



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE DESIGN-MODA

MARIA VITORIA COELHO DE CARVALHO

**AS ESTÁTUAS GREGAS E A INFLUÊNCIA SOBRE O VESTIDO BRANCO
NEOCLÁSSICO NAS OBRAS DE FRANÇOIS GÉRARD**

FORTALEZA

2022

MARIA VITORIA COELHO DE CARVALHO

**AS ESTÁTUAS GREGAS E A INFLUÊNCIA SOBRE O VESTIDO BRANCO
NEOCLÁSSICO NAS OBRAS DE FRANÇOIS GÉRARD**

Monografia apresentada ao Programa de Graduação em Design-Moda da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial a obtenção do título de bacharel em Design-Moda. Área de Concentração: Instituto de Cultura e Arte.

Orientador: Prof. Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C325e Carvalho, Maria Vitoria Coelho de.
As estátuas gregas e a influência sobre o vestido branco neoclássico nas obras de François Gérard /
Maria Vitoria Coelho de Carvalho. – 2022.
41 f. : il. color.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e
Arte, Curso de Design de Moda, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes.
1. Estátuas gregas. 2. Indumentária. 3. Neoclassicismo. 4. Branco. I. Título.

CDD 391

MARIA VITORIA COELHO DE CARVALHO

AS ESTÁTUAS GREGAS E A INFLUÊNCIA SOBRE O VESTIDO BRANCO
NEOCLÁSSICO NAS OBRAS DE FRANÇOIS GÉRAR

Monografia apresentada ao Programa de Graduação em Design-Moda da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial a obtenção do título de bacharel em Design-Moda. Área de Concentração: Instituto de Cultura e Arte.

Aprovada em: ___/___/___.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me. Fernando Maia da Cunha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus.

A minha mãe, Maria José.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, em especial minha mãe Maria José, que sempre me apoiou e me deu força para vencer as batalhas de cada dia.

Agradeço a minha madrinha Lúcia Mota, por ter se colocado à disposição de ler meu trabalho em desenvolvimento e me ajudar a tirar cópia de livros.

À minha amiga que a faculdade me deu, Luana, por estar do meu lado e acompanhar a minha notável evolução desde que eu entrei no curso.

Agradeço à minha orientadora Francisca pela ótima orientação e por me encorajar a escrever e desenvolver o meu tema.

Agradeço, por fim, ao curso Design-Moda, por possuir tantas pessoas dispostas a tirarem dúvidas e compartilharem seus conhecimentos.

“Uma mulher está sempre bem quando se veste
toda de branco”

- Jane Austen, *Mansfield Park*, 1814.

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar a influência das estátuas gregas sobre o vestido neoclássico a partir das obras do pintor italiano François Gérard, um dos estudantes do pintor neoclássico Jacques Louis David, que assim como o mestre possuía diversas pinturas onde retratava mulheres influentes da sociedade francesa nos anos iniciais do século XIX. Foi realizada uma pesquisa bibliográfica acerca da indumentária feminina no período do final do século XVIII ao começo do século XIX, da cor branca, o papel das estátuas greco-romanas sobre o vestido neoclássico, das mudanças trazidas pela Revolução Francesa, vida e obras de François Gérard. Além da pesquisa bibliográfica, foi realizada uma pesquisa documental, analisando três quadros de François Gérard: O retrato de Juliette Récamier (1802-05), Madame Charles Maurice Talleyrand Périgord (cerca de 1804) e Retrato da Imperatriz Josefina (1801). As pinturas selecionadas foram analisadas tendo em vista o período em que foram pintadas, a presença do vestido branco neoclássico, as cores, o ambiente, as poses e a influência e status que as mulheres representada possuíam. Ao finalizar-se a pesquisa conclui-se que as estátuas gregas e sua falta de cor foram influências para o vestido chemise neoclássico e que isso pode ser observado nas obras de François Gérard, onde mulheres ricas e belas são representadas usando vestidos de branco puro e que tanto a paleta de cores quanto o efeito causado pelo vestido reforçam os ideais neoclássicos sobre a imagem da mulher francesa no início do século XIX.

Palavras-chave: Estátuas gregas; Indumentária; Neoclassicismo; Branco;

ABSTRACT

This work aims to analyze the influence of Greek statues on the neoclassical dress from the works of the Italian painter François Gérard, one of the students of the neoclassical painter Jacques Louis David, who as well as his master, had several paintings where he portrayed influential women of French society in the beginning years of the 19th century. A bibliographical research was carried out about the female clothing in the period from the end of the 18th century to the beginning of the 19th century, the white color, the role of Greco-Roman statues on the neoclassical dress, the changes brought about by the French Revolution, life and works of François Gérard. In addition to the bibliographical research, a documental research was carried out, analyzing three portraits of François Gérard: Portrait of Juliette Récamier (1802-05), Madame Charles Maurice Talleyrand Périgord (ca.1804) and Portrait of The Empress Josephine (1801). The selected paintings were analyzed considering the period in which they were painted, the presence of the neoclassical white dress, the colors, the environment, the poses and the influence and status that the represented women had. At the end of the research, it is concluded that the Greek statues and their lack of color were influences for the neoclassical *chemise* dress and that this can be observed in the works of François Gérard, where rich and beautiful women are represented wearing dresses of pure white and that both the color palette and the effect caused by the dress reinforce the neoclassical ideals about the image of French women in the early 19th century.

Keywords: Greek statues; Clothing; Neoclassicism; White.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Pintura da época neoclássica	21
Figura 2 –	Página da revista de moda francesa <i>Journal des Dames</i>	22
Figura 3 –	Retrato de Maria Antonieta usando um vestido chemise	23
Figura 4 –	Retrato de Catherine Rebecca Gray, Lady Manners	25
Figura 5 –	Reconstrução em cores do Arqueiro de Afaia	26
Figura 6 –	Reconstrução de estátua feminina em cores	27
Figura 7 –	Estátua de Afrodite <i>Kallpygos</i>	28
Figura 8 –	Pintura de François Gérard, Belisarius	30
Figura 9 –	Retrato de Juliette Récamier	33
Figura 10 –	Retrato de Madame de Talleyrand	35
Figura 11 –	Retrato de Joséphine Bonaparte	37

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	METODOLOGIA	14
2.1	Abordagem e Tipo de Pesquisa	14
2.2	Área de Abrangência	14
2.3	Plano de Coleta de Dados	15
2.4	Categorias Analíticas	16
2.5	Tratamento de Dados	17
3	A MODA NEOCLÁSSICA	18
3.1	Contexto Social do Período Neoclássico Francês no Século XIX	18
3.2	As Mudanças na Moda	20
4	A INFLUÊNCIA DAS ESTÁTUAS SOBRE O VESTIDO BRANCO	25
5	OS RETRATOS DE FRANÇOIS GÉRARD (1770 – 1837)	30
6	CONCLUSÃO	38
	REFERÊNCIAS	40

1 INTRODUÇÃO

As estátuas gregas, desde seu surgimento até hoje, são elementos icônicos na sociedade ocidental. As esculturas são referências muito conhecidas, constituindo muito do que se sabe sobre a arte e as ideias dos antigos gregos.

Até onde era sabido, as estátuas eram feitas de mármore e não possuíam cor¹, algo que foi refutado após pesquisas que identificaram cores nas estátuas, o que gerou uma exposição chamada *Bunte Götter* (Deuses em Cores)², organizada por Vincenz Brinkmann e Raimund Wünsche, entre 2003 e 2004.

A falta de cor das estátuas gregas, acabou por ser usada como parte de uma estética clássica, mas que muitas vezes foi interpretada de forma a alimentar os ideais europeus relacionados à aparência. A estética neoclássica³ viu a branquitude das estátuas como uma marca da superioridade física, moral e social dos antigos gregos (FEND, 2017, p. 171, apud HODNE, 2020, p. 193-194).

A descoberta das cores nas estátuas gregas trouxe uma nova visão acerca da forma como sempre foi vista a arte grega e ideias que vieram junto com elas. Dentre várias coisas que a estética grega foi usada como inspiração, está a arquitetura, a moda, entre outros.

Sempre foi associado à arte grega algo sofisticado e que de certa forma não se assemelhava à policromia descoberta, e sim a algo com cores mais claras e ideias que defendiam a beleza e a delicadeza, que seria resultante da ideia de superioridade de brancos europeus, segundo a reportagem da BBC News Brasil: Como mito de estátuas gregas brancas alimentou falsa ideia de superioridade europeia⁴, que foi a inspiração para este trabalho. É importante analisar o que essas ideias causaram na sociedade ocidental, e como a moda é um produto de mudanças e da interação entre elas, além de entender como tais conceitos levaram à formação de uma indumentária de determinado período e como isso influenciou e ainda influencia a percepção coletiva sobre isso.

¹ Segundo Tarbell (1896), o mármore branco, que era abundante na Grécia, começou a ser utilizado e levou ao abandono do calcário como material para as estátuas, pois o mármore era superior ao calcário para esse fim.

² Estátuas da exposição foram analisadas no artigo de Silva e Danhoni Neves (2016): *Esculturas da Antiguidade e suas reproduções técnicas em museus a partir de estudos sobre a cor*.

³ O neoclassicismo foi um movimento artístico e cultural que surgiu no século XVIII e se caracterizou principalmente pelo resgate das ideias clássicas e a inspiração na arte Greco-romana. Segundo Janson & Janson (1996), o neoclassicismo exigia algo mais “natural” que o movimento Barroco-Rococó.

⁴ Retirada de: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56723825> Acesso em: 16/11/2022

De acordo com Heller (2014, p. 310) “O branco, contudo atravessou o século na moda, considerada a cor mais elegante. Pois o branco sinalizava o *status* social de quem o vestia”. Visto que, muitas vezes, o clássico e sofisticado é associado à combinação monocromática das cores, a moda foi um dos âmbitos onde pode-se observar essa ideia ao longo do tempo, principalmente no período da moda neoclássica ou moda império, que começou a ganhar popularidade no fim do século XVIII, mas que teve seu auge durante os anos do Império na França, no século XIX.

A arte do período neoclássico⁵ também possuiu importância social, visto que era muito comum os retratos pintados. Dentre vários artistas da época, François Gérard (1770 - 1837), foi um pintor que, possuindo uma inclinação pelo trabalho do pintor neoclássico Jacques Louis David (1748 - 1825), representa em seus quadros a estética neoclássica e seus conceitos, principalmente em seus inúmeros quadros femininos, nos quais o vestido branco esvoaçante da época aparece em destaque. Langworthy (2012) chama a atenção para o fato de que a contribuição de Gérard para a arte francesa têm sido negligenciada por muitos estudiosos, o que reforça a necessidade de explorar mais sobre as pinturas do artista. Assim, é justa utilização das obras de Gérard para este trabalho.

Segundo Lee (2019), o vestido neoclássico feminino cobria o corpo das mulheres dos ombros aos pés inspirado no clássico e era branco e drapeado. A autora ressalta que as vestimentas neoclássicas brancas faziam parte da designação de status da elite, visto que, as roupas eram difíceis de se manterem limpas, não sendo práticas para o trabalho.

Desta forma, este trabalho busca responder a seguinte pergunta: Como a ideia da falta de cores das estátuas gregas influenciou o uso da cor branca na moda neoclássica na obra de François Gérard?

O presente trabalho tem como objetivo geral analisar a influência da estética grega na indumentária neoclássica e relacionar a ideia da brancura das estátuas grega com a escolha de cores da moda do período, e como objetivos específicos explicar o que foi a moda neoclássica e como ela se inspirou na estética grega, analisar como a monocromia e a branquitude das estátuas gregas contribuiu para a cor branca ser usada no vestido no período neoclássico, assim

⁵ De acordo com Van Dyke (1904), elementos como a natureza e a vida real costumavam ser pautas nas pinturas do século XIX, mas junto cada artista fazia uso desses elementos de acordo com sua própria individualidade, não deixando de lado a tentativa de restaurar a beleza clássica dos Gregos, Romanos e Italianos, algo que fez parte da pintura francesa no início do século XIX.

como analisar a indumentária feminina neoclássica a partir de alguns quadros do pintor François Gérard.

Neste estudo serão feitas análises de três obras do período neoclássico, de autoria de François Gérard: Retrato de Juliette Récamier (1802-5), Madame Charles Maurice Talleyrand Périgord (cerca de 1804) e Retrato da Imperatriz Josefina (1801). Tais retratos onde o vestido branco neoclássico aparece, serão analisados levando em conta o contexto social da França e o que levou à inspiração estética desse vestido.

O trabalho possui este capítulo de introdução, seguido por um capítulo metodológico onde será esclarecido o tipo de pesquisa, a área de abrangência e a análise de dados. O terceiro capítulo irá iniciar a pesquisa sobre a moda neoclássica, explicando o contexto histórico da época, as mudanças que ocorreram para que o vestido branco clássico se tornasse popular entre as mulheres e o que ele significava socialmente, tendo em vista a estética inspirada na antiguidade em alta e as mudanças no modo de se vestir nos anos de revolução.

O quarto capítulo buscará explicar e comprovar quais as ligações entre as estátuas gregas e o vestido neoclássico, em relação às cores claras e também a forma como o corpo feminino foi muito comparado a uma escultura, além da questão da cor, em específico da cor branca, que era comumente encontrada nos vestidos da época e também em foco nos vestidos representados nas pinturas de artistas, o que o branco representa, o que ele significa e quais signos e informações ele é capaz de trazer, sobre as mudanças da época e sobre como a imagem da mulher é construída quando a mesma usa o branco.

No quinto capítulo serão analisadas algumas obras de François Gérard, escolhidas como área de abrangência deste trabalho. As pinturas escolhidas, onde estão presentes mulheres vestidas no vestido *chemise* branco, irão ser analisadas a partir do que foi estabelecido nos capítulos anteriores, permitindo que se possa ter uma ligação entre a pesquisa, o que os autores falam e o objeto de análise.

Estudos sobre a influência da arte na indumentária de época se fazem necessários, pois auxiliará no entendimento de diversos conceitos e relações entre moda e arte, que se fazem presentes no dias atuais.

2 METODOLOGIA

Para alcançar os objetivos desejados no trabalho científico é preciso traçar um caminho que se pretende percorrer, onde tal caminho é representado pela metodologia (GENTIL, 2004). Em relação à definição de método, Gil (2008, p.8) cita que método científico pode ser definido como “(...) Conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos adotados para e atingir o conhecimento.”. Tendo em vista tal motivação, no presente trabalho serão utilizadas dois tipos de pesquisas para alcançar os objetivos principais do estudo: bibliográfica e documental.

2.1 Abordagem e Tipo de Pesquisa

Este trabalho possui caráter descritivo e cunho qualitativo, onde vários tipos de dados são coletados e analisados, explorando diversos pontos de vista relevante, como afirma Godoy (1995).

Para realizar este trabalho, serão usadas as pesquisas bibliográfica e documental. A pesquisa bibliográfica engloba todas as bibliografias publicadas em relação ao tema, como cita Lakatos e Marconi (2003):

A pesquisa bibliográfica, ou de fontes secundárias, abrange toda a bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, orais: rádio, gravações em fita magnética e audiovisuais: filmes e televisão. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito, filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas, quer gravadas (LAKATOS, MARCONI, 2003, P.183).

Esse tipo de pesquisa irá propiciar novas visões acerca de um assunto, trazendo assim novas conclusões, não se restringindo apenas a uma repetição do que já foi dito sobre um determinado assunto.

A pesquisa documental é caracterizada pelo uso de documentos, escritos ou não escritos, como fonte de coleta de dados, constituindo as fontes primárias. Esse tipo de pesquisa é muitas vezes confundido com a pesquisa bibliográfica, que utiliza das fontes secundárias. Lakatos e Marconi (2003) reitera:

É evidente que dados secundários, obtidos de livros, revistas, jornais, publicações avulsas e teses, cuja autoria é conhecida, não se confundem com documentos, isto é, dados de fontes primárias. Existem registros, porém, em que a característica “primária” ou “secundária” não é tão evidente, o mesmo ocorrendo com algumas fontes não escritas. Daí nossa tentativa de estabelecer uma diferenciação (LAKATOS, MARCONI, 2003, p.176).

Para a pesquisa documental foram utilizadas pinturas de mulheres francesas, que tanto por eram conhecidas serem símbolos de beleza, quanto pelo status de riqueza na sociedade francesa do início do século XIX, de autoria do pintor neoclássico François Gérard, entre 1801 a 1805.

2.2 Área de Abrangência

Foi utilizada como área de abrangência, a indumentária feminina neoclássica, a partir do que se tem registrado em obras do pintor François Gerárd no período de 1797 a cerca de 1804. Irão ser analisados os trajes femininos franceses em sua maioria, pois foi onde muitas das mudanças acontecerem no período do fim do século XVIII e início do século XIX, tais mudanças que influenciaram também no mundo da moda. A partir daí a pesquisa possui foco na análise da indumentária do período, assim como a cor branca, que possuía destaque nos vestidos a relação dessa cor com os elementos que teriam influenciado ela.

2.3 Plano de Coleta de Dados

A pesquisa foi realizada nas seguintes etapas: Pesquisa Bibliográfica – Busca e escolha de referências, tais como artigos e livros sobre o tema da pesquisa e os diversos assuntos relacionados à indumentária do século XIX, com as primeiras pesquisas feitas de dezembro de 2021 a julho de 2022; Pesquisa Documental – Feita a partir da análise de pinturas do artista François Gerard que representassem a indumentária feminina neoclássica, mais especificamente o vestido branco usado no início do século XIX, a pesquisa documental foi feita agosto a setembro de 2022, onde foram selecionadas três imagens onde fosse possível observar principalmente a cor branca e os tecidos do vestido clássico neoclássico: Retrato de Juliette Récamier (1802-5), Madame Charles Maurice Talleyrand Périgord (cerca de 1804) e Retrato da Imperatriz Josefina (1801). As pinturas selecionadas datam de 1797 a aproximadamente 1804, sendo cada uma delas retratos pintados de mulheres influentes no século XIX, que aparecem vestidas em vestidos *chemise* brancos. A escolha das pinturas foi feita considerando semelhanças entre elas, o fato de os retratos serem de corpo inteiro, possibilitando visualizar o vestido de cada uma por inteiro, o status social e importância que cada uma das mulheres retratadas possuíam na França do início do século XIX, o fato de as mulheres pintadas nos três quadros, no momento ou antes de posarem para Gérard, possuírem fama por sua beleza e estilo;

Levantamento de Dados – Análise dos quadros Juliette Récamier (1802-5), Madame Charles Maurice Talleyrand Périgord (cerca de 1804) e Retrato da Imperatriz Josefina (1801), de François Gérard, a influência das estátuas greco-romanas na moda neoclássica, o contexto social da França no início do século XIX, realizada de setembro a outubro de 2022, a análise levou em consideração as mulheres que estavam ali representadas; as poses; o vestido de cor branca; a iluminação sobre o vestido branco, o cenário onde foram pintadas e a textura e efeito do vestido; Tratamento de Dados – Interpretação dos dados obtidos, executado de outubro a dezembro de 2022.

2.4 Categorias Analíticas

De acordo com Gil (2008), cada pesquisa, mesmo com objetivos diferentes, possuem elementos comuns entre elas, o que por esse motivo há o estabelecimento de categorias no planejamento de cada pesquisa, para orientar o levantamento, análise e a interpretação de dados. Dessa forma, visando alcançar os objetivos estabelecidos para a pesquisa, foram consideradas as categorias: Estátuas greco-romanas, indumentária, neoclassicismo, branco. É possível abranger o tema da pesquisa a partir de tais palavras, que são essenciais para identificar este estudo.

Tarbell (1896), cita que as estátuas, ou esculturas, gregas possuíam temas mitológicos, algumas cenas históricas, e tinham tendência idealizadora, já que a representação de deuses e deusas eram feitas à semelhança de seres humanos, no entanto seres humanos tornados belos pela imaginação artística. O visual das estátuas, tornou-se símbolo clássico, permitindo que se tornassem elementos de inspiração para outras formas de arte, arquitetura e moda.

As mudanças de costume, e hábitos, podem influenciar a indumentária de um período específico, funcionando como um fenômeno social que torna-se coletivamente aceito, como cita Calanca (2008) acerca da definição de moda. Com esse aspecto cíclico da moda, coisas novas podem surgir sobre a indumentária, ao mesmo tempo que coisas são reutilizadas, resgatando elementos do passado. Um exemplo é a indumentária do período neoclássico que se inspirou no clássico dos antigos Gregos, algo característico do Neoclassicismo.

Com ideais contrários aos do Rococó e Barroco, que podiam ser vistos entre a realeza do século XVIII, o Neoclassicismo surgiu com ideias que traziam a beleza verdadeira como uma beleza mais natural. De acordo com Yan & Fei (2018), muitos intelectuais europeus viajaram para a Grécia e seus arredores para realizar arqueologia científica antes da Revolução Francesa acontecer. Com as descobertas acerca da arte e arquitetura da Grécia, a estética simples

substituiu a arte barroca e, juntamente com as críticas que estavam sendo dirigidas à estética da aristocracia, aos pintores da corte e à estética barroca, o ideal de beleza usado como comparação foi a arte dos antigos Gregos e Romanos.

Entre os elementos trazidos pelo Neoclassicismo para a moda, está o vestido *chemise*, que possuía a presença de transparência, leveza, drapeado e cores menos chamativas, como o branco. Heller (2014, p. 310) cita que “a moda feminina do classicismo à grega renunciou às cores”, mas possuía outros atrativos como o tecido dos vestidos que as permitiam estar vestidas como deusa gregas.

2.5 Tratamento de Dados

Após o levantamento do dados, houve a interpretação e análise das pesquisas bibliográficas, referentes tanto à indumentária neoclássica no fim do século XVIII e início do século XIX, quanto referentes à influência da arte grega na moda neoclássica; e das pesquisas documentais referentes aos quadros de François Gérard, com o objetivo de identificar a influência das estátuas gregas de mármore branco sobre o vestido neoclássico branco e que efeitos esse resgate ao clássico podem ser observados em relação à imagem da mulher.

As informações coletadas serão analisadas também relacionando os acontecimentos sociais na França, no século XIX, assim como outros elementos que influenciaram na moda neoclássica ser diferente do estilo Rococó presente anteriormente no século XVIII, assim como os incentivos políticos de mudança e ideológicos e como isso se conecta com o vestido *chemise* branco representado nos quadros de François Gérard.

3 A MODA NEOCLÁSSICA

A moda possui uma grande capacidade de mudanças, que vão além da função do simples vestir, atingindo outros âmbitos como o social. Braga (2014) descreve moda como sendo algo de uso amplo, que fica associada a uma época, sendo aceita por um grande número de pessoas e passando a ser parte dos gostos e padrões estéticos de determinado intervalo de tempo e de um grupo de pessoas. Lipovetsky (2009) diz que o conceito estrito de moda não podia ser visto antes da metade do século XIV, pois é neste período onde há o aparecimento de um vestuário novo e diferenciado para ambos os sexos: o homem com algo curto e ajustado e mulheres com longo e justo. Tal mudança no modo de se vestir entre homens e mulheres, e as diferenças no vestuário de ambos, pode ser vista como base para a forma de se vestir durante muitos anos além.

Segundo Cunnington (1941, p.14), “A roupa tem a vantagem peculiar de ser uma parte do corpo que pode ser mudada ou renovada à vontade”. Tal afirmação vai de encontro com Calanca (2008, p.17) quando a autora cita que “O vestir expõe o corpo a uma metamorfose, a uma mudança em relação a um dado natural, puramente biológico”. Compreende-se o impacto que a moda possuiu na sociedade, podendo transmitir e expressar algo, indo muito além da funcionalidade.

As funções primárias do traje, que seriam relacionadas a proteção ou até mesmo à questões de moralidade, – que vão de encontro com a definição de Flügel (1966) de que as funções básicas do vestuário estão relacionadas ao pudor, proteção e enfeite - se tornaram funções secundárias, o que, de acordo com Cunnington (1941), enriqueceu a civilização com a arte do traje, a arte de usar roupas como um meio para expressar ideias

Durantes os anos finais do século XVIII é possível identificar mudanças iminentes na moda, quando esta recebeu influência dos novos rumos políticos e sociais, assim como novas formas de pensamento que trouxeram para as pessoas maneiras diferentes de enxergar a si mesmo e aos seus corpos (ROONEY, 2005). Quanto à moda no contexto da Revolução Francesa, é possível identificar muitas das mudanças que ocorreram ao longo do tempo, como as ideologias e as crenças, visto que a partir dos trajes é possível encontrar informações sociais.

3.1 Contexto social do período neoclássico francês no século XIX

Para entender a indumentária de um período, é importante considerar outros aspectos que vão além da roupa. Ao analisar uma indumentária em específico, é preciso familiarizar-se com as condições sociais, hábitos e ideais dos grupos que as vestiam (CUNNINGTON, 1941).

No final do século XVIII, havia muitas pessoas na França insatisfeitas com o governo de Luís XVI, que passava por diversos problemas financeiros.

Em Paris, o número de desempregado cresce, o pão falta e muitos morrem de fome e de frio. Quanto à burguesia, todas as vezes que ela tem oportunidade de se expressar, o faz para criticar o sistema dos privilégios, mesmo que seu desejo secreto seja obtê-los para si (os grandes burgueses compram títulos e cargos antes reservados à nobreza) (BOXUS, 2010, p.48).

Os ideais do Iluminismo surgiram com ainda mais força, trazendo a crítica e o debate para com as ações do Estado e religião. Basicamente o Iluminismo buscava a ênfase no conhecimento racional para desconstruir preconceitos e ideologias religiosas⁶. Esse movimento muito contribuiu para o acontecimento da Revolução Francesa, quando o poder veio a não ser mais concentrado na figura do rei e do clero.

Em Diante dessa conjuntura social observada, destacamos a dimensão simbólica do processo de reavaliação dos costumes dos franceses pela influência política e revolucionária que cada vez mais se fazia presente. Buscava-se abolir a antiga sociedade e construir um novo corpo social que abarcasse as diversas estruturas dessa sociedade, mas agora imersas em um novo contexto renovador: o da Revolução. É dessa forma que podemos perceber como houve, então, um processo de descristianização frente à divulgação das novas ideias e como o discurso político revolucionário absorveu as instituições sociais em busca de uma nova constituição (SAYA, 2016, p. 4).

Em meio ao caos das disputas que circundavam a França, visto que haviam Estados que eram contra as ideias revolucionárias que já se faziam presentes na França, surge a figura de Napoleão Bonaparte, que dá uma nova voz à Revolução.

Napoleão Bonaparte, que havia retornado para a França como herói nacional após seu êxito em batalhas travadas na Itália e na Grécia, se deparou com apoio de grupos políticos internos que buscavam organizar uma nova ordem social estável. Então, no dia 10 de novembro de 1799, Napoleão toma o poder ao dar o golpe conhecido como

⁶ <https://www.todamateria.com.br/iluminismo/> Acesso em: 13/11/2022

“O 18 de Brumário”, esvaziando toda a sala de sessões e criando um consulado decenal de três membros. A partir de tal evento, Napoleão submete por completo o sistema legislativo e corta pela raiz os problemas que afligiam a burguesia que havia chegado ao poder com o Diretório (FALCETTI, 2017, p. 120).

Mesmo após o período da Revolução Francesa, muitos foram os seus impactos remanescentes na sociedade francesa e no mundo. Pensamentos sobre nação, liberdade, igualdade e democracia e espalharam pela Europa (FALCETTI, 2017), de forma que mesmo que a monarquia tenha retornado depois ao poder novamente e à aversão muitas vezes aos ideais revolucionários, não havia como apagar o efeito da revolução no mundo.

3.2 As mudanças na moda

Com as constantes mudanças, a moda vai ao longo do tempo se reinventando entre as pessoas de uma forma cíclica, passando por diversos processos que influenciam-na. Um desses é a inspiração na arte, que pode ser observado no início do século XIX, com o resgate da estética clássica, mais especificamente a arte da Antiga Grécia.

A arte greco-romana foi inspiração para a arte europeia desde o renascimento. Porém, na moda, o apreço pelas artes clássicas trouxe mudanças principalmente no final do século XVIII, após acontecimentos importantes na sociedade, como a Revolução Francesa.

Com a ascensão de Napoleão como imperador da França, em 1804, a frase “linha império” desenvolveu-se para coincidir com o seu Diretório chamado Primeiro Império. Suas frequentes viagens ao exterior, especialmente no Egito, promoveu um interesse em tecidos estrangeiros e design “orientalista” pela Europa (e aumentou a importação de tecidos do exterior) (EDWARDS, 2017, p.64, tradução nossa).

A Revolução Francesa não apenas causou mudanças na França, mas na sociedade como um todo, assim como na moda. As vestimentas caracterizadas pelo exagero na época de Maria Antonieta foram substituídas, juntamente com os excessos que faziam parte das vestimentas femininas.

Em seu lugar, as tendências usadas na França, que ainda liderava a Europa, refletiam a esperança que houvesse nascido uma nova era baseada no exemplo de democracia da Grécia antiga. Inspirada nesse ideal e nas descobertas arqueológicas feitas em Pompéia, a estética passou a ser conhecida como neoclássica (FOGG, 2013, p.120).

A nova proposta era uma silhueta simplificada e “natural”, o que, de acordo com Edwards (2017), neste contexto tinha o significado do uso de materiais mais leves, fáceis de lavar e higiênicos, como o musseline, algodão, popeline, batiste e linho.

Figura 1: Pintura da época neoclássica



Fonte: Louis Leopold Boilly. *Point Of Convention*. 1801. Collection Alan Rothschild.

As vestimentas femininas traziam, então, ideias como leveza e delicadeza e uma silhueta mais leve, sendo o *chemisier* o vestido que mais representa a indumentária feminina desse período.

No pós-revolução, o *chemisier* voltou a protagonizar o cenário da moda. Feito com tecidos leves, como a musselina e o algodão, que, antes importados da Índia, passaram a ser fabricados na França, ainda no período revolucionário. A cintura sempre alta era uma característica marcante do *chemisier*, e para o uso do traje usa à noite, era complementado como mangas curtas, luvas brancas e compridas. No período diurno, as mangas curtas davam lugar às compridas, tornando a vestimenta mais fácil e prática (FOGG, 2013, apud DAZI e KLEN, 2020-2021, p.178).

Muitas das influências da moda época neoclássica surgiram a partir de Napoleão Bonaparte e seus ideais de como sua esposa deveria se vestir, o que serviu como um estímulo para as mulheres da sociedade francesa seguirem a forma de se vestir da imperatriz. Ele proibiu vestidos coloridos, vestidos pretos e esteticamente queria ver uma mulher graciosa e elegante de branco (ALENCAR e BESSA, 2016).

Figura 2: Página da revista de moda francesa *Journal des Dames*



Fonte: *Journal des Dames et des Modes*, Paris, France, 30 Thermidor, Year 7 (August 17, 1799), plate 148. Photo.

As pinturas do início do século XIX ilustram a graciosidade e leveza de um vestido neoclássico, assim como a preferência por cores menos fortes e sem muita policromia presente.

Segundo Boucher (1987, p. 337), “A principal tendência a aparecer neste clima de reação foi, para as mulheres, a paixão por coisas antigas”, algo que se acabou por se popularizar e que combinou-se perfeitamente com a onda clássica que se desenvolvia naquele período.

O traje feminino inspirado no clássico estava em perfeita harmonia com a liberdade moral prevalecente. Ele revelava o quanto fosse possível da forma, não dificultava os movimentos das mulheres e assim aumentava os prazeres da dança, a diversão soberana do período do Diretório, junto com os espetáculos, que reapareceram gradualmente depois de 18 de brumário (BOUCHER, 1987, p.338, tradução nossa).

O vestido que se tornou popular no período, já estava presente alguns anos antes, tendo se originado pelo vestido chemise usado por Maria Antonieta e outros membros da aristocracia (EDWARDS, 2017). Em um retrato da artista Élisabeth Louise Vigée Le Brun, de 1783, Maria Antonieta aparece usando um vestido branco de algodão, sem muito acessórios além de um chapéu, o que contrastava com o estilo exagerado que ela normalmente usava.

Figura 3: Retrato de Maria Antonieta usando um vestido *chemise*



Fonte: Elisabeth Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette (La Reine em gaulle)*, 1783. Oil on canvas, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Apresentando uma figura diferente da rainha da França, do que normalmente se associava a ela em relação ao seu jeito de vestir-se, o quadro que foi exibido no Salão de Paris em Agosto de 1783, provocou grande escândalo na sociedade. Tal quadro teria servido como um catalisador para o início da queda da rainha, de acordo com Goodman (2017). A autora também cita como o fato de a rainha estar usando tal vestido mostrava o quão fora da própria realidade Maria Antonieta estava, porém cerca de um ano após o quadro ter sido exposto, ele passou a e tornar popular, não apenas entre pessoas interessadas por moda, mas como imagem em panfletos pornográficos (GOODMAN, 2017, p. 44).

A *chemise à la reine* caiu de acordo com este movimento em direção à simplicidade no design; era um vestido simples em forma de tubo, reunido ao corpo por cordões, e confeccionado em musselina de algodão importada de locais exóticos como a Índia e o Caribe e era iminentemente adequado para os gostos de uma rainha desejando fugir do ritual sufocante de Versalhes. Maria Antonieta inicialmente adotada o vestido durante sua segunda gravidez em 1781, mas manteve-o na moda para uso diurno no Petit Trianon e outros ambientes informais bem depois que ela deu à luz (GOODMAN, 2017, p. 16, tradução nossa).

Com o tempo o vestido chemise foi se tornando um símbolo do período. A edição de 15 de Janeiro de 1792 do *Journal de la mode et du goût*, insiste no uso de cores moderadas, de

preferência no lugar do preto, do vermelho, do branco e do azul, as quais o editor da revista achou que se tornaram muito politizadas (RIBEIRO, 1995). Entretanto, segundo Ribeiro (1995), a ideologia seguiu atrelada ao vestido.

4 A INFLUÊNCIA DAS ESTÁTUAS SOBRE O VESTIDO BRANCO

Como parte da arte grega, as estátuas foram elementos para o nascimento de uma estética neoclássica. Contudo, até que se tornasse conhecido que tais estátuas eram policromáticas, existiram diversos pontos de vista que traziam o branco como cor pura e símbolo artístico sofisticado, seja na moda, ou em padrões de beleza. Rosenthal (2004) cita:

Artistas do século dezoito traduziram a estátua de Pigmalião em mármore, um material ídolo do passado greco-romano. Foi esse ideal pétreo que capturou a imaginação de espectadores contemporâneos e postulou uma tensão estética particular entre petrificação e animação que se desenrolavam, predominantemente, no corpo feminino (ROSENTHAL, 2004, p.567, tradução nossa).

Em seu artigo *Visceral Culture: Blushing and The Legibility Of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture* (Cultura Visceral: Rubor e a legibilidade da branquidão no retrato britânico do século XVIII), Rosenthal (2004) fala sobre a relação da arte grega com os ideais de beleza femininos no século XVIII, especificamente sobre a branquitude na pele era valorizada, também podendo-se observar na estética feminina como um todo. Ver essa celebração da branquitude apenas como uma escolha estética ou estilo artístico seria ignorar o fato de que estilo e gosto estão sujeitos e intrinsecamente ligados a preocupações maiores de identidade cultural (ROSENTHAL, 2004, p.578).

Figura 4: Retrato de Catherine Rebecca Gray, Lady Manners



Fonte: Thomas Lawrence, Catherine Rebecca Gray, Lady Manners, 1794. *Cleveland Museum of Art. Courtesy of the Cleveland Museum of Art.*

O ponto de vista de estudiosos que costumavam defender as estátuas gregas sem cor como objetos de arte mais puros, também contribuiu para a forma como foi vista a relação do clássico, sofisticado e elegante ao não colorido. Hodne (2020), analisa como Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), um estudioso e pioneiro helenista, influenciou, com suas estéticas clássicas, a ideia de o branco ser algo superior, usado em regimes totalitários, como nazismo, em seu artigo *Winckelmann's Depreciation Of Colour In Light Of The "Querelle Du Coloris" And Recent Critique* (A depreciação de Winckelmann pela cor, à luz da "Querelle Du Coloris" e da crítica recente).

Figura 5: Reconstrução em cores do Arqueiro de Afaia



Fonte: Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch-Brinkmann. *Reconstruction of a marble archer in the costume of a horseman of the peoples to the north and east of Greece, from the west pediment of Temple of Aphaia, Variant C. 2019. Metropolitan Museum Of Art, New York.*

Outros estudiosos contribuíram com outras interpretações com o trabalho de Winckelmann, trazendo novos debates acerca das esculturas gregas e relação da arte com a cor branca.

Nós entendemos que isso não foi porque os estudiosos desconheciam o fato de que monumentos antigos foram pintados, mas porque alguns sustentaram que a forma é mais importante do que a cor (HODNE, 2020, p.205, tradução nossa).

Hodne (2020), cita que há sugestões de que Winckelmann não teria visitado a Grécia por medo de que o seu mito de uma antiguidade branca seria abalado.

Figura 6: Reconstrução de estátua feminina em cores.



Fonte: Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch-Brinkmann, *Reconstruction of a marble statue of a woman wrapping herself in a mantle (so-called Small Herculaneum Woman)*, 2019, Metropolitan Museum Of Art, New York.

Tais afirmações reforçam a ligação entre a visão das cores neoclassicistas, tanto em padrões de beleza, modelos políticos autoritários, como na moda e o fato de que as estátuas gregas, que são parte da arquitetura e arte grega antiga, serem, até onde se sabia, monocromáticas. As mulheres, ao vestirem o vestido branco do período neoclassicista invocavam as esculturas mais do que qualquer meio artístico (CAGE, 2009, p. 205).

Ao fazer uma conexão entre a estética Greco-Romana e o uso do vestido neoclássico Rauser (2015, p.476, tradução nossa) cita que “De fato, a moda neoclássica não emergiu da revolução política, mas antes primeiro surgiu como vestimenta artística, usada pelas mulheres para expressar seus status como estátuas vivas, como obras de artes vivas”. A autora defende ainda que, foi em Nápoles que essa ideia do vestido usado para “criar” obras de arte vivas começou e que três elementos teriam inspirado isso: o símbolo napolitano da *bacante*, as performances provocantes de Emma Hart (amante do embaixador britânico em Nápoles), e a força do classicismo.

Por que mulheres reais, tanto mulheres da classe trabalhadora como Emma Hart e mulheres de elite como Lady Charlotte Campbell, desejam assumir o papel de uma estátua viva, inventando uma forma radical de vestir para o tempo neoclássico? A

ideia da estátua viva foi altamente teorizada por artistas contemporâneo e filósofos, para os quais expressava a utopia do Iluminismo e seus sonhos de perfectibilidade humana e social. Isso colocou os corpos das mulheres no centro de um discurso cultural de prestígio e creditou a sua proximidade com a natureza e a maior sensibilidade delas ao tangível com um acesso privilegiado à estética, e até à verdade moral (RAUSER, 2015, p.465, tradução nossa).

Bissonnette e Nash (2015) irão discorrer sobre a inspiração na estátua *Aphrodite Kallipygos* para muitas obras e representações do vestido neoclássico, assim como no vestido em si.

Figura 7: Estátua de Afrodite *Kallipygos*



Fonte: *Aphrodite Kallipygos*. Primeiro século a. C. Mármore. *Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Italy*.

De acordo com as autoras, o vestido *chemise* do final do século dezoito teria sido resultado tanto do vestido como roupa de baixo quanto pelo modelo da túnica grega.

Mesmo que mudanças ocorressem ao longo do tempo, a cor branca é algo memorável quando se fala no vestido neoclássico. O efeito que o branco traz junto ao vestido muito pode acrescentar em relação aos ideais e costumes da época.

Para Eva Heller (2014), o branco possui associações à luz, quando faz alusões à Bíblia, no qual Deus criou o mundo dizendo “Faça-se luz” e também ao fato de que em todas as religiões o branco possui significados relacionados à ressurreição e à remissão dos pecados (HELLER, 2014).

Na época que precedeu a Revolução Francesa, o delicado vestido branco já fazia sua presença, também nas revistas de moda. O *journal de la mode et du goût* (1790- 1793), uma revista de moda da época, cita em uma de suas edições que “(...) *le blanc a triomphé, et se marie avec toutes sortes de couleurs.*”⁷ (O branco triunfou e se mistura com todos os tipos de cores), e ainda complementa dizendo que este traje é adequado tanto para mulheres bonitas quando para as que não a são, velhas e jovens. Ribeiro (1995, p.89), também cita a revista e adiciona: “O branco era ao mesmo tempo lisonjeiro e apolítico, ou melhor, podia ser reivindicado como a cor dos Bourbon ou como cor clássica, republicana”, o que vai de encontro com alguns pontos citado anteriormente obre a influência tanto do clássico quanto do movimento republicano.

⁷ *Journal de la mode et du goût*, 5 de dezembro de 1791

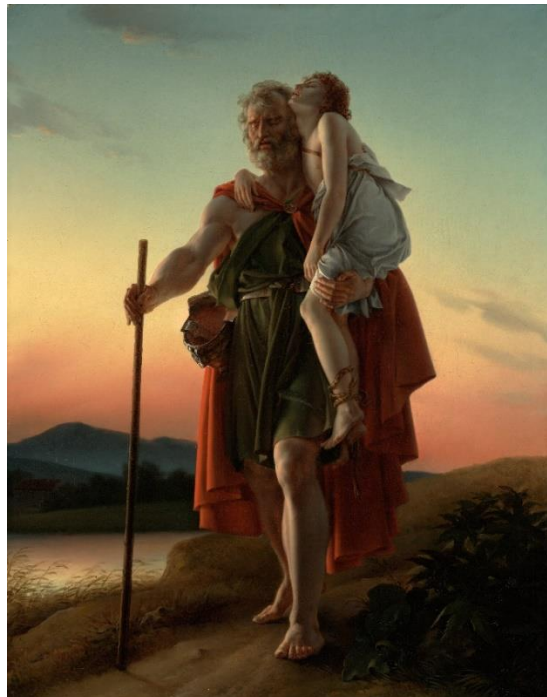
5 OS RETRATOS DE FRANÇOIS GÉRARD (1770 – 1837)

A arte ocupou no período neoclássico, não apenas o papel de objeto de apreciação, mas algo capaz de estimular mudanças nos costumes sociais. Dentre os inúmeros pintores que retrataram a figura feminina com o majestoso vestido *chemise* branco, está o pintor François Gérard. O pintor teve como professor o pintor neoclássico Jacques Louis David (1748 – 1825), e possuía pessoas do círculo de Napoleão Bonaparte como seus clientes, incluindo Josephine Bonaparte, que viria a se tornar imperatriz da França (GALITZ, 2013).

Segundo Langworthy (2012), Gérard nasceu em Roma no dia 12 de março de 1770, filho de uma mãe italiana e de um pai francês, e desde jovem mostrou interesse pela arte, possuindo boas técnicas de desenho, o que levou seus familiares a apoiarem-no nesse caminho, não sendo sabido ao certo muito sobre sua vida nos seus primeiros 10 ou 20 anos de sua vida em Roma antes de se mudar para a França, devido ao trabalho de seu pai.

Seu primeiro treinamento artístico formal foi no estúdio do escultor Jacques-Augustin Pajou, tendo lá aprendido sobre modelar a figura humana, o que se tornou bastante útil quando entrou para o estúdio do pintor acadêmico Guy-Nicolas Brenet (LANGWORTHY, 2012, p. 14-15).

Figura 8: Pintura de François Gérard, *Belisarius*



Fonte: François Gérard. *Belisarius*, 1797. Oil in canvas. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

O pintor, em seus anos de treinamento, já mostrava fascínio com as obras de Jacques Louis David quando, cerca de 1784, criou a composição de uma pintura intitulada *Plague Scene* (1784), e mesmo que seu mestre não houvesse dado permissão para Gérard usar tintas naquele momento, Gérard o fez (LANGWORTHY, 2012).

Langworthy (2012, p. 16) cita que toda essa questão do jovem pintor a ignorar a ordens do seu mestre, demonstrava que Gérard era um “ambicioso artista possuindo a mesma impaciência com os protocolos de avanço profissional que David e muitos de seus alunos”.

Após deixar o estúdio de Brenet, Gérard entrou para o estúdio de David, onde havia certa diferença entre ele e os demais alunos, visto que os outros possuíam mais segurança financeira e eram de classes mais altas (LANGWORTHY, 2012). Não apenas nestas questões ele se diferenciava de seus outros colegas, mas também na sua relação com as mulheres, já que era próximo de mulheres artistas, assim como frequentava eventos social onde estavam presentes mulheres importantes da sociedade naquela época (LANGWORTHY, 2012).

David, em alguns de seus quadros, “refletia na sua economia de detalhes e no essencial, as tensões política e social do período”, algo que não era incomum acontecer entre os pintores. Os retratos de artistas continuaram a ser populares, pois como o momento trazia insegurança para as pessoas, um retrato era como uma memória e um registro pessoal permanente. (RIBEIRO, 1995, p. 89)

Entretanto, em até certo ponto Gérard passou a experimentar mais em relação a estilos e se distanciou um pouco do teor político presentes nos seus trabalhos anteriores, assim como do neoclassicismo Davidiano severo, o que, segundo Langworthy (2012) o permitiu combinar sua inclinação pela linearidade com uma versão mais suave do classicismo.

Remanescentes de seu estilo anterior ainda são vistos em todas as ilustrações, especialmente em seu uso de linhas, espaços relativamente superficiais (mesmo quando mais profundidade é vista, as figuras permanecem no primeiro plano), detalhes anedóticos mínimos, arquitetura clássica, móveis e cortinas, e modeladas de forma convincente, principalmente figuras nuas. Esses elementos neoclássicos típicos são suavizados, no entanto, pelo uso do *chiaroscuro* por Gérard para transmitir emoção, criar atmosfera e modelar as figuras (LANGWORTHY, 2012, p.226, tradução nossa).

A autora também ressalta que, além do resgate dos ideais clássicos nas pinturas francesas, que iniciaram no fim do século XVIII, outros elementos da pintura eram composições estruturadas, uma paleta de cores limitada, a linearidade, contornos precisos e superfícies perfeitamente suaves.

François Gérard foi pintor de muitos retratos femininos, tais obras onde pode-se observar toda a delicadeza da arte neoclássica e como o vestido *chemise* branco possui um grande destaque. Algumas destas obras serão analisadas neste trabalho.

Em 1805, Gérard revelou um novo quadro, onde estava representada Juliette Récamier (1777- 1849), uma famosa socialite francesa e anfitriã de salão. Récamier era considerada um símbolo de beleza de sua época, “a bela das belas, cuja lânguida brancura fascina e reúne em torno de si a elite” (WAGENER, 2000, p. 9). Juliette casou-se com Jacques Rose Récamier, banqueiro rico, o que a tornou importante na sociedade francesa.

A história por trás do quadro Retrato de Juliette Recamier, segundo Galitz (2013), é que Gérard foi escolhido para pintar um retrato de Juliette após seu mestre, Jacques Louis David, ter trabalhado em um retrato da mesma, porém não foi finalizado por razões não esclarecidas, entretanto a autora cita que a biografia de 1824 de David atribuiu o quadro inacabado à impaciência da modelo⁸.

O retrato de Gérard da jovem vestida em um vestido de musseline branco e fino, reclinada em sofá fez mais do que qualquer texto tenha feito sobre a reputação de Madame Récamier, como cita Hillman (2015). No quadro se vê Juliette Récamier usando o vestido *chemise* de cor branca, que consequentemente cria uma aura delicada e sublime em torno dela. Ainda segundo Hillman (2015), o vestido branco era seu favorito, que seguia a linha dos vestidos neoclássicos:

Seguindo a tendência neoclássica, Récamier se transformou em uma obra de arte ao se vestir no novo estilo grego. Sua roupa favorita é um longo e branco vestido *chemise*, que acentuava seus pequenos seios, mas que caía em linha reta até seus tornozelos. Para destacar a simplicidade inerente à um vestido branco liso, Récamier dispensava a maioria dos acessórios, incluindo joias. Sua figura esbelta, seu vestido branco, seus pés finos calçados em sapatos de tafetá tipo balé, seu xale ou véu esvoaçante: tudo sobre a sua figura combinados para impressionar seus contemporâneos com sua natureza “celestial” (HILLMAN, 2015, p. 7-8, tradução nossa).

O elemento xale, que pode ser visto no quadro de Gérard na cor mostarda, contrastando com a cor clara do vestido, era um dos acessórios usados no período da revolução francesa. Boucher (1987) cita que os xales eram feitos de musseline, percal e gaze e poderiam ser bordados. Ribeiro (1995) atribui o papel importante dos xales no período neoclássico às poucas escolhas que se tinha em relação aos vestidos, assim o xale proporcionava um efeito drapeado *à la antique*. A caxemira também é citada como um dos materiais do xale, segundo Cage (2009),

⁸ Notice sur la vie et les ouvrages de M. J.-L. David (Paris, 1824), pp. 44 – 45.

era comum descrever as qualidades esculturais da caxemira enrolada ao redor do corpo em elogios hiperbólicos assim como paródias dos *modes grecques*. A combinação do vestido com uma outra peça nessas exatas mesmas cores não foram representadas apenas uma vez em quadros, como no caso da pintura de Angelica Kauffman *Portrait of a woman at her toilette* (1795) e do próprio Jacques Louis David, *Retrato de Madame de Verninac* (1798-1799).

No quadro, a roupa de Récamier aparece sob uma fonte de luz, o que faz com que o vestido branco fique mais reluzente, trazendo uma aparência quase mística. Além de que é possível identificar pontos como a arquitetura que remete ao clássico, os móveis e cortinas, que foram citados por Langworthy (2012).

Figura 9: Retrato de Juliette Récamier



Fonte: François Gérard. *Retrato de Juliette Recamier*, 1802-1805. *Oil in canvas*. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Na imagem 10 está representada Catherine de Talleyrand Périgord (1761-1835), esposa do ministro de relações exteriores de Napoleão, Charles Maurice de Talleyrand Périgord. Semelhante à Juliette Recámier, Catherine também era uma mulher influente na França e sua beleza também lhe conferia status. Porém, diferentemente de Juliette, Catherine coleciona diversas polêmicas até ser um retrato seu pintado por Gérard (GALLITZ, 2013).

Catherine também posou para a pintora favorita de Maria Antonieta, pintora essa responsável pelo retrato de Maria Antonieta no vestido *chemise*, Elisabeth Louise Vigée Le Brun, em 1783, onde marcou a chegada dela na sociedade parisiense.

De acordo com Gallitz (2013), após ter seu casamento oficializado com Talleyrand, Catherine usou os talentos de Gérard para comemorar o seu triunfo social. Ela não aparentava ser tão jovem, em comparação com o retrato de Le Brun, visto que já haviam se passado anos desde a pintura, entretanto, como cita Gallitz (2013), a figura de Catherine no retrato de Gérard não aparenta estar desfavorecida fisicamente.

Na pintura de Gérard, é possível observar a modelo posando próxima a uma janela, vestida com um vestido branco e detalhes dourados. A cor dourada remete ao ouro que, segundo Heller (2014, p. 442) “Ouro é dinheiro, é sorte, é luxo – isso determina a simbologia do ouro”. A autora também cita, em relação à combinação de cores que o branco combinado com ouro e azul remete a ideal e nobre e a combinação ouro – branco – vermelho remete à beleza.

O vestido aparenta ser feito de musseline, que era um tecido usado no vestido neoclássico. Porém o vestido representado no quadro de Catherine Talleyrand não era um musseline e sim de seda pura, porque, segundo Gallitz (2013) o estilo do vestido foi modificado por conta da objeção de Napoleão Bonaparte ao vestido transparente usado pelas mulheres, em 1799, onde o mesmo alegava que o vestido transparente era indecente. Um outro tecido é usado no quadro, com uma textura semelhante ao chiffon, sobre a seda branca, e sua transparência pode ser vista no quadro, tanto pela representação do caimento do vestido pelo corpo da modelo, como pela cauda do vestido visível no chão, sobre o tapete colorido. Mesmo sem a transparência e caimento da musseline, o vestido continua a delinear o corpo, com o aspecto drapeado que o assemelha às roupas no corpo das estátuas.

Também estão presentes os outros elementos vistos no quadro de Juliette Récamier, como a mobília com aparência clássica, a cortina atrás da modelo, a iluminação que deixa o vestido ainda mais branco, cores semelhantes, além do branco, como o dourado e o vermelho. A peça xale também e faz presente no quadro de Catherine Talleyrand, porém sem tanto destaque onde está posicionado, na cadeira ao lado da modelo.

Figura 10: Retrato de Madame de Talleyrand



Fonte: François Gérard. *Madame Charles Maurice de Talleyrand Périgord (1761 – 1835)*, ca 1805. *Oil on canvas. The Metropolitan Museum of Art, New York. Wrightsman Fund.*

A figura 11 é um retrato da então esposa de Napoleão Bonaparte, Joséphine Bonaparte. Ela fazia parte do grupo de mulheres bonitas e ricas que tiveram um retrato seu pintado por François Gérard.

Conhecida pela sua graça, beleza, sua natureza generosa e gentil e seu gosto impecável, Marie-Josèphe Rose Tascher de La Pagerie (A quem Napoleão apelidou de Joséphine) não era adorada apenas pelo seu marido, mas também pelos franceses (JENSEN, 2017, p. 36, tradução nossa).

Gérard já possuía certa fama por causa de suas obras, entretanto, foi o sucesso do retrato de Joséphine Bonaparte no Salão de Paris em 1801 que o consolidou como retratista preferido da elite (GALLITZ, 2013). Algo que, pelo fato de ser a esposa de Napoleão e ter se tornado uma das maiores referências da moda europeia no período imperial da França, não é ao todo surpreendente. Sendo um ícone de estilo, Joséphine ajudou a promover as indústrias de moda francesas, ao mesmo tempo que buscava através da indumentária preencher lacunas históricas, geográficas e culturais da época do Império, contribuindo também para a criação da identidade da moda no Império (JENSEN, 2017).

Gérard também pintou Joséphine posteriormente, em um quadro intitulado Retrato da Imperatriz Joséphine no seu Traje de Coroação (1807-1808).

Na obra, Joséphine Bonaparte aparece sentada em um sofá, vestida no vestido branco clássico, onde pode-se observar uma transparência semelhante ao vestido usado por Juliette Récamier, no quadro de Gérard. Ao mesmo tempo, o vestido também aparenta ser semelhante ao usado por Madame de Talleyrand (que foi pintado após o de Joséphine), onde pode-se observar que há um tecido transparente sobrepondo o tecido branco, o que faz com que não se possa ver muito da sua pele, que o tecido transparente mostra nas mangas. Os detalhes dourados bordados no vestido também são vistos no vestido de Catherine de Talleyrand, assim como semelhanças podem ser vistas na mobília, na forma que a parte transparente do vestido fica disposta pelo tapete, que também é semelhante. Um tipo de xale com uma cor mais escura pode ser visto na pintura atrás da modelo, entre ela e o sofá. O xale de caxemira (mais comum), como cita Boucher (1987), era um complemento indispensável para qualquer composição elegante.

Cerca de 1800, grandes xales ou mantas retangulares, como as clâmides gregas, estavam na moda e eram usados no estilo grego. Eles eram feitos de tafetá, musseline ou crepe, principalmente branco, mas muitas vezes de algum tom delicado. [...] Mulheres ricas usavam xales de uma caxemira oriental delicada. Esses eram menores que os outros, que logo foram reduzidos em tamanho, e as imitações dos xales de caxemira eram bastante frequente. Devido ao alto preço dos xales quadrados comuns, no entanto, outros entraram na moda (KÖHLER, 1930, p. 399, tradução nossa).

Joséphine usa também alguns acessórios, como pulseira, anel, brincos e uma tiara, além de sapatos brancos. Segundo Köhler (1930) os calçados sofreram mudanças após a Revolução, onde os calçados de salto abriram espaço para sapatos mais planos, que eram mais largos e precisavam ser amarrados por fitas.

O estilo do cabelo é comum aos três quadros aqui analisados (fig. 6, 7 e 8), que se caracteriza pela presença de cachos nos cabelos, onde os cabelos acima da testa eram enrolados e o cabelo da parte de trás era trançado e arranjado de uma forma que vários cachos ficavam pendurados (KÖHLER, 1930).

Figura 11: Retrato de Joséphine Bonaparte



Fonte: François Gérard. *Retrato da Imperatriz Josephine*. 1801. *Castle Museum of Malmaison*, Rueil-Malmaison, França.

A forma como Gérard representou o tecido semitransparente no retrato de Joséphine Bonaparte, também se vê no quadro de Madame de Talleyrand, devido à sua técnica, além de que em ambos os retratos, e até mesmo no de Juliette Récamier, ele retrata o tecido do vestido sob uma iluminação que torna possível ver a leveza do vestido nas pernas, que ficam um pouco contornadas por ele (GALLITZ, 2013).

Tal representação do vestido pode ser compreendida, a partir do conhecimento de como ele surgiu e suas influências da estética greco romana, em especial das estátuas, assim como ressaltam Bissonnette e Nash (2015) que o efeito causado pelo vestido *chemise* rente a pele, onde ele se agarrava ao corpo, era semelhante às esculturas greco-romanas, onde as vestimentas representadas estavam junto à pele em locais específicos, permitindo ao corpo emergir através da roupa.

6 CONCLUSÃO

Compreende-se que, o papel social da moda vai muito além de apenas cobrir o corpo, podendo estar atrelada a ela as mudanças políticas e de comportamento de uma sociedade específica. A arte, mostra-se capaz de influenciar de forma semelhante sobre o que as pessoas vestem, seja em séculos passados, quando a força dos movimento artísticos era mais nítida, seja na contemporaneidade.

No período do final do século XVIII e início do século XIX, a moda feminina sofreu grandes mudanças, que se basearam em uma série de acontecimentos que, complementando-se levaram à popularização do modelo de vestido mais comumente usado neste período: o vestido *chemise*. Contrariando o estilo do Barroco e Rococó, as roupas do Neoclássico resgatavam ideais clássicos como naturalidade, simplicidade, leveza e beleza, trazendo um vestido que feitos de tecidos leves com o propósito de causar um efeito nas mulheres semelhante ao que se sentia ao observar uma estátua greco romana.

A semelhança com as estátuas estava tanto em relação ao modelo das vestes gregas, quando se observa um vestido neoclássico com uma modelagem reta, com drapeados e leve ao tocar na pele, quanto em relação às cores, que mesmo existindo uma gama considerável de cores, o vestido branco ficou marcado de forma icônica.

Ao ser dada importância às coisas clássicas, as mulheres se tornaram verdadeiras obras de arte a ser contempladas quando se vestiam com o vestido branco, a pintura ajudou a eternizar essa imagem da mulher. Como um dos maiores representantes da pintura Neoclássica, Jacques Louis David se tornou um dos exemplos principais do que era a arte naquele período, assim como é possível enxergar os ideais da escola artística através dos seus quadros, sendo responsável por influenciar outros artistas, que se tornaram famosos na época. Entre eles está François Gérard.

Gérard foi estudante de David e antes disso já mostrava grande apreço pelo estilo do pintor. Muitas das pinturas no período neoclássico na França representam cenas da sociedade burguesa, assim como cenas históricas e retratos de pessoas importantes da França. Gérard foi um dos pintores que ficaram famosos por seus retratos de pessoas influentes, muitas que faziam parte do círculo social de Napoleão Bonaparte.

Com uma quantidade grande de retratos de mulheres, é possível enxergar semelhanças entre alguns retratos pintados por Gérard, como as cores, o cenário com mobília e arquitetura de aparência clássica, assim como o fato de as mulheres, em sua maioria, serem influentes na sociedade francesa e que tenham sido exaltadas como símbolos de beleza. Considerando estes

pontos, as pinturas de François Gérard serviram como fonte documental para essa pesquisa, visto que o principal objeto de estudo da mesma – o vestido – é representado de forma fiel à como foi idealizado para trazer à mulher, o aspecto de obra de arte viva.

As mulheres representadas nos três quadros analisados seguem essas categorias, revelando a elegância do vestido *chemise*, onde aparentemente não estava sendo usado como uma roupa de noite, ao se observar a luz ambiente dos quadros. Porém, mesmo o vestido possuindo forma, cores, efeito e acessórios semelhantes – no caso do xale – a transparência do vestido não é representada de forma totalmente igual, visto que Juliette Récamier usa um vestido mais transparente do que Catherine de Talleyrand e Joséphine Bonaparte, e mesmo que a extrema transparência do musseline no vestido tenha sido criticada, até mesmo por Napoleão, Récamier era um símbolo de beleza forte o bastante para que mesmo usando algo tão transparente fosse visto como exemplo de como usar essa transparência com classe.

É seguro afirmar, também, que mesmo os vestidos da Talleyrand e Bonaparte não sendo feitos de musseline transparente, a sobreposição de um tecido transparente sobre outro, não impactou de forma significativa o caimento do vestido que se assemelhava ao caimento de uma roupa esculpida em mármore.

As cores das estátuas, que foram de grande inspiração para a estética neoclássica, mostram influenciar o vestido neoclássico, em especial a cor branca, visto que, se as estátuas estivessem exalando suas cores originais, a ideia do clássico não seria tão pouco colorida.

Considerando que essa pesquisa buscava relacionar as estátuas gregas de mármore branco com o vestido *chemise* usado no período neoclássico, que surgiu no final do século XVIII, nas obras de François Gérard, pode-se dar o objetivo como alcançado. Novos estudos poderão ser feitos de forma a continuar explorar o universo do período neoclássico tanto nas artes quanto na moda, sendo possível o surgimento de estudos que busquem enfatizar o quanto a arte e a moda estiveram, e estão, ao longo do tempo, caminhando lado a lado.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Camila; BESSA, Ricardo. **As alterações na moda feminina no período pós revolução francesa e o estilo império de Josefina**. 12 Colóquio de Moda, 9 Edição Internacional, 2016.
- BISSONNETTE, Anne. *Dessiné d'après nature: Renditions from Life in the Journal des Dames et des Modes, 1798-9*. Journal for Eighteenth-Century Studies, Vol.38, No. 2, 2015.
- BISSONNETTE, Anne & NASH, Sarah. **The Re- Birth of Venus: Neoclassical Fashion and the Aphrodite Kallipygos**. Dress. Vol. 41, Ed. 1, 2015.
- BOUCHER, François. **20.000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal adornment**. Expanded Edition. Nova York: Harry N. Abrams, 1987. 459p.
- BOXUS, Dominique. **A França no século XIX: história, literatura e arte**. A Palo Seco. Ano 2, n. 2, 2010. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/download/5090/pdf>.
- BRAGA, João. **Histórias: estilo e moda**. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, v. 7, n. 16, p.36-38, 2014. DOI: 10.26563/dobras.v7i16.28
- CAGE, E. Claire. **The Sartorial Self: Neoclassical Fashion And Gender Identity In France, 1797-1804**. Eighteenth-Century Studies. Vol. 42, N°. 2, p. 193-215. Winter, 2009.
- CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. São Paulo: Ed. SENAC, 2008.
- DAZI, Camila; KLEN, Jonathan. **A moda como indicador social e detentora de memória: Valorização e Preservação**. Ensinar mode, Vol. 4, n. 3, p.172 - 188, 2594-4630, out. 2020 - jan. 2021.
- EDWARDS, Lydía. **How to read a dress: A guide to changing fashion from the 16th to the 20th century**. New York. Bloomsbury Academic, 2017.
- FALCETTI, Bruno Mesquita. **A Revolução Francesa: Panorama Histórico e os Efeitos que moldaram a sociedade contemporânea**. Revista História e Diversidade. Cárceres – MT, v. 9, n. 1, p. 110 – 125, 2017.
- FEND, Mechthild. **Fleshing out surfaces**. Skin in French art and Medicine, 1650-1850. Manchester: Manchester University Press, 2017, p. 171.
- FLÜGEL, J. C. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Mestre Jou, 1966.
- FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013
- GALITZ, Kathryn Calley. **François Gérard: Portraiture, Scandal, and the Art of Power in Napoleonic France**. The Metropolitan Museum Of Art Bulletin, v. 71, n. 1. Summer, 2013.

GENTIL, Hélio Salles. **Convite à Pesquisa em Filosofia e Ciências Humanas: Orientações básicas para a formulação de um projeto.** Ano XI, nº 41, 167-174. Integração. 2005

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** 6ª edição. Atlas. São Paulo, 2008.

GOODMAN, Sarah Lorraine. **Devil In A White Dress: Marie-Antoinette And The Fashioning Of A Scandal.** *Master's Theses.* 4799. 2017. DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.7kr7-k7vz>.

GODOY, Arilda Schimidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades.** RAE – Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores: Como as cores afetam a emoção e a razão.** São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2014.

HILLMAN, Susanne. **Empty-handed beauty: Juliette Récamier as pseudo-event.** *Celebrity Studies,* 2015.

HODNE, Lasse. **Winckelmann's Depreciation of Colour in Light of the Querelle du coloris and Recent Critique.** *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History,* 89:3, 191-210, 2020. DOI: 10.1080/00233609.2020.1788636.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à História da Arte.** 2ª Edição. Martins Fontes. São Paulo, 1996.

JENSEN, Heather Belnap. **Parures, Pashminas, and Portraiture, or, How Joséphine Bonaparte Fashioned the Napoleonic Empire.** *Fashion In European Art: Dress and Identity, Politics and the Body, 1775-1925* (p. 36-59). London • New York: I.B.Tauris. Bloomsbury Collections. 2017

KÖHLER, Carl. **A History Of Costume.** G. Hogward Watt. New York, 1930.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica.** 5. Ed. – São Paulo: Atlas 2003.

LANGWORTHY, Jennifer Marie. **On Shifting Ground: The Revolutionary Carrer Of François Gérard.** *Dissertation.* University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012.

LEE, Mireille M. **Antiquity And Modernity In Neoclassical Dress: The Confluence of Ancient Greece and Colonial India.** *The Classical World; New York Vol. 112, Ed. 2,* 2019.

LENORMANT, Charles. *François Gérard, peintre d'histoire: essai de biographie et de critique.* Ed. 2. René. 1847. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=AKUzAQAAMAAJ&hl=pt-BR>

LIPOVETSKY. Gilles. **O Império do Efêmero.** Companhia das Letras. São Paulo, 2009.

RAUSER, Amelia. **Living Statues And Neoclassical Dress In Late Eighteenth-Century Naples.** *Art History,* 38, 2015.

RIBEIRO, Aileen. **The Art Of Dress: Fashion In England And France 1790 to 1820.** New Haven and London: Yale Univerity Press, 1995. DOI: 10. 1111/1467-8365.12147

ROONEY, Anne. **A History Of Fashion And Costume: The Eighteenth Century.** Vol. 5. Bailey Publishing Associates Ltd. 2005

ROSENTHAL, Angela. **Visceral Culture: Blushing and The Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture.** *Art History*, 2, 563-592, 2004.

SAYA, L. S. **O clima revolucionário na França do século XVIII: politização, descristianização e o impacto nas instituições sociais.** In: XV Encontro Regional de História - ANPUH PR, 2016, Curitiba. Anais Eletrônicos do XV Encontro Regional de História - ANPUH PR, 2016. p. 1-13.

SILVA, Josie Agatha Parrilha ; DANHONI NEVES, M. C. . **Esculturas da Antiguidade e suas reproduções técnicas em museus a partir de estudos sobre a cor.** In: IX Seminário Leitura de Imagens: Múltiplas Mídias, 2016, Florianópolis. Anais do IX Seminário Leitura de Imagens: Múltiplas Mídias. Florianópolis: Editora da UDESC, 2016. p. 71-85.

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

TARBELL, Frank Bigelow. **A History Of Greek Art.** Flood & Vincent. Norwood, Massachussets. 1896.

VAN DYKE, John C. **A Text-Book Of The History Of Art.** College Histories Of Art. Ed. 7. Longmans, Green and Company. New York, 1904.

WAGENER, Françoise. **Madame Récamier (1777-1849).** *Grandes Biographies.* Flammarion. 2-08-06-8062-5. Paris, 2000.

YAN, Liang; FEI, Chongzhou. **Analysis on the Characteritics of the Neoclassical Art.** *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 236. International Conference on Management, Economics, Education and Social Sciences (MEESS 2018), 2018.