

GILDA DE MELLO E SOUZA E A MODA COMO A MAIS HUMANA DAS ARTES

GILDA DE MELLO E SOUZA AND FASHION AS THE MOST HUMAN OF THE ARTS

*Rafael Lopes do Valle*¹

Resumo: No presente artigo, discutiremos a afirmação de Gilda de Mello e Souza de que a moda é a mais humana das artes, e como essa mesma afirmação se reverbera nas análises, realizadas pela filósofa, de obras de arte. Em *O espírito das roupas* (1987), nossa autora examina a moda no século XIX. A moda como obra de arte surgiria do nó entre forma, cor, tecido e mobilidade. Este ganha destaque, pois é o elemento que dá vida ao pedaço de tecido. A mobilidade é o princípio estético que diferencia a moda das demais artes. Para que a vestimenta exista como arte, é necessário que entre ela e o suporte humano se estabeleça um elo de identidade e concordância, que é a essência da elegância. Recompondo-se a cada momento, jogando com o imprevisível, dependendo do gesto, a moda é, segundo Gilda de Mello e Souza, a mais humana das artes. A humanidade da arte da indumentária também se revela pelas palavras, por meio de romances, que serão aqui analisados e comentados, além de outras fontes utilizadas pela filósofa, como a fotografia, o cinema e a dança, todas fazendo jus à sua afirmação.

Palavras-chave: Gilda de Mello e Souza. Estética. Moda. Literatura.

Abstract: In this article, we will discuss Gilda de Mello e Souza's assertion that fashion is the most human of the arts, and how that same assertion reverberates in the analyzes, carried out by the philosopher, of works of art. In *O espírito das roupas* (1987), our author examines fashion in the nineteenth century. Fashion as a work of art would emerge from the knot between form, color, fabric and mobility. This one is highlighted because it is the element that gives life to the piece of fabric. Mobility is the aesthetic principle that differentiates fashion from other arts. For clothing to exist as art, it is necessary that between it and human support a link of identity and agreement is established, that is the essence of elegance. Reassembling itself at every moment, playing with the unforeseen, depending on the gesture, fashion is, according to Gilda de Mello e Souza, the most human of the arts. The humanity of the art of clothing is also revealed by the words, through novels, which will be analyzed and commented on here, in addition to other sources used by the philosopher, such as photography, cinema and dance, all of which live up to her assertion.

Keywords: Gilda de Mello e Souza. Aesthetics. Fashion. Literature.

I

O espírito das roupas (1987) é um estudo desenvolvido por Gilda de Mello e Souza² sobre a moda no século XIX. A obra é tecida a partir de três faces da moda:

¹ Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR. Bolsista CAPES. E-mail: rafaellopesdovalle@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-6026-1478>

² Gilda de Mello e Souza (1919-2005) foi a primeira professora de estética da Universidade de São Paulo, cuja cadeira fora fundada em 1955. Ela assumiu o cargo a convite de João Cruz Costa, então Diretor do

estética, psicológica e social. A autora inicia sua obra pela abordagem artística, em seguida, aponta a ligação das roupas com o antagonismo entre os gêneros, debruça-se sobre a cultura feminina, passa pelo papel da vestimenta na divisão de classes e conclui a sua argumentação com o mito da Borracheira, a grande fantasia manifestada pela moda na vida de exceção, ou seja, na festa.

A filósofa brasileira desenvolve uma apreciação da moda como obra de arte, apontando que a vestimenta insere-se nas correntes estéticas de outras manifestações artísticas e que ela teria seus próprios princípios. A moda como obra de arte surgiria do nó entre forma, cor, tecido e mobilidade. Deve-se ressaltar que esses elementos são tomados de Cunnington³.

A mobilidade é o princípio estético que será escrutinado neste artigo, de forma a justificar a designação da moda como a mais humana das artes. Buscaremos mostrar em que essa afirmação se baseia, partindo de *O espírito das roupas*, e como ela está presente nos demais artigos da autora, articulando a moda com outras manifestações artísticas.

II

Sobre a mobilidade, Gilda de Mello e Souza (2009, p. 44) nos diz que: “A história do costume mostra que, nesse sentido, a evolução foi feita da imobilidade para a mobilidade crescente, o corpo evoluindo do bloco total para a libertação dos membros”. O que possibilitou essa evolução foi de ordem mais artesanal do que estética, por meio do aprimoramento da manufatura das roupas. Com isso, a indumentária passa por uma transformação. O modista deixa de desenhar uma peça de roupa sem levar em conta que ela pode ser modificada pelo gesto, incorporando o movimento como elemento que dita o desenho do traje.

A mobilidade é o princípio estético que diferencia a moda das demais artes. Quando queremos falar da beleza de um quadro, de uma estátua ou de um edifício,

Departamento de Filosofia. A filósofa se aposentou em 1973, e em 1999 recebeu o título de Professora Emérita.

³ Cecil Willett Cunnington (1878–1961) foi um historiador da moda inglês a quem Gilda de Mello e Souza recorreu para desenvolver sua tese. Cunnington era aficionado pelas roupas, sua vasta coleção se encontra exposta na *Gallery of Costume* da *Manchester Art Gallery*.

fazemos um julgamento estático⁴. O quadro só pode ser visto de frente e a estátua e o edifício mantêm-se sólidos. A roupa, por sua vez, vive o esplendor do movimento, imune ao olhar petrificador da Medusa.

Enquanto um quadro emoldurado na parede permanece pregado, um vestido, por exemplo, não possui nenhuma moldura que possa o conter. É nosso corpo que o sustentará, completando com gestos e acessórios a obra inacabada que o costureiro nos confiou. Assim, o resultado final não é uma forma inalterável definida pelo artista. O processo de criação do artista e o do usuário da peça são mútuos e concomitantes. Conceituando a moda com Mário de Andrade⁵, autor com quem Gilda de Mello e Souza estabelece constante diálogo, diríamos que ela é uma arte do inacabado⁶. Em *O banquete* (1943-45), última das longas meditações sobre arte do escritor⁷, lemos que as artes do inacabado, como o desenho e o teatro, são “por natureza as mais abertas e permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite [...]” (ANDRADE, 1977, pp. 61-62). A moda, portanto, é dinâmica, convidativa, opondo-se ao dogmático e impositivo das artes do acabado. Sobre estas, o esteta brasileiro nos diz, na voz da personagem Janjão:

As técnicas do acabado são eminentemente dogmáticas, afirmativas sem discussão, *credo quia absurdum*, e é por isto que a escultura, que por psicologia do material a mais acabada de todas as artes, foi a mais ensinadora das artes ditatoriais e religiosas de antes da Idade Moderna. Bíblias de pedra... (ANDRADE, 1977, p. 61)

⁴ Gilda de Mello e Souza concebe essas três artes listadas, mais a moda, como artes do espaço, mas não nos fornece uma definição do que seja uma “arte do espaço”. A inserção da moda dentro das artes do espaço é, ao que nos parece, uma concepção original da filósofa, que parte de seu esforço de apreciação da moda como arte. Quanto às outras formas artísticas, nada nos é dito. Se a autora de *O espírito das roupas* conceberia uma divisão das artes entre artes do espaço e artes do tempo à maneira de Lessing, por exemplo, que em seu *Laocoonte* (1766) traçou os limites da pintura (arte do espaço) e da poesia (arte do tempo), não há material para tal especulação.

⁵ Mário de Andrade (1893-1945) fora primo e mestre de nossa autora. A filósofa recorda a importância do modernista em sua formação com as seguintes palavras: “Como não podia deixar de ser, ele foi uma grande influência em minha vida. Eu vim com 12 anos para a casa dele – isto é, a casa da mãe dele, minha tia-avó e madrinha –, e ele, com a generosidade que o caracterizava, acompanhou desde essa época a minha formação” (SOUZA, 2014, p. 48).

⁶ Sobre essa conceituação, a qual nossa autora atribui enorme importância para a compreensão do pensamento marioandradino, Gilda de Mello e Souza (2014, p. 34) comenta: “Como está vendo, os conceitos de acabado e inacabado conduzem Mário de Andrade a uma curiosa classificação das artes, onde os princípios organizadores não são mais o espaço, o tempo ou os sentidos, mas a vocação formal, inerente a cada arte”.

⁷ A obra corresponde a uma coletânea de crônicas semanais para a seção *Mundo Musical* da *Folha da Manhã*. O projeto de Mário de Andrade, iniciado em 1943, não foi concluído devido a sua morte em 1945.

Como vemos, a moda, arte antidogmática, despida de valores eternos, por estar sujeita ao gesto, não existe independente da mobilidade. O gesto é quem dá o movimento da vida. Ele é quem amarrota ou enrijece o tecido. A obra adquire vida na presença de seu suporte. Neste sentido, roupa e corpo entram em comunhão. Partindo dessa relação é que a filósofa brasileira pode dizer que a moda é a mais humana das artes:

[...] para que a vestimenta exista como arte é necessário que entre ela e a pessoa humana se estabeleça aquele elo de identidade e concordância que é a essência da elegância. Reconstituindo-se a cada momento, jogando com o imprevisto, dependendo do gesto, é a moda a mais viva, a mais humana das artes. (SOUZA, 2009, p. 41)

A elegância é a sintonia perfeita entre nós e a roupa, arabesco elaboradamente combinado, essencial para que possamos exibir e ajudar a compor efetivamente a obra do artista, sendo assim, ela corresponde à “arte de animar o repouso, na definição de Balzac” (ARANTES; ARANTES, 1996, p. 51). Com a evolução da mobilidade, distanciamos-nos dos gregos, que utilizavam a vestimenta como um acessório confeccionado para destacar a beleza física. Neste caso, não havia harmonia entre a pessoa e a roupa, pois o corpo era o mais importante. Assim sendo, segundo Cunnington (1931, p. 16): “A beleza que vemos em sua vestimenta [dos gregos] depende quase que inteiramente do corpo que ela serve para revelar”.

Da mesma forma, a roupa não deve se descolar completamente do suporte humano, caso contrário, o corpo terá de se ajustar a todo custo à peça de roupa, como se ela não tivesse sido feita para ser usada por nós. Sem o elo de identidade, cria-se uma imagem destoante, desarmoniosa, revelando claramente a falta de elegância. Sobre esta questão, comenta o historiador da indumentária:

Naquelas épocas, quando a vestimenta recebia o máximo de atenção, o mero corpo tinha de se adaptar da melhor maneira possível, independentemente da saúde, conforto, conveniência ou mesmo da beleza, às exigências imperiosas da costureira. (CUNNINGTON, 1931, p. 16)

É justamente por conta da evolução da mobilidade que o estudo da ensaísta se fia ao século XIX. No prefácio a *O espírito das roupas*, escrito por Alexandre Eulalio, lemos: “Período singular, esse Oitocentos, durante o qual a Moda, filha que era da revolução industrial e da máquina a vapor, vai alcançar mobilidade e abrangência

condizentes com as novas conquistas da modernidade” (EULALIO, 2009, p. 12). Antes deste século, a vestimenta era desconfortável e o corte não se adequava ao corpo. Assim sendo, a moda não se constituía como arte, uma vez que sem o princípio da mobilidade não há o elo de concordância entre o corpo e a roupa. Acompanhemos uma passagem de Proust, retirada de *O caminho de Guermantes* (1921-1922) por nossa autora, na qual o herói proustiano avista a duquesa de Guermantes, que ilustra como nos tornamos artistas ao completar a roupa com os nossos gestos:

Tinha agora vestidos mais leves, ou pelo menos mais claros, e descia a rua, onde, como se já fosse primavera, diante das estreitas lojas intercaladas entre as vastas fachadas dos velhos casarões aristocráticos, na platibanda da vendedora de manteiga, de frutas, de legumes, estavam pendurados toldos contra o sol. Dizia comigo que a mulher que eu via de longe andar, abrir a sombrinha, atravessar a rua era, na opinião dos conhecedores, a maior artista da época na arte de executar esses movimentos e de fazer deles qualquer coisa de delicioso. Ela aproximava-se; ignorante dessa reputação esparsa, o seu corpo estreito, refratário e que nada absorvera de tal fama, estava obliquamente arqueado sob um xalezinho de surá violeta: seus olhos enfarados e claros olhavam distraidamente adiante de si e talvez me tivessem percebido; mordida um canto do lábio; via-a erguer o regalo, dar esmola a um pobre, comprar um buquê de violetas, com a mesma curiosidade com que teria observado um grande pintor dar pinceladas numa tela. E quando, passando por onde eu estava, ela me dirigia uma saudação a que às vezes se acrescentava um ligeiro sorriso, era como se tivesse executado para mim, acrescentando-lhe uma dedicatória, uma aquarela que era uma obra-prima. (PROUST, 2007, p. 117)

III

Ademais, a humanidade da arte da indumentária também se revela nas próprias fontes utilizadas pela autora: fotografias, gravuras, pinturas, pranchas coloridas de modas, crônicas do século XIX e, em especial, trechos de romances. A imagem estática, de certa forma, peca ao não revelar todos os detalhes do traje e toda a graça que o gesto produz ao romper com o repouso da fazenda. A palavra permite a expressão da vestimenta por completo, incluindo elementos sensoriais que a imagem transmite mal ou é incapaz de transmitir, como maciez, leveza, aveludado. Esse é um dos motivos que levaram Barthes a elaborar o seu *O sistema da moda*⁸ (1967) com base nas descrições

⁸ A tese de Gilda de Mello e Souza foi defendida dezessete anos antes da publicação de *O sistema da moda* (1967) de Roland Barthes, momento em que a moda ganha destaque no universo acadêmico

(vestuário escrito) de revistas e não em fotografias (vestuário-imagem). O filósofo francês aponta alguns elementos em que a linguagem se sobressai em relação à imagem, em especial a fotografia:

a cor de um tecido (se a fotografia for em preto-e-branco), classificação de um detalhe inacessível à visão (botão-fantasia, ponto sanfona), existência de um elemento oculto em virtude do caráter plano da imagem (costas de uma peça de vestuário); [...]. (BARTHES, 2009, p. 35)

Quanto à nossa filósofa, é nos romancistas que Souza encontra a sua fonte mais reveladora do assunto. Os escritores, ao vestirem suas personagens, põem à luz o “elo de identidade e concordância” entre a roupa e o movimento. Heloisa Pontes, cientista social que se dedicou ao estudo dos intelectuais formados pela USP à época de nossa autora, sintetizou o papel desses artistas na obra da filósofa brasileira da seguinte forma:

Balzac, Proust e os nossos romancistas Alencar, Macedo e Machado comparecem em alguns dos momentos de maior acuidade analítica de Gilda. Atentos à “significação expressiva dos detalhes”, esses escritores captaram, com requinte descritivo inigualável, o dimorfismo estético que tomou conta do século XIX no domínio da moda e do vestuário. (PONTES, 2006, p. 93)

Fazendo referência novamente a Proust, dessa vez a *Sodoma e Gomorra* (1921-1922), Gilda de Mello e Souza chama a atenção para como o romancista francês ilustrou a magia que o gesto efetua sobre o tecido:

Com efeito, cruzada sobre a sua saia de crepe-da-china cor de cinza, sua jaqueta de cheviote cinzenta, fazia crer que Albertine estivesse toda de gris. Mas fazendo-me sinal para que a ajudasse porque suas mangas bufantes precisavam ser baixadas ou levantadas para despir ou vestir a jaqueta, ela retirou esta e, como as suas mangas eram escocesas de um tom muito suave, róseo, azul-pálido, verdoengo, furta-cor, foi como se num céu cinzento se houvesse formado um arco-íris. (PROUST, 2008, p. 359)

francês. Marilena Chauí (2007, p. 27) comenta que, a seu entender, a obra de Gilda de Mello e Souza é superior a de Roland Barthes. Contudo, não explicita em que sentido essa superioridade se constitui. As duas obras sobre moda objetivam finalidades ímpares. Enquanto a ensaísta tece sua tese com os fios da sociologia da moda, a costura analítica do semiólogo confecciona a malha teórica da descrição de moda. Conforme salienta Barthes, a sociologia da moda “[...] procura sistematizar condutas, podendo relacioná-las com condições sociais, níveis de vida e papéis desempenhados. A semiologia não segue o mesmo caminho; descreve um vestuário que fica o tempo todo imaginário ou, se preferirem, puramente intelectualivo; não leva ao reconhecimento de práticas, mas de imagens. A sociologia da Moda está inteiramente voltada para o vestuário real; a semiologia, para um conjunto de representações coletivas” (BARTHES, 2009, p. 29).

Com um simples gesto, a roupa ganhou uma aparência inteiramente nova, assim como um pavão ao abrir sua longa calda. Vemos que Proust não se contenta com a mera descrição documentária das roupas, voltando-se para o cômico e o poético. Em *A Busca do Tempo Perdido*, as descrições da vestimenta são econômicas. Quando o romancista francês descreve as roupas, ele leva em consideração o feminino, a elegância, a beleza, e não deixa de apontar, sob uma perspectiva irônica e burlesca, as aberrações no uso de um chapéu ou uma joia.

Gilda de Mello e Souza ainda dedica todo um ensaio à relação entre literatura e moda. Em *Macedo, Alencar, Machado e as roupas* (1995), a filósofa se debruça sobre a conexão entre as personagens dos três autores brasileiros, as suas roupas e o erotismo que se desvela.

No romance *Rosa* (1849), Joaquim Manuel de Macedo revela um estilo de minuciosa descrição, limitando-se a descrever com fidelidade o que vê, sem muita imaginação e sem se deixar comover pela elegância. Sobre o estilo descritivo de Macedo, Souza comenta:

A mesma minúcia documentária se reflete na descrição dos vestidos – “de seda cor-de-rosa, aberto de dois lados, com enfeites de escumilha e fitas da mesma cor” -; e mais particularmente na descrição dos *corpinhos*, que ora terminam “em bico, com pregas no peito”, ora vêm guarnecidos de “cabeção de renda e mangas singelas”. (SOUZA, 2005a, p. 74)

José de Alencar também se mostra bem descritivo, mas, diferentemente do autor de *Rosa* e dos comentários das revistas femininas da época, abre-se para a personalidade e para a “cálida sensualidade” que a moda comunica. Em *Lucíola* (1862), o romancista faz uso do antagonismo das roupas para por à luz de forma simbólica a vida psíquica da protagonista. É o que compreende nossa autora quando diz:

A estranha duplicidade de Lúcia, dividida entre a redenção purificadora do amor e “o júbilo satânico do pecado”, já vinha sendo comentada no decorrer da narrativa, mas nós só damos conta da extensão do contraste quando o visualizamos nas duas *toilettes*, uma branca e resplandecente, outra vermelha e preta. (SOUZA, 2005a, p. 75)

Acompanhemos de perto as passagens de *Lucíola* que sustentam o argumento de Gilda de Mello e Souza:

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjava o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por joias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (ALENCAR, 1951, p. 84)

Neste trecho do capítulo XIV, a roupa alva veste a personagem de pureza, revelando a imagem de uma mulher imaculada. Em outro momento, temos uma contraposição. No capítulo XIII, algumas páginas antes, vemos refletida no espelho uma Lúcia coberta pelas fazendas vermelha e preta, cingida de sensualidade:

Lúcia [...] chegou-se ao espelho para dar os últimos toques ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as suas belas espáduas, de um filó alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva, se ela tivesse resistido ao fruto proibido. (ALENCAR, 1951, p. 74)

Devemos notar que não é apenas a cor do tecido que revela a identidade da personagem. Lúcia aparece no primeiro exemplo sem adornos, apenas pérolas. O despojamento da personagem faz jus à imagem de pureza. Na segunda citação, a vestimenta acentua o seu físico tão encantador quanto aos brilhantes que a cobrem. Assim, a jovem cândida dá lugar à mulher lasciva, a confissão de pureza “cedeu lugar à exibição desenvolta do artifício e aos indícios de vaidade (o espelho), licenciosidade (o decote, a transparência do filó) e amor venal (a profusão de brilhantes magníficos)” (SOUZA, 2005a, p. 76).

Como se fosse uma romancista⁹, nossa autora faz uma abordagem semelhante à de Alencar ao analisar duas fotografias de Mario de Andrade. No ensaio *O professor de música* (1995), Gilda de Mello e Souza contrapõe as vestes do escritor utilizadas em

⁹ Ainda que não tenha publicado romances, Gilda de Mello e Souza teve grande apreço pela ficção, publicando quatro contos: *Week-end com Teresinha* (1941), *Armando deu no macaco* (1941), *Rosa pasmada* (1943) e *A visita* (1991). Sobre a sua produção ficcional, ver ARÊAS, V. O motivo da flor. In: MICELI, S.; MATTOS, F. (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.

dois momentos marcantes de sua vida, captando a dupla identidade revelada pelas roupas. A primeira fotografia analisada registra os professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, incluindo seu primo, que acabara de ser nomeado catedrático de História da Música, em 20 de janeiro de 1922. A formalidade começa a se revelar pela disposição dos professores, que estão distribuídos segundo a idade e o merecimento. Quanto às roupas dos catedráticos, a filósofa tece o seguinte comentário:

Estão todos de preto, numa frontalidade dominante e marcam no centro do grupo o lugar de chefe, na figura impositiva de Gomes Cardim, o único de capa e levemente de três quartos. Uma certa fantasia dos chapéus talvez chamasse a atenção de Machado de Assis¹⁰, que notaria, certamente, que os mais moços do grupo, Mário de Andrade e Samuel Archanjo dos Santos, estão sérios e empertigados, meio escondidos na fila dos fundos. As bengalas e guarda-chuvas, ao contrário do que ocorre em nosso romance romântico, não interrompem com a ameaça do gesto a hirta severidade da composição. Permanecem seguras em posição vertical à espera do momento de servir. A nota dissonante só se manifesta na imagem do maestro Rocchi, que tendo aportado no Brasil numa Companhia de Ópera, nunca abandonou uma certa postura boêmia, que se traduz na colocação displicente do chapéu, no colete branco de fustão e na gravata *lavalière*. (SOUZA, 2005b, pp. 14-15)

Pronto para exercer o seu ofício, Mário de Andrade é aqui um professor em início de carreira, ainda acanhado e tímido. A fotografia retrata homens modernos, com seus ternos pretos, à exceção de Rocchi. Não podemos deixar de nos remeter aqui à leitura dada por Baudelaire (1995) ao traje do herói moderno. O terno preto e a sobrecasaca não representam apenas a suposta igualdade universal entre os homens, mas simbolizam a alma pública. Tal vestimenta é a anatomia da melancolia e do sofrimento eterno, de forma que esses homens de preto nada mais são do que coveiros (BAUDELAIRE, 1995, p. 729). Homens enlutados. Ora, se, como diz Baudelaire, todos nós celebramos algum enterro, quem esses homens fotografados sepultaram?

Contraopondo-se a toda essa convencionalidade acadêmica, temos um almoço comemorativo com os expoentes da Semana de Arte Moderna, poucos dias após a primeira fotografia. O segundo registro enquadra, num momento descontraído, alguns dos homens que se engajaram na Semana de 22. Conforme a descrição feita pela professora da USP:

¹⁰ Essa referência será esclarecida adiante.

A fotografia dos modernistas mostra-os, ao contrário, muito à vontade. A composição se dispõe num triângulo isósceles de grande horizontalidade, tendo na ponta inferior Oswald de Andrade e mais ao alto e no centro a “autoridade intelectual e tradicional” de Paulo Prado – como Mário o designa em seu célebre escrito sobre o movimento modernista. A distribuição dos retratados é casual, não se sente nenhuma preocupação de pose na atitude dos corpos. Oswald, no primeiro plano, sentado no chão, segura com uma das mãos o pé esquerdo e com a outra empunha com naturalidade o charuto. Couto de Barros, na extrema-esquerda, compõe uma figura enérgica, as pernas afastadas, as mãos cruzadas nas costas. As mãos, em geral, tão sensíveis quando nos sentimos observados, não revelam constrangimento, estão no bolso, nas costas, sobre a guarda da cadeira, empunhando o cigarro à altura do peito, livres ao longo do corpo. Nem todos estão de escuro. Oswald, muito elegante, enverga um jaquetão e calças, eu creio, de veludo cinzento. Quatro dentre eles vestem ternos mesclados, de lã. E embora três pareçam mais conservadores que os demais em seus colarinhos duros de pontas quebradas, os restantes usam camisas comuns. As gravatas são na maioria longas, mas já pousam aqui e ali quatro gravatinhas borboleta, anunciando a voga que logo mais o Partido Democrático irá difundir. (SOUZA, 2005b, p. 16)

Agora, os dândis cedem lugar aos modernistas. A roupa e os gestos mudam. Superado o luto, a cor retorna à vestimenta. Nada aqui é hirto, tudo é desprezioso. Esses são os homens de espírito irreverente que foram vaiados no Teatro Municipal de São Paulo.

Voltando ao ensaio sobre os romancistas e a moda, temos, por último, a análise de Machado de Assis. A relação entre a vestimenta e as personagens neste autor não é nada latente. O romancista faz do “vínculo que une sujeito e vestimenta” parte constitutiva da trama de suas narrativas. A moda, como a materialização de uma alma exterior das personagens, “estabelece a relação do indivíduo com o mundo, os valores, a opinião e, de certo modo, institui a identidade” (SOUZA, 2005a, p. 79). Para Conrado, no *Capítulo dos chapéus* (1883), a escolha de um chapéu não é feita arbitrariamente, mas se dá segundo um princípio metafísico. Nas palavras da personagem, dirigindo-se à sua esposa: “o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*, ninguém o pode trocar sem mutilação” (ASSIS, 1961, p. 118).

Já em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o perfil de Quincas Borba é traçado por Brás Cubas principalmente com base na vestimenta do antigo amigo. No primeiro encontro entre eles, narrado no capítulo LIX, o infortúnio que caiu

sobre o menino rico e o transformou em mendigo é revelado pela roupa maltrapilha:

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativo da Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes - ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pelo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desabotoado. (ASSIS, 1881, p. 173)

A descrição fisionômica da personagem é breve, deixada para segundo plano, enquanto que a descrição minuciosa da roupa é que revela a atual situação de Quincas Borba. No segundo encontro, no capítulo CIX, o antigo amigo surge, como que das cinzas, completamente diferente, renovado pela herança deixada pelo tio de Barbacena, bem vestido, com roupas bem cortadas, limpas e de qualidade:

E se não conto a história, dispense-me outrossim de descrever-lhe a figura, aliás mui diversa da que me apareceu no Passeio Público. Calo-me; digo somente que se o principal característico do homem não são as feições, mas o vestuário, ele não era o Quincas Borba; era um desembargador sem beca, um general sem farda, um negociante sem *deficit*. Notei-lhe a perfeição da sobrecasaca, a alvura da camisa, o asseio das botas. A mesma voz, roufenha outrora, parecia restituída à primitiva sonoridade. Quanto à gesticulação, sem que houvesse perdido a viveza de outro tempo, não tinha já a desordem, sujeitava-se a um certo método. Mas eu não quero descrevê-lo. Se falasse, por exemplo, no botão de ouro que trazia ao peito, e na qualidade do couro das botas, iniciaria uma descrição, que omito por brevidade. Contentem-se de saber que as botas eram de verniz. (ASSIS, 1881, p. 290)

Vemos no trecho acima que Machado de Assis capta a obra de arte que veste Quincas Borba. A personagem não fora feita para os farrapos, seus gestos estavam em desalinho. Depois, com a restituição da fortuna, seus gestos se alinham, entrando em concordância com a roupa e estabelecendo a elegância.

A falta de alinhamento e concordância com a roupa pode indicar que estamos gesticulando dentro de uma máscara. O cineasta Luchino Visconti, “apaixonado pelas

formas da vestimenta” (SOUZA, 2014, p. 86)¹¹, exterioriza o interior das personagens por meio das roupas. Contudo, em *Violência e Paixão* (1974), há um jogo entre a maneira de estar dentro do figurino e a personalidade da personagem. É o caso da personagem de Silvana Mangano:

Visconti marcou muito bem a personalidade dela, extremamente construída e de bom gosto na roupa, ao mesmo tempo vulgar e com uma certa baixeza no comportamento pessoal. Ela se torna uma espécie de monstro ambíguo, com uma aparência contraditória em relação ao comportamento. (SOUZA, 2014, p. 86)

O fato é que, pelo fato do suporte da vestimenta estar vivo, e pelo fato da vestimenta estar sujeita ao gesto, as roupas dizem muito mais do que poderíamos supor. Elas vão além da intenção do modista.

Ademais, graças à mobilidade, a moda costura uma ligação íntima com as artes rítmicas, formando um todo único. O ritmo dos gestos corresponde às técnicas corporais, nossos gestos e atitudes compõem uma coreografia teatral. Contudo, a graça da elegância pende para a improvisação, o “gesto antiteatral do ator tchecoviano¹²” (ARANTES; ARANTES, 1996, p. 50).

Essa ligação entre a moda e as artes rítmicas culmina nas *Notas sobre Fred Astaire*. Neste ensaio, Gilda de Mello e Souza aponta que o dançarino era a encarnação da elegância:

Fred Astaire é um dos poucos gênios artísticos do século XX e foi bom que não fosse bonito, como Robert Taylor, Clark Gable, Gary Cooper ou Tyrone Power, porque, sendo como era, manteve-se *gesto*, gesto puro, graça pura, arte pura, libertando-se dos cacoetes da mocidade para se tornar na dança um desenhista, um dançarino gráfico, puro arabesco sem cor. (SOUZA, 2005b, p. 177)

¹¹ Essa citação é intrigante e merece ser transcrita na íntegra ainda que em nota: “Visconti era totalmente apaixonado pelas formas da vestimenta; sente-se, em todos os filmes dele, que o exterior das pessoas, dado pela vestimenta – como o exterior da casa é dado pela decoração –, é tão importante quanto a narrativa” (SOUZA, 2014, p. 86).

¹² Gilda de Mello e Souza teve grande preleção pelas peças de Tchecov, reconhecendo-o como seu autor predileto, ao lado de Katherine Mansfield (SOUZA, 2014, p. 96). Segundo a filósofa, em *As “Três Irmãs”*, os textos do dramaturgo russo são “aparentemente despojados e tão semelhantes à vida” (1980, p. 131), de forma que não há lugar em suas peças para personagens heroicas. Assim, as personagens são compostas de forma fragmentária, permitindo que os atores as interpretem jogando com o improviso. Para ilustrar o gesto anti-heroico, a brasileira recorre a uma citação de Tolstói: “Tchecov tem como os impressionistas – diz Tolstói – uma forma própria. Observando-o trabalhar, vemo-lo espalhar as cores como se não procedesse a nenhuma escolha, dispondo-as aparentemente ao acaso os gestos, como se as pinceladas não tivessem nenhuma relação entre si. Mas se nos afastarmos um pouco para olhar, recebemos uma impressão extraordinária do conjunto: diante de nós está um quadro claro, indiscutível” (TOLSTÓI apud SOUZA, 1980, p. 132).

Sendo puro gesto, Fred Astaire torna-se um todo harmonioso com o figurino, de forma que nenhuma parte se destaca. Tanto a roupa como os adereços, tais como a bengala e a cartola, mesclam-se com simpatia e profunda adesão à dinâmica corporal, ou seja, o dançarino representa a elegância que Gilda de Mello e Souza tanto preza na moda. Nas palavras da filósofa:

Simultaneamente, reduz o corpo a um suporte de gesto, não mobilizando em nenhum momento a beleza muscular, a plástica corporal, como fazem o balé clássico e Gene Kelly. É como se lhe bastasse a beleza do gesto – pura, livre, autônoma e descarnada. (SOUZA, 2005b, p. 172)

Fred Astaire é arte viva, o artista funde-se perfeitamente com a moda, a mais humana das artes.

IV

Como vimos, à guisa de conclusão, a moda é, segundo Gilda de Mello e Souza, a mais viva, a mais humana das artes, graças à sua mobilidade. A roupa se completa com o nosso toque, é no seu uso que ela ganha vida. Além disso, também nos tornamos artistas ao completarmos com nossos gestos e acessórios a obra deixada pelo modista.

Essa teorização sobre a moda é discorrida em *O espírito das roupas*, mas os exemplos concretos são encontrados nas análises que a filósofa se propôs a fazer acerca de obras de artes específicas.

Por fim, por que não ver a moda como a mais humana das artes na própria ensaísta? Pontes descreve Gilda de Mello e Souza em um momento encantador durante entrevista dada a Carlos Augusto Calil, pesquisador e estudioso de cinema:

Sob fundo vermelho vazado de branco, Gilda de Mello e Souza destaca-se pela beleza e elegância. Vestida com um *tailleur* de tafetá branco perolado, blusa de seda da mesma cor com apliques em alto relevo e ligeiramente transparente no colo, calçando um *escarpin* bicolor, bege e marrom, Gilda usa como adereços um colar de pérolas e brincos que intensificam o prateado dos cabelos bem penteados. Como maquiagem, apenas o batom vermelho que irradia luz às cores discretas da vestimenta e aviva a sua fisionomia. Esse “elo de identidade e concordância” que ela cria com a vestimenta e que a tornou conhecida como mulher elegante, além de intelectual brilhante,

é reforçado pelo movimento dos olhos nos momentos em que seu pensamento alcança voo e ouvimos o tilintar discreto das pulseiras brancas que se movimentam pelos braços e dão às mãos a segurança dos gestos suaves. (PONTES, 2006, p. 88)

Referências

- ALENCAR, J. *Lucíola*. São Paulo: Cia. Brasil Editora, 1951.
- ANDRADE, M. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ARANTES, O.; ARANTES, P. Moda Caipira. *Discurso*, São Paulo, n. 26, pp. 33-68, 1996.
- ASSIS, M. Capítulo dos chapéus. In: _____. *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1961.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.
- BARTHES, R. *Sistema da moda*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CHAUI, M. A dignidade do feminino. In: MICELI, S.; MATTOS, F. (Orgs.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2007.
- CUNNINGTON, C. W. *Why women wear clothes?*. London: Faber and Faber, 1931.
- EULÁLIO, A. Pano para manga. In: SOUZA, G. M. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PONTES, H. A paixão pelas formas. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 74, março, p. 87-105, 2006.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: O caminho de Guermantes*. Volume 3. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *Em busca do tempo perdido: Sodoma e Gomorra*. Volume 4. São Paulo: Globo, 2008.
- SOUZA, G. M. *A palavra afiada*. Walnice Nogueira Galvão (Org.). Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014.
- _____. As “Três Irmãs”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- _____. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: _____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005a.
- _____. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. O professor de música. In: _____. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005b.

Recebido em: 12/03/2020
Aprovado em: 11/07/2020