascia, então, foi o que mais tarde ficou conhecido como *Art Déco*, e Poiret lançou tendências como os

vestidos com linhas mais retas e a larga utilização de plumas, mas ele ainda prezava pelo exagero e a ornamentação que eram característicos do *Art Nouveau* no pré-guerra, ficando assim fora de sintonia com a sua época.

De acordo com Troy (2003, p. 315-316), muitos costureiros perceberam as novas tendências das roupas simples e funcionais, como Jeanne Paquin. Eksteins (1991, p. 330-331) afirma que seja na moda, na arquitetura ou na pintura, “as curvas foram abandonadas em favor das linhas retas, linhas que sugeriam movimento”, e foram subprodutos do espírito de transição e de um novo começo e simplicidade da época do pós-guerra. Sobre a estética das mulheres em geral, Eksteins (1991, p. 331) afirma:

As mulheres foram liberadas dos vestidos de gola alta e saias compridas até o tornozelo, que deram lugar a “trapos alegres” e ao “jeito de menino”. Pela primeira vez na história os seios foram considerados um defeito, e o sutiã mais os achatava do que realçava. Eliminou-se a forma natural da cintura, passando os cintos a envolver os quadris. Desde que se ridicularizava a mais leve sugestão de curva como prova de incontinência alimentar, as dietas de tornaram moda. As nádegas também desapareceram.

Além disso, o autor também fala sobre a associação do luxo à decadência, mostrando Chanel como exemplo de costureira que trouxe a simplicidade (1991, p. 331):

Como se associava a opulência à decadência, Coco Chanel introduziu o “estilo pobre” do chique digno – *le luxe dans la simplicité*: trajes simples de lã, com jaquetas de malha de lã e saias simples ou pregueadas.

Eksteins (1991, p. 331) também faz referência aos cabelos curtos. Eles já existiam antes da guerra, mas ficaram ainda mais curtos ou *à la garçonne*, o “jeito de menino” dos anos de 1920. Segundo Troy (2003, p. 315-316), essa silhueta “de menino” e esse tipo de penteado foram popularizados após a publicação em 1922 do livro *La garçonne (A Emancipada)*, em português, de Victor Margueritte (imagem 39), em que a protagonista personificava a “emancipada e desinibida mulher moderna”. Mas, segundo a autora (2003, p. 316, tradução livre), Poiret desdenhou dessas “mulheres de papelão”, com silhuetas ocas, ombros angulares e seios achatados. Gaiolas faltando pássaros. Colmeias faltando abelhas”. Ele rejeitou a simplicidade do “vestidinho preto” de Chanel (imagem 40) e várias vezes buscou inspirações em roupas históricas e folclóricas e, segundo Troy (2003, p. 331), mesmo que alguns de seus designs fossem até relativamente simples, muitos outros foram considerados excêntricos. A

autora (2007, p. 24) também afirma que, assim, a construção artística da persona que Poiret fez de si mesmo como um costureiro e modernista sucumbiu à pressão da cultura do consumo.

Imagem 39: à esquerda, capa do livro *La garçonne* (1922) e, à direita, uma mulher vestida de acordo com o estilo.



59. Cover of *La Garçonne* (1922) by Victor Margueritte, the novel from which the fashionable look of the 1920s is believed to have got its name. The illustration depicts the book's scandalous heroine, Monique Lerbier, who cut her hair short, wore a man's jacket and tie, and gave birth outside wedlock.

60. Fashionable young 'garçonne' wearing an afternoon dress in pale mauve crepe-de-chine by Welly



Fonte: <https://criminocorpus.hypotheses.org/76497>.

Imagem 40: Coco Chanel e seu “vestidinho preto”.



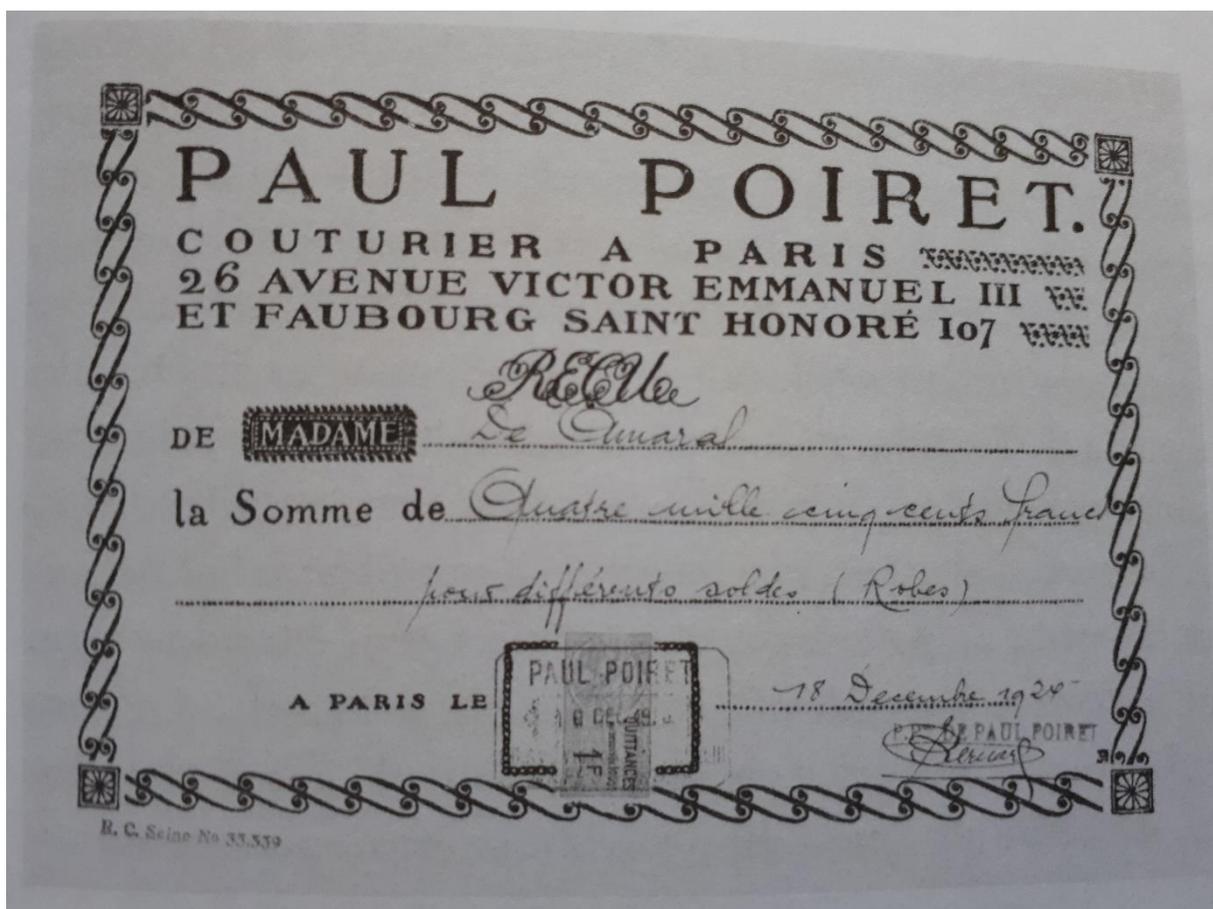
Fonte: <http://nashabendes.blogspot.com/2016/01/little-black-dress-coco-chanel.html>.

Mesmo não tendo o mesmo sucesso de antes, Poiret ainda assim foi capaz de chamar a atenção de uma artista que mais tarde ficou especialmente famosa no Brasil: Tarsila do Amaral. No Brasil, a *Belle Époque* “tropical” durou mais que a francesa por não sofrer tanto com a guerra, e acabou por volta de 1922 com a Semana de Arte Moderna. A moda era extremamente influenciada pela moda francesa, mesmo que esta muitas vezes não fosse adequada ao clima tropical, e muitos importavam ou copiavam as coisas de Paris, ou, para aqueles que tinham condições, iam até lá comprá-las. Este foi o caso de Tarsila.

Segundo Aracy Amaral (2010, p. 37-38), Tarsila fez várias viagens a Paris por toda sua vida. Na primeira vez que foi à Europa em 1902, foi a Barcelona estudar quando tinha por volta de 14 anos e, dois anos depois, sua família a levou para Paris. De acordo com a autora (2010, p. 38), a adolescente ficou desiludida com a cidade, mas esta descobriria mais tarde que a sedução dela estava “toda na vida intensa, rica de emoções e prazeres estéticos, mal sabia que seus prédios cinzentos e tristes abrigavam celebridades mundiais”.

Em 1920, já separada e com uma filha, Dulce, Tarsila voltou para Paris, tanto em virtude de manter ali a filha estudando, como atrás do desejo de se aperfeiçoar nas artes e conhecer as novidades. Durante todos esses anos, até 1929, ela foi e voltou a Paris várias vezes. Ela viveu intensamente a época e se vestia à altura do padrão de vida que levava. Ela passou a ser cliente assídua de costureiros parisienses, sendo os mais mencionados Jean Patou e Paul Poiret. Amaral (2010, p. 173), inclusive, mostra um recibo da *Maison Poiret* em nome de Tarsila em 1924 (imagem 41), mas o perfume favorito de Tarsila era o *Moment Supreme*, feito por Jean Patou, e o famoso casaco vermelho que ela vestia quando pintou sa si mesma na obra *Autorretrato* (ou *Manteau Rouge*, 1923) também criado por Patou (imagens 42 e 43).

Imagem 41: Recibo de Poiret em nome de Tarsila, 1924.



Fonte: AMARAL, Aracy A. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34; Edusp. 2010. P. 173.

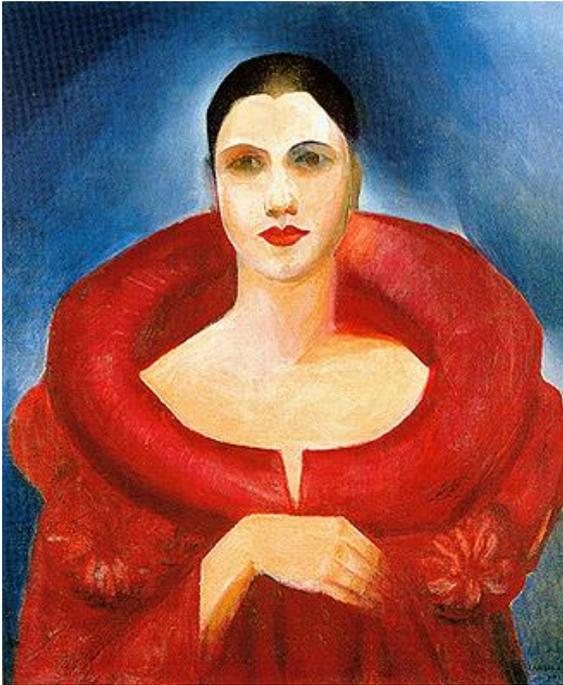


Imagem 42: Autorretrato, de Tarsila do Amaral (1923).

Fonte:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1552/auto-retrato-manteau-rouge>.



Imagem 43: Interpretação do casaco originalmente feito por Jean Patou na Exposição Universo de Tarsila que aconteceu em São Paulo (2016).

Fonte: <http://www.rvbmallas.com.br/blog/puro-modernismo-a-moda-de-tarsila/>.

Em 1924, Oswald de Andrade mandou cartas para Tarsila enquanto ela estava em Paris, mencionando os nomes dos costureiros e demonstrando intimidade com eles e com a vida parisiense ao usar frases como “visita Poiret e Patou, as galerias atuais, espia tudo. Mando-te um telegrama destinado a Poiret” e “Não deixes também de visitar os meus caros amigos Patou e Poiret” (AMARAL, 2010, p. 174). Tarsila sabia do poder que a moda pode exercer e, como Ribeiro (2015, p. 117) lembra, para Bourdieu a moda integra a cultura das classes e a busca por distinção em conformidade com a classe social, assim, Tarsila investiu na moda francesa para ser vista e “distinta” de acordo com a classe que gostaria de pertencer.

Mesmo tendo essa preferência pelos designs e perfumes de Patou, Tarsila também admirava Poiret. Como já foi dito, a maison dele não tinha mais o mesmo prestígio naquela época, mas também não era mal visto, pois era bem falado pelos artistas modernos que fizeram parte do seu círculo de amizades (RIBEIRO, 2015, p. 118). Segundo Amaral (2010, p. 183), Tarsila considerava Poiret “sensível à cor legeriana”, referindo-se ao artista cubista Fernand

Léger, e que não se limitava apenas à criação de modelos, mas também estampava tecidos especialmente para suas criações. Os amigos e conhecidos de Tarsila falavam da excentricidade do guarda-roupa dela e Amaral (2010, p. 184) afirma que Poiret “foi o responsável pela imagem de Tarsila que fez época em Paris como no Brasil, por suas roupas e adereços”, com destaque para os ousados decotes e brincos que alcançavam os ombros. A própria Tarsila sabia que era uma mulher bonita, e as roupas de cores chamativas de Poiret faziam com que se destacasse ainda mais na multidão. Tarsila afirmou em 1936 que parte do seu sucesso pessoal se devia a Poiret também, descrevendo-o como “o genial criador de modas femininas” que sempre a fazia se destacar quando usava seus designs (AMARAL, 2010, p. 187). Assim, a predileção de Tarsila pelas roupas de Poiret podiam ser resumidas devido aos seguintes fatores: “a feminilidade dos vestidos, seu caráter clássico, com toques de exotismo, seu prestígio indiscutível e sua aceitação no meio que frequentava (...)” (RIBEIRO, 2015, p. 118).

Em 1925, Oswald de Andrade manda uma carta para Tarsila onde também mostra como ela era associada à figura de Poiret através de um pequeno poema (AMARAL, 2010, p. 193):

Caipirinha enfeitada por Poiret
 A fazenda paulista preguiça nos teus olhos
 Que não viram Paris nem Piccadilly nem Toledo
 Nem as exclamações dos homens
 À tua passagem entre brincos.

Em 1926, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade resolveram se casar. Ela comprou *Toillettes*, prataria e cristais desenhados por Poiret, além do costureiro também ter feito o vestido de casamento de Tarsila que tinha a cauda do vestido do casamento da mãe de Oswald de Andrade. Atualmente, o vestido está em fragmentos, pois foi uma desconstrução do vestido original da mãe de Oswald. Até 1929, Tarsila ainda comprou mais algumas roupas com Poiret, tendo que parar suas viagens naquele ano devido à crise financeira causada pela quebra da bolsa de Nova Iorque, que afetou profundamente sua família de importantes cafeicultores paulistas (AMARAL, 2010, p. 226-227).

Enquanto isso, mesmo sem o mesmo sucesso de antes, Poiret ainda era uma pessoa extravagante que gostava de gastar com festas e decorações. Ele investiu em uma espécie de pequena boate chamada *l'Oasis*, feita no jardim que tinha atrás de sua *maison*, que acabou transformando em um teatro em 1921. Durante uma viagem aos Estados Unidos em 1922, ele

chegou a cogitar abrir uma filial em Nova Iorque, mas, ao retornar para Paris, descobriu que um dos seus principais designers tinha se demitido para abrir sua própria casa de costura, além de ter levado consigo a maior parte dos melhores funcionários. Troy (2003, p. 320) afirma que, diante dessa situação e sem a mesma posição na hierarquia da moda parisiense, Poiret se viu obrigado a contratar um administrador de empresas para assumir a parte administrativa e financeira. Em 1924, a situação financeira ainda estava em declínio, e então ele se aliou a um investidor chamado Georges Aubert, que transformou a *maison* em uma sociedade por ações bancada por um grande banco e representada por um senador. Dessa forma, a marca Poiret acabou se tornando uma “sociedade anônima”.

Essas mudanças significaram que a marca que levava o nome Poiret não representava mais apenas um autor que podia se chamar de artista, mas sim uma corporação que se distancia da figura individual do designer. Poiret se sentiu ludibriado pelos empresários através de negócios que ele nunca viu o dinheiro e, eventualmente, ele acabou isolado quando os diretores da empresa evitavam falar sobre assuntos importantes em reuniões com ele. Em 1925, Poiret, ao lado de alguns outros grandes estilistas da época, participou da já citada *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em Paris, provavelmente tentando reaver a sua posição de destaque, mas não conseguiu muitos frutos disso. Ao fim do ano, chegou a leiloar toda a sua coleção de obras e objetos de arte (TROY, 2003, p. 320-322).

Em 1927, Paul Poiret fez sua última viagem aos Estados Unidos, onde acabou fazendo declarações públicas sobre “dificuldades” que ele enfrentava para fazer roupas para as americanas. Troy (2003, p. 323) afirma que, ao longo dos anos de 1920, Poiret continuou fazendo críticas à “silhueta masculina” das mulheres, dizendo que faltava criatividade e todas pareciam iguais, mas, nesse novo contexto de produção e consumo de roupas em massa, seu discurso de individualização acabou ficando anacrônico e parecendo um “fetiche”. Quando as declarações públicas que fez nos Estados Unidos chegaram aos ouvidos dos diretores da empresa Poiret, eles fizeram uma carta aberta aos americanos em que diziam que os pensamentos de Poiret não representavam os da companhia e que ele estava viajando apenas como um turista.

Em 1928, sua mulher, Denise, pediu o divórcio. Pode-se dizer que a vida dela também não foi só de glamour, pois, segundo Evans (2007, p. 28), Poiret pode ter sido “tirânico” com ela às vezes, além de que sua filha mais velha, Rosine, morreu durante a Primeira Guerra Mundial, e seu filho mais novo, Gaspard, morreu de gripe em 1918. Stevenson (2012, p. 77)

afirma que, mesmo assim, ela preservou e documentou algumas roupas que ele fez. Evans (2007, p. 27) completa essa informação ao dizer que Denise pegou para si diversas roupas e outras criações do ex-marido no momento do divórcio e as guardou, tornando-se assim a principal detentora da custódia dos arquivos da família. Em 2005, mais de 500 itens de Denise Poiret foram leiloados em Paris e alguns deles foram expostos pelo Museu Metropolitano de Nova Iorque em 2007 durante a exposição *Poiret: King of fashion*, mostrando assim a importância de Denise para a preservação da memória de Poiret.

Em 1929, Troy (2003, p. 324) afirma que Poiret se demitiu da sua própria *maison*, mas que ela só fecharia de fato em 1933, ano em que ele conseguiu reaver os direitos autorais sobre o próprio nome.

Em sua autobiografia, publicada originalmente em 1931, Poiret (2009, p. 178) afirma que “não tem ressentimentos” e que se acostumou a não ser mais rico, vivendo no interior e se dedicando à pintura. Curiosamente, ele afirma que algumas pessoas dizem que não foi ele quem realmente fez aquelas pinturas, e que “vai haver um dia em que um idiota vai dizer que esse livro foi escrito por outra pessoa” (2009, p. 178, tradução livre), o que pode ser associado a várias coisas, como quando suas roupas eram comparadas às de Bakst, com os casos de plágio nos Estados Unidos ou até mesmo com seus recentes problemas envolvendo o nome de sua empresa. Poiret também afirma que algumas pessoas falam para que ele retorne para o mundo dos negócios e que, se fosse o caso, teria que escrever outro livro, talvez mais fino. Como se sabe, Poiret falhou em conseguir se estabelecer no mundo da moda novamente, morrendo em 1944 no ostracismo.

Pode-se dizer que, mesmo com o constante “rebaixamento” do capital simbólico de Poiret ao longo dos anos de 1920, acentuando-se após 1925, ele ainda foi uma figura de destaque nessa época, tanto que ainda tinha renome e clientes de destaque como Tarsila do Amaral. Poiret ajudou a criar o campo da moda e da alta-costura na *Belle Époque*, mas seu capital simbólico foi se distanciando do centro do campo aos poucos – seja por motivos financeiros, pessoais ou por escolhas estéticas – e ele acabou sendo colocado pra fora dele na década seguinte. O campo da moda sobreviveu e ainda sobrevive sem a figura de Poiret e tantos outros estilistas que ajudaram a construí-lo, como Worth, mas é inegável a contribuição de tais pessoas nesse campo estrutural em constante mudança.

Considerações finais

O objetivo principal desta dissertação foi mostrar como um costureiro famoso e lançador de tendências como Paul Poiret não conseguiu se manter com o mesmo status ao longo dos anos de 1920. Para isso, foi necessário contextualizar a época em que se encontrava o indivíduo estudado, além de procurar entender como as esferas públicas e privadas afetaram a sua trajetória, mostrando como o ambiente cultural e o momento histórico têm influência sobre os acontecimentos na vida particular, mas que também as decisões do próprio indivíduo moldam seu destino.

A *Belle Époque* foi um período de emoções mescladas, com a modernização da cidade de Paris, surgimento de novas tecnologias, novas interações urbanas e novas ideias. Poiret foi um homem de seu tempo, um “parisiense de Paris”, que presenciou boa parte dessas novidades, principalmente no que pode se chamar de “auge” da *Belle Époque* entre os anos de 1900 e 1914.

Também foi uma época de revoluções nas artes e na cultura. O *Art Nouveau*, ou “arte nova”, junto com outras vanguardas daquele tempo, também mostrando seu potencial comercial através do design de objetos e o uso em propagandas.

Foi a época do surgimento das primeiras lojas de departamento, dos primeiros sinais da produção em massa e da nova cultura de consumo. Foi também a época do nascimento da alta-costura e da moda como um sistema assim como é conhecida na contemporaneidade. As noções de “novo” ficaram atreladas a “ciclos” que fariam parte do sistema da moda. Poiret se inseriu nesse meio e o dominou, junto com outros costureiros célebres. Ele quis fazer a imagem de si mesmo como um artista, o que foi possibilitado pelas revoluções nas artes e suas novas concepções, esforçando-se para dar às suas criações o status de arte. Ao mesmo tempo, ele acabou sendo também um empresário que soube captar o espírito da época e transmiti-lo para suas roupas, lançando tendências que seriam copiadas por outras pessoas e se aproveitando comercialmente de seu sucesso. Esses anos entre 1900 e 1914, auge de Poiret, não teve muitos ciclos na moda, e ele conseguiu se adequar a eles.

A *Belle Époque* chega ao fim com a deflagração da Primeira Guerra Mundial em 1914. Em face da dimensão grandiosa dos horrores desse novo tipo de guerra, a Europa passa por mudanças sociais, econômicas e culturais. As pessoas querem um recomeço, uma transformação, e geralmente negam a época anterior à guerra, apesar de se lembrarem dela com

nostalgia como sendo uma “era de ouro”, pois, diante da guerra, o mundo anterior parecia perfeito.

Mas é inegável que nada seria como antes. As mulheres ganharam novos papéis sociais e buscaram sua emancipação na vida cotidiana da cidade. Carros se tornam mais comuns, assim como a figura feminina ao volante. Elas trabalham, saem para dançar e se divertir, fumam e bebem. Os “loucos anos 20” se mostram mais “debochados” e a estética do *Art Déco* domina a cena a moda, o design e a arquitetura ao se adaptar a esse novo contexto histórico e social. Suas linhas retas e a maior simplicidade no design negam os exageros do antigo *Art Nouveau*, agora visto como sinal de decadência do “mundo antigo”.

Esse novo ciclo da moda, atrelado ao novo momento histórico, social e cultural, acabou sendo tão diferente para Poiret que ele não conseguiu se adaptar com o mesmo sucesso de antes. Mesmo que tenha lançado tendências que foram adotadas pela moda nos anos de 1920, como os vestidos de cortes mais retos, seu apreço pela ornamentação e a negação da nova figura feminina, que prezava pela simplicidade e praticidade, além da insistência na necessidade da roupa como algo individual, tornaram seu discurso e seus designs anacrônicos à época.

Poiret gastou muito tempo e dinheiro tentando reaver o seu antigo status na hierarquia da alta-costura parisiense, além de negar essa nova situação em que se encontrava, o que fez com que sua casa de costura entrasse em colapso. Decisões administrativas e financeiras, junto às suas opiniões polêmicas, fizeram com que o fim fosse inevitável. Dessa forma, a falência de Paul Poiret pode ser explicada por uma combinação de fatores: o contexto histórico, as mudanças socioculturais, o próprio passado do indivíduo e as decisões por ele tomadas para tentar controlar o seu destino, falhando ao não conseguir se adaptar à época e ao novo ciclo da moda, gastando mais do que podia.

Mesmo com o fim de Poiret no ostracismo, não há como negar sua influência na História da Moda em geral. Sua importância foi resgatada a partir de exposições em museus e seu nome citado em livros relacionados ao assunto. Uma das mais importantes e já citada ocorreu de nove de maio a cinco de agosto de 2007, no Museu Metropolitano (Nova Iorque), e se chamou *Poiret: King of Fashion*. Correlacionada com essa exposição, a *Vogue* fez um álbum apenas com roupas inspiradas no estilo de Poiret. No mesmo ano, em sete de maio, também ocorreu o MET Gala, evento realizado anualmente desde 1948 pelo instituto de roupas do Museu Metropolitano, com o objetivo de arrecadar fundos para o museu, em que artistas célebres são convidados (ou

compram ingressos caríssimos) e todo ano há um tema diferente para as roupas. Em 2007, também foi *Poiret: King of Fashion*.

Pode-se concluir através do caso de Paul Poiret que tudo está atrelado ao indivíduo e vice-versa. Ele é influenciado pelo seu meio e, por sua, também o influencia, controlando as forças dominantes. Entretanto, sua incapacidade de se adaptar a um novo meio através de um novo ciclo da moda fez com que Poiret acabasse entrando em declínio. Sua época passou, mas suas contribuições permanecem estudadas e preservadas até os dias atuais por sua importância à História da Moda.

Referências Bibliográficas

- ACTON, Harold. **Memoirs of an aesthete**. Londres, 1948.
- AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. 4. ed. São Paulo: Editora 34; Edusp. 2010.
- BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3: moda e imagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Martins fontes, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7789/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_O%20pintor%20da%20vida%20moderna.pdf>.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012 (Saraiva de bolso).
- BENJAMIN, W. Paris, a capital do século XIX, in: **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1985.
- BLOM, P. **Os anos vertiginosos: Mudança e cultura no ocidente -1900-1914**. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BOLTON, Andrew; KODA, Harold. **Poiret**. The Metropolitan Museum of Art, New York. Londres e New Haven: Yale University Press, 2007. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Poiret>>.
- BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. São Paulo: Senac, 2008.

Cambridge Dictionary. **Fin-de-siècle**. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/fin-de-siecle>>.

CARR, E. H. **Que é História?** São Paulo: Paz e terra, 1996. Disponível em: <<https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/02/carr-e-h-que-c3a9-histc3b3ria.pdf>>.

COELHO, Maria José de Souza. **Moda e sexualidade feminina**. Rio de Janeiro: Uapê, 2003.

DAVIS, Mary E. Refashioning the fashion plate: Poiret's clothing in context. In: BOLTON, Andrew; KODA, Harold. **Poiret**. The Metropolitan Museum of Art, New York. Londres e New Haven: Yale University Press, 2007. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Poiret>>.

DIAS, Camila Carmona; BONATTO, Jamille. **Um estudo sobre a relação entre o costureiro Paul Poiret, a moda e a arte**. 4º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica de Design e Moda. 13º Colóquio de Moda. Bauru: 2017.

DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Mirador Internacional, 1980.

DREISER, Theodore. Paris. **Century magazine** 86, n. 6 (out 1913). P. 910-11.

ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. In: ECO, Umberto (org.). **Psicologia do vestir**. 2.ed. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.

EKSTEIN, Modris. **A sacração da primavera**: a guerra e o nascimento da era moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

EVANS, Caroline. Denise Poiret: Muse or Mannequin? In: BOLTON, Andrew; KODA, Harold. **Poiret**. The Metropolitan Museum of Art, New York. Londres e New Haven: Yale University Press, 2007. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Poiret>>.

FABRIS, Marcos. Literatura, fotografia e o retrato da modernização de Paris, a capital do século XIX. **Revista Lumen et Virtus**. Embu-Guaçu, v.01, n.02, mai. 2010. Disponível em: <http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/ARTIGOS/PDF/marcosfabris.pdf>.

FERRO, M. **História de França**. Lisboa: Edições 70, 2011.

FIGARO, Roseli (org.). **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOSS, Jared. Paul Poiret and the Decorative Arts. In: BOLTON, Andrew; KODA, Harold. **Poiret**. The Metropolitan Museum of Art, New York. Londres e New Haven: Yale University Press, 2007. Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Poiret> >.

GUERREIRO, António. **Exposições Universais**: Paris 1900. Lisboa: Expo 98, 1995. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/arquitectura-1/1557-1557/file.html> >.

Guide Bleu du Figaro et du Petit journal. Exposition de 1889. Paris, 1889.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos**: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Eric%20Hobsbawm-1.pdf> >. Acesso em 09 jan. 2019.

HOUBLER, D; HOUBLER, T. **Os crimes de Paris**: O roubo da Mona Lisa e o nascimento da criminologia moderna. 1. ed. São Paulo: Três estrelas, 2013.

IRIBE, Paul. Les robes de Paul Poiret. Paris: Se trouve ... chez Paul Poiret, couturier, 1908. Disponível em < <https://archive.org/details/lesrobesdepaulpo00irib> >.

IWAMOTO, Luciana. **A influência japonesa nas artes e na moda e europeia na virada do século XX**. Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP, 2016 (dissertação de mestrado). Disponível no banco de teses online.

KAWAMURA, Yuniya. **Fashion-ology**: na introduction to fashion studies. Oxford e Nova Iorque: BERG, 2005.

KITAYAMA, Kenji. Qu'est-ce que le japonisme? **Revista Estudos Culturais Europeus**. v. 29. Japão: Departamento e literatura da Universidade Seijo, março de 2010. P. 69-95. Disponível em:<https://seijo.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=603&item_no=1&page_id=13&block_id=17>.

LAHOR, Jean. **Art Nouveau**: art of the century. Nova Iorque: Parkstone International, 2007. E-book. ISBN 9781783103782.

LAVAR, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. 14ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

LEPAPE, Georges. **Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape**. Paris: Pour Paul Poiret par Maquet, 1911. Disponível em: < <http://library.si.edu/digital-library/book/chosesdepaulpoi00lepa> >.

LIMA, Natália Dias de Casado. Moda na Belle Époque Francesa. **Achiote**: revista eletrônica de moda. FUMEC. Belo Horizonte, v.5, n.2, 2017. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/achiote/article/view/5650/3035>>.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Edição de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LOPES Quaresma, Ana Patrícia e MARTINS, Carlos. **Exposições universais parisienses Oitocentistas**. Coimbra, 2007. 143 p. Monografia (Arquitetura). FCTUC. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/3737>>.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

LUSSIER, Suzanne. **Art Deco fashion**. Londres: V&A publishing, 2009.

MÉRCHER, Leonardo. **Belle Époque francesa**: a percepção do novo feminino na joalheria Art Nouveau. VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Teresina, 2012.

MERCIER, Nathalie. **Un grand magasin parisien**: Le bon marché, 1863-1938. Villeurbanne : Ecole Nationale Supérieure des Bibliothèques , 1985. Disponível em: <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63488-grand-magasin-parisien-le-bon-marche-1863-1938-un.pdf>>. Acesso em 01 maio 2016.

MILAGRE JÚNIOR, S. L.; FERNANDES, T. F. Belle Époque Brasileira: as transformações urbanas no Rio. **Revista História em curso**. Belo Horizonte, v.3, n.3, 1º sem. 2013. P. 19-33. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/historiaemcurso/article/view/5337>>.

MONNEYRON, Frédéric. **A moda e seus desafios**: 50 questões fundamentais. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

MORESI, Eduardo (org.). **Metodologia da pesquisa**. UCB. Brasília, 2003.

MUCHA, Sarah. **Alphonse Mucha**. Londres: Frances Lincoln, 2014.

MÜLLER, Florence. **Arte e Moda**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 200.

NORDMANN, Charles. La mort de l'univers. In: **Revue des deux mondes**. T. 16, 1 jul. 1913.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Exposições Universais**: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: HUCITEC, 1997.

PISSETTI, R. F.; SOUZA, C. F. Art Nouveau e Art Déco: confluências. **Revista Imagem**, Caxias do Sul, v.1, n.1, p. 17-24, jun-dez 2011. Disponível em: <http://revistaimagem.fsg.br/_arquivos/artigos/artigo72.pdf>.

POIRET, Paul. **King of Fashion: the autobiography of Paul Poiret**. Londres: V&A Publications, 2009.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Tarsila: modernismo e moda nos anos 1920. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, cultura e linguagens**. Instituto de Artes e Design. UFJF, Juiz de Fora, v.1, n.1, p. 108-127, jul-dez. 2015. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/Revista-completa-alt-01.pdf>.

ROBINSON, M.; Ormiston, R. **Art Deco: the golden age of graphic art & illustration**. Londres: Flame Tree publishing, 2013.

ROSA, J.; ALVAREZ, F.; HELD, M. **Lojas de departamento: uma perspectiva histórica**. Congresso Internacional de Negócios da Moda. São Paulo, 2017. ISSN: 2447-6463. Disponível em: <http://www.cinm.org.br/cinm/anais/2017/02_02_03_Lojas%20de%20departamentos.pdf>.. Acesso em 12 dec. 2018.

ROSE, Clare. **Art Nouveau fashion**. Londres: V&A publishings, 2014.

SAID, Edward. **Orientalism**. 2. ed. Londres: 1995.

SATO, Tomoko. **Mucha**. Köln: Taschen, 2015.

SAUVAGE, Jean. **Eine Reise nach Paris von Jean Sauvage, Oberlehrer**. Berlim, 1900.

SILVA, Úrsula de Carvalho. Belle Époque: o corpo feminino ditado pela moda e o não corpo retratado por Gustav Klimt em suas obras. **Revista ModaPalavra**. Santa Catarina, v.3, n.5, 2010. P. 84-96. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7958>>.

SILVER, Kenneth E. Forbidden Fruits: the perfumes of Rosine. In: BOLTON, Andrew; KODA, Harold. **Poiret**. The Metropolitan Museum of Art, New York. Londres e New Haven: Yale University Press, 2007. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Poiret>>.

STEVENSON, NJ. **Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

The Museum of Modern Art. **Art Nouveau: art and design at the turn of the century**. Nova Iorque: Doubleday, 1960. Disponível em: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2752_300190098.pdf>.

The National Gallery of Art. **Teaching Art Nouveau: 1890-1914**. Washington: 2000. Disponível em: <<https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/Education/learning-resources/teaching-packets/pdfs/Art-Nouveau-tp.pdf>>.

TROY, Nancy. **Couture Culture: a study in modern art and fashion**. Massachusetts: The MIT Press, 2003. E-book.

TROY, Nancy. Introduction: Poiret's modernism and the logic of fashion. In: BOLTON, Andrew; KODA, Harold. **Poiret**. The Metropolitan Museum of Art, New York. Londres e New Haven: Yale University Press, 2007. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Poiret>>.

VOGEL, Lucien. **Gazette du bon ton: arts, modes & frivolités**. Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1912-1925. Disponível em: <<http://library.si.edu/digital-library/book/gazette-du-bon-ton>>.

WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

WOOD, Ghislaine. **Essential Art Deco**. Londres: V&A publications, 2003.