

Domesticação e Identidade Feminina na constrição do século XVIII e XXI
Domestication and Feminine Identity on XVIII and XXI century constriction

Marília Jardim
PUC-SP/COS/CPS Brasil
mariliabombomjardim@gmail.com

Resumo. Partindo da análise plástica de três objetos, procuramos encontrar a relação entre a prática da constrição do corpo feminino e a domesticação da mulher teorizada por Virilio. Tomando a moda ocidental no que se considera como seu início no século XVIII, e em seu momento atual, apoiamos a análise na teoria dos regimes de interação de Landowski, além de seus textos sobre a moda e a sociedade.

Palavras chave. *Corset*; constrição; regimes de interação.

Abstract. Starting from the plastic analysis of three objects, the article intends to relate the constriction of the waist and Virilio's theory on feminine domestication. Regarding the western fashion on what is considered to be its beginning, the 18c, and its current period, our analysis is supported by Landowski's theory on interaction regimen, as well as its works on fashion and society.

Key-words. *Corset*; constriction; interaction regimen.

Introdução

Há uma forte conexão entre o que ocorre em uma sociedade em um certo período e sua moda – não apenas no vestimentar, mas em tudo o que possa ser englobado dentro destes “modos de ser e fazer” (LANDOWSKI, 2012) que definem tanto o aspecto plástico de uma sociedade, quanto seus maneirismos. Este trabalho busca uma pequena amostra deste tipo de relação – entre uma moda e uma sociedade – e também uma relação entre dois períodos: o século XVIII, primeira sociedade a criar um conceito de moda como o entendemos hoje, e o século XXI, a última moda que conhecemos. A partir de um contraponto entre o início e o “fim” da moda ocidental, tomadas pelo fio da prática da constrição da cintura e os objetos utilizados para tal, é possível esboçar uma abordagem da relação entre uma moda e sua sociedade – seu entorno sócio-cultural.

Para tal, o trabalho se apoia na análise plástica de dois objetos de constrição, um de cada época mencionada, e também de um traje completo do século XVIII. Uma análise semiótica mais detalhada, principalmente do século XVIII, mostrou um forte entrelaçamento entre atores (GREIMAS & COURTÉS, 2012) que participam da produção de uma moda – como o alfaiate, o tecelão, o *corsetier*, etc – e os atores da mesma

sociedade – como os iluministas, em oposição à sociedade conservadora que os cercava. Apesar da necessidade de uma maior reflexão acerca destes temas, este trabalho intenciona delinear um primeiro resultado deste questionamento, conduzido principalmente pela análise da plástica dos objetos trazidos para este artigo.

A partir destas análises, e recorrendo à literatura específica a respeito da constrição e da moda, procuramos encadear uma argumentação em conjunto com as reflexões de Paul Virilio em seu livro “*Negative Horizon*” (2005), no qual o desenvolvimento do feminino enquanto “sexo frágil” é vinculado principalmente a uma dominação por parte do masculino. Os escritos de Virilio serão, por sua vez, confrontados pelos textos de Eric Landowski (2012), nos quais o mesmo feminino aparece enquanto o elemento pelo qual o masculino é definido, e não o contrário.

Nos utilizaremos como principal ferramenta da análise semiótica da plástica dos objetos, como proposto por Floch (Cf. 1985, 2001) em sua semiótica visual. Foram analisados três objetos, todos parte do acervo da instituição V&A, todos considerados de acordo com seus formantes eidéticos, sua topologia, e ao cromatismo (Cf. FLOCH, 1985, 2001) e materialidade, aspectos que serão abordados brevemente, com o intuito apenas de localizar o leitor na linha de raciocínio adotada neste trabalho.

Também faremos recurso à teoria dos regimes de interação, elaborada por Landowski (2005), na qual quatro regimes são desenvolvidos: programação, manipulação, ajustamento e acidente. O regime da programação, regido pela regularidade simbólica e pela quase ausência do risco, primeira categoria a ser trabalhada, é o regime marcado pelo papel temático, ou seja, o sujeito age dentro dos pressupostos definidos por outrem – como um rei, cujo papel temático é o de reinar (LANDOWSKI, 2005). Não há interação em senso estrito, pois a relação se dá principalmente pela prescrição de um destinador, enquanto o destinatário apenas segue seu papel programado. Já no regime de manipulação, a interação é *stricto sensu*, pois a relação se dá entre dois sujeitos, na qual um deles, o destinador, procura fazer-querer-fazer o segundo, o destinatário, a partir de um jogo das modalidades do querer, poder, dever e saber (GREIMAS, 1983). Para tal, é preciso levar em consideração a sua subjetividade, escolhendo formas adequadas de manipulação – como a sedução ou a provocação – para que um contrato seja firmado: o baixo risco dos papéis temáticos dá lugar ao princípio de intencionalidade e a um risco controlado da interação (LANDOWSKI, 2005).

Cada um destes regimes pode ser agrupado em pares dentro de um quadrado semiótico, compondo cada par as constelações da prudência (programação e manipulação) e da aventura (ajustamento e acidente, os regimes de maior risco na interação). Neste artigo

trabalharemos apenas com a constelação da prudência (LANDOWSKI, 2005), na qual localizaremos as duas posições analisadas (o traje e roupa de baixo do século XVIII e o modelador do século XXI), em uma tentativa de demonstrar que não há relação de oposição entre estes dois períodos, mas sim uma relação de implicação, a mesma que existe entre o regime de Manipulação e de Programação. Esta falsa oposição pode ser apreendida por meio da moda e estendida à falsa oposição entre Moderno e Pós-Moderno (TRIVINHO, 2007), um dos pontos aos quais este trabalho se dedicará.

Construção como instrumento de dominação

Segundo Paul Virilio, a mulher foi o primeiro suporte logístico, o primeiro vetor de velocidade e o primeiro meio de transporte ao qual o homem recorreu (VIRILIO, 2005), ainda antes de formarem-se as civilizações como as conhecemos. Para que este uso da mulher fosse possível, foi necessária, primeiramente sua domesticação: uma economia de violência, ou conservação de energia necessária para viver (VIRILIO, 2005, p.45). Esta domesticação se dá, primeiramente, na forma de uma caça à mulher, com o propósito de domesticá-la, escravizá-la, torná-la parceira, utilizar-se dela como meio de transporte de carga. Ainda segundo o autor, esta visão do dorso feminino, utilizado como transporte de carga, teria inspirado todas as formas subsequentes de transporte.

Mas o que significa domesticar? Quais as marcas desta domesticação ainda presentes em nossa cultura? Ao domesticar um animal, antes que ele esteja suficientemente domado e possa ficar livre em sua construção, é preciso caçá-lo, prendê-lo, mantê-lo preso à força, até que ele entenda sua nova condição. Para isso, faz-se o uso de diversos objetos: coleiras; cercas; gaiolas. Seria então possível deduzir que algum tipo de mecanismo disciplinador também foi necessário neste processo de domesticação da mulher: talvez não seja absurdo dizer que diversos aspectos de nossa moda, acessórios que apenas as mulheres utilizavam (e utilizam), tenham alguma ligação com os meios desta domesticação: colares, gargantilhas – sempre justos no pescoço, ao contrário das jóias masculinas que geralmente caem mais livremente pelo colo, ou pelos ombros, como foi moda no renascimento – e, por que não?, o *corset*.

É verdadeiro que, no início das modas de construção, tanto os homens quanto as mulheres (e crianças, de ambos os sexos) faziam uso deste objeto (STEELE, 2001; WAUGH, 1954). No sexo masculino, porém, este uso era mais ligado a uma manutenção da postura ereta, adotada principalmente por militares (LYNN, 2010; STEELE, 2001), enquanto que ao corpo feminino sempre foi imposta uma necessidade de construção com

objetivo de diminuição da circunferência do tronco, principalmente da cintura. Esta imposição da constrição se encontra presente até os dias atuais, porém o *corset* pós-moderno se encontra cada vez mais disfarçado em uma maquiagem de leveza, liberdade e elasticidade, capaz de quase ocultar o real propósito de seu uso.

Voltando a Virilio, esta figura da “mulher de carga”, aquela que carrega bagagens e mantimentos durante os períodos de guerras, é de alguma maneira uma formadora do simulacro feminino dentro do patriarcado: talvez tenha existido uma tentativa de recuperar esta imagem, do dorso feminino carregado de artefatos e em movimento, através das diferentes modas ocidentais, principalmente aquelas marcadas pelo exagero, cujo representante mais emblemático é com certeza o traje do século XVIII: a mulher de carga de equipamentos de guerra de outrora é reescrita em uma mulher de carga de tecidos nobres, jóias, perucas, chapéus, e, por meio principalmente da dança, em movimento.

Neste contexto, assim como o uso de adornos pode remeter a esta primeira domesticação funcional da mulher, a ideia de constrição do tronco por meio do *corset* – peça extremamente rígida, construída em diversas camadas de tecido e reforçada por estruturas verticais e diagonais – também pode ser relacionada a uma medida disciplinar, domesticadora da mulher por meio da domesticação de seu corpo.

A constrição como identidade:

Para Landowski, muito mais do que uma simples sucessão de maneiras do ser e do fazer, a moda marca um ritmo do devir coletivo, “do qual ela é ao mesmo tempo um dos motores e uma das manifestações mais visíveis” (2012, p.98) . Mais do que se justificar, a moda procura nos justificar, e assim, ela produz identidades (p.122).

No filme “A Duquesa”, de Saul Dibb, o Duque de Devonshire pergunta a Georgiana, ao despi-la, porque as roupas femininas tem que ser tão complicadas. “É nossa forma de expressão”, responde a Duquesa; “Vocês [homens] tem várias maneiras de se expressar, mas nós precisamos fazê-lo com chapéus e vestidos”. A Duquesa, que viveu no final do século XVIII, fez parte do auge da moda aqui analisada, e era conhecida por seus exageros e por lançar tendências entre os outros membros da corte e da sociedade.

O século XVIII não foi apenas o século da emancipação da profissão de *corsetier* (LYNN, 2010), agora diferenciado do alfaiate, mas também a primeira vez na história em que as mulheres tomaram as rédeas dos *designs* e passaram a criar suas próprias formas do vestir. Também o auge da constrição ocorreu nesse período, após o qual ainda persistiu – na forma do *corset* romântico – por um século inteiro, ainda que sofrendo alterações cada

vez mais aceleradas em seu fazer, em sua modelagem e nas tecnologias empregadas em sua confecção e em seus materiais. Temas como mobilidade, conforto e saúde passaram a entrar em pauta, a partir de 1870, até a primeira grande revolução do vestuário, na década de 1920, abordada nos livros de história como “o fim do espartilho”. Ao contrário, porém, a constrictão praticada na metade inferior do tronco continuou – e continua – sendo praticada por pelo menos uma (grande) parte das mulheres, prática que “repovoou” o ocidente aos poucos, a partir da segunda guerra mundial, aparecendo atualmente tão disfarçada que quase faz-creer que não está mais presente.

Apesar de ser quase evidente o forte pertencimento envolvido na força com que tal prática se instalou, principalmente no ocidente, há ainda grandes mistérios acerca do mito da constrictão; mais ainda, na impossibilidade de eliminação completa deste fazer tão europeu e considerado por muitos como tão feminino. Seria possível que a constrictão, o último aspecto da moda moderna que não consegue ser eliminado de nossa civilização, mesmo após mais de três séculos, teria ainda uma relação com a domesticação da mulher, praticada antes do surgimento das sociedades?

A programação na constrictão do século XVIII

Na análise plástica do traje à francesa (figura 1), o principal aspecto no plano eidético é o grande “x” central, formado pelas duas diagonais (do corpete e da saia) que entrecortam o vestido dos ombros aos tornozelos. Esta divisão do traje ocasiona uma visibilidade privilegiada não apenas da cintura baixa, mas principalmente da região sexual – enaltecimento que se repete extensamente na literatura do século XVIII – posicionada no centro da direção do olhar. Tanto no traje completo quanto no *corset* (figura 2), há uma predominância da linha diagonal, também considerada “assinatura” do barroco, mesmo em outros âmbitos da arte e da cultura. Esta isotopia da diagonal gera vetores direcionadores do olhar, grandes setas que apontam, sempre, para o centro do traje: a cintura baixa e o sexo.



Figura 1. *Sack Back Gown*, 1760.

No plano cromático, a introdução dos corantes artificiais (BOUCHER, 2010), influenciando não apenas os trajes, mas a indústria têxtil como um todo, colocam cores como o azul celeste, o salmão e o amarelo entre as preferidas – cores difíceis, senão impossíveis, de obter com corantes naturais. Há um virtuosismo dos tintureiros exposto nos trajes, bem como dos tecelões, que investem cada vez mais em estampas e padronagens “assinatura” (BOUCHER, 2010). Tudo, no cromático, grita por avanços tecnológicos: um cientificismo – presente não apenas na tecnologia envolvida no processo de confecção, mas também na escolha de cores claras e brilhantes, luminosas – que combina perfeitamente com as bandeiras do projeto moderno de iluminar, por meio da luz europeia, todos os obscurantismos (TRIVINHO, 2007).



Figura 2. *Stays*, 1790

Os valores literalmente iluministas do cromático encontram sua oposição no nível matérico do traje, onde vemos a força com a qual os elementos opostos são conjungidos, criando conjunções típicas do século XVIII, cuja a conjunção mais forte é advinda da

oposição animal vs. vegetal. A forma como os elementos rígidos são tratados – unidos com cola, envergados, cortados a fino, curvados com vapor – revela no traje um forte tema de dominação da natureza – e conseqüentemente, da natureza da mulher que a utiliza – pela força. Enquanto o cromático nos dá a face bela do projeto moderno, a materialidade nos põe em contato com seu fracasso: todos os esforços de emancipação, identificados no fazer dos tecelões e *designers* de padronagens – preocupados em encontrar técnicas de reflexão da luz e da produção de cores cada vez mais luminosas – são convertidos, pelo antigo e obsoleto fazer dos mestres *corsetiers* e alfaiates, em dominação. Há um conflito nesta oposição entre novo e antigo, cujos atores são os tintureiros e tecelões vs. *corsetiers* e alfaiates, que pode também ser estendida a um conflito entre diferentes setores da sociedade do século XVIII: os que buscavam a revolução, em confronto com aqueles que procuravam a manutenção dos antigos regimes monárquicos e seus valores tradicionais, conjuntos em uma mesma sociedade, em uma mesma nação, assim como os fazeres dos dois atores – tintureiro e alfaiate – se encontram conjuntos em um mesmo traje e essa conjunção é inseparável, constituindo-se assim um hibridismo: a cor do tecido nada é sem a forma do traje, e vice e versa; um melhor desenvolvimento de tal argumentação, no entanto, seria material para uma reflexão futura.

Esses elementos são constituintes do que pode ser colocado como um papel temático da mulher: cultivar um vestir-se que poderia consumir horas até que concluído (e demandava a presença de uma ajudante, ou mais, dependendo de sua complexidade), o ostentar os exageros tanto da constrição quanto da amplitude, e o de exercer este papel com graça e elegância. Há uma forte regularidade simbólica (LANDOWSKI, 2005) implicada nesta relação, principalmente no que toca a questão da constrição, um *sine qua non* deste traje. Ao contrário de Landowski (2005), porém, que considera esta regularidade como uma dessemantização (GREIMAS & COURTÉS, 2012), nossa Duquesa de Devonshire nos leva na direção de Oliveira (2012), para quem esta programação não é uma ausência de valor simbólico, mas sim a forma como encontra-se o verdadeiro sentido de uma prática ou de um fazer, ou, no caso do vestir-se, de uma identidade.

A manipulação da constrição do século XXI

Idealizado em 2011 pelo designer italiano La Perla, o objeto *Shape Couture* (figura 3) ainda traz, em pleno século XXI, o mesmo “X” central que marcou o traje do século XVIII, desta vez incorporado ao desenho de uma lingerie que levanta a bandeira do novo, de um

avant garde da moda, da tecnologia têxtil e da modelagem.



Figura 3. La Perla *Shape Couture*, 2011.

Apesar de nos acreditarmos livres do *corset* desde os anos 1920, este valor de constrição se encontra extremamente enraizado em nossos imaginários, como uma invenção da qual não conseguimos nos desvencilhar, e da qual uma ruptura parece cada vez mais impossível, principalmente pela forma como este tipo de modelador se coloca: como algo distinto do *corset* tradicional.

O objeto é construído em dois materiais, feitos da mesma matéria sintética: uma com trama de tipo tela, que envolve toda a região abdominal, e uma *lycra* mais fechada e espessa, responsável pela constrição das áreas mais críticas – o grande “x” central, que visa achatá-lo, e a área ao redor das coxas e quadris, e a parte de cima, o *soutien*, na qual a *lycra* não proporciona constrição, mas modelagem e aumento, com auxílio do bojo sintético e de um aro metálico.

No eidético, existe uma profusão de vetores em forma de triângulos e losangos, todos os quais apontam para o centro. Desta vez, porém, o centro da direção do olhar migrou para a cintura alta, enfatizando o umbigo como centro. Há também um caminho traçado pelas costuras que conduzem o olhar pelo centro das coxas, ascendendo e encontrando o “X” central, e seguindo, na sequência, para os seios – área que ganhou maior preocupação no século XXI, ao invés da cintura anatômica que foi o principal tema de nossa moda ao longo do século XVIII, XIX e da primeira metade do século XX.

Em análise mais detalhada do matérico, a cor brilhante da *lycra* mais rígida foi identificada com a constrição, enquanto que a área revestida pela *lycra* em tela, com a liberdade. É possível perceber que não apenas as áreas críticas de modelagem – coxas, quadris, abdome, seios – se encontram englobadas por este material mais constritor, mas também

a região genital. Há um contraste entre a exacerbação sexual do traje anterior e a forte constrição sexual deste *shaper* – evidenciada pelo vetor ascendente logo acima do púbis, apontando para o X central – que remete a um estético que sobrepuja o sensual.

O exaltar destes corpos estetizados – que não sentem, que não são sensuais, apenas belos e não estão em relação com quem os contempla (LANDWOSKI 2012) – aparece fortemente na plástica deste modelador criado por La Perla: não há sexo, não há ancas – cujo valor semântico em diversas culturas está associado à força da mulher e à sua capacidade de dar à luz (ESTES, 1994) – não há coxas: apenas seios fartos e perfeitos, e o abdome achatado – marca do masculino, exaltada cada vez mais pela publicidade e pelas revistas voltadas para o público feminino atual.

Tais aspectos nos colocam no domínio de um regime de manipulação (LANDOWSKI, 2005), na qual o destinador – que pode ser a publicidade, a sociedade, ou mesmo a própria mulher, revestida destes valores pelos quais é bombardeada – lança mão de todos os mecanismos possíveis para fazer-querer (GREIMAS, 1983) este destinatário mulher: fazer querer um corpo, uma silhueta, um produto, um valor, e ao mesmo tempo faz-criar, que não há constrição: isto não é um *corset*, é um *shape couture*.

Há diversas competências modais envolvidas na interação tanto entre mulher e *corset* quanto entre mulher e este múltiplo destinador: uma forte modalidade volitiva (GREIMAS, 1983), mas também as outras modalidades – do saber, do poder e do dever – se encontram envolvidas. A mulher deseja esta forma, sente até mesmo que deve persegui-la, mas sozinha não pode: precisa ir em busca das competências para que seja possível a atualização deste corpo almejado. É aí que ocorre o recurso aos modeladores, às cirurgias, aos tratamentos, e, porque não?, ao exercício. Valerie Steele fala do século XXI como a época de um “*corset* de músculos” (2001): esta outra forma de constrição, porém, não exclui a anterior, e as múltiplas constrições, seja por músculos ou por *corsets*, caminham lado a lado.

Conclusão

Após exame dos objetos abordados neste trabalho, é possível chegar a algumas conclusões tanto no que toca a relação entre os *corsets* e os regimes de interação de Landowski, quanto da possível relação entre eles e os *insights* de Paul Virilio acerca da domesticação da mulher e dos resquícios deste fenômeno presentes em nossa moda.

Ao analisar plasticamente os trajes, percebemos que tanto a moda do século XVIII quanto a presente possuem como ponto comum a prática da constrição do corpo feminino, e que

a plasticidade de ambas as peças constritivas fazem referência a valores de domesticação e aprisionamento. Mesmo após a diluição da “gaiola” que o *corset* do século XVIII traz em sua estrutura, objetos constritores atuais trazem em sua forma uma conexão direta com o *corset* moderno. Esta transição marca também uma passagem do regime de programação para uma manipulação (LANDOWSKI, 2005), na qual não apenas os papéis temáticos são alterados, mas também os semantismos da constrição sofrem uma mudança dentro do imaginário da mulher, que passa a ignorar que existe uma destinação desta constrição, e sua aceitação ocorre como se tal prática fosse fruto de uma volição e não de uma prescrição.

Tanto os valores de constrição quanto os exageros podem possuir um vínculo com esta espécie de arquétipo da “mulher-de-carga” (VIRILIO, 2005); o que muda é que, outrora, a mulher transportava equipamentos de guerra – o meio masculino de dominação no cenário ao qual o autor se refere – enquanto que, seja no século XVIII ou no XXI, a “carga” passa a ser a de materiais preciosos, valores de ostentação que não deixam de ser um instrumento da dominação masculina, uma espécie de arma dotada de valor social não propriamente utilitário. Na dominação pela força, o valor é associado à possibilidade de iniciar e vencer uma guerra, de subjugar o outro; na dominação de ordem econômica, o valor simbólico ultrapassa o valor utilitário, passando para objetos que carregam a carga semântica de riqueza – mesmo que se trate de uma “mulher-de-carga-dela-mesma”, uma mulher que adquire este tipo de valor por seu próprio esforço e, assim, ostenta seus próprios objetos de dominação.

A falsa oposição entre o século XVIII (moderno) e o XXI (pós-moderno) tem sido alvo de ampla discussão teórica nos últimos anos. Trata-se de um equívoco teórico (TRIVINHO, 2007): no caso da moda vestimentar, é possível perceber, após esta análise, que há uma relação de implicação, e que ambas as posições se encontram localizadas na constelação da prudência (LANDOWSKI, 2005). Resta agora um exame mais específico do projeto moderno e do pós-moderno, para a verificação de que a mesma relação de pode ser reconhecida também no plano teórico.

Referências Bibliográficas

BOUCHER, F. 2010. **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo. Cosac Naify.

ESTES, C. P. 1994. **Mulheres que correm com os lobos**: Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro. Rocco.

FLOCH, J.M. 1985. ***Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: Pour une sémiotique plastique.***

Paris-Amsterdam. Editions Hadès-Benjamins.

_____, J.M. 2001. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral**, trad. Analice Dultra Pilar. São Paulo. CPS.

GREIMAS, A.J. 1983. **Du Sens II: Essais Sémiotiques**. Paris. Seuil.

_____, A.J. 1987. **De l'imperfection**. Perigueux. Pierre Fanlac.

_____, A.J. 2002. **Da Imperfeição**, trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo. Hacker Editores.

GREIMAS, A.J., COURTÉS, J. 2012. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo. Contexto.

HART, A.; NORTH, S. 1998. **Seventeenth and Eighteenth-century Fashion in detail**. Londres. V&A Publications.

LANDOWSKI, E. 2006. **Les Interactions Risquées**. Limoges. Presses Univeritaire de Limoges.

_____, E. 2012. **Presenças do Outro**. São Paulo. Perspectiva.

LYNN, E. 2010. **Underwear fashion in detail**. Londres. V&A Publications.

OLIVEIRA, A. C. 2012. *Fait divers* na resignificação da vida, em: **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Londrina, vol. 10, n.2, Dezembro de 2012. UEL.

TRIVINHO, E. 2007. **A Dromocracia Cibercultural**: Lógica da vida humana na civilização mediática avançada. São Paulo. Paulus.

VIRILIO, P. 2005. **Negative Horizon: An Essay in Dromoscopy**. Londres, Nova York. Continuum.

WAUGH, N. 1954. **Corsets and Crinolines**. Nova York. Theatre Arts Books.

Filmes

A DUQUESA (The Duchess). Direção: Saul Dibb. Reino Unido, Itália, França, Estados Unidos. 2008. 1 DVD (110 min).