



JUPE ENTRAVÉE: SENTIDOS DE UMA SAIA JUSTA NA *BELLE ÉPOQUE* (1898-1914)

HOBBLE SKIRT: MEANINGS OF THE JUPE ENTRAVÉE IN THE *BELLE ÉPOQUE* (1898-1914)

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.17648>

Marissa Gorberg

CPDOC da Fundação Getúlio Vargas

 <https://orcid.org/0000-0003-2382-6537>

marissagor@gmail.com

Recebido em: 24 de novembro de 2022.

Primeira revisão: 08 de fevereiro de 2023.

Revisão final: 20 de março de 2023.

Aprovado em: 10 de abril de 2023.

RESUMO: Este artigo busca analisar, sob perspectiva transnacional, representações publicadas na mídia impressa sobre a saia afunilada lançada em 1910. Ao descortinar uma produção balizada pela masculinidade, entrecruzada com (raros) registros de opiniões de mulheres acerca daquela tendência de moda, visamos aprofundar a compreensão dos significados atribuídos à jupe entravée em sua conexão com experiências de feminilidade. Para isso, consideramos a complexidade das interrelações entre moda, corpo e gênero como categorias socialmente e culturalmente constituídas e historicamente mediadas.

ABSTRACT: This article seeks to analyze, from a transnational perspective, portrayals of the hobble skirt launched in 1910 published in the print media. By shedding light on a product marked by masculinity, interspersed with (rare) records of women's opinions about that fashion trend, I aim to gain a better understanding of the meanings attributed to the jupe entravée in connection with experiences of femininity. To do so, I consider the complex interrelationships between fashion, the body, and gender as socially and culturally constituted and historically mediated categories.

Palavras-chave: saia afunilada, gênero, moda, corpo.

Key words: hobble skirt, gender, fashion, body.

Introdução

No período convencionado como *belle époque* (1898-1914) houve significativas mudanças político-indumentárias em diversas capitais no Ocidente. Influenciada por preocupações higienistas, a disseminação da prática dos esportes, a crescente mobilidade por meio de bicicletas e automóveis, o aumento da participação das mulheres nas esferas laborais e nos espaços públicos, bem como pela luta feminista pela equiparação de direitos, a moda sofreu alterações notáveis.

O declínio do uso do espartilho e a adoção da *jupe-culotte* por mulheres são exemplos de transformações da moda feminina ocorridas no início do século passado que estavam em consonância com mobilizações sociais de seu tempo, ora em prol da saúde, ora pela igualdade de gêneros; poder vestir uma saia-calça seria uma forma de se apropriar de um item simbolicamente identificado com o gênero e o poder masculino.

Em meio àquelas emblemáticas alterações materiais, uma peça específica entrou em voga em 1910: a *jupe entravée*.¹ Divulgada em Paris pelo estilista Paul Poiret, a saia longa e estreita tornou-se um ícone da moda naquele momento, e é comumente associada ao período. Nas palavras de Dominique Kalifa sobre o imaginário da *belle époque*: “os homens usavam cartolas e cravos na lapela; as mulheres vestiam *jupe entravée* e chapéus gigantes” (KALIFA 2021, p. 2). A saia funil teve vida breve, entrando em declínio cerca de 1914; mas sua aparição provocou uma forte reação social à época, tanto condenatória quanto aprovatória, sublinhando sua ousadia.

Os significados associados ao uso da *entravée* não escaparam ao exame da historiografia de moda; para Alison Lurie, a introdução daquela saia seria um “esforço contrarrevolucionário” às conquistas femininas (LURIE, 1981, pg. 223); nos termos de James Laver, “parecia que todas as mulheres – e isso no ano dos protestos das sufragistas – estavam determinadas a ter o aspecto de uma escrava de harém do Oriente” (LAVÉR, 1989, p. 224); Herbert Blau considerou que “a popularidade da *hobble* era um paradoxo” (BLAU, 1999, p. 179); Rosane Feijão apontou que as *entravées* eram um capricho estético de seu criador, “desprezando as demandas da modernidade por corpos mais leves e flexíveis” (FEIJÃO, 2012, pg. 15); Christine Bard sentenciou: “A *belle époque*, “era de ouro do feminismo”, é também aquela do “entrave”” (BARD, 2010, p. 29).

Visamos a acrescentar novos matizes aos debates que envolvem a saia afunilada, tomando a um só tempo como fonte e objeto representações voltadas a essa peça de roupa publicadas no momento de sua aparição. Sob prisma transnacional, o exame de publicações brasileiras, francesas, inglesas e norte-americanas trazem à tona aquele modelo de saia como um assunto palpitante e recorrente naquele momento, e atestam a inovação que ela

1 Entre nós, esse modelo de saia foi traduzido à sua época literalmente como “saia entravada”. Optamos pela designação “saia funil” ou “saia afunilada”, em consonância com a tradução de obras da historiografia contemporânea. Nos países anglófonos, o termo utilizado é *hobble skirt*, ou “saia de mancar”.

configurava diante de padrões estéticos e morais vigentes.

A mídia impressa do início do século XX, controlada por homens que integravam a maior parte do quadro de seus colaboradores, demonstrava grande interesse pela indumentária; uma série de editoriais, caricaturas, fotografias e cartões-postais versavam sobre a *entravée*, com respostas à moda marcadas pela masculinidade. Não obstante, é possível entrever alguns vestígios de sentimentos das mulheres em relação àquela ousada tendência, complexificando os sentidos a ela associados.

Em um mundo ordenado pelo modelo capitalista-industrial, a moda constitui uma categoria importante nas concepções de feminilidade e nas representações corporais das mulheres, inseridas em sistemas hierarquizados que não estavam circunscritos a fronteiras geográficas. O exame do conjunto de representações pode auxiliar na compreensão de performances de gênero mediadas pelas práticas do vestir, em um circuito ampliado de produção, divulgação e comercialização de moda. Como relembra Diana Crane: “As roupas da moda são usadas para fazer uma declaração sobre classe e identidade sociais, mas suas mensagens principais referem-se às maneiras pelas quais mulheres e homens consideram seus papéis de gênero” (CRANE, 2006, p. 47).

A partir de um determinado objeto – no caso, a saia afunilada –, é possível uma abordagem política da cultura material: aquela moda ousada representaria uma conquista das mulheres ou uma reação contrária aos movimentos emancipatórios? Em que medida a *entravée* concorria à identidade de gêneros e à manutenção de hierarquias sociais? Quais seriam as razões para o alarde por ela provocado? Quais foram as condições para sua aparição e os motivos para seu ocaso?

Motivados por essas questões, buscamos reconhecer a moda como uma prática socialmente constituída que não pode ser compreendida a partir de motivações isoladas, mas sim como parte de um vasto espectro de forças sociais. Somos inspirados pelo questionamento de Joanne Entwistle (2015) a teorias – para ela simplistas e metodologicamente ingênuas – que tentam decifrar as transformações da moda em função de causas e efeitos singulares.

A historiadora contesta a referência ao *Zeitgeist*, ou seja, a ideia de que a moda sofre alterações unicamente em função de mudanças políticas e sociais, como uma abordagem mecanicista que pode levar a generalizações reducionistas. Percepção alinhada com as críticas de Elizabeth Wilson (1985) e Quentin Bell (1976) a determinismos firmados entre moda e o clima social: “embora conexões possam ser estabelecidas em certos momentos, a conexão não é de uma causalidade mecânica” (ENTWISTLE, 2015, p. 63).

Nesse sentido, adotamos o ponto de vista de Ilya Parkins (2012), expresso em suas investigações sobre o modo como a feminilidade e a modernidade estavam relacionadas, simbolicamente e materialmente, através da moda. Atenta ao *status* temporal da moda na modernidade, ela considera o fenômeno crucial para as articulações de modelos de feminilidade, com poder para interferir na conformação de ideias e práticas orientadas por discursos de novidade, dinamismo e fragmentação.

É preciso estarmos atentos à força da moda na modernidade como um vetor capaz

de desestabilizar noções conservadoras que engessavam atribuições de gênero; na tensão entre a agência individual e os parâmetros estruturais, a moda proporcionava uma oportunidade para as mulheres experimentarem a modernidade sob outras formas de feminilidade, tanto na esfera pública quanto na esfera privada, provocando fissuras na ideia de que suas atribuições seriam estáticas e imutáveis.

Parkins observa que, como uma forma de conhecimento altamente feminilizada, marcada pela incerteza, pela contingência e pela mudança, a moda era capaz de oferecer representações de mulheres substancialmente modernas:

“roupas diferentes são, no mínimo, sugestivas de diferentes modos de ser, diferentes identidades. No contexto no início do século XX, há evidência de que o caráter efêmero da moda provocou um desafio material às concepções de identidade feminina, e por isso ameaçou o controle social das mulheres” (PARKINS, 2012, p. 35).

Uma abordagem que contempla as negociações diárias no ato de vestir, os investimentos na construção da identidade, os aspectos criativos envolvidos, as ambiguidades das representações de feminilidade e o lugar da moda como parte da experiência do moderno, talvez possibilite um entendimento de suas inovações - aparentemente contraditórias - sem perder de vista suas complexidades.

Uma saia justa na *belle époque*

Na primeira década do século passado, as roupas de homens e mulheres apresentavam um dimorfismo acentuado, sob influência de arquétipos cujas funções sociais eram pré-determinadas em clivagens e hierarquias bem demarcadas (SOUZA, 2009). Enquanto eles faziam uso continuado do trio calça-colete-paletó sem grandes alterações na silhueta e no volume das peças, a elas a moda devotava peculiaridades inéditas, verificadas por exemplo na forma e na estrutura das saias, nos chapéus e nos modeladores corporais que usavam sob as roupas. Através de uma diferenciação exagerada, era justificado um duplo padrão de moralidade no qual caberia ao homem todas as liberdades e às mulheres uma série de limitações e obrigações (FREYRE, 2003, p. 262-265).

Em que pese a permanência de distinções que remontavam ao século XIX, baseadas no sexo e no binômio de gêneros, em 1910, houve uma mudança fundamental nas vestes femininas. Citando James Laver: “Tem-se discutido muito o que provocou essa mudança, mas era evidente que o Balé Russo tinha alguma responsabilidade, bem como Paul Poiret, e não precisamos nos preocupar qual deles era o principal” (LAVÉ, 1989, p. 224).

O *couturier* sediado na capital francesa, então epíteto mundial de lançamentos de moda, alcançou renome internacional conjugando inventividade com o desejo de quebrar convenções, empreendendo modelos inovadores de negócio, estratégias de publicidade e vendas, tais como o lançamento de perfumes, e viagens e festas promocionais (KODA, BOLTON, 2007).

Inspirado por vanguardas artísticas, o estilista alterou radicalmente a forma e o modo de construção das roupas; aboliu o uso de anáguas e crinolinas em 1903 e do espartilho em 1906, sendo por isso considerado por muitos um feminista; alongou a silhueta e criou modelos pioneiros que poderiam ser colocados sem a ajuda de terceiros (BAUDOT, 1997, p. 12). Poiret acreditava que os vestidos deveriam ser caracterizados por linhas simples: “a mulher deveria chamar atenção, não seu traje” (TROY, 2007, p. 18).

Suas clientes por excelência eram mulheres atrevidas, de personalidade marcante, que valorizavam criações *avant-garde*: artistas como Sarah Bernhardt, Isadora Duncan, Réjane, Josephine Baker, entre tantas; “mulheres que seriam mais conhecidas por suas próprias conquistas do que aquelas de uma esposa” (MILBANK, 2007, p. 31).

Em 1910, a *jupe entravée* de Poiret ganhou acentuada popularidade: tratava-se de uma saia em formato tubular e comprimento longo, com pouco menos de um metro de diâmetro.² Para evitar que a mulher desse um passo que pudesse rasgar a saia, muitas vezes era utilizada com uma tira larga abaixo dos joelhos (LAVER, 1989, p. 224). Poiret declarou em sua autobiografia: “Libertei o busto, mas algemei as pernas” (POIRET, 2009, p. 36).

É possível que a inspiração para sua criação fosse proveniente da saia utilizada por mulheres pioneiras que voaram em aeroplanos, pois elas amarram suas saias a fim de evitar que esvoaçassem indevidamente ou enroscassem em partes do motor (BLAU, 1999; DAVID, 2015). Uma delas foi a americana Edith O. Berg - esposa de Hart O. Berg, sócio dos irmãos Wright -, que em 1908 acompanhou Wilbur Wright durante um teste de aviação realizado em França, e foi retratada na capa de um magazine francês com a saia amarrada por um cordão (McCULLOUGH, 2015):

Fig. 1. La Vie Au Grand Air, n. 526, 17 out.1908



Fonte: Gallica BnF

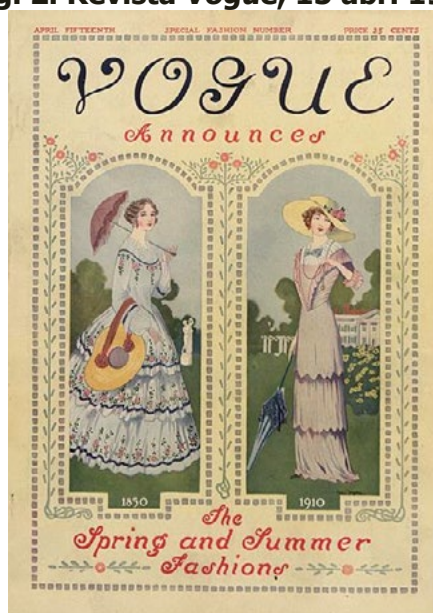
Os feitos da aviação eram amplamente noticiados e celebrados como inovações técni-

cas representativas de modernidade, do triunfo da racionalidade sobre limitações da natureza, e a participação de mulheres nesse processo não passou despercebida. A própria Edith, em entrevista concedida ao *The Evening Journal*,³ relatou sua experiência como a primeira mulher que singrou os ares num aeroplano e outorgou, para si, a origem da *hobble skirt*, como modelo para um costureiro francês.

Em 1910 o jornal americano *The New York Times*⁴ noticiava que Alice Bleriot, esposa do aviador Louis Bleriot, teria cruzado o Canal da Mancha em 1909 com a “saia de aviação”. A matéria reconhecia o sucesso da tendência e a comoção que causava nas ruas, mas também se valia da saia para ironizar as pretensões feministas das mulheres, com argumentos que foram reiterados em inúmeras representações do período. Por fim, o artigo era encerrado com uma indagação: “Qual será o resultado se as mulheres insistirem em usar roupas para aeroplanos? Elas irão parar de andar ou aprender a voar?” Com sarcasmo, o jornal imprimia um teor de absurdo à possibilidade de as mulheres pilotarem aviões, enquanto deixava entrever uma preocupação com o comportamento – rumo aos ares de liberdade? – das adeptas daquele tipo de moda.

Os modelos de saia mais estreitos contaram com a divulgação favorável de publicações especializadas e outras que contemplavam a moda entre seus temas de interesse. Foram capas de revistas, retratados com patente diferenciação em relação ao antigo padrão de vestuário, mediante comparações bem demarcadas de modelos femininos em função da época e sua respectiva tendência de moda:

Fig. 2. Revista Vogue, 15 abr. 1910



Fonte: Vogue Archive

Na norte-americana *Vogue*, há um claro contraste entre os padrões de 1850 e a novi-

³ *The Evening Journal*, Wilmington, Delaware, 14/12/1928.

⁴ *The New York Times*, New York, 12/06/1910.

dade de 1910. A jovem do século XIX ostenta vestido com saia ampla e armada, enquanto sua versão contemporânea à revista posa com modelo estreito e rente ao corpo; ambas usam uma sombrinha e chapéu como acessórios; até então, não era comum esse tipo de comparação da moda “antes e depois” em publicações especializadas. Naquele mesmo número, em suas páginas internas, a revista apresentava a saia estreita com amarração abaixo do joelho como uma das novas tendências.

A temporalidade que contornava os distintos estilos de vestuário estabelecia um binarismo entre presente e passado, moderno e arcaico, novo e velho, com a valorização da efemeridade e da mudança – dimensão própria da moda e da modernidade – materializada nas roupas.

Fig. 3. Revista Fon-Fon n. 24, 11 jun. 1910



Antigamente,
Fosse na rua ou nas praças,
Vendo-as, só via a gente,
Saías, saías e mais saías
Hoje, na moda presente
Seja na rua ou na praia,
Vendo-as, logo vê a gente
Que o que lhes falta é...só saia

Fonte: Hemeroteca Digital

Na representação gráfica da revista Fon-Fon naquele mesmo ano, o teor de comparação permanece. A conjugação texto-imagem não deixa dúvidas sobre mudanças em jogo no vestuário associadas às concepções de tempo: a saia balão “de antigamente”, utilizada com crinolina, anáguas e conjugada com chapéu pequeno do tipo bonnet vitoriano, aparece substituída por um vestido com saia estreita de “hoje, na moda presente”, demarcada por uma fita que circundava seu diâmetro abaixo do joelho, sob enorme chapéu adornado com um vistoso alfinete. Fica evidente uma inversão de volumes no binômio saia-chapéu; as sombrinhas que portam pontificam como acessório que permanece. A personagem, pensativa diante das opções que se apresentam, parece oscilar entre um modelo de feminilidade tradicional que “vai embora” com a saia mais pesada, e o outro mais moderno, esguio, que caminha “para frente”, na direção da abertura da revista.

Fig. 4. Revista *La Vie Parisienne* n. 49, 03 dez. 1910

Souvent Femme Varie Pour S'Habiller
Autrefois: Trois pièces d'étoffe...25 louis
Aujourd'Hui: Un mouchoir de
soie...100 louis

As mulheres sempre variam para se vestir
Antigamente: três peças de tecido...25
louis
Hoje: um pedaço de seda: 100 *louis*
(tradução do autor)

Fonte: British Library

A utilização do feitiço das roupas femininas como sinal de uma nova era é retratada também na capa de *La Vie Parisienne*, que destaca a inversão nas proporções da metragem do tecido utilizado no feitiço e o preço final, utilizados “antigamente” e “hoje”. A caricatura de Georges Léonnec usa um tom jocoso que insinua uma subjacente crítica à observância da moda e ao consumo feminino, no texto que “acusa” as mulheres de sempre variar o estilo de vestir, e o aumento do valor gasto nesse investimento.

Historicamente associadas, mulheres e moda eram caracterizadas como inconstantes e sujeitas a mudanças arbitrárias. O interesse e as atenções destinados por elas às novidades do vestir eram interpretados como formas de fraqueza, vaidade e individualismo, indicativos de uma suposta lassidão moral e deficiência social (ENTWISTLE, 2015, p. 147). Em um mundo onde a racionalidade era valorizada como valor incontestado, as mulheres seriam inaptas a participar, devido à sua suposta irracionalidade em seguir uma moda por vezes considerada frívola e desprovida de bom senso.

No entanto, como salienta Parkins, é preciso reconhecer que a estreita conexão da moda com as mulheres as aproximava do tempo da modernidade, ou seja, há que se considerar o que a temporalidade impressa à moda significava para as elaborações de gênero associadas a ela (PARKINS, 2012). O modelo conservador de feminilidade, marcado por uma “essência inflexível” de seres estáticos, à margem da História, era desafiado pelo ritmo peculiar da moda, como uma categoria que relacionava a consciência abstrata da temporalidade moderna ao corpo de suas usuárias e consumidoras.

Fig. 5. Careta n. 130, 26 nov. 1910

Tristes recordações

O velho - Ô decrepitude inclemente!
Quando eu tinha os meus vinte anos
vigorosos e ardentes...as mulheres
usavam saia balão.

Fonte: Hemeroteca Digital

Na acepção de J. Carlos, “o velho” lamenta sua decrepitude e relembra o estilo de moda feminina utilizada pelas mulheres de sua época, as saias-balão. Os novos modelos afunilados demarcavam o corpo de uma nova geração de mulheres, estabelecendo diferenças entre “velhas” e “jovens”, oferecendo possibilidades de feminilidade que, nas roupas e nos corpos, as distanciava de suas mães e avós. Enquanto no modelo patriarcal predominante no século XIX a mulher ideal deveria ser casta e recatada com as formas ocultas sob roupas pesadas e volumosas, no início do século XX as saias afuniladas correspondiam a uma nova concepção corporal feminina, mais evidente, mais leve e menos desproporcional ao modelo do corpo masculino.

A saia *entravée* promovia, efetivamente, uma notória inovação estética, moral e simbólica; a primeira, em função do estreitamento das formas; a segunda, em função da inédita exibição corporal que proporcionava; a simbólica, como epíteto de modernidade e de uma outra feminilidade possível, sinal de mudança e inovação em uma nova conjuntura na qual o consumo de moda referenciado a criadores de alta-costura assumia proporção inaudita (JULIAN, VREELAND, 1982 p. 38).

Naquele mesmo modelo de modernidade, mulheres ocupavam cada vez mais o espaço público, utilizavam meios de locomoção, adentravam o mercado de trabalho e usufruíam de momentos de lazer, mantinham-se ativas com a prática de esportes e reivindicavam seus direitos civis. Como a saia afunilada prejudicava a mobilidade física da mulher, para muitos parecia “fora da ordem” de sua conjuntura histórica.

Os artistas gráficos passaram a retratar as mulheres em situações jocosas, em função da dificuldade de caminhar com o modelo em voga:

Fig. 6. *Punch*, 20 abr. 1910

The New Skirt and the Poetry of Motion

Edith (breaking into a hop):
“Hurry up, Mabel; you’ll never catch the train if you keep on trying to run”

A nova saia e a poesia do movimento

Edith (pulando): “Ande logo, Mabel; você nunca vai pegar o trem se ficar tentando correr”

(tradução do autor)

Fonte: Internet Archive Digital Library

Na versão do britânico Lewis Baumer, duas mulheres com saia entravada, chapéus avantajados adornados com flores e plumas, sapatos de salto e bolsa, precisam alcançar o trem; a nova saia exigiria que elas pulassem para tentar ganhar velocidade, já que seria impossível correr. O retrato das mulheres é pleno de ironia - Mabel parece perder o equilíbrio, enquanto sua amiga pulante corporifica movimentos esdrúxulos – enquanto o homem de paletó, gravata e cartola caminha com passos largos, postura firme e ereta, facilitados pela calça comprida.

Fig. 7. *La Vie Parisienne* n. 29, 16 jul. 1910

Martyre de la mode
Bloquée!

Martírio da moda
Bloqueada!
(Tradução do autor)

Fonte: British Library

Elaborada pelo francês Georges Léonnec, a personagem para diante da impossibilidade de descer o meio-fio com um passo mais largo, para além da água empoçada na borda, em função da roupa; elegantemente vestida para o padrão de sua época, a mulher usa

vestido *entravée* com faixa nas pernas e na cintura confeccionadas com o mesmo tecido negro com poás brancos usado do chapéu, acompanhado por sapatos de salto, bolsa de tecido bordada, com franjas, gola rendada e luvas em cores fortes. À esquerda, no alto, uma silhueta masculina com chapéu e calça comprida parece estar com as mangas arregaçadas; ele evoca um trabalhador, em um contraponto de gênero e classe à figura principal.

A dificuldade de locomoção reaparece na caricatura da *Fon-Fon*, na qual a jovem transeunte, que dá a impressão de usar a sombrinha para se equilibrar, é percebida pelos espectadores masculinos como uma “coitada”, vítima da moda, incapaz de caminhar com facilidade devido ao cerceamento provocado pela saia *entravée*.

Fig. 8. *Fon-Fon* n. 30, 23 jul. 1910



- Vês? Aquella rapariga, coitada, deu um mau passo.
- Olha que não é muito difícil.

Fonte: Hemeroteca Digital

Além da restrição ao movimento, o corpo feminino em evidência foi outro fator que serviu de ignição para o escárnio. Embora nem todas as mulheres tivessem descartado os rígidos modeladores corporais, as mais avançadas o fizeram (MENDES; LA HAYE, 2009, p. 27); como resultado, o uso da saia afunilada somado à prática *sans dessous*,⁵ ou seja, sem um rol de anáguas nem armações por baixo, deixava os quadris e as pernas femininas contornados pela roupa de forma inédita.

Esse aspecto sobressai por exemplo no cartão-postal britânico protagonizado por um casal de elite ricamente vestido:

5 O *sans dessous* não era exclusivo da saia afunilada; usuárias de saias tulipas ou “de sino”, típicas do início do século XX, também adotavam essa prática (FEIJÃO, 2012).

Fig. 9. Cartão-postal Inter-Art Co., “Hobble series”, n. 844, London, 1910



One ass is as good as another

Um traseiro é tão bom quanto o outro
(tradução do autor)

Fonte: Coleção particular

Na criação gráfica, o comentário masculino que equipara o traseiro de um burro “utilitário” com o de uma mulher não deixa dúvidas acerca da sexualização de seu corpo ressaltado pela saia justa, objetificado e animalizado. Visão análoga pode ser depreendida das caricaturas de Kalixto, também voltadas a mulheres elegantemente vestidas para os padrões da época, com vestidos afunilados, grandes chapéus adornados e sapatos de salto. Retratadas ao usar o bonde elétrico ou torcendo em uma corrida de cavalos – possibilidades fomentadas com a reforma modernizadora da capital republicana realizada na gestão Pereira Passos – elas são ridicularizadas em sua movimentação com a saia entravada, com destaque aos glúteos, projetados em evidência:

Fig. 10. Fon-Fon n. 46, 12 nov. 1910



Fonte: Hemeroteca Digital

Fig. 11. Fon-Fon n. 32, 06 ago. 1910

Fonte: Hemeroteca Digital

Na caricatura à esquerda, a personagem segura um apoio com a mão direita, o binóculo com a esquerda, e a sombrinha ficou no chão; à direita, a mulher desequilibra e cai sobre um passageiro do bonde de modo a quase beijá-lo, enquanto tenta sair do veículo.

As caricaturas vão ao encontro de comentários machistas que comemoravam a visibilidade do corpo feminino destacado sob a saia justa, sem camadas volumosas por baixo, como um “espetáculo” para o deleite masculino, em visão própria de uma sociedade na qual as mulheres estariam a serviço dos homens. Os corpos femininos, agora em evidência, eram reinscritos como objetos sexuais:

Sabem vocês qual é um dos divertimentos prediletos dos nossos rapazes de agora? Postarem-se no alpendre da Jardim Botânico para verem descer dos bonds as senhoras que usam saias entravées. E olhem que é mesmo de se ver e admirar. Não há moça entravée que, ao subir do bonde, não mostre, pelo menos, um palmo de perna. E isto encanta a nossa rapaziada, como um succulento espetáculo gratuito. (Fon-Fon, n. 44, 29/10/1910)

Outras vozes defendiam posturas distintas, como uma “reação à reação” ocasionada pela moda:

O nosso povinho ainda não se acostumou com o uso moderno da saia entravée. Serve-lhe ainda o embasbacamento irônico e de motivo de crítica ridícula. O passo atrapalhado das nossas patricias serve-lhe ainda de motivo de riso e de assunto de considerações trocistas. [...] Estas pequenas coisas, estas preocupações mínimas com o modo de vestir, com a vida dos outros, são inda provas de que custamos a deixar a casca de atrasados e coloniais. Que diabos temos nós que as senhoras usem saia entravée? Pois não é moda? (Fon-Fon, n. 37, 10/09/1910)

O colunista considerava o julgamento das ruas um sinal de atraso provinciano do que chamou de “nosso povinho”; uma redução no diminutivo atrelado ao passado colonial, visto naquele momento como indesejável e ultrapassado. Na *belle époque* tropical, a observância da moda disseminada pelos centros europeus seria um dos sinais de adesão ao projeto civilizatório pautado por noções progressistas (NEEDELL, 1993). Para ele, a adoção da *jupe entravée* deveria ser encarada com naturalidade, sem críticas; a aceitação de um novo modelo corporal feminino decorrente da moda e a expressão da individualidade através da indumentária seriam disposições pertinentes a domínios modernos e avançados.

Além de Kalixto, o caricaturista Raul Pederneiras, outro expoente da arte gráfica nacional, ofereceu sua versão para situações diárias que envolviam o uso da *entravée*:

Fig. 12. Fon-Fon n. 30, 23 jul. 1910



O Figurino

– Qual! Isso nunca foi vestuário; é simplesmente ligeiro ensaio.

Fonte: Hemeroteca Digital

Na caricatura intitulada “O Figurino”, assinada com o pseudônimo O.I.S. (Oh, yes!), ele criou um personagem que remete a um homem pobre; sem dentes, amarrotado, com terno rasgado e puído, cabelo engruvinhado – um tipo “Zé Povo”. Ela aparece com vestido de saia afunilada, torso levemente inclinado para frente, os quadris para trás; seu figurino inclui um chapéu enfeitado com penas, além de sombrinha e luvas, como uma representante da “alta sociedade”.

No encontro entre os múltiplos domínios que ocupavam as ruas da cidade, o homem esboça um comentário de quem não aprovava aquele tipo de roupa, descrita como um mero “ensaio” de vestuário; não obstante, seu olhar e seu sorriso estão fixados na mulher, sexualizada. Independentemente de clivagens de classe, ele parece relaxado e à vontade, tanto para emitir julgamentos sobre a vestimenta feminina, quanto para encará-la de forma objetual; o riso do personagem escancara um deboche das mulheres pelos homens, e dos

ricos pelos pobres.

A adesão às novas tendências não era prerrogativa exclusiva do topo da pirâmide social. Em um editorial da *Fon-Fon*, o autor desconhecido reclamava da paridade do vestuário utilizado por empregadas e patroas; defendendo uma rígida divisão de classes, em favor da manutenção de privilégios e hierarquias, apontava uma suposta igualdade social demarcada pelas roupas como a causa do “retardo de nossa civilização”:

Não há superioridades, tudo aqui é igual e por ser igual pode possuir os mesmos hábitos e as mesmas toilettes. As nossas criadas, vestem-se por figurinos europeus: se lhe dá na veneta usam saia *entravée* [...] Que diabo! Tão bom como tão bom. Se a patroa pode andar assim, por que é que ela também não pode? (*Fon-Fon*, n. 27, 08/07/1911)

Inspiradas em modelos de alta costura, as lojas de departamento começavam a oferecer, *in loco* ou em vendas por catálogos, peças “*prêt-à-porter*” mais acessíveis para muitas esferas. O uso da saia afunilada por mulheres ativas e profissionais incentivou a incorporação de recursos que facilitassem a mobilidade, tais como botões, pregas, fendas frontais ou laterais, plissados junto à bainha (BLAU, p. 182).

As reações reprobatórias àquela moda incluíram discursos sobre sexualidade, como tentativa de transformar o ato de vestir em algo reconhecível e controlável nos moldes de certos parâmetros morais e religiosos onde se encontravam inseridos. A Igreja Católica se posicionou sobre a saia afunilada, condenando expressamente o modelo de “tecido leve, colado ao corpo, destinado a atrair os sentidos do mal”,⁶ considerado sedutor e por isso mesmo imoral, indecente e inapropriado. Entre nós, o posicionamento eclesiástico estimulou ambiguidades entre mulheres que precisariam optar entre a observância da moda mundana ou dos ditames religiosos:

As damas católicas, sinceramente devotas, mas, que são ao mesmo tempo excessivamente mundanas, estão desoladas por causa da guerra levantada pela Roma papal aos vestidos apertados e ajustados, as chamadas “*robes entravées*”. As mundanas...religiosas, receiam andar no rigor do “*chic*”, e ao mesmo tempo perder a alma. Ir para o meio do inferto por causa de uma simples “*robe entravée*” seria uma lástima. Muitas das damas que até hoje se apresentavam como “*entravées*” estão agora fazendo penitência, e vão ensaiar o *balão*, o velho ridículo *balão* a que os franceses chamam “*crinoline*”. Mas, por que diabo a igreja embirrou com as “*entravées*”? (*O Paiz*, n. 9488, 27/09/1911)

A noção de correção propalada por autoridades católicas ecoava a recomendação impressa no cartão-postal que transmitia conselhos às moças reprovando a saia funil:

Fig. 13: Cartão Postal norteamericano, 1912.

Advice To Girls

*Don't wear hobble skirts.
Leave something to a fellow's
imagination.*

Aviso às moças

*Não usem saias-funil.
Deixem alguma coisa para a imagi-
nação do sujeito. (tradução do autor)*

Fonte: coleção particular

Desautorizada nas cartilhas de bom comportamento, a saia afunilada aparece como a vestimenta característica das "Modern Girls" retratadas por João do Rio na crônica de mesmo nome publicada na *Gazeta de Notícias*⁷ e compilada na obra "Vida Vertiginosa" (DO RIO, 1911); um tipo de mulher jovem e moderna, com hábitos menos reprimidos, em sintonia com a modernidade em curso na então capital republicana. O autor ressaltou as transformações dos costumes e das mulheres sob um modelo de civilização pautado, a seu ver, pelo vício, pela perversão, pela ambição de luxo e pela degeneração.

As convenções morais estabeleciam clivagens no universo feminino; conforme esse ou aquele comportamento, essa ou aquela roupa, a mulher seria considerada "para casar", uma "boa esposa" ou "boa filha"; enquanto as mais intrépidas poderiam ser desvalorizadas socialmente, à luz do modelo matrimonial como uma das únicas opções de aspiração feminina. O estreito limite divisor era posto à prova pela moda, que impulsionava o motor das relações de gênero com novos desafios no embate provocado pelas categorias de "mulher moderna, liberal" ou "mulher ideal".

Tanto a censura explícita quanto a implícita, decorrente de associações pejorativas e representações ridicularizantes, fazem pensar no aspecto ameaçador deflagrado pela saia afunilada. Os homens, diante da possibilidade de a mulher poder se apropriar do próprio corpo e não ocultá-lo sob tantas camadas e da assemelhação entre suas figuras com as novas roupas, localizavam nas alterações de moda modelos de feminilidade capazes tanto de intimidar quanto acender fantasias sobre a mulher do futuro:

Fig. 14. Fon-Fon n. 9, 2 mar. 1912

A evolução da moda

Ontem – Hoje - Amanhã

Fonte: Hemeroteca Digital

A capa de Kalixto retrata a mulher em três temporalidades: “ontem”, com saia balão, o corpo oculto, ela segura um leque enquanto olha para baixo, com expressão submissa; “hoje”, ela usa saia afunilada e os acessórios que compõem a visualidade elegante (chapéu grande, bolsa pequena, sombrinha e salto), mantém o torso arqueado e olha para frente, com o corpo delineado sob a roupa justa. A mulher do “amanhã”, por sua vez, aparece quase nua; empunhando uma arma e chapéu de cavalaria, informa uma condição combatente; o olhar desafiador que encara o observador de cima para baixo, informa altivez e superioridade; o corpo desenhado, contudo, remete a um equino, sexualizado em sapatos de salto.

Entre a possibilidade de afirmação da mulher como sujeito ativo desejante ou sua coisificação dissociada, muitas interpretações se depreendem da polissemia das imagens; fato é que a saia afunilada, conquanto reduzisse os movimentos, expandia as articulações entre noções de elegância, beleza, feminilidade e adequação social que causavam fissuras em modelos pré-concebidos.

A eminente postura de ataque àquela moda, delineada nas caricaturas, induz a pensar na intimidação dos homens diante de mulheres como sujeitos sociais ativos que poderiam expressar sua individualidade através de escolhas indumentárias e não reprimir sua sexualidade sob a vedação de seus corpos.

Fig. 15. Careta n. 143, 2 fev. 1911

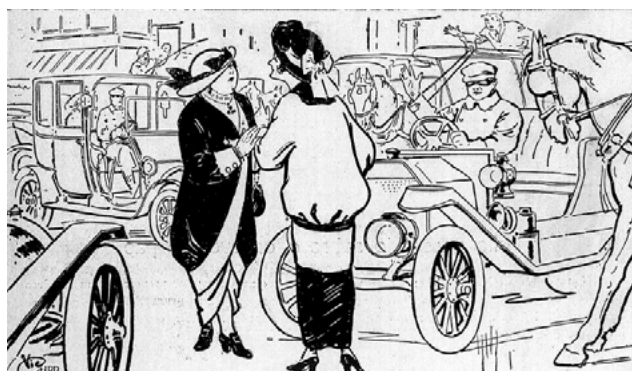
Fonte: Hemeroteca Digital

J. Carlos utilizou a saia afunilada novamente como tema de outra caricatura, de teor político. “O Entravé” retrata o então Presidente Hermes da Fonseca como uma mulher satisfeita, sorridente, ereta, em posição de superioridade diante do homem que, ajoelhado e encurvado a seus pés, cumpre o papel de ajustar a faixa que segura sua *jupe entravée*. O personagem masculino com face resignada é Pinheiro Machado, então senador, contrário à política centralista do governo. Nessa composição, embora o homem seja quem “amarra” a mulher, a personagem feminina travestida incorpora uma postura de empoderamento com a saia justa e os gestos largos de quem comanda uma nação.

A *entravée* também figurou em uma série de representações como motivo de zombaria dos ideais feministas. No início do século XX, o movimento alcançava força inédita em países como Inglaterra, França, Finlândia, Alemanha, Estados Unidos, entre outros; suas estratégias e conquistas eram noticiadas na imprensa internacional. Em 1910, foi fundado no Brasil o Partido Republicano Feminino, em prol da defesa do direito ao voto e da emancipação das mulheres; presidido por Leolinda de Figueiredo Daltro, contava com a poetisa Gilda Machado como primeira secretária (MELO, MARQUES, 2000).

Para muitos artistas do seu tempo, a moda da saia justa se afigurava como razão para o esvaziamento do movimento em elaborações humorísticas gráficas e audiovisuais. No Rio de Janeiro, o filme “As saias entravée ou as sufragistas” foi exibido em salas de cinema em 1911;⁸ segundo a sinopse, um homem perseguido dá às mulheres *hobble skirts* e elas vão para a prisão. Produzido na Inglaterra em 1910, a comédia *The Suffragettes and the Hobble Skirt*, dirigida por Theo Bouwmeester Frenkel, enunciava uma relação antagônica entre vaidade e feminismo (MILLER, 2008, pg; 133), associação que foi reiterada em outras representações.

8 Jornal do Brasil, n. 1114, 24/04/1911

Fig. 16. Revista da Semana n. 11, 25 abr. 1914

Os homens não nos deixam avançar!

Fonte: Hemeroteca Digital

Na caricatura do americano Victor Forsythe (que assinava com o pseudônimo Vic) duas mulheres elegantemente vestidas – uma com saia *entravée*, a outra com um vestido enrolado nas pernas conforme a tendência do orientalismo, também em voga – conversam no meio da rua e atrapalham o trânsito de automóveis e charretes (aspectos de modernidade e tradição que conviviam em um mesmo cenário). Utilizando modelos estreitos de saias que dificultavam o caminhar, na legenda elas culpam os homens por não as deixarem avançar.

O autor retrata as mulheres como incongruentes: são elas que, na cena, não deixam os veículos comandados por homens avançarem enquanto conversam, e não vice-versa. Ainda, as saias pontificam como o motivo da restrição, não os homens; finalmente, os avanços a que se refere poderiam ser passos físicos em sentido literal, ou avanços feministas, em sentido figurado. Note-se que essa caricatura foi publicada pela *Revista da Semana* no editorial “*As sufragistas julgadas pelos caricaturistas americanos*”, com reproduções de criações publicadas em revistas como *Judge* e *Life*. Como o próprio título denota, tanto os caricaturistas quanto a revista estavam dispostos a *julgar* as sufragistas, acionando o riso como forma de esvaziamento de suas pretensões.

Fig. 17. O Malho, n. 461, 15 jul. 1911

Feminismo Carioca

Ele: - Enquanto no Rio Grande do Norte se funda uma Liga para Educação Feminina, aqui no Rio de Janeiro o feminismo limita-se a isto: a elas mostrarem que não são homens... Bem bom...bem bom...

Fonte: Hemeroteca Digital

Na caricatura intitulada “Feminismo carioca”, o personagem masculino faz menção à fundação da Liga de Ensino do Rio Grande do Norte (LERN), que tinha entre seus objetivos fundar escolas para a instrução e a educação da mulher (MIRANDA, VIVEIROS, 2021). Estabelecendo uma comparação entre a mobilização feminista potiguar e a carioca, ele reduz as pretensões daquela última à exibição corporal através da moda e à conformação a papéis de gênero subjugados. A personagem feminina - que usa robe *entravée* colado ao corpo -, tem seus quadris acentuados pelo artista gráfico, que concentra o interesse e o olhar do homem no corpo feminino objetificado.

O caricaturista sublinha ainda uma necessidade de elas estabelecerem uma clara distinção de gêneros e “mostrarem que não são homens”: o vestuário é evidenciado como dispositivo marcador de diferenças, reforçando o ideal feminino constituído de uma silhueta curvilínea e um vestuário “elegante”, que seriam adequados ao papel social a elas designado em um sistema orientado pelo poder masculino e pelo binarismo de gêneros.

Em outras representações que estabeleciam conexões entre moda e feminismo, a *jupe entravée* figura em situações de intercâmbios indumentários que tangenciavam identidades de gênero estratificadas:

Fig. 18. Revista da Semana, n. 594, 30 set. 1911

Fonte: Hemeroteca Digital

As imbricações entre moda, o ato de vestir, a composição de identidades de gênero e o movimento feminista aparecem na caricatura que usa a indumentária como forma de diminuir as diferenças entre o homem e a mulher: ambos usam sapatos de salto alto e têm roupas justas nos tornozelos (ela com *robe entravée*, ele com calça de boca estreita). Embora a mulher esteja na posição de poder da “Vossa Excelência” que julga o vestuário do homem – e não o contrário, como de costume na sociedade patriarcal – a conclusão no diálogo rebaixa o movimento e coloca o feminismo “muito por baixo”, em um trocadilho com os sapatos femininos usados por ele, ao rés do chão.

Fig. 19. Cartão-postal C. Hobson, 1910

Who's Looney Now?
The woman bound by fashions tie,
Who makes herself a perfect guy

Quem enlouqueceu agora?
A mulher amarrada pelo cordão da
moda, que faz dela um rapaz perfeito

Fonte: Coleção particular

Na representação da editora C. Hobson, que publicou uma série de cartões-postais com caricaturas antifeministas, o casal tradicional (ela usa saia tulipa) olha com espanto para a mulher em primeiro plano que usa saia afunilada amarrada no tornozelo, o que dificultava sua mobilidade na escada. O texto conjugado à imagem considerava a adoção da moda corrente um gesto de loucura; é interessante perceber que a saia funil amarrada é interpretada como uma indumentária que “faria da mulher um rapaz perfeito”, fora do modelo de feminilidade então consagrado; lembrando que a palavra *tie*, em inglês, pode se referir a um cordão ou a uma gravata. Ao mesmo tempo em que o embaçamento de gêneros é criticado, a saia funil é retratada como a peça que ensejava alterações nos ideais pré-concebidos.

As rígidas fronteiras de gênero materializadas pelas roupas começavam a ser diluídas por mulheres ativas que incorporavam peças do vestuário masculino no seu cotidiano (OLIVEIRA, 2019). Embora a saia afunilada fosse um item exclusivo do repertório feminino, o estreitamento da peça, com a perda do volume de antigas saias, diminuía a discrepância entre a silhueta de mulheres e homens, e acionava o imaginário sobre um possível intercâmbio de peças entre gêneros distintos, quiçá de papéis.

Fig. 20. Cartão-postal Roth and Langley, NY, 1911



A Present from Brother!

Um presente do irmão!
(tradução do autor)

Fonte: Coleção Particular

A caricatura ancorada no cartão-postal estabelece uma aproximação entre o vestuário feminino e o masculino; a personagem teria ganhado um presente do irmão, o corte de uma das pernas de sua calça comprida, suficiente para fazer uma saia afunilada. Embora saia e calça sejam itens amplamente distintos, representativos de acepções de gêneros binários bem definidos, a saia estreita diminuía a distância entre as formas das vestes delas e de-

les. Tal entendimento era corroborado pela escritora francesa Lucie Delarue Madrus, que incentivava suas leitoras da revista francesa *Fémina* a vestirem saias-calça para usufruírem de férias com maior liberdade e as equiparava com as *entravées*: “você ficará tão bem de saia-calça quanto com sua saia afunilada, que, a propósito, é quase uma calça de homem, uma calça que possui só uma perna...” (*Fémina*, n. 230, 15/08/1910, tradução do autor).

Madrus nos oferece um raro registro de opinião feminina acerca da saia afunilada. No conjunto de representações apresentado, percebe-se várias abordagens do tema atravessadas por motivações classistas e morais, próprias de uma estrutura baseada na dominação de gênero e na exclusão social. As revistas ilustradas, as editoras de cartões postais e o cinema eram comandados por homens, que mantinham entre seus colaboradores uma maioria do sexo masculino, com poucas exceções à participação das mulheres. Caricaturas e editoriais expressavam um ponto de vista pautado pela masculinidade que reproduzia um sistema patriarcal e tradicional com papéis binários de gênero pré-concebidos.

Há outros indícios do que elas pensariam a respeito. Em *Carnet Mondaine d'Une Parisienne*, a francesa Laurence Elie Bloch manifestava suas opiniões na revista *Fon-Fon*. Afeita à construção de um modelo ideal de feminilidade indexado às matrizes de seu país, sob diversos aspectos a escritora reiterava um viés conservador (FERREIRA, 2016). Outrossim, sua coluna abria uma brecha para a participação nas discussões que animavam a vida cultural e social de seu tempo, entre elas a questão da saia afunilada.

Na coluna *Les modes outrancières* (as modas extremas), ela critica duramente os que denomina de “estatísticos morais”, homens que desvalorizavam as mulheres em função da moda. Segundo a ótica deles, o uso da crinolina seria uma forma concreta de ocupação do espaço público pelas mulheres, que não teriam qualidades intrínsecas para tal; o volume de ar deslocado pelas saias volumosas equivaleria à nulidade mental de suas usuárias.

Aproveitando a abstração preconceituosa que estabelecia uma relação inversamente proporcional entre o volume da saia e o intelecto feminino, Bloch tece um irônico teorema: a *jupe entravée* e seu estreitamento de formas implicava, então, no aumento de valor da intelectualidade das mulheres.

A saia afunilada também foi defendida por personalidades como Mary Edwards Walker, cirurgiã e abolicionista norte-americana, única a receber a *Medal of Honor* (MOH), maior condecoração militar de seu país. Conhecida por contestar a indumentária feminina tradicional – ela própria foi usuária de roupas masculinas desde o século XIX – Walker acreditava que a *hobble skirt* era um passo “na direção certa” rumo à sanidade nas vestimentas das mulheres.⁹

O direito ao uso daquele tipo de saia motivou a mobilização de mulheres que pressionaram as companhias de bondes elétricos dos Estados Unidos a reduzirem a altura dos vagões, de modo a facilitar seu acesso sem que precisassem renunciar à moda. A celeuma alcançou divulgação internacional, na imprensa europeia e latino-americana:

9 *The Boston Globe* n. 7, 07/01/1912

A presidente de um club feminista, Mme. Clark, se insurgira contra todos os alquiladores:

- Unemo-nos e reivindicuemos o direito que nos assiste de usar as saias travadinhas ou destravadinhas, como muito bem nos aprouver.

(*Correio da Manhã*, n. 3936, 28/04/1912)

As reivindicações, que envolveram mais de 150 clubes femininos em Boston,¹⁰ surtiram efeito; em 1912 foi lançado em Nova Iorque o chamado *hobble skirt cart*,¹¹ medida adotada também em outros Estados.

A saia afunilada, envolvida em inúmeras controvérsias, chegou a ser apontada na imprensa como um risco de vida, em virtude de acidentes que vitimaram algumas usuárias (DAVID, 2015, p. 142); não sem provocar desconfiança se a propaganda contrária ao uso não seria uma estratégia de fabricantes de tecidos, prejudicados pela retração na demanda.¹² Entre condenações e restituições, em 1913, a Chicago Medical Society, após debates sobre sua pertinência ou não, concluíram que elas eram “higiênicas e confortáveis”, ao contrário das saias-balão, amplas portadoras de germes.¹³

Seja pela falta de conforto, de praticidade, pela zombaria perpetrada pelos homens, ou pela necessidade de a moda apresentar outra novidade extravagante para estimular o consumo de suas usuárias, a saia afunilada caiu em desuso em poucos anos e cedeu o lugar dos holofotes para a *jupe-culotte*, outra criação de Paul Poiret tão ou mais polêmica, alinhada com o feminismo. Mas a curta duração da saia funil não obscurece sua inclusão na história do vestuário, acionando reflexões acerca dos sentidos a ela atribuídos e das relações que a moda estabelecia com outros componentes sociais.

Conclusão

Uma tendência inovadora, como vertente de vanguarda promovida em sistemas de identificação, muitas vezes pode ser capaz de abalar uma série de valores e crenças presentes na sociedade em que foi produzida. Todavia, nem toda moda ousada é disruptiva.

O sucesso de uma saia afunilada que restringia o movimento das mulheres, justamente em um momento histórico onde as lutas pela igualdade de direitos se intensificavam, causou espanto tanto à sua época quanto nas interpretações historiográficas posteriores, que apontaram a incongruência de sua disseminação. Embora difundida por um estilista reconhecido como autoridade para atribuição de parâmetros de “elegância”, a *jupe entravée* não produziu consenso; do contrário, gerou considerável debate e controvérsia.

De fato, o modelo não permitia a prática de esportes, o acesso facilitado aos meios de transporte, menos ainda trabalhar confortavelmente ou marchar pelas ruas em mobi-

10 *The Boston Evening Transcript* n. 48, 26/02/1912

11 *The Evening World*, 04/04/1912, p. 1

12 *L'Independent des Basses Pyrénées*, 30/05/1911

13 *The Press*, n. 14.714, 10/07/1913, p. 6

lizações feministas. A saia justa, sob esse prisma, manteria uma conformidade a velhos papéis femininos que incluíam o “dever” de seguir a moda para ser bela e elegante; uma acepção de gênero próprio de uma mulher que não precisaria – ou não poderia – caminhar com facilidade, como um objeto quase imobilizado; sua contrição de movimentos evocaria seu aprisionamento e sua dependência de um provedor. O corpo em evidência, por sua vez, sublinhava sua sexualização, à disposição do julgamento e do olhar masculino. A observância aos ditames da alta-costura, considerados ridículos, indecentes e desprovidos de bom senso, estreitariam conexões históricas estabelecidas entre a mulher e moda, através das quais o consumo conspícuo seria desprovido de consciência, com o consequente prejuízo de suas qualidades intelectuais e de sua participação como sujeito social ativo na modernidade.

Sem menosprezar todos esses aspectos, ao investigar sentidos políticos associados à indumentária, é preciso ter cautela, pois conclusões totalizantes podem produzir efeitos reducionistas. Ao “condenarmos” na contemporaneidade a saia afunilada como peça deslocada das demandas progressistas de seu tempo, não estaríamos incorrendo no mesmo julgamento moralizante e desqualificante perpetrado pelas representações machistas do início do século passado?

Chama atenção o teor das inúmeras representações, elaboradas por homens, que se valiam da saia afunilada como motivo de ridicularização das mulheres, da moda e do feminismo; não seriam as investidas jocosas sintomas de ansiedade, angústia e insegurança deles frente às novas possibilidades de feminilidade, desafiantes e ameaçadoras ao *status quo* nas relações de gênero, materializadas nas inovações da moda?

Ao contrário da liberação do espartilho e do uso de saias-calças, que foram tendências de moda naquele mesmo período, a saia funil não assegura associações diretas com questões relativas à higiene e às lutas emancipatórias. Mas um olhar que considera a agência e o afeto de mulheres investido na práxis diária do ato de vestir pode suscitar outras perspectivas de sentidos, pelo uso lúdico, criativo e erótico que elas faziam da moda.

Poiret, ao lançar a saia afunilada, provavelmente estava em busca de ousadia e originalidade, sem medo de expor o corpo da mulher. Em um momento no qual a moda se constituía um terreno importante – para muitas mulheres, talvez o único – para o exercício da individualidade e a afirmação de personalidade, poder usar uma saia ousada e inovadora seria também uma fonte de prazer. De forma crítica, o próprio feminismo reconhece o valor da moda como instância válida de experimentação subjetiva para as mulheres, além de consubstanciar uma possibilidade de mudança concretizada na indumentária (ENTWISTLE, 2015, p. xxiii).

A oportunidade de liberar o corpo do peso do volume das inúmeras camadas de roupas, estabelecendo uma clara diferenciação em relação ao padrão de vestuário do século XIX, oferecia às mulheres adeptas da saia funil novas formas de lidar com a própria identidade e sexualidade. Entre a objetificação ou o empoderamento, são muitas as perspectivas possíveis de encarar os efeitos dos seus usos. O corpo feminino, oprimido por regimes de poder, disciplina e controle, também pode ser *locus* de ambivalência e resistência.



Aquela peça de roupa, por si só, não seria capaz de romper com esquemas estruturados de dominação heteronormativa balizados pela masculinidade; mas desafiava as concepções tradicionais de feminilidade, sobretudo se levarmos em conta a coragem daquelas que, ao seguir a moda, enfrentavam uma oposição de fundo machista, moralista e sexista que desaprovavam sua adoção, considerada verdadeira afronta às tradições.

Se a saia funil não foi revolucionária, talvez tenha sido um item importante no processo de evolução da indumentária; aquela moda traduzia novas concepções do feminino em direção a uma equiparação com o modelo masculino e ao autodomínio do próprio corpo, no estreitamento das diferenças, a começar pela silhueta.

Referências Bibliográficas

BARD, Christine. **Ce que soulève la jupe**. Paris: Éditions Autrement, 2010.

BAUDOT, François. **Poiret**. Paris: Éditions Assouline, 1997.

BELL, Quentin. **On Human Finery**. London: Hogarth Press, 1976.

BLAU, Herbert. **Nothing in Itself: Complexions of Fashion**. Indiana University Press, 1999.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006.

DAVID, Alison Matthews. **Fashion Victims: the dangers of dress past and present**. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

DO RIO, João. Modern Girls. In: **Vida vertiginosa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

ENTWISTLE, Joanne. **The Fashioned Body: Fashion, Dress and Social Theory**. Cambridge: Polity Press, 2015.

FEIJÃO, Rosane. Moda feminina e imprensa na belle époque carioca. In: **Revista Iara**. São Paulo – v.5, n. 1, maio, 2012.

FERREIRA, Vívian Marcello. Vozes femininas na FON-FON: o que dizem as mulheres?. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 7., Anais [...] Rio de Janeiro: ANPUH, 2016.
http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1466869020_ARQUIVO_ArtigoANPUHVivianMarcello.pdf
Acessado em: 22/09/2022

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global 2003, p.262-265.

GOODIER, Susan; PASTORELLO, Karen. **Women Will Vote: Winning Suffrage in New York State**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2017, pp. 114-141.

JULIAN, Philippe; VREELAND, Diana. **La Belle Époque** (Catalog). New York: Metropolitan

Museum of Art, Yale University Press, 1982.

KALIFA, Dominique. **The Belle Époque: A Cultural History, Paris and Beyond**. New York: Columbia University Press, 2021.

KODA, Harold; BOLTON, Andrew. **Poiret**. The Metropolitan Museum of Art (Catalog). New York: Yale University Press, 2007.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LURIE, Alison. **The Language of Clothes**. New York: Random House, 1981.

McCULLOUGH, David. **The Wright Brothers**. New York: Simon & Schuster, 2015.

MELO, Hildete Pereira de; MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. Partido Republicano Feminino: construindo a cidadania feminina no Rio de Janeiro. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro**, n.1, p.71-77, 2000

MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy de. **A moda do século XX**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2009.

MILBANK, Caroline. High Priestesses of Fashion. In: KODA, Howard; BOLTON, Andrew. **Poiret**. The Metropolitan Museum of Art (Catalog). New York: Yale University Press, 2007.

MILLER, Elizabeth Carolyn. **Framed: The New Woman Criminal in British Culture at the Fin de Siecle**. Michigan: University of Michigan Press, 2008.

MIRANDA, Vanessa Souza de e VIVEIROS, Kilza Fernanda Moreira de. O ideal social da escola doméstica/RN - relatos de uma memória. In: **Research, Society and Development**, v.10, no. 12, September 24, 2021.

Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/20675>.

Acesso em: 10 oct. 2022.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Cláudia de. Mulheres na luta pela emancipação: novo vestuário e novas formas de comportamento pelas lentes da imprensa carioca: 1900-1914. **Revista Dobras**, v.12, n. 25, 2019.

PARKINS, Ilya. **Poiret, Dior and Schiaparelli: Fashion, Femininity and Modernity**. Oxford: Berg, 2012.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001 a. p.167-234.

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

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas**: A. Moda no Século XIX. São Paulo: Companhia das. Letras, 2009.

TROY, Nancy. Poiret's Modernism and The Logic of Fashion. In: KODA, Harold; BOLTON, Andrew. **Poiret**. The Metropolitan Museum of Art (Catalog). New York: Yale University Press, 2007.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de Sonhos**: moda e modernidade. Lisboa: Edições 70, 1985.