

Moda e gênero: o vestuário sexualizado no New Look de Christian Dior (anos 1950)

Fashion and gender: the sexualized clothing
in New Look of Christian Dior (1950)

*João Quintino de Medeiros Filho*¹

RESUMO: O texto reflete sobre a relação entre moda e gênero, em que se considera a contribuição daquela para a construção das identidades de gênero. Assim, busca-se entender tal conexão num momento específico da História da Moda, o tempo de voga do chamado New Look, de Christian Dior, criado em 1947 e perdurando ao longo dos anos 1950, com reflexos na década seguinte. A silhueta pretendida pelo equilíbrio busto-cintura-quadril coadunava-se com um ideal de mulher buscado no pós-Segunda Guerra Mundial: o de mãe e esposa. Amparada por uma tipologia de fontes a incluir fotografias, impressos, depoimentos orais e um vestido de época, a pesquisa procurou vestígios da imitação da moda francesa no município de São João do Sabugi, localizado na região do Seridó, Estado do Rio Grande do Norte.

PALAVRAS-CHAVE: Moda. Gênero. Christian Dior. New Look. Vestuário sexualizado.

ABSTRACT: The text reflects on the relationship between fashion and gender, as it considers that the contribution to the construction of gender identities. Thus, they seek to understand such a connection at a specific time of History of Fashion, the time of vogue so-called New Look of Christian Dior, created in 1947 and lasting throughout 1950, reflected in the following decade. The desired silhouette for balance bust-waist-hip coadunava with a woman's ideal pursued in the post-World War II: the mother and wife. Supported by a typology of sources to include photographs, printed, oral testimony and a period dress, the research sought traces of the French fashion imitation in the municipality of São João do Sabugi, located in the region of Seridó, State of Rio Grande do Norte.

KEYWORDS: Fashion. Genre. Christian Dior. New Look. Sexualized clothing.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). jqmf@uol.com.br.

AS VESTES

Enfrentei furacões com meus vestidos claros
Quem me vê por aí com esses vestidos estampados
não imagina as grades, os muros
o chão de cimento que eles tornaram leves
Não se imagina a escuridão
que esses vestidos cobrem
e dentro da escuridão os incêndios que retornam
cada vez que me dispo
cada vez que a nudez me liberta dos seus laços

(Iracema Macedo, *Lance de dardos*, 2001)

A sensação de vestir uma roupa pode ser a de reencontrar o sonho, a de esquecer uma tristeza pela capa feliz que se veste, a de iludir-se com a carícia do tecido ou com sua fluidez. O traje pode ocultar as mazelas e os problemas – auxiliar no enfrentamento dos furacões, no atravessamento das grades, no salto sobre os muros – e seus artificios aproximam dos ideais de beleza e felicidade que circundam os indivíduos ou que saltam de dentro de cada um. Se estar vestido garante alguma proteção em relação ao pudor, se proporciona poder ou denuncia a posição social, despir-se afasta das obrigações que a cultura e a sociedade podem sugerir.

No século XX, as Ciências Sociais, dentre elas a História, têm passado por notáveis alterações, tanto no que tange às problemáticas elencadas quanto aos métodos utilizados em sua pesquisa. As tentativas de renovação e revisão da produção historiográfica findaram por encontrar novas abordagens, novos rumos e novos problemas, o que equivale dizer novos espaços de investigação.

Assim, a moda, prática cultural antes pouco estudada, passou a ser alvo das investidas dos historiadores, que certamente não deixam de relacioná-la a uma conjuntura social e econômica. Os estudos sobre moda começaram a aparecer desde o século XIX, feitos principalmente por sociólogos, em que tais investigações tenderam a buscar o surgimento da moda na ascensão da burguesia, a partir do século XIV¹, quando esse segmento social necessitava afirmar seu *status* pela aparência. Alguns dos primeiros pensadores que se dedicaram ao assunto, Spencer e Simmel, por exemplo, já identificavam os dois movimentos

que estariam na base do funcionamento da moda: a “imitação” e a “diferenciação”. Parecer igual para pertencer ao grupo ou querer ser diferente para lançar novidades e contestar o comum está no jogo de polos antagônicos e complementares que definem a moda (CALDAS, 1999).

Por moda entende-se um conjunto de ajustes e adaptações periódicas nos estilos de vestimenta, bem como nos acessórios e demais tipos de ornamentação pessoal, colocados em circulação em nível regional ou universal, “a mobilidade frívola erigida em sistema permanente” (LIPOVETSKY, 1997, p. 10). O conceito pode, ainda, ser empregado para as variações ocasionais acontecidas em diversos setores, na sociedade, na política, na ciência, entre outros. O interesse deste trabalho, porém, é falar de moda enquanto processo transicional entre estilos de vestir e exibir-se.

Uma articulação entre os conceitos de moda e gênero foi de grande importância na discussão teórica que se precisou engendrar para a nossa pesquisa de mestrado², quando estudamos a imitação da moda francesa – especialmente o *New Look* de Christian Dior – num município do Seridó potiguar, durante os anos 1950. Naquele estudo, a tipologia das fontes reuniu de fotografias a um vestido de época, passando pelos periódicos impressos e pela oralidade, tentando-se uma “leitura horizontal” enquanto viés metodológico (LIMA; CARVALHO, 2011, p. 50), à medida que se procurou buscar recorrências nas análises iconográficas, cruzadas pela leitura de revistas femininas e de atualidades, pelo recurso à captação de depoimentos orais e, finalmente, uma peça de vestuário reconhecida enquanto objeto da cultura material e documento histórico.

Um pouco da compreensão que procuramos ter sobre os conceitos de moda e gênero aparece neste artigo, partindo do ponto de se considerar relevante o entendimento de que o sistema da moda contribui fortemente para que sejam edificadas as identidades de gênero.

A moda e a construção das identidades de gênero

Desde tempos remotos o ser humano tem-se detido em projetar formas e modelos de decorar o corpo, ora para seduzir, ora para agasalhar-se, ora para demonstrar *status*, ou para fazer as três coisas de uma só vez. A invenção de novos e variados códigos estéticos para a

produção de roupas e adereços esteve, mesmo que inconscientemente, sempre relacionada às conjunturas político-econômicas, às lutas de classe, às circunstâncias de tempo e lugar. Pelo dizer de Carl Kohler (1996, p. 57-58):

Para a humanidade, o vestir-se é pleno de um profundo significado, pois o espírito humano não apenas constrói seu próprio corpo como também cria as roupas que o vestem, ainda que, na maior parte dos casos, a criação e a confecção das roupas fique a cargo de outros. Homens e mulheres vestem-se de acordo com os preceitos desse grande desconhecido, o Espírito do Tempo.

Ao longo da História da Moda, principiada no século XIV, vemos a sociedade ocidental debater-se em forjar um corpo ideal para o homem e para a mulher, realçando qualidades, encobrindo imperfeições, definindo pontos de apelo erótico, sempre de acordo com cada contexto histórico. Especialmente a partir do século XIX, quando surge a figura do criador de moda – o estilista – e a moda se define como sistema, as criações são assinadas, as novidades se sucedem incessantemente, por estações, e os novos lançamentos são aguardados com expectativa.

Seguindo esse modelo de funcionamento, em 1947, o estilista francês Christian Dior apresentou em Paris a sua coleção intitulada *Ligne Corolle* (Linha Corola), como proposta de renovação da moda logo após os tempos nefastos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando vigoraram impiedosas restrições em relação aos exageros de materiais empregados na produção do vestuário. A ideia de Dior era a de retomar uma imagem de sonho, perdida ao longo dos últimos anos, fazendo a mulher involucrar-se em metros e metros de tecido, gastos na confecção de amplas saias a imitarem a corola das flores.

O estilo idealizado por Dior cumpria o destino da moda em fazer retornos ao passado, como sistema caracterizado por alterações cíclicas nos modos de construção da imagem externa do indivíduo, e retomava a silhueta usada em meados do século XIX, em que, vendo-se de baixo para cima, a arquitetura da figura feminina iniciava com uma saia elevada convergindo para a cintura mínima, a sustentar seios ogivais. A novidade, ou a renovação de um velho estilo, enfrentou polêmicas, como campanhas contra o seu uso, mas encantou – e

vestiu! – mulheres do mundo inteiro ao longo dos dez anos seguintes à sua re(invenção), sendo mais duradouro do que o próprio Christian Dior poderia imaginar. Logo no momento de seu anúncio, a Linha Corola foi rebatizada pela editora de moda Carmen Snow, passando a aparecer nas revistas especializadas e, depois, a figurar nos livros de História da Moda com o nome americano *New Look* (Novo Olhar).

Considera-se o *New Look* como a primeira moda de vestimenta a atingir populações dos cinco continentes³, contribuindo para o surgimento de um vestuário internacional, que começara a se insinuar desde a invenção da máquina de costura, no século XIX. Sua adoção por mulheres dos quatro cantos do planeta colaborou na ênfase à separação entre os sexos, propiciada pelo apelo erótico das curvas arquitetadas nas dobras e franzidos dos panos, enchidos e armados com a intenção de criar volumes para a edificação de uma forma feminina semelhante à ampulheta, ou, como se disse no Brasil, o corpo-violão. O estilo que fez das mulheres flores ambulantes perpassou a década de 1950, contribuindo para a construção de uma identidade de gênero que associava o sexo feminino à maternidade, imagem que é recorrente nos anúncios publicados nos periódicos da época, a apresentarem a mulher como mãe e esposa, coroada como Rainha do Lar.

Entre os anos de 1940 e 1950, e bem antes desse período, a moda francesa era difundida mundialmente através de uma imprensa que se especializava no público feminino, ou que abria espaço para a moda nas revistas de atualidades. Divulgadas de um país a outro, as formas da vestimenta ideal emanavam de centros de poder, como Paris, chegando primeiro nas grandes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro e São Paulo, a partir das quais eram espargidas nas páginas impressas, em ilustrações, fotografias e escritos, exortações imagético-textuais a convencerem usuárias dos mais recônditos lugares a vestirem-se segundo a última moda, em nosso caso, o *New Look* de Christian Dior.

Desse modo, pela imitação, a Alta-Costura⁴ francesa foi arremedada pela pequena-costura dos lugares mais recônditos, dando margem a que as mulheres das mais variadas regiões se conformassem a um modelo ideal preconizado para elas. Se bem que a produção de cópias dos trajes da linha *New Look* tenha por vezes escapado da imitação pura e simples, as

concessões havidas ao gosto e às posses locais não deixavam de corroborar que a moda relaciona-se fortemente com a construção das identidades de gênero.

Desde que a moda foi inventada como prática sistemática de cobrir e enfeitar o corpo, uma de suas atribuições tem sido a de opor homens e mulheres através de suas aparências. Quando o gibão foi criado, no século XIV, o vestuário europeu se sexualizou, passando a distinguir uns e outros pelo uso de calças ou de vestidos. Para Gilles Lipovetsky, o que assinala o nascimento da moda é o “aparecimento de um tipo de vestuário radicalmente novo, nitidamente diferenciado segundo os sexos: curto e ajustado para o homem, longo e justo para a mulher. Revolução do vestuário que lançou as bases do trajar moderno” (1997, p. 29).

Desse tempo para cá, vivemos duas grandes fases na História da Moda: do século XIV ao XIX; daí até a década de 1950. O primeiro período corresponde à era de uma moda aristocrática, fortemente marcada por maiores alterações na roupa masculina, enquanto que o segundo tem sua apoteose no *New Look*, que assinalou a última grande novidade nas vestimentas femininas, claramente criadas para distinguir as mulheres dos homens.

A partir da década de 1960, concretiza-se uma tendência que já se manifestava desde os anos 1920, com o predomínio de uma forma de trajar unissex, em que jeans e t-shirts vestem crianças e adolescentes de ambos os sexos, rapazes e moças, homens e mulheres adultos. Esse percurso do sistema da moda rumo a um vestuário menos marcado sexualmente teve um percalço entre 1947 e os anos 1950, quando a voga do *New Look* de Christian Dior colaborou para uma nítida distinção entre homens e mulheres através dos modos como se faziam apresentar em seus trajes.

Pelo visto, o vestuário sexualizado foi-se modificando ao longo dos séculos, mas ainda era visto como predominante nos anos 1950, quando o *New Look* trabalhou em seu proveito⁵. Se, nessa década, as maneiras de organização da aparência eram muito mais facilmente divulgadas pelo mundo, graças ao alcance das revistas, do cinema e da televisão, uma forte diferença entre as roupas masculinas e femininas faziam os homens parecerem hastes e as mulheres se assemelharem a flores em suas saias a imitarem corolas, sendo possível fazer uma analogia dessas imagens com os órgãos genitais masculino e feminino, respectivamente.

Para além dessa leitura sexualista da moda, encontramos sugestões que levam à construção de uma identidade de gênero nos trajes infantis, cujas cores e adornos já apontariam modelos ideais para meninos e para meninas. Esses ensinamentos estéticos seriam extremamente carregados de intenções objetivando, em última análise, ao forjamento dos gêneros enquanto característica fatal da personalidade, da qual não se pode fugir.

Pensando sobre isso, averiguamos que o conceito de gênero, surgido entre feministas inglesas e americanas, passou a ser utilizado pelos estudiosos em âmbito mundial, a partir da década de 1980, quando foi introduzido nos meios acadêmicos brasileiros. Desde então, começou a disputar espaço e prestígio com os chamados “estudos sobre as mulheres” (CISNE, 2012, p. 78), decorrentes das necessidades de alicerce teórico sentidas pelas militantes da segunda onda do feminismo, havida no calor dos movimentos sociais dos anos 1960 e 70.

O surgimento do conceito de gênero contribuiu para uma compreensão das desigualdades entre homens e mulheres como algo socialmente construído, servindo também para a análise relacional da subordinação da mulher ao homem, quando o feminino se define em relação ao masculino, numa espécie de contrato sócio simbólico entre os sexos, conforme explica Mirla Cisne. Citando Piscitelli, essa autora reconhece a importância do ensaio “O Tráfico das Mulheres: Notas sobre a Economia Política do Sexo”, de Gayle Rubin, publicado em 1975, como responsável pela difusão da definição de gênero, a ponto de tornar-se referência obrigatória nos escritos feministas (CISNE, 2012, p. 77-79).

Seria Gayle Rubin a instituidora da dicotomia na relação entre sexo e gênero, o primeiro determinado biologicamente e o segundo edificado socialmente, mas o termo “identidade de gênero” fora introduzido pelo psicanalista Robert Stoller no Congresso Psicanalítico de Estocolmo, em 1963. Para Rubin (citada por CISNE, 2012, p. 79-80), “a matéria-prima biológica do sexo humano e da procriação é modelada pela intervenção social humana”, havendo, portanto, um trânsito entre natureza e cultura⁶.

As críticas à teoria desenvolvida por Rubin, surgidas desde os anos 1990, desconfiavam da insistência em bases naturais nos estudos de gênero, reforçando os sistemas duais estabelecidos (sexo-gênero, natureza-cultura) como explicações universais e plenamente

aceitas. Uma das principais pensadoras a questionar essa análise tem sido exatamente Judith Butler, que escarafunchou a dicotomia sexo/gênero, historicizando também a categoria sexo, para ela idealizada e materializada em contextos diversos, conforme os rumos da história.

Instável, porque não-fixo, e em permanente autocrítica, o conceito de gênero tem sido apropriado por pesquisadores das mais diversas orientações teóricas, despertando turbulento e estimulante debate em seu redor. As expressões anglo-saxãs *sex* e *gender*, de difícil tradução para as línguas neolatinas, criavam distinções que foram lentamente ganhando sentido. Nesse aspecto, Guacira Lopes Louro (1996, p. 3) afirma que enquanto o sexo se refere à identidade biológica de uma pessoa, o gênero está ligado à sua construção social como sujeito componente de uma variada tipologia.

Ao entender-se o conceito de gênero como construção histórico-social, deve-se considerar o seu caráter plural, dada a existência de ideias de feminino e masculino diversos social e historicamente. Tanto sociedades diferentes têm concepções diversas de homem e mulher, quanto essas sociedades alimentam, internamente, concepções diversificadas, dependentes da classe, religião, raça, idade e outros elementos caracterizadores deste ou daquele grupo. Vale dizer, também, que as noções de masculino e de feminino transformam-se no tempo. Assim, os processos de construção do gênero são determinados histórica, linguística e socialmente, sendo constituídos e instituídos pelas múltiplas instâncias e relações sociais, pelas instituições, símbolos, formas de organização social, discursos e doutrinas (LOURO, 1996, p. 4).

A sociedade cria ideias sobre o homem e a mulher, partindo da observação e do conhecimento das diferenças sexuais, de onde estabelece modelos de relação entre uns e outros, e dentro de cada um dos dois polos. As chamadas relações de gênero apresentam o feminino e o masculino como opostos e complementares. De acordo com Gouveia e Camurça,

na maioria das vezes o que é masculino tem mais valor. Assim, as relações de gênero produzem uma distribuição desigual de poder, autoridade e prestígio entre as pessoas, de acordo com o seu sexo. É por isso que se diz que as relações de gênero são relações de poder (1999, p. 12).

Pensando que não se nasce como se é, mas aprende-se a sê-lo, cumprem-se desde cedo normas sociais que determinam o comportamento de homens e mulheres. As normas de gênero sugerem como se deve ser, pela adoção de valores distintos para o ser masculino e para o ser feminino. Exemplificando: nas sociedades de cunho patriarcal, o casamento e a maternidade compõem juntos a opção possível de felicidade para a mulher. Ainda nessas sociedades, mesmo gozando de maior liberdade de escolha, o homem esbarra numa única via de comportamento: a obrigação de ser forte, destemido, macho (GOUVEIA; CAMURÇA, 1999, p. 17-20).

Construídas constantemente ao longo da história e no cotidiano, as relações de gênero são mantidas e organizadas por instituições – como a família, o trabalho, a política, a igreja, a escola, a justiça – e legitimadas por normas escritas e valores tácitos, dependentes da educação, da tradição e dos costumes. As relações de gênero também são fortalecidas pela utilização de símbolos recorrentes, que representam uma tradição de comportamento, alterando-se conforme as circunstâncias históricas. Ao mesmo tempo em que faz as pessoas parecerem iguais como homens ou como mulheres, as relações de gênero as faz serem diferentes de qualquer outra pessoa, ajudando a criar desejos, medos, sonhos e esperanças muito particulares, subjetivando-os. Gouveia e Camurça pensam que

as relações de gênero são um dos principais componentes da formação de nossa identidade pessoal. Elas mexem com muitas coisas da nossa vida, desde o nome que temos – pois se chamar Maria é diferente de se chamar João – passando pelos nossos afetos e sentimentos e chegando na sexualidade (1999, p. 31).

Portanto, dentro do complexo processo de construção sócio histórica do gênero e de suas conseqüentes relações, enseja-se ainda a formação da identidade individual enquanto realidade psíquica ou linguística. O forjamento da identidade acontece para atingir objetivos práticos, viabilizando as atitudes de responsabilidade pessoal perante a comunidade. Jurandir Freire Costa batiza os mecanismos de constituição da subjetividade de “artefatos de fixação de identidade”, vistos desse modo: “Alguns destes artefatos são o pronome pessoal do caso reto, o

‘eu’ que indica a posição do emissor da mensagem no ato da interlocução; o nome próprio; os predicados indicativos de características pessoais; as descrições de características” (1995, p. 5).

Judith Butler tem sido, nos últimos tempos, uma das principais teóricas sobre questões relacionadas ao conceito de gênero, e na obra intitulada “Problemas de Gênero” (2012) parte da compreensão feminista para desconstruir a noção em que se baseia esse pensamento. A autora discute a dualidade sexo/gênero – aquele natural, este construído – um dos pontos fundacionais da política feminista, que traz a mulher como sujeito que representa, um sujeito uno de identidade fixa.

Para Butler, o sexo também é um construto discursivo e cultural, ou seja, sua estabilidade se dá por caminhos discursivos: “ser uma boa mãe, ser um objeto heterossexualmente desejável, ser uma trabalhadora competente”. Dentro dessa ótica, “compreender a identidade como uma prática, e uma prática significativa, é compreender sujeitos culturais inteligíveis como efeitos resultantes de um discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida lingüística”, em que matrizes da hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória operam por repetição, constituindo o sujeito a partir de um processo de significação, “que tanto se oculta quanto impõe suas regras” (2012, p. 208-209).

Esses estudos falam de “narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os ‘homens’ e ‘mulheres’”, em que o gênero é um ato e o sexo aparece como fundação. Judith Butler pensa que reconceituar a identidade como efeito, como algo produzido ou gerado, é afirmar que “ela não é nem inevitavelmente determinada nem totalmente artificial e arbitrária”. As possibilidades de ação então abertas chocam-se com as imagens da identidade enquanto fundantes e fixas, já que no discurso feminista a construção cultural enreda-se na idéia binária do livre-arbítrio e do determinismo. Nesse momento, brada Butler (2012, p. 211): “Construção não se opõe a ação; a construção é o cenário necessário da ação, os próprios termos em que a ação se articula e se torna culturalmente inteligível”.

Constituída por práticas de repetição, a identidade colabora com a política da heterossexualidade compulsória, que constrói o sexo enquanto um binário hierárquico. As injunções normativas qualificam o sexo inteligível e consolidam a sexualidade reprodutora, através dos quais “os corpos sexuados e com marcas de gênero adquirem inteligibilidade cultural”, uma ontologia (BUTLER, 2012, p. 13).

Já em 1993, Butler remexera na análise propagada por Gayle Rubin, de que o sexo era natural e o gênero cultural, descartando o entendimento do sexo enquanto “condição estática do corpo” para vê-lo como “processo”, compreendendo-o “como uma norma cultural que governa a materialização dos corpos” (citado por Cisne, 2012, p.81), enquanto o gênero designaria “o aparelho de produção, o meio discursivo/cultural através do qual a natureza sexuada ou o sexo ‘natural’ são produzidos e estabelecidos como pré-discursivos” (PISCITELLI citado por CISNE, 2012, p. 81). Sendo assim, o sexo não se inscreve somente a partir de explicações biológicas, mas é determinado socialmente, como o gênero.

As críticas aos estudos de gênero dirigem-se mais especificamente para o seu caráter dual, tendenciando a uma identidade global e obscurecendo outras categorias que não sexo e gênero (classe, raça/etnia, nacionalidade, entre outras). Tais contestações alegam que essas abordagens tanto não propõem uma alternativa ao movimento feminista (retirando a centralidade da mulher em suas análises), quanto se afastam da prática política (isolando a categoria gênero das determinações econômico-sociais).

Aqueles que procuram o ponto fraco das análises desconstrutivistas/pós-estruturalistas/pós-modernas – onde se situam os estudos de gênero – dizem encontrá-lo na limitação ao subjetivismo, com foco nos símbolos e nas representações, “sem a mínima mediação com as determinações objetivas da sociedade” (CISNE, 2012, p. 90). De acordo com Araújo, uma opacidade das práticas e relações sociais é oposta à centralidade da dimensão simbólica, já que o “gênero passa a descrever tudo e a explicar muito pouco, pois, como conceito, tendeu a ser autorreferido” (citado por CISNE, 2012, p. 90-91)⁷.

Se em termos étnicos, profissionais, raciais, religiosos e políticos admite-se que as identidades são historicamente construídas, assim também o serão as identidades sexuais.

Acredita-se que o sexo e a sexualidade são coisas universais, porque este é “o jogo da linguagem possível”, como afirmou Jurandir Freire Costa (1995, p. 6).

Até o século XVIII, a medicina reconhecia a existência de um só sexo, o masculino, sendo a mulher o seu representante inferior, um homem invertido. No final do século XVIII, essa crença foi enfraquecendo, pois a revolução democrático-burguesa estabeleceu a igualdade de direitos jurídico-políticos, inventando justificativas ditas racionais para as desigualdades sobreviventes, aquelas das mulheres, dos negros e dos povos colonizados. No caso das mulheres, sua originalidade, que lhe tornava desigual, veio a ser o sexo, sendo que o prazer sexual, a constituição nervosa e a constituição óssea expressavam a diferença sexual feminina. Conforme a análise de Costa, para a mulher, “a inferioridade óssea era determinada pelo seu sexo: o crânio menor e a bacia pélvica maior e mais alargada do que a do homem. Isso provava que ela era intelectualmente inferior e destinada anatomicamente à maternidade” (1999, p. 9).

Explicações biológicas deram o aval para que as desigualdades morais e políticas entre homens e mulheres fossem fixadas pelo sexo. Aquilo que se pensa sobre sexualidade e que aparecia como noções universais, fatais e naturais, foi produzido habilmente pelos europeus nos últimos trezentos anos, através de um conjunto de práticas discursivas e não-discursivas que instituíram a diferença entre os sexos.

Dentre essas práticas, a aparência tem sido – ao longo dos séculos – uma das formas de enquadramento dos seres na esfera social. O indivíduo se sujeita a aceitar determinações oriundas das várias instituições, cumprindo uma série de normas sociais que lhe pressupõem papéis muitas vezes tidos como justos e naturais. Confundindo esses papéis sociais com identidade, a pessoa vai sendo feita pelo outro, ou seja, os pais, os amigos, os professores, as lideranças religiosas e políticas, entre tantos, e o interesse ideológico embutido nessas sugestões repetitivas são de que “não haja transformação do ser humano para que não haja transformação da sociedade” (EMBACHER, 1999, p. 22).

Enquanto estratégia de conformação ou símbolo de concordância com os valores coletivos, o vestuário funciona eficazmente para a reprodução dos hábitos e dos costumes que corroboram as relações de gênero. À medida que a identidade individual vai sendo

engendradora, conforme a idade e o poder de reflexão da pessoa, há uma variação na importância dada ao traje. Airton Embacher diz que “o vestuário participa da construção da identidade e também é determinado por ela. O vestuário tem uma função paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que fornece uma marca individual ao sujeito, faz com que desapareça no grupo” (1999, p. 96).

A passagem bíblica que retrata Adão e Eva no Jardim do Éden refere-se aos primeiros trajes de que se tem notícia, em forma de tapa-sexos de folha de figueira, uma sugestão de que a roupa teria sido criada para atender ao pudor⁸. Atualmente, despertar o desejo sexual, ao invés de desencorajá-lo, parece ser o propósito para o ato de esconderem-se, de forma seletiva, certas partes do corpo. A roupa provoca e chama, principalmente se determinadas partes da anatomia humana estiverem num invólucro exageradamente insinuante, funcionando como um segredo a ser desvendado ou um embrulho a ser desfeito. Sobre isso, as palavras de Alison Lurie são providenciais:

Seja ou não a causa primordial, desde o início dos tempos, uma função importante do vestuário tem sido promover a atividade erótica: atrair homens e mulheres uns aos outros, garantindo, assim, a sobrevivência da espécie. Se a meta é a fertilidade, devemos escolher membros do sexo oposto, ao invés do nosso próprio, para fazer amor. Um propósito básico do vestuário é, portanto, distinguir os homens das mulheres. (1997, p. 226)

Já na infância, os bebês de sexos diferentes podem ser identificados pelas cores de suas roupinhas: geralmente o rosa para as meninas e o azul para os meninos. À medida que vão crescendo, outros detalhes distintivos ganham relevo no vestuário dos jovens do sexo masculino ou feminino, com a roupa do homem fechando à direita, e a da mulher à esquerda. Além disso, o traje do rapaz é mais sisudo, pouco diversificado em formas, cores e decoração, enquanto a vestimenta da moça tem franzidos, laços, fitas, rendas e bordados. Na idade adulta, o traje masculino é limitado a reduzidíssimas variações, pois o mais importante é mostrar *status* econômico e social, não qualificações físicas. Em contrapartida, durante grande parte da história europeia moderna, o vestuário feminino sugeriu a maternidade, enfatizando contornos arredondados (LURIE, p. 227-228).

Conforme explica Alison Lurie, um dos principais propósitos do vestuário é estabelecer uma distinção entre homens e mulheres, de modo que as roupas sejam “reconhecidas como masculinas ou femininas”, sendo que, nas épocas em que tal intenção se manifesta satisfatoriamente, “o índice de natalidade geralmente é alto” (1997, p. 226). Diz Lurie:

A distinção de roupas segundo o sexo se inicia com o enxoval do bebê, brinquedos, berço e móveis rosados para as meninas e azuis para os meninos. O rosa, na nossa cultura, é associado ao sentimento; o azul, ao serviço. As implicações são que a preocupação futura da menina será a vida da afeição e a do menino, ganhar a vida. Quando se tornam mais velhas, o azul-claro se torna uma cor popular no vestuário da menina – afinal, as mulheres têm de trabalhar assim como derramar lágrimas – mas o rosa é raro nos meninos: a vida emocional nunca é viril (1997, p. 227).

As roupas femininas se diferenciam das masculinas por suas formas, cores, tecidos e elementos da decoração, já que se nota haver

uma tendência das roupas dos meninos serem mais largas nos ombros e das meninas, nos quadris, antecipando seus corpos quando adultos. As roupas dos meninos e dos homens, além disso, enfatizam os ombros com riscas horizontais, dragonas e palas de cores contrastantes. As roupas das meninas e das mulheres enfatizam os quadris e o traseiro através da colocação estratégica de franzidos e adornos (LURIE, 1997, p. 227).

O pensamento da autora é de que a roupa do homem “desvia a atenção de suas qualificações físicas e a focaliza em seu *status* econômico e social”, ao mesmo tempo em que o traje feminino “foi desenhado para sugerir a maternidade”, chamando a atenção para a generosidade das formas (LURIE, 1997, p. 228). Gilles Lipovetsky defende que uma “estética preciosista da sedução” tem como sintoma “as modificações na estrutura do vestuário masculino e feminino”, havidas em meados do século XIV⁹, que se empenharam em “exibir os encantos do corpo acentuando a diferença dos sexos” (1997, p. 65-66). Para ele,

o traje de moda tornou-se traje de sedução, desenhando os atrativos do corpo, revelando e escondendo os atrativos do sexo, avivando os encantos eróticos: (...) instrumento de sedução, poder de mistério e de segredo, meio

de agradar e de ser notado no luxo, na fantasia, na graça amaneirada. A sedução afastou-se da ordem imemorial do ritual e da tradição; inaugurou sua longa carreira moderna individualizando, ainda que parcialmente, os signos do vestuário, idealizando e exacerbando a sensualidade das aparências (LIPOVETSKY, 1997, p. 66).

É possível identificar visualmente essas diferenciações construídas pela cultura nas imagens guardadas nos acervos de memória das famílias e dos indivíduos. As identidades de gênero forjadas a partir de normas têm suas imagens repetidamente difundidas como naturais e fixas, o que se pode encontrar explorando a memória iconográfica e a oralidade, para além de fontes como os impressos e os objetos produzidos pela moda.

O *New Look*: da audácia ao conformismo

É possível discutir-se sobre a ambiguidade de visões construídas a respeito do *New Look*, para uns uma forma de vestir revolucionária, para outros um estilo conformista. Se o *New Look* rompeu radicalmente com a moda vigente, preconizando o abandono de uma silhueta feminina sem afetações e a adoção de formas estéticas completamente opostas, podemos pensar que foi revolucionário.

Entretanto, a novidade que trazia retomava antigos padrões, de cem anos atrás, e contribuía com o forjamento de um lugar para a mulher na sociedade que não lhe emancipava das obrigações tradicionalmente atribuídas a ela, o ser esposa e mãe. A recorrência às linhas do vestuário feminino de meados do século XIX aludia a certo romantismo dos tempos de retorno dos soldados, saídos dos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando a família parecia ser um bom refúgio, capaz de curar feridas e apagar lembranças negativas.

A (re)criação de Christian Dior ajudou a engendrar o cenário de reconstrução do mundo após o grande conflito, recobrando a mulher com uma vestimenta onerosa e espalhafatosa, marcada pelo excesso no uso do tecido e pelo gasto financeiro para tal. O figurino da mulher no contexto do pós-Guerra podia fazê-la esquecer a época de escassez de víveres e de matéria-prima, fazendo-a saltar de folhos têxteis qual bailarina, mas a composição

da forma de apresentação geral dava notas do tempo passado, com um cabelo curto herdeiro de quando nem era possível cuidá-lo nem ostentá-lo impunemente. Vamos aos fatos...

Foi um escândalo. Vinte metros de circunferência faziam a saia rodopiar no salão apinhado de gente, à Avenida Montaigne, em Paris, naquele dia 12 de fevereiro de 1947. A plateia ficou em estado de choque, pois a época era de austeridade e as roupas deveriam ser confeccionadas com contenção de tecido.

Foi um sucesso. Em pouco tempo as mulheres passaram de espantadas a vorazes consumidoras do novo modo de vestir, que recuperava a tendência de meados do século XIX, marcada por cintura mínima e saia descomunal.

Foi uma ousadia. Nesse dia, o audacioso estilista que, em nome do sonho, ultrapassou os limites do bom senso, passou de desconhecido a celebridade instantânea. Segundo afirma Marie-France Pochna (2000, p. 8), a redatora da revista Elle, Françoise Giroud

Como todos – mulheres e homens – que assistem ao desfile, não consegue acreditar nos próprios olhos. Como é possível alguém ter a ousadia de lançar semelhante moda? Surge o primeiro manequim, e o turbilhão de sua saia atira pelos ares os cinzeiros. Um, dois, três modelos se seguem no mesmo ritmo. Saias longas, cinturas finas e bustos desenvolvidos – um espanto!... Estupefadas, as espectadoras, vestindo saias curtas sob vestes retas inconscientemente puxam para baixo a barra das saias.

O artífice de tamanha ousadia foi Christian Dior, nascido em 1905, na burguesia de Granville, na Normandia, região francesa banhada pelo canal da Mancha. Ainda em tenra idade, demonstrou certo dom para o desenho, idealizando máscaras e fantasias para o carnaval local. Após o colegial, intentou cursar Belas Artes, mas foi convencido pelos pais a estudar Ciências Políticas. Em Paris, o jovem estudante entrosou-se com um grupo de pintores, músicos e literatos, “rapazes provocadores genialmente dotados, futuras glórias” como Christian Bérard, Henri Sauguet, e Maurice Sachs. O fracasso na Escola de Ciências Políticas é seguido pela falência do seu pai e, para sobreviver em Paris, Dior desenha e vende croquis de moda para jornais durante dois anos, até virar modelista no ateliê de Robert Piguet. Em 1942, passou a trabalhar para Lucien Lelong, outro costureiro bastante conhecido, até que

Marcel Boussac, magnata dos tecidos e o homem “mais poderoso da França”, financiou a montagem da sua própria “maison” de Alta Costura (POCHNA, 2000, p. 5-8).

A entrada de Dior no restrito círculo dos criadores de moda na capital francesa deu-se com o choque da invenção de um estilo espalhafatoso, contrário às tendências restritivas que vigoravam desde a Segunda Guerra Mundial. Se, como afirmou Dior (2011, p. 45), uma nova moda reage ao estilo vigente, deslocando e renovando o foco, quando “o encanto vai para pontos diferentes”, o que ele faz agora é construir uma nova silhueta feminina. O *New Look* predominou majoritariamente até meados dos anos 1950, mas ainda ecoou na década seguinte, com ligeiras variações, porém sem perder o foco de ser um estilo centrado no equilíbrio seios-cintura-quadril, o que garantia uma silhueta feminina cheia de curvas.

No tempo em que Dior fez sua estreia como criador de moda, parecia haver uma sede por renovação em todas as áreas, incluindo o vestuário, tão penalizado na fase de beligerância internacional. No pós-Segunda Guerra Mundial e durante os anos 1950, “a difusão de um espírito de otimismo e a valorização de um modo de viver propiciado pela produção massiva de bens industrializados, favorecido pela prosperidade econômica de uma das potências mundiais, a norte-americana”, motivava mesmo alguns setores de países periféricos no contexto da economia mundial, como os segmentos médios das grandes cidades (SANTOS, 2011, p. 43). Esse otimismo afetava a economia e a política, tendo como ponto de partida a prosperidade dos países desenvolvidos, alastrando-se como um “fenômeno mundial”, “embora a riqueza geral jamais chegasse à vista da maioria da população do mundo” (HOBSBAWN, 2002, p. 253-255): tal consciência podia fazer com que se quisesse uma vida melhor em todos os sentidos, incluindo melhores roupas¹⁰.

Dior surpreendeu o mundo em 1947, lançando sua primeira coleção de moda, inicialmente chamada Linha Corola, depois apelidada *New Look*. A grande tendência que apresentou era a de uma exagerada forma feminina, em que a silhueta era construída artificialmente através de gasto extravagante de tecido. Resumindo o estilo *New Look*, os corpetes eram armados com barbatanas e, a partir de cinturas muito justas, abriam-se amplas saias, lembrando as corolas das flores. As saias poderiam ser pregueadas, franzidas, drapeadas

ou nesgadas, sempre forradas com tule para darem o efeito de armação, resultando na forma corolácea de uma cúpula. Georgina O’Hara (1999, p. 195) encarrega-se de confirmar:

Embora outros estilistas – BALENCIAGA, BALMAIN e FATH – já estivessem caminhando para essa forma em 1939¹¹, seus trabalhos foram interrompidos pela Segunda Guerra Mundial. Dois anos após a Guerra, o desfile de Dior causou sensação internacional. O New Look era o extremo oposto das roupas restritas e econômicas impostas pelo racionamento. Um vestido podia exigir até 25 metros de tecido, e o estilo acentuava e exagerava as formas femininas graças a roupas íntimas com barbatanas e tecidos engomados. O New Look provocou controvérsias em todo o Ocidente. Muitas mulheres adotaram o estilo, mas outras reagiram contra ele, lamentando o que consideravam extravagância e artificialidade. Mulheres indignadas com os excessos estilísticos da nova moda organizaram piquetes na Maison Dior, e a publicidade resultante tornou o nome Dior famoso da noite para o dia. O New Look prevaleceu sob várias formas até meados da década de 50.

Diante do quadro socioeconômico vivido pela França do pós-guerra, um país em fase de reconstrução, paralisado por greves, com governos pouco duradouros e carência de quase tudo – do carvão à gasolina, a moda lançada por Dior pareceu uma provocação. Após o choque inicial, a nova forma de aparência foi abraçada pelas mulheres, como que significasse uma felicidade reencontrada. Se a política da época não dispõe de símbolos para contrapor à morosidade reinante, “o New Look serve como catalisador para o desejo de erguer a cabeça, de reencontrar a saúde, o amor, a vida” (POCHNA, 2000, p. 9).

Se a guerra havia restringido a criatividade dos estilistas pela limitação dos materiais disponíveis, o pós-guerra dava espaço a outras possibilidades, algumas decerto já ensaiadas, mas que agora encontravam o clima ideal para proliferarem. James Laver afirma que após os tempos de crise, “a moda costuma apresentar uma tendência para o luxo e nostalgia de uma era ‘segura” (1996, p. 256) e isso se viu a partir de 1947, quando o que já se mostrara como tímida tendência, antes da guerra, eclodiu com força total, ganhando adeptos e, também, detratores. O desejo feminino de diferenciar-se dos homens, assumindo uma silhueta sinuosa e dançante em prejuízo do corte rígido da época anterior, ganhou expressão com o *New Look*, inspirado “nos moldes da década de 1860 com cinturas apertadas, saias muito amplas e

meticulosamente forradas, blusas estruturadas [...], sapatos altos [...] e chapéus grandes” (POCHNA, 2000, p. 257).

Ao renascerem gradualmente no pós-guerra, as *maisons* queriam satisfazer a demanda por trajes elegantes, quando explodiram os desejos reprimidos por elegância e divertimento. A moda do *New Look* teve repercussão internacional, mesmo caminhando no sentido oposto ao da racionalidade – o sonho construído com desperdício – pois para “um vestido médio, gastavam-se em geral de 6 a 9 metros de tecido. As bainhas das saias tinham normalmente uns 8 metros de roda!”. A aceitação não foi unânime, já que, por exemplo, a Câmara de Comércio de Londres considerou essa moda o cúmulo da frivolidade, uma vez que na Inglaterra os tecidos permaneceram racionados até 1949 (MOUTINHO; VALENÇA, 2001, p.146-147).

Após a dor da invasão, das mortes e das privações, os franceses reencontraram-se com uma das marcas de sua cultura, o gosto pela sofisticação. Logo agora, na passagem dos anos 1940 para os 50, quando a tecnologia parece querer libertar a mulher do trabalho doméstico, e quando ela trabalha fora de casa, vota e guia automóvel, o sistema que determina a imagem feminina opta por elementos nostálgicos da moda de cem anos atrás. O *New Look* veio escarnecer da lógica ao disseminar, através dos meios de comunicação de massa, como as revistas, um modo de trajar cujas características essenciais são os materiais opulentos, a justeza da cintura e a “saia rodada batendo no meio da barriga da perna”, cuja distância do chão deveria ser de quarenta centímetros, conforme dogmatizava Dior (BAUDOT, 2000, p. 142-144). Essas saias, mais longas do que aquelas típicas da década anterior, são adotadas numa reafirmação de que os tempos de penúria haviam chegado ao fim.

A moda de Dior tem um quê de paradoxal – conformista e audaciosa. Celebra uma volta aos mais tradicionais valores da mulher, porém cheira a revolucionária, enquanto proponente de uma ruptura com a realidade de então. Ao mesmo tempo, lança mão de recursos, os mais modernos, para difundir sua proposta numa escala universal, pois almeja,

graças aos novos meios de comunicação, dirigir-se ao mundo, não somente àquele dos privilegiados, mas a todo o planeta. Elitista e propositalmente excluída das realidades práticas, a moda de Christian Dior não propõe às

massas o seu consumo, mas a toda uma sociedade o seu espetáculo” (BAUDOT, 2000, p. 144).

Uma das papisas da imprensa de moda, Carmel Snow, redatora da revista *Vogue* americana, é quem faz o batismo definitivo do estilo sugerido por Dior. Em fevereiro de 1947, disposta na plateia do primeiro desfile do costureiro francês, e estupefada diante da ousadia estilística materializada por uma cintura de vespa, majestáticos seios e saia-corola, ela não tem dúvida e exclama, como se proclamasse: “*This is a new look!*”¹². A partir daí, a expressão passou a ser repetida pelos jornalistas de moda, propagando a nova tendência pelo mundo afora, principalmente nos Estados Unidos, onde o estilo foi filtrado, predominando uma linha mais casual.

Look final

Em nosso estudo, percorremos os acervos fotográficos de famílias de São João do Sabugi¹³, município da região do Seridó¹⁴, no Rio Grande do Norte, para encontrar vestígios da silhueta feminina prometida pelo *New Look* de Christian Dior, nos anos 1950. Ao mesmo tempo, buscou-se o predomínio do estilo (re)criado por Dior nas páginas da principal revista feminina brasileira da época, *Jornal das Moças*, e nas reportagens de moda das revistas de atualidades *O Cruzeiro* e *Manchete*.

Sabendo da dívida do *New Look* para com as roupas de baixo, pois que sua arquitetura só obteve êxito graças ao auxílio de sutiãs e calcinhas engendradas em sua “estrutura pespontada ou seus enchimentos” (MEDEIROS FILHO, 2014, p. 179), além das anáguas de armação, fomos catar nas falas de depoentes as informações sobre os segredos para se conseguir a imagem do violão erguida sobre o corpo feminino. Em qualquer parte do mundo, a mulher que desejasse vestir essa moda precisava seguir à risca as sugestões e cuidados para a construção de uma arquitetura corporal, ou inventar novos artifícios para tal, já que “A silhueta ampolheta exigia o uso de acessórios sob a roupa para modelar o corpo” (BLACKMAN, 2011, p. 196).

Completando o quadro, tivemos acesso a um vestido de casamento de 1955, o que ampliou a nossa tipologia de fontes. Enquanto objetos da cultura material, as roupas são vestígios do sistema da moda, peças evocativas de memória e fontes históricas privilegiadas, devido a “suas qualidades materiais muito distintas de outros tipos de documentos (textuais, iconográficos, audiovisuais) e também porque são materiais que convivem, moldam e são moldados pelo corpo” (ANDRADE, 2008, p. 16)¹⁵.

Referindo-se ao trabalho de Lou Taylor, a pesquisadora Rita Andrade apresenta a defesa do “estudo de roupas e tecidos como fontes/documentos capazes de elucidar aspectos históricos, culturais e sociais quando vistos em contexto” (ANDRADE, 2008, p. 16).

A Linha Corola – ou o *New Look* – foi o último episódio contemporâneo do vestuário sexualizado, caracterizando a moda enquanto sistema de construção de corpos ideais pela recorrência a estratégias de convencimento. Ao longo dos últimos séculos, o vestuário sexualizado caminhou no sentido de eleger artifícios para a transformação do corpo visto e Christian Dior, em sua opção por uma aparência de flor para a mulher do pós-Guerra, buscou referências no passado e projetou a imagem reconfortante de uma mulher mãe e esposa.

A moda do *New Look* valorizava os “seios-globos, bem erguidos”, em conformidade com a “estética *pin-up*”, cuja abundância de formas podia sugerir um “poder consolador do seio materno de que todo homem sente mais ou menos a falta”, fazendo imaginar que no mundo recentemente saído de um tempo de privações “o busto feminino hipertrofiado funciona como uma espécie de traveseiro nutriente e consolador” (FONTANEL, 1998, p. 117). A silhueta-ampulheta, fixada na cintura, buscava o seu amparo em pontos do corpo feminino que aludem à maternidade: os quadris e os seios. Da cintura, as saias saíam afoitas, suportadas por uma arquitetura de armações de tule em camadas, distanciando-se das pernas e formando imensa roda, formas fartas e generosas sugerindo maternidade, proteção e amparo.

Às mulheres, era permitido insinuar com o auxílio de artifícios: enchimento nos sutiãs e nas saias, compressão da cintura e do estômago. Os cuidados íntimos com a construção de

uma figura ideal, externada nas roupas, gritam de como deveriam se comportar, atendendo a padrões e expectativas.

Acessando a silhueta que vogava no mundo durante a década de 1950, sugerida pelo estilista Christian Dior, mulheres sabugienses, sendo elas as próprias usuárias ou suas costureiras, lançavam mão dos artifícios possíveis para atingirem o formato de corpo vestido com o qual se sonhava. Em nosso estudo, concluímos que as estratégias intentadas pelo sistema da moda para se fazer hegemônico eram burladas em São João do Sabugi, através das adaptações ou adequações às normatizações da sociedade local ou pelas substituições de materiais caros ou difíceis de serem encontrados. No entanto, não cabe nos limites deste artigo o detalhamento das táticas empregadas localmente para fugir das estratégias espetaculares da moda¹⁶.

Enquanto dimensão da cultura, a moda disponibiliza o seu vocabulário de peças, formas e cores para a edificação das identidades de gênero. O período compreendido a partir de 1947, entrando na década de 1950 e dela saindo, viveu o último ato dramático da sexualização do vestuário, texto que se escrevia desde o século XIV, quando o sistema da moda se fez inaugurar.

Seja utilizando outros recursos, as mulheres de São João do Sabugi mantiveram-se fiéis à forma pretendida pelo *New Look* e adotaram um ideal estético destinado a construir a imagem feminina tida por adequada àquela temporalidade. Protagonizaram, portanto, o momento da História da Moda que se despedia de uma tradição – o vestuário sexualizado – antes de dar as boas-vindas ao modo unissex de vestir.

Referências

ANDRADE, Rita Moraes de. **Boué Souers RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. 224 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

BAUDOT, François. **Moda do Século**. Tradução de Maria Thereza de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BÍBLIA SAGRADA. Gênese. Tradução do Centro Bíblico Católico. 119. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1998. p. 49-100.

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda**. Tradução de Maria Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 4. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CALDAS, Dario. **Universo da Moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Nomes da Terra**: Geografia, História e Toponímia do Rio Grande do Norte. Natal: Fundação José Augusto, 1968.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. vol. 1. 4. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis-RJ: Vozes, 1999.

CISNE, Mirla. Gênero: uma análise histórico-crítica em torno de suas abordagens teóricas. In: _____. **Gênero, Divisão Sexual do Trabalho e Serviço Social**. São Paulo: Outras Expressões, 2012, p. 77- 108.

COSTA, Jurandir Freire. A construção cultural da diferença dos sexos. **Sexualidade, Gênero e Sociedade**, [S. l.], ano 2, n. 3, jun. 1995, p. 3-8.

DIOR, Christian. **Conferências escritas por Christian Dior para a Sorbonne, 1955-1957**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

EMBACHER, Airton. **Moda e Identidade**: a construção de um estilo próprio. São Paulo: Anhembi Morumbi, 1999.

FONTANEL, Béatrice. **Sutiãs e Espartilhos**: Uma História de Sedução. Tradução de Maria Cecília D'Egmont e Olívia Martins. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda., 1998.

FREITAS, Alberto Mendes de. **São João do Sabugi**: sinopse. Mossoró: Coleção Mossoroense, 1959.

GOUVEIA, Taciana; CAMURÇA, Sílvia. **O que é gênero**. 2. ed. Recife: SOS CORPO, 1999.

GRANT, Linda. **A arte de vestir**: o que a roupa diz sobre nós. Porto: Civilização Editora, 2009.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX – 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **O Historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 29-60.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Nas redes do conceito de gênero. In: LOPES, M. J. et al. **Gênero e Saúde**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. Não paginado.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Tradução de Ana Luíza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MARQUES, A. H. de Oliveira. O traje. In: _____. **A Sociedade Medieval Portuguesa**: aspectos de vida cotidiana. 4. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1981. p. 23-62.

MEDEIROS FILHO, João Quintino de. **Arremedando Dior**: a moda do New Look em São João do Sabugi – RN (anos 1950). 242 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2014.

MORAIS, Ione Rodrigues Diniz. **Seridó norte-rio-grandense**: uma geografia da resistência. Caicó: 2005.

MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. **A Moda no século XX**. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2000.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da Moda**. 4. ed. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POCHNA, Marie-France. **Dior**. Tradução de Carlos Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. 2. ed. Barueri-SP: DISAL, 2011.

SANTOS, Liana Pereira Borba dos. **Mulheres e revistas**: a dimensão educativa dos periódicos femininos *Jornal das Moças*, *Querida* e *Vida Doméstica* nos anos 1950. 172 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 127-162.

VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. 3. ed. Tradução de Maria Inês Rolim. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Artigo recebido em 30 de outubro de 2015. Aprovado em 21 de dezembro de 2015.

Notas

¹ Gilles Lipovetsky considera a metade do século XIX como marco do surgimento da moda, pois apenas “a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias” (1997, p. 23).

² MEDEIROS FILHO, João Quintino de. **Arremedando Dior: a moda do New Look em São João do Sabugi – RN (anos 1950)**. 242 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2014.

³ De acordo com Dario Caldas, o *New Look* foi o primeiro estilo de vestir globalizado (1999, p. 670).

⁴ O conceito de *Haute Couture* (Alta Costura) foi criado a partir da regulamentação da profissão de *couturier* (costureiro), em 1943, incluindo os criadores listados no calendário de desfiles organizado pela Câmara Sindical da Costura Parisiense. Enquanto isso, o trabalho das costureiras tradicionais de bairro, que produziam sob medida, passou a ser denominado como *petite couture* (pequena costura) (GRUMBACH citado por ANDRADE, 2008, p. 62, tradução nossa).

⁵ Falando sobre a distinção masculino/feminino nos modos de vestir das “eras patriarcais”, Alison Lurie defende que “As silhuetas da Mulher com o *New Look* e do Homem no Terno de Flanela Cinza eram quase tão distintas quanto as de seus avós” (1997, p. 239).

⁶ Segundo Stoller, a idéia de gênero seria assim compreendida: “o sexo estava relacionado com a biologia (hormônios, genes, sistema nervoso, morfologia) e o gênero com a cultura (psicologia, sociologia). O produto do trabalho da cultura sobre a biologia era a pessoa ‘acabada’ *gendered*, homem ou mulher. Haraway, Donna: *Gender for a marxist dictionary*, in: *Symians Cyborgs and Womem*, 191” (PISCITELLI citado por CISNE, p. 79).

⁷ Para os estudiosos de tendência marxista, na teoria pós-moderna “há um deslocamento do foco central da ‘questão social’ – contradição entre capital e trabalho – para as questões culturais”. No tocante aos estudos de gênero, seria necessário perceber que “o caráter relacional e histórico das construções sociais sobre os sexos implica em considerar que as significações atribuídas ao masculino e ao feminino são desenvolvidas nas interfaces das relações sociais mais amplas, o que remete a uma mediação com outras dimensões, como as de classe, etnia e geração”. Então, o ideal é que a problemática de gênero seja apreendida como mediação de classe, uma das expressões da “velha questão social” (CISNE, 2012, p. 100-108).

⁸ “Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram cinturas para si” (BÍBLIA SAGRADA, 1998, p. 51). Mais adiante: “O Senhor Deus fez para Adão e sua mulher umas vestes de peles, e os vestiu” (Idem, p. 51). Se parece não haver novidade nenhuma no interesse que se devota ao vestuário, Linda Grant reforça esse pensamento nestes termos: “O Antigo Testamento começa a sua narrativa pela origem do vestuário, atribuindo inevitavelmente a culpa da sua necessidade à dissimulação das mulheres e definindo, mais tarde, inúmeras regras e regulamentos sobre o que Deus deseja que vistamos e como estamos constantemente a ofendê-lo com as nossas transgressões em termos de trajar” (2009, p. 21).

⁹ Gilles Lipovetsky afirma que, a partir de 1350, se assinala no campo do vestuário uma profunda dessemelhança entre masculino e feminino, expressa numa sexualização da aparência. Enquanto o traje do homem “desenha a cintura no gibão curto e valoriza as pernas apertadas em calções longos”, a roupa da mulher “molda o corpo e sublinha as ancas, faz aparecer nos decotes os ombros e o colo”; se inicialmente “o gibão estofado dá relevo ao tórax masculino, as braguilhas terão por vezes formas fálicas”, posteriormente “o espartilho, com sua armação, permitirá durante quatro séculos afinar a cintura feminina e erguer o colo” (1997, p. 65-66). De acordo com Marques, o desenvolvimento da indústria têxtil e o comércio foram importantes para as mudanças no vestuário, havidas entre os séculos XIV e XV, mas ele credita à “evolução da arte da guerra” essa radical transformação nas roupas masculinas, pois o aparecimento da couraça (espécie de armadura), caracterizada pela “justeza ao corpo”, as fez diferenciar-se demasiadamente do traje feminino, “que permaneceria ligado às formas tradicionais” (1981, p. 24-25).

¹⁰ Segundo Eric Hobsbawm, durante os anos 1950, os países desenvolvidos ficaram cada vez mais prósperos, onde “muita gente sabia que os tempos tinham de fato melhorado” e “o surto econômico pareceu quase mundial e independente de regimes econômicos”. A população cresceu, a expectativa de vida aumentou, a produção total de alimentos ampliou-se, a revolução tecnológica começou a transformar “a vida cotidiana no mundo rico e mesmo, em menor medida, no mundo pobre”. Houve uma expansão industrial, repercutindo num período de crescimento econômico e bem-estar, enquanto politicamente pareceu-se assistir a “uma espécie de casamento entre liberalismo econômico e democracia social”, o que resultava num “capitalismo reformado”. Desenvolvendo-se em torno dos Estados Unidos, a economia capitalista mundial se internacionalizava, com os países comercializando “uns com os outros em medida cada vez maior” (2002, p. 253, 255, 260, 265, 267, 271).

¹¹ Em relação às coincidências entre as criações de estilistas diferentes, Christian Dior nos indaga sobre como explicar “o fato de que os costureiros, todos criando em sigilo absoluto, tenham tantos pontos em comum”. Para ele é como se houvesse “uma mensagem de moda no ar”, que de uma hora para a outra tenderá a aparecer (2011, p. 21).

¹² A afirmação inteira de Carmel Snow teria sido: “It’s quite a revolution, dear Christian [...] your dresses have a new look.’ (‘É uma revolução, querido Christian [...] seus vestidos têm um novo visual.’)” (PRADO; BRAGA, 2011, p. 193).

¹³ São João do Sabugi teve sua emancipação política decretada em 23 de dezembro de 1948, desmembrando-se do município de Serra Negra do Norte, através do Decreto-Lei nº 146, sancionado por José Augusto Varela, Governador do Estado do Rio Grande do Norte (FREITAS, 1959, p. 17). Na época em estudo, São João do Sabugi comportava também o território que hoje compõe Ipueira, município emancipado em 1963 (CASCUDO, 1968, p.190).

¹⁴ Localizada em pleno semiárido nordestino, a região do Seridó potiguar está dividida, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em duas microrregiões geográficas, sendo elas Seridó Ocidental (municípios de Caicó, São João do Sabugi, Ipueira, São Fernando, Timbaúba dos Batistas, Jardim de Piranhas e Serra Negra do Norte) e Seridó Oriental (municípios de Currais Novos, Acari, Carnaúba dos Dantas, Cruzeta,

São José do Seridó, Jardim do Seridó, Ouro Branco, Santana do Seridó, Parelhas e Equador) (MORAIS, 2005, p. 27).

¹⁵ Referindo-se ao trabalho de Lou Taylor, a pesquisadora Rita Andrade apresenta a defesa do “estudo de roupas e tecidos como fontes/documentos capazes de elucidar aspectos históricos, culturais e sociais quando vistos em contexto” (ANDRADE, 2008, p. 16).

¹⁶ Seguindo o que Michel de Certeau (1999) sugeriu para os estudos culturais, utilizamos os conceitos de estratégias e táticas para nos referirmos, respectivamente, ao espetáculo da moda e à opacidade das fugas à sua hegemonia nos espaços distanciados dos centros de poder.