

Os modos e modas de Marília: uma análise da influência barroca em Minas Gerais

Lorena Cristina da Silva Santos¹

RESUMO

O presente trabalho propõe apresentar a influência do Barroco na indumentária brasileira, através de uma visão geral do período Barroco na Europa do século XVI e XVII, e da influência dessa expressão de arte no Brasil do século XVIII, mais especificamente em Minas Gerais. Essa referência foi trazida pelos portugueses no século do ouro, quando eles se instalaram no Brasil para o garimpo e dessa forma afixaram fortes raízes em Minas Gerais. Apresenta-se também a influência do Barroco na indumentária europeia e posteriormente brasileira, além de analisar as influências barrocas na indumentária mineira partindo pela ótica de Georges Vigarello, que tem o intuito de retratar a arte de se embelezar e, a partir desse princípio, traçar referências de moda e beleza através dos costumes retratados pelas liras de Tomás Antônio Gonzaga em seu livro Marília de Dirceu. É possível na literatura encontrar os costumes descritos e a partir daí identificar o que ficou de relevante para a moda de Minas Gerais.

Palavras-chave: Barroco. Indumentária. Beleza.

ABSTRACT

This paper proposes to present the influence of the Baroque in the Brazilian clothing, through an overview of the Baroque period in the sixteenth and seventeenth century Europe, and the influence of this art of expression in Brazil eighteenth century, more specifically in Minas Gerais. This reference was brought by the Portuguese in the golden age, when they settled in Brazil for the mining and thus posted strong roots in Minas Gerais. Also presents the influence of the Baroque in European clothes and later Brazil, besides analyzing the Baroque influences in the mining clothing starting from the perspective of Georges Vigarello, which aims to portray the art of beautifying and, from that principle, trace fashion and beauty references through customs portrayed by lira Tomas Antonio Gonzaga on your Marilia Dirceu book. You can find in the literature described and from there identify what was relevant to the fashion of Minas Gerais customs.

Keywords: Baroque. Clothing. Beauty.

¹ Designer de Moda – Universidade FUMEC. Email: lorenacssantos@hotmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Moda e indumentária sempre estiveram relacionadas pelo tempo. Não se pode pensar em moda sem indumentária, pois estes fatores se complementam a todo momento de forma explícita. No livro *A cultura das aparências*, de Daniel Roche (2007), o autor difunde a importância da indumentária como parte fundamental da vivência humana e, com passar do tempo, a moda entra em fator de libertação, ou seja, sai do âmbito de indumentária e se torna além dela mesma, flexível em estilo e assim comercializada. Através dessa análise de indumentária feita pelo autor, a qual é tratada no livro através da importância da investigação da vestimenta, segundo viés interno e externo, onde a moda se instaura primeiramente na interpretação social e posteriormente nas diversas invenções e interpretações possíveis através dela.

Neste sentido, o autor afirma que:

(...)A lógica da roupa oferece uma maneira de compreender e um meio de estudar as transformações sociais que ocorrem nos aglomerados urbanos. Dessa perspectiva, a história da cultura material e a história dos comportamentos sociais estão diretamente associadas, como já o assinalara Fernand Braudel². (ROCHE, 2007, p.20).

Por tanto, a roupa além de sua função como vestimenta, carrega consigo a importância analítica representada através dos símbolos sociais e, dessa forma iremos analisar o Barroco (meados do século XVII até ao final do século XVIII) em seu geral, desde as primeiras aparições como forma de arte até a decadência, abrangendo também as influências geradas no Barroco brasileiro, voltado para Minas Gerais e principalmente citando o que ainda se apresenta em Ouro Preto. Em um segundo momento, iremos abordar o viés da indumentária na apropriação do Barroco para a moda da Europa e sua extensão direta na moda brasileira para compreender esta influência. Será realizada uma análise do livro *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga que contém traços importantes do Barroco.

O ponto principal da análise do Barroco mineiro é a forte expressão individual que suas instalações retomam. Ao analisar Vila Rica é possível compreendê-la como uma forma de civilização que é diferente do litoral mercantil da América Latina, pois, ao mesmo tempo que nota-se nela a influência da Europa, ela carrega consigo a forma de expressão de cada artista que reproduz nas capelas sua interpretação do que seria o Barroco, fazendo uma transposição do Barroco europeu para o brasileiro. É visível o atraso do desenvolvimento dessa representação artística em relação à Europa, no entanto está implícito como a percepção de um novo gosto estético revitaliza e amplia o entendimento geral das pessoas sobre o período Barroco. Segundo Affonso Ávila³, não é possível citar melhor lugar no Brasil para expor o Barroco do que Ouro Preto, pois é uma das únicas cidades que mantém totalmente a imagem setecentista da época.

Por ser de grande relevância, iremos analisar a influência do Barroco indiretamente na indumentária da Europa e do Brasil, para buscar as referências ditatoriais de moda que se instauram até hoje, onde primeiramente atenta-se para o

² Historiador francês e um dos mais importantes representantes da Escola de Annales.

³ Texto especial inserido no catálogo da exposição Brasil Barroco entre o céu e a terra, realizada pela União Latina, no Petit Palais em Paris de 4 de novembro de 1999 a 6 de fevereiro de 2000.

que a Europa lança como tendência e posteriormente se produz no Brasil. Também iremos exemplificar a referência de moda dos séculos XVI ao XVIII, através de algumas imagens captadas dos livros: *História da Indumentária e da moda. Da antiguidade aos dias atuais*, de Bronwy Cosgrave e *História da moda no Brasil*, de Gilda Chataignier, na tentativa de delinear as referências de moda europeias e brasileiras.

Busca-se exemplificar a indumentária através da análise das líras de *Marília de Dirceu*, (que são a representação do amor incondicional de Tomás Antônio Gonzaga) onde há a descrição de uma mulher idealizada, enfatizando os pequenos detalhes de sua face, de sua expressividade e de seus costumes. Relacionando assim essas descrições às análises de Georges Vigarrelo segundo o viés da beleza social, a partir do olhar do homem sobre a mulher idealizada de maneira frágil e sensível, enfatizando as sensações do corpo humano, além da intenção de enriquecer as qualidades femininas através da exaltação do apelo estético, voltadas para o cunho de que uma mulher nasceu para ser bela e nada mais.

O Barroco foi gerado na Europa nos séculos XVI e XVII, originado a partir do rompimento do Renascimento, enfatizado pela introdução da ciência, no momento crucial no qual o homem começa a entender como o corpo funciona. Criado também com o intuito de resgatar os fiéis que a Igreja Católica estava perdendo para as outras religiões, sendo utilizado como forma de propaganda, considerando o homem que não cultua um Deus como um pecador. Quanto ao Barroco através do olhar dos artistas da época, Arnold Hauser afirma que:

(...) estavam concentrados, sobretudo, na dissolução da por demais óbvia regularidade e harmonia da arte clássica e na substituição de sua normatividade superpessoal por características mais subjetivas e mais sugestivas. (...) (HAUSER, 1995, p.370).

Sendo essas características que diferenciam o Barroco do Renascimento, pelo fato da arte renascentista ser mais regrada em suas representações, mais estáticas, baseada no Classicismo, com proporções rigorosas, medidas precisas e perspectivas exatas. Já o Barroco com seus motivos explorados nas entrelinhas das suas obras, com a intenção de emocionar com seu dinamismo e toda sua subjetividade, transparecendo num universo mais profundo do que apenas a representação externa de uma fachada ou no interior de uma Igreja, o Barroco está representado mais naquilo que ele quer te sugerir como espectador do que pode ser fundamentado apenas na ideia estética da obra.

Pode-se dizer que a arte do Brasil sofre principal influência do Barroco, que foi introduzido no país através da chegada dos jesuítas enviados por Portugal com o intuito de catequisar os índios. E com a descoberta do ouro, o interesse de Portugal pelo Brasil se intensificou, assim muitos portugueses vieram para usufruir, extrair e captar essa riqueza para usufruto da corte. Com a vinda de muitos portugueses, não só os costumes mudaram, mas também sociedade e cultura, e os povos que aqui se encontravam foram completamente influenciados por um novo modo de vida. A partir disso, nota-se os primeiros sinais de arte barroca no Brasil, em que os portugueses traziam peças de Portugal para a reprodução destas no material que se encontrava no Brasil, material este bem diferente do que os utilizados na Europa.

Analisando o poder de Vila Rica, que se imperou pelo grande número de minas de ouro e, com isso, o aumento exponencial de pessoas que vieram para trabalhar na mineração, a Igreja Católica encontrou nisso uma oportunidade de se

instaurar ali para a perpetuação de seus discípulos. Suas igrejas rebuscadas de ouro, ao estilo Barroco, com inúmeros monumentos dentro e fora de suas instalações, também movimentavam a cidade em datas festivas. Segundo Ávila (1999) a indumentária ornamentada nas festas da Igreja Católica, enfatizava principalmente as cores e os trajes de gala, as ruas também eram ornamentadas, as casas decoradas, tudo isso para completar o festival Barroco⁴ no seu próprio estilo.

Com a valorização de Vila Rica, segundo Ávila (1999), devido à mineração, o número de cidadãos passou a ser relativamente alto se comparados ao Rio de Janeiro e à Salvador. Com isso, numa abordagem sociológica, podemos dizer que os recursos intrínsecos à vida urbana passaram a fazer parte do movimento da cidade, instigando assim o gosto por arte, cultura e lazer, fomentando manifestações culturais, (música, teatro e principalmente a literatura). Neste frenesi cultural foi possível propagar a circulação de panfletos clandestinos com teorias críticas à forma de governo da época, sendo utilizado inclusive por Tiradentes na difusão do exemplar da constituição americana.

Na moda europeia o Barroco foi relacionado à um estilo rebuscado, com excessos, o qual há uma supervalorização dos elementos decorativos dos trajes, expondo o drama que é próprio do período, com intuito de impactar visualmente quando estiver adentrando a um salão. Segundo Bronwyn Cosgrave (2012), os trajes tinham movimentos mais fluidos, as joias eram mais sofisticadas e as pessoas prezavam o conforto ao mandar fazer suas roupas, surge neste momento o estilista. É nessa época também que as tendências começam a ser difundidas através dos jornais que circulavam pela Europa, propagando conceitos como roupas em masculino e feminino, além da difusão da existência de tecidos específicos para cada estação do ano.

No Brasil a referência de moda barroca se deu pelo fato da abertura dos portos somado a incidência do ciclo do ouro o qual segundo Gilda Chataignier (2010) foi ponto de partida para a influência na mudança dos trajes das brasileiras, as quais começaram a pegar referência na roupa das lusitanas, diferenciando apenas por adornos e tecidos que encontrados no Brasil eram diferentes do que os usados por elas, pois eram trazidos da França. Atentando-se ao fato de que na época, não havia outra referência de moda no Brasil já que dificilmente o país tinha contato com outro povo, cultura e civilização. Afirma Chataignier (2010), que neste momento os adornos passaram a ser produzidos em ouro, com grandes fivelas e botões, utilizados muitas vezes pelas mulheres principalmente nos jantares femininos.

Para entender moda, é preciso buscar nos traços de culto a beleza através dos costumes da época, e por meio da literatura pode ser encontrado estes costumes expressos fortemente, por isso a ideia de se relacionar *Marília de Dirceu*, com a *História da Beleza*, utilizando-se da representação da beleza social, do naturalismo fictício e da evidenciação das partes superiores ao serem representadas. Segundo Georges Vigarello (2006), a intenção de se excluir a parte inferior do corpo se dá pelo fato de ser um território proibido, e por este motivo recorre a descrição apenas de cabelos, olhos, bustos. Exaltando a feminilidade e tornando a mulher um ser quase inalcançável, comparadas ao divino, além da fragilidade e delicadeza de expressões e afeições. Também contendo algumas passagens sobre os trajes e joias utilizados, como o gibão e o colar de pérolas.

⁴ Expressão utilizada pelo autor, se referindo as principais celebrações litúrgicas da Igreja Católica na época, celebrações estas que duravam até três dias e movimentava todos circuitos de Vila Rica, ornamentando ruas, casas, e principalmente as Igrejas Católicas.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 Barroco e seus desdobramentos na Europa e no Brasil

Este capítulo descreve o início do Barroco europeu do século XVI e XVII, segundo a visão de alguns estudiosos do assunto. Serão apresentados acontecimentos da época, influências e resultados posteriores desse período. Serão discutidos os primeiros vestígios de traços Barrocos na arte europeia, a influência da Igreja Católica como principal patrocinadora da arte, conforme análise de historiadores, críticos e teóricos de arte como Heinrich Wölfflin, Max Dvorak, Carl Joachim Friedrich, Alois Riegl. Além disso, ocorrerá a abordagem da temática do Barroco em Minas Gerais e as influências que este estilo artístico proporcionou na arquitetura do século XVIII e que se encontra pelas ruas e vielas de algumas cidades do mencionado Estado brasileiro. O Barroco enraizou-se em Minas Gerais por meio da influência europeia trazida por aqueles que vieram em busca das promessas da mineração àquela época, principalmente do ouro. Minas Gerais é hoje considerado um museu a céu aberto do Barroco brasileiro e por este motivo deve ser destacada sua importância em termos de representação artística, o que será realizado com a descrição de seus motivos arquitetônicos, obras de arte e, também, de suas obras literárias. Neste sentido, este capítulo ainda discorrerá sobre o ponto de vista de alguns críticos de arte, historiadores e pesquisadores de arte, como Lourival Machado, Affonso Ávila e Myriam de Oliveira.

De todos os termos significantes do estilo Barroco, a própria palavra sugere o termo pérola irregular. Ao tratar de importância artística, Germain Bazin (1993) afirma que os teóricos da arte têm visto no Barroco o valor resultante da grande aceitação desta expressão artística, cujo significado é complementador, podendo resumir a história dessa arte em duas etapas de expressão artística, alternando os momentos da própria entre Barroco e Clássico. Heinrich Wölfflin⁵, *apud* Bazin (1993), afirma que no período Barroco os artistas queriam enfatizar a multiplicidade, tornando suas obras mais dinâmicas e prontas para romper as fronteiras. As formas são orgânicas, sempre ligadas umas às outras, como se não pudessem ser rompidas, sem que se saiba encontrar o começo, o meio e o fim. O Barroco insere formas que libertam a imaginação, intensas e paralisadas ao mesmo tempo, com sentimento e sofrimento, que se expõe ao extremo em todas as vias de sua manifestação materializadas em suas obras.

As primeiras manifestações do Barroco ocorreram na Itália, em meados do século XVI, expandindo-se por toda Europa e atingindo a América Latina posteriormente, onde se manteve como expressão cultural até alguns anos após a virada do ano de 1800. Segundo Bazin (1993), no século XVII, os principais artistas barrocos mantinham um grande respeito pela Antiguidade. Nesse período, era quase impossível separar as formas clássicas das formas barrocas, já que muitas das obras de arte da época poderiam ser encaixadas em qualquer um dos estilos citados. Isso era visto como expressão realista dos artistas desse período, uma vez que veneravam as formas clássicas e conseguiam romper muito pouco com esse estilo para transitar para formas exclusivamente barrocas. Após este primeiro momento de transição entre os períodos em que se consta a interferência de uma expressão de arte na outra, o Barroco se consolidou, deixando para trás alguns caracteres das vertentes clássicas, mas levando consigo traços importantes das mesmas. Posteriormente, verifica-se o desenvolvimento de outras formas artísticas

⁵ Teórico suíço, escritor e historiador de arte.

em sua essência, como o chamado Rococó⁶; após, verifica-se o surgimento do denominado Neoclassicismo⁷. Entrementes, mesmo com surgimento deste último, França e Inglaterra continuaram a propagar formas de expressões artísticas com traços barrocos.

Bazin (1993) descreve o período Barroco como o momento histórico no qual a civilização ocidental está enriquecida de expressões artísticas variadas, sendo que ao mesmo tempo na Europa ocorre um intercâmbio maior entre arte e intelecto por meio de pintores e pensadores, resultando em uma liberdade de escolha e aceitação na arte em que reina o encaixe da reprodução de suas formas artísticas. No entanto, o termo “liberdade de escolha” não pode ser de fato aplicado ao referido período, uma vez que artistas foram reprimidos devido à perseguição religiosa da Igreja Católica, a qual, paradoxalmente, era a maior patrocinadora da arte à época, e por isso tinha grande poder para decidir sobre a forma de expressão artística que deveria ser (re)produzida no âmbito social.

Em *Barroco e Rococó*, Bazin apresenta que:

(...) Foi na Itália que criou o sistema de valores formais próprios da arte conhecida mais tarde como Barroco. Tal sistema foi elaborado nos círculos artísticos de Roma e Bolonha por volta de 1600; ou seja, durante os pontificados de Sisto V (1585-1590) e Paulo V (1605-1621). (...) (BAZIN, 1993, p.9).

Como dito anteriormente, esta é uma época de pontificados⁸ católicos, e, devido a isso, a Igreja continuava com um sentimento de força perante a humanidade, mesmo tendo perdido para a Reforma⁹ protestante grande parte do território europeu. Quando Roma se transformou na cidade papal, a primeira medida tomada fora a revitalização da igreja de São Pedro, que posteriormente seria considerada Basílica de São Pedro, reconstruída para ser símbolo central da fé da Igreja Católica. Grandes arquitetos foram convocados para essa reconstrução, planejando ruas que guiassem os olhos do povo para as igrejas, facilitando a movimentação das multidões durante suas peregrinações, sendo Gian Lorenzo Bernini¹⁰ considerado um dos mestres de “planejamento urbano”, além de representante paradigmático de escultura barroca.

No século XVII, descreve Bazin (1993), na Itália foram construídos diferentes edifícios, dentre eles os teatros são os que representam maior originalidade, e, nessa época, o país era repleto de construtores sendo local propício para diversas oportunidades, dando espaço para diversos arquitetos talentosos expressarem seu trabalho, inobstante a repressão simbólica e física exercida pelas autoridades católicas. O estilo Barroco se espalhou por toda Itália, exuberante e ornamental, expressivo e grandioso, conjunto que Bernini julgava especial. O legado deixado foram monumentos arquitetônicos com sua assinatura, com alta representação decorativa nas partes internas e externas das igrejas de estilo estritamente Barroco.

⁶ Estilo artístico intimista que buscava sutileza e alegria em contrapartida aos excessos do Barroco.

⁷ Movimento cultural com interesse pela cultura clássica, moderada e equilibrada, reagindo contra os excessos decorativos e dramáticos do Barroco.

⁸ Período em que se exerce o poder de um papa.

⁹ Movimento que protestava contra a doutrina Católica e propunha uma reforma no catolicismo romano.

¹⁰ Gian Lorenzo Bernini, considerado um dos maiores escultores do século XVII e também um excelente arquiteto.

Mesmo com a monarquia absolutista¹¹, conforme Bazin (1993), na Espanha, bem como na França, não houve centralização do controle sobre as artes, sendo que as províncias permaneceram ativas e independentes neste quesito. Mesmo sendo a Igreja católica dominante na arte de construir, a arquitetura espanhola aderiu vagarosamente ao Barroco, tendenciosamente a recuperar formas maneiristas¹²; onde o Barroco se expressou, por volta de 1640 a 1670, nas fachadas das igrejas, imitando pedras nas decorações de madeira em seus interiores. A primeira obra prima inteiramente barroca foi a fachada da Catedral de Granada, projetada por Alonso Cano, pintor, escultor e arquiteto espanhol, em 1667, ano de sua morte. Sobre o Barroco espanhol, Bazin disserta que “a arquitetura barroca espanhola floresceu em plena liberdade desde cerca de 1680 até o final do século e continuou expandindo-se durante o século XVIII, quando a Espanha permaneceu imune ao Rococó” (BAZIN, 1993, p. 51).

O Barroco origina-se do rompimento do período renascentista; sua expressão artística fértil e versátil era caracterizada por um momento de mudança, inovação e busca do conhecimento, sendo considerado mais como contraditório do que de apenas sucessão do período anterior. Max Dvorak¹³, *apud* Machado (1991), afirma que, no Renascimento, toda forma de arte era vista com extremo detalhamento e que isso impedia que o período conseguisse avançar por excesso de perfeição. Relata também que o Barroco é de fato toda essa maximização de cores e detalhes, só que de forma subjetivada, é um meio de comunicação e expressão espiritual que vai contra a correção e perfeição formal clássica.

Novamente é possível encontrar vestígios da Igreja Católica relacionada à representação artística literária barroca. Segundo Hatzfeld (2002), foi ela a criadora da literatura barroca. Foi originada na Itália e com o cunho voltado para a ideologia barroca, além da espiritualidade renascentista voltada para a ideia religiosa, finalizando o enfoque espiritual e ganhando importância por meio da exploração de valores morais, em diversas situações, levando em consideração o simbolismo, que era crucial, induzindo o Barroco a ser pano de fundo da devoção incondicional, além de romântico e artístico ao mesmo tempo. É preciso destacar uma das características principais do Barroco: o fato de ele seduzir o seu leitor, de induzi-lo a sentir tudo que esta expressão de arte envolve. No caso da Igreja, é o apelo pela devoção de seus santos, fazendo com que por meio da literatura o leitor seja seduzido a encarar a vida da forma barroca, esplendorosa, magnífica e absoluta.

Na literatura, o Barroco era considerado ilustre e legítimo. Segundo Hatzfeld (2002), mesmo com uma narrativa simples e simultaneamente nobre e autêntica, era possível identificar o estilo onde se observava traços sutis e ao mesmo tempo rebuscados, com palavras e metáforas adornadas sem nenhuma função específica e de real necessidade; contudo, em cada linha o autor demonstrava a gratificação em escrever, definindo minuciosamente cada detalhe de onde e sobre o que estava falando. Assim, também nas obras de arte sempre estão presentes sinônimos e antônimos acerca de algo, com formas rebuscadas e simplórias, adornos que estão presentes para destacar e ao mesmo tempo demonstrar sutileza, sendo possível a visualização de cada detalhe, de forma que o espectador consiga entender o porquê cada escolha era realizada em relação ao conjunto da obra.

¹¹ A forma de governo onde o Monarca ou Rei exerce poder absoluto, sem uso de preceitos constitucionais.

¹² Manifestações artísticas espanholas constatadas no início de crise do Renascimento e finalizadas por volta de 1640, dando passagem decisiva para o Barroco.

¹³ Historiador de arte, considerado um dos pilares da Escola de Viena.

Um ponto importante que Hauser (1995) descreve é que somente há pouco tempo a arte do século XVII em seu todo foi identificada como uma expressão do Barroco. Pois, no século XVIII, o termo se referia às expressões identificadas como esquisitas, caóticas e excêntricas. O classicismo era a base para comparação estética e por isso o próprio era omitido desta definição que prevaleceu até o final do século XIX. Por este motivo, muitos repugnam o Barroco com suas formas irregulares e inconstantes, pois essa inquietude na criação incomodava muito os artistas, críticos e intelectuais plenamente classicistas, que estavam acostumados a seguir as regras sem sair dos padrões e sem ter espaço para sua liberdade criativa fora dos padrões clássicos ou que contrariassem a este.

Quanto à percepção geral do Barroco, Hauser disserta que os que não conseguem se libertar das amarras racionalistas do século XVIII:

(...) percebem no barroco apenas os sinais de ausência lógica e de estrutura, veem somente as colunas e pilastras que não sustentam coisa nenhuma, as arquitraves e paredes empenadas e deformadas, como se fossem feitas de papelão, as figuras iluminadas artificialmente e conduzindo-se sem naturalidade, como num palco, as esculturas com sua busca de efeitos ilusionistas superficiais, os quais pertencem por direito à pintura (...) (HAUSER, 1995, p.444).

Deste modo, conclui-se que a visão dos críticos da época era limitada em razão da imposição de padrões estéticos com fundamento classicista, fechados a novas formas e satisfeitos com o que era “comum” e a repugnar o que era diferente. Diante disto, o mencionado autor afirma que, segundo a visão de que os movimentos deveriam restringir apenas às pinturas, muitos dos grandes artistas não seriam revelados, pois muitos deles utilizavam todas as formas de arte possível para a representação da arte barroca. E são nas esculturas onde se verificam os maiores detalhes redundantemente barrocos, onde a própria arte proporciona sentir a dor ou a glória que o artista almejava transmitir ao espectador.

Segundo Hauser, a visão de Wölfflin quanto à arte barroca é intencionalmente marcada pelo fato do acaso estar envolvido com a representação da arte, mostrando um imprevisto imediato diante algumas obras, com seus excessos de sobreposição, com a aparente diferença de tamanhos, sem regularidade específica, desprezando a direção das linhas imaginárias que se ligam e guiam o olhar a vários pontos importantes da obra, em que uma mão aponta para um lado e a cabeça para outro. Reforça, por se dizer, com o acabamento inacabado das molduras, com tratamentos desiguais intencionais, para que, quando da apreciação da pintura, seja impossível reconhecer a clareza, mas seja facilmente possível distinguir o caos imposto pelo artista com fulcro na estética barroca.

Neste âmbito, Hauser afirma que:

(...) além da atração do novo, difícil e complicado, isso constitui, uma vez mais, uma tentativa de suscitar no observador o sentimento de inesgotabilidade, incompreensibilidade e infinidade da representação – uma tendência que domina toda a arte barroca. (...) (HAUSER, 1995, p.447).

O Barroco é persuasivo, com influência direta no deslocamento local, com suas formas rebuscadas e muitas vezes incompreensivas, com o intuito de se auto afirmar por meio da frequente utilização de ouro como acabamento, sendo considerada também uma arte de triunfalismo com uma simetria subjetivada e deslocada cujo intuito de convencer baseia-se na imposição intencional do

sentimento do artista. Com suas figuras dependentes e totalmente interligadas, sem finalização da representação, era como uma forma sem começo, meio e fim, incluindo fantasia e obra, deixando livre para a imaginação com o interlocutor de interpretar a obra como quiser. Sua desordem é proposital para se fazer sempre uma obra nova, que não copia outra, quem tem identidade própria.

O Barroco foi introduzido no Brasil pelos jesuítas que para este país viajaram com o intuito de catequizar os índios nativos, o que fizeram sob comando dos portugueses, os quais, segundo Mário Guimarães Ferri (1974), atuavam de maneira severa sobre a colônia que era submetida às imposições religiosas, além das constantes ameaças catolicistas, no plano psicológico, de excomunhão e do julgamento final e perdição da alma no inferno. No Brasil, a Coroa tinha a ambição de usufruir de tudo que o país pudesse oferecer, visando principalmente ao luxo e garantia do ócio a que eram habituados a cultivar/vivenciar na metrópole.

Com a descoberta do ouro, Portugal poderia investir no mercado e na industrialização a ser disseminada em suas diversas colônias e posteriormente ser fonte de capital para a Coroa, porém preferiu aplicar as riquezas advindas da exploração deste metal na manutenção da vaidade de seus governantes, o que se realizou por meio da compra de títulos reais e a popularização dos seus no meio religioso. Esse ouro, extraído por meio do trabalho escravo, fora utilizado para financiar as loucuras da Corte, que, conforme Ferri (1974), apenas se organizava para angariar mais ouro, com o intuito não de promover algo realmente importante, mas somente esbanjar o que tem.

O autor supracitado afirma que o Barroco se fortaleceu não só pela verdade emotiva que ele carrega, mas também pelas manifestações próprias de cada ambiente que viveu o “homem setecentista” e que “tudo isso existiu nos três focos do ciclo do ouro no Brasil e seu Barroco é diferente, embora, de alguma forma, sempre presente” (FERRI, 1974, p.19). Seja na Bahia, no Rio de Janeiro ou em Minas Gerais, este último a representar o ambiente de manifestação barroca de interesse desta monografia, o Barroco chega por meio de uma influência e a partir daí se desenvolve em suas várias vertentes, nunca deixando de lado a beleza em suas manifestações arquitetônicas, nem a expressividade nas representações na arte sacra, muito menos na dramaticidade imposta em sua literatura.

Observando detalhadamente as instalações barrocas de Minas Gerais, pode-se afirmar que elas exprimem muito da influência europeia. No entanto, Lourival Jesus Machado (1991) relata que, mesmo sob esta influência, o Barroco mineiro tem suas particularidades advindas de seu povo e da situação social na qual se encontravam no momento dessas construções grandiosas, as quais estão de pé até hoje, e se mantêm em grande parte conservadas. Um bom exemplo de representação dessa arte é a cidade de Ouro Preto, com toda a infraestrutura favorecida para este fator, de maneira a municipalidade da referida cidade impõe leis sobre seus moradores para a conservação deste ativo cultural, que é considerado Patrimônio Cultural da Humanidade¹⁴. Quando se chega à cidade em questão, depara-se com um ambiente que remete ao passado, ao momento vivido naquela época, com todo o sentimentalismo melancólico que as ladeiras da cidade ajudam a exprimir e impor.

Devido ao fato dessas representações serem dadas de maneira secundária, em primeiro plano se deu o Barroco na Europa, e, posteriormente, no Brasil. O autor

¹⁴ Em 02 de setembro de 1980, a cidade de Ouro Preto foi agraciada pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) como Patrimônio Cultural da Humanidade.

supracitado considera que muitas das obras barrocas “constituem casos de integral abandono da expressão original de peças importadas, cuja função em novo meio só podemos compreender em sentido apenas decorativo e sem significação simbólica” (MACHADO, 1991, p.163). E como já citado anteriormente, o Barroco, é uma representação da arte iconográfica, altamente simbólica e diante disso, os motivos utilizados em Minas Gerais para decoração se perderam, em partes ao longo da história, mas os sentidos de sua origem continuam fortemente expressivos em termos de iconografia.

Apesar dessa representação tardia do Barroco em Minas Gerais, não se deve considerar esse estilo de arte como mera cópia do que vinha da Europa, mas sim reconhecer que os mineiros tentaram recuperar o estilo original do Barroco, segundo Machado (1991), em busca da originalidade perdida e tardia. Somente assim é possível analisar a maneira genuína desses artistas, pois esta tentativa do novo é considerada um fator de extrema importância. Neste momento, os artistas analisavam as obras originais que chegavam ao Brasil, e, após isso, as estudavam até conseguir representar da forma mais fiel possível, seja como escultura, pintura ou arquitetura, e com isso se compôs um estilo de Barroco mineiro inocente e real, singular por si mesmo.

Um fator relevante no Barroco mineiro é o fato de que os recursos disponíveis nesta região do Brasil eram diferentes dos recursos no qual as representações da Europa foram firmadas, diferença esta que consubstancia um dos motivos que culminam em reproduções carregadas de originalidade. Em *Barroco Mineiro*, afirma-se que:

(...) Muitas vezes, a modificação imposta pelos novos materiais e pelas maneiras de dominá-los constitui elemento propulsor de novas concepções plásticas – a influência, na arquitetura, da primeira técnica construtiva e, na escultura, do trato da pedra-sabão pelo instrumental da torêunica¹⁵ constituem exemplos frisantes do milagre de uma riqueza nascida da escassez. (...) (MACHADO, 1991, p.169).

Por este motivo é comum a exaltação estética das obras barrocas encontradas em Minas Gerais, que, apesar da escassez dos recursos, ainda representam expressivamente o movimento barroco tal qual ocorreu no Brasil, em especial na região geográfica do Estado em questão. Ressalte-se: apesar do fato de naquela época Minas Gerais possuir várias jazidas de ouro, quase nenhuma riqueza decorrente da exploração deste mineral era utilizada para financiar as obras de arte nacionais, de maneira que grande parte do ativo pecuniário advindo da exploração em questão era direcionada às igrejas de Portugal; a riqueza utilizada no Brasil quase sempre representava somas (ou mesmo o próprio ouro) doadas por devotos, integrantes das irmandades ou ordens que coordenavam cada igreja em conjunto ou de forma particular.

A partir do momento que os artistas começaram a dominar perfeitamente as técnicas do Barroco por meio dos recursos disponíveis em Minas Gerais, segundo Machado (1991), já era possível a comparação com as peças originais advindas da Europa, sem grande diferença no produto final. Essa liberdade de poder retornar ao que previamente se dizia original resultou no momento histórico no qual se afirmava um Barroco intimamente mineiro e completamente Barroco, originalmente de Minas. Neste ponto, iniciou-se a comparação das obras de Minas e aquelas da Europa, o

¹⁵ Nome dado à arte de cinzelar, de esculpir em metal, madeira ou marfim.

que ocorreu com a finalidade de identificação da disciplina que regia tanto o modelo importado quanto o modelo nacional.

Em Ouro Preto, com vasta variedade de obras sacras coloniais, segundo Machado (1991), encontra-se a real identidade do Barroco. Na igreja de Nossa Senhora do Pilar, toda ornamentada em suas formas europeias e seu grande contraste entre a sobriedade da sua fachada e o excesso de ornamentação do seu interior, possui esta obra, em seu altar-mor, colunas salomônicas, com camarim escalonado, dossel¹⁶ sobre o qual está colocada uma espécie de cortinado, com toda a simetria do Barroco; o pano do referido altar é integralmente composto de prata e ouro, sendo que este é o altar no qual foi mais investido folhas de ouro para dourar a respectiva decoração quando se compara esta obra àquelas das outras igrejas de Ouro Preto.

O autor afirma que a relação da ligação do ouro com a arte religiosa é “por via de regra, os termos das equações que exprimiram, pelo menos nas expansões mais altas e duradouras, os movimentos sociais da civilização das Montanhas” (MACHADO, 1991, p.196). Devido ao fato de que o ouro doado para os adornos religiosos era muitas vezes pago por dívidas de promessas feitas ao santo principal da igreja, aos seus secundários¹⁷, ou ajuda dos mais favorecidos que, como já citado, faziam parte da irmandade que regia a igreja, pois, à época, só podiam entrar nas igrejas quem fizesse parte dela como contribuinte financeiro ou contribuindo por meio de ajuda de cunho físico. Poder-se-ia participar de uma missa em outra irmandade caso existisse convite expresso; porém, na ausência de convite e o participante não pertencesse àquela igreja, era possível ao mesmo participar das irmandades presentes no ambiente – dos pretos, brancos e pardos¹⁸.

Segundo Myriam Oliveira¹⁹, foi nas esculturas onde é possível melhor identificar as representações barrocas nacionais com delicadeza e sentimentalismo expresso por meio da madeira e da pedra sabão. Já quanto à utilização de folhas de ouro para o douramento como forma de decoração interna, é possível destacar a equivalência ao mesmo trabalho desta utilização do mármore nas igrejas italianas ou nas francesas, notadamente com o uso de pedra sabão. Perante isso, a parte decorativa, principalmente no interior das igrejas, é um ponto forte e de grande relevância para o presente estudo, podendo essa decoração interferir no ponto de vista arquitetônico dessas igrejas, pois alguns artistas utilizavam das pedras pilares como base de arco²⁰, para além de dar sustentação, ornamentar, esculpir e até transformar em púlpitos²¹ extremamente decorados.

Em Minas Gerais, as ordens religiosas, como conventos ou mosteiros, não podiam se instalar, pois a corte de Portugal não queria dividir o ouro com nenhuma outra instituição. Mas, mesmo com essa ausência das ordens, Oliveira (1997) afirma que foram surgindo capelinhas e matrizes em Minas, e a partir daí a liberdade de se representar uma arquitetura religiosa, já que eram vedadas as ordens no Brasil. Primeiramente era construída a capela principal e, após, utilizando-se de

¹⁶ Armação ornamental, saliente, forrada e franjada, que fica em cima do altar.

¹⁷ Santos que ficam anexados nos altares laterais das igrejas, santos os quais seguiam a mesma índole que o santo que dá nome a igreja ou que era simpaticamente dos fundadores da irmandade ao qual pertencia a igreja em questão.

¹⁸ Curiosidades citadas pelo professor e consultor de arte Marco Elizio de Paiva, em visita guiada a Ouro Preto.

¹⁹ Texto inserido no livro Barroco: Teoria e Análise de Affonso Ávila, 1997, p. 263-303.

²⁰ Elemento construtivo em curva que é arredondado, normalmente em alvenaria, suportando o peso vertical do muro em que se encontra.

²¹ Local elevado nas partes laterais da igreja de onde fala um orador.

financiamento mais consistente, cogitava-se construir uma igreja com a manutenção da capela original ao fundo do altar-mor que viria a ser feito, com retábulos talhados cheios de ornamentação. Na sequência, utilizava-se o que era da capela, no caso os retábulos²² que agora seriam pequenos perto do que se criaria para o anexo dos santos secundários, com retábulos expressivos, porém menos rebuscados que o principal.

A mesma autora supra afirma que:

(...) Cada vila ou arraial dava-se ao luxo de definir um estilo próprio, na efervescência criativa geral que caracteriza essa época de opulência máxima, na qual remessas anuais de até 25 mil quilos de ouro chegaram a ser enviadas a Portugal! (...) (OLIVEIRA, p.283).

Mas essa liberdade criativa só era alcançada primeiramente com o aval do padre da igreja, além dos cidadãos com influência nas irmandades, que, como já citado, eram os que mais tinham bens financeiros a disponibilizar para o uso e fruto da igreja, e também dos demais integrantes da irmandade, que concediam o esforço físico. Curiosamente, as igrejas destinadas à ordem dos brancos²³ não poderia aceitar que algum artista negro trabalhasse em sua obra, ou vice-versa; em alguns casos acontecia que o trabalhador negro realizava o serviço, mas não era reconhecido como o criador da obra, e outra pessoa assinaria a obra por ele²⁴.

Francisco Xavier de Brito²⁵, segundo Oliveira, é considerado um dos maiores escultores que atuaram em Minas, além de ser um entalhador reconhecido pelos retábulos que ainda se encontram em algumas igrejas. A autora disserta que ele é “comparável apenas ao Aleijadinho, sobre o qual, diga-se de passagem, sua obra exerceu notável influência” (OLIVEIRA, 1997, p.283). Sua aparição no Brasil verifica-se em documentação a partir do ano de 1735, o qual já era definido como “mestre escultor”, primeiramente passando pelo Rio de Janeiro e, posteriormente, em 1741, já estabelecido em Ouro Preto, onde permaneceu até a seu óbito, em 1751.

²² Construção de madeira, ou de outro material, com lavores, que fica por trás e/ou acima do altar e que, normalmente, encerra um ou mais painéis pintados ou em baixo-relevo.

²³ Como já supracitado anteriormente, as Igrejas Católicas de Ouro Preto eram separadas por ordens, as quais eram as frequentadas apenas por pessoas que faziam parte de tal, pessoas essas que investiam financeiramente para manter essa igreja em funcionamento.

²⁴ Como já supracitado anteriormente: curiosidades citadas pelo professor e consultor de arte Marco Elizio de Paiva, em visita guiada a Ouro Preto.

²⁵ Escultor e entalhador português, responsável por diversos retábulos nas igrejas de Minas Gerais, na efervescência do Barroco mineiro.

2.2 Análise e comparação de indumentária da Europa e do Brasil no período Barroco

Este capítulo aborda a influência do Barroco na indumentária europeia e, posteriormente, na brasileira. A presente análise destaca o que é resquício de influência e o que é apropriação neste meio. Conforme apresentado no capítulo anterior, o Barroco surge na Europa e vem ao Brasil por meio dos jesuítas que vieram catequisar os índios e, a partir desse contato, ocorreu a troca de experiências de arte, com o início da reprodução do Barroco em alguns pontos do país. Assim, como a arte, a moda também é cíclica, e a partir desta assertiva é realizada a investigação das referências que este estilo artístico proporcionou na indumentária do século XVIII.

Na Europa, o Barroco foi transcrito para a moda como um estilo de exageros, onde se predominava o excesso de elementos decorativos. Sabino (2007) aponta que o período trouxe em si a dramaticidade do momento, os exageros como forma de impacto visual. Foi marcado pelo reinado de Luis XIV, na França, onde supostamente se desfilaram os maiores dos exageros vistos pelo mundo da moda, principalmente nos trajes masculinos, momento em que se verifica seu ápice de expressividade, assumindo ares de figurino/fantasia, onde perucas ou cabelos naturais longos eram comuns para os homens, além de rendas, fitas e brocados. Meias de seda, sapatos de salto e chapéus com plumas também eram muito utilizados nesta época. As mulheres se regavam de vestidos amplos com roda e corpetes ajustados, com pouco menos ornamentos que os respectivos maridos.

Com o crescimento da classe média, a moda europeia se manteve acelerada; segundo Bronwyn Cosgrave (2012), as pessoas estavam ficando mais ricas e a partir daí sentiram interesse pelas roupas para transparecer e afirmar o rompimento das impossibilidades sociais que antes marcava o regime de economia feudal. Com a burguesia emergindo, as pessoas se sentiram forçadas a pesquisar novos trajes para não se misturarem e se diferenciarem da burguesia. A alma do Barroco influenciava a moda e também a indumentária. Afirma o mesmo Cosgrave, quanto aos detalhes que vinham diferenciando a indumentária, que a influência barroca “tinha movimento e era fluida e a silhueta básica dos trajes para homens e mulheres se tornou mais natural, sóbria e elegante” (COSGRAVE, 2012, p.148).

O excesso de adornos tinha ficado no Renascimento. Nesse sentido, afirma Cosgrave (2012) que as mulheres utilizavam de tecidos mais fluidos, com joias simples, porém sofisticadas, prezando o conforto representado pelas golas mais folgadas, diferente do rufo que era utilizado antes. O momento era também de reflexão individual e o cliente tinha um papel importante sobre a confecção de sua peça, expressando suas vontades e opiniões. Com a moda francesa dominando a Europa, o estilo Barroco se difundiu e disseminou até a corte de Luís XIV, com roupas delicadas e adornadas com laços e rendas, com uma reflexão sobre a uniformidade das peças onde estas eram pensadas como um conjunto de corpete, anágua e vestido, todos feitos do mesmo tecido.

A partir daí, segundo a autora “Os franceses também começaram sua busca incansável de se tornarem os principais produtores de mercadorias de luxo do mundo” (COSGRAVE, 2012, p.149), com o estabelecimento de indústrias para confecção de renda, para evitar a importação da Itália, além da reorganização da economia, privilegiando as exportações e evitando as importações e todas as outras matérias-primas usadas para a fabricação de roupas eram produzidas no próprio país. Assim essa moda começou a ser exportada por todo continente, por

manequins do tamanho de um ser humano que eram exibidos aos monarcas de toda Europa, com vestidos parecidos com os que eram utilizados na corte de Luís XIV.

As tendências passaram a ser noticiadas em jornais franceses que eram lidos por toda Europa, descando, assim, a diferenciação dos vestuários masculino e feminino. Afirma Cosgrave (2012) que os materiais passaram a ser consumidos com base nas estações do ano: no verão eram utilizados tecidos mais leves e no inverno tecidos mais pesados. Houve também o surgimento do estilista, as roupas eram feitas por alfaiates em suas casas e, agora, por costureiros, sendo estes homens e mulheres em suas guildas²⁶. Os estilistas passaram a encorajar seus clientes a experimentar novos modelos, formas, tecidos e cores.

Com a dramaticidade extraída do Barroco, reflete Cosgrave (2012) que o vestuário feminino passou a ter um decote anunciado, evidenciando as formas naturais, dando ousadia à silhueta feminina, com um corpete que denunciava o decote, elevando o busto e o exaltando. Em alguns casos, ele vinha encoberto por uma gola de renda. A influência não é só cultural, mas também é pelo momento que a ciência vinha passando após a descoberta da circulação sanguínea, e a discussão sobre a interferência do espartilho sobre o corpo feminino. A partir deste momento, inovações foram surgindo e foram abolidos os casacos pesados que limitavam a movimentação das mulheres e substituídos por curtos casacos de seda evidenciando a cintura. Nas saias foram inseridas anáguas, além de suportes confortáveis de madeira, mármore e ferro para enrijecer os vestidos e por fim houve o encurtamento das mangas até o cotovelo, finalizadas por camadas de renda até o punho.

No início do século XVII, a indumentária masculina era bastante discreta, segundo Cosgrave (2012). Na França, o rei Henrique IV aparecia na corte com trajes simplórios e vestes remendadas nos cotovelos. No tempo em que reinou, as influências do século XVI predominaram em sua corte, “em 1620, porém, sinais de mudança começaram a aparecer. Rufos sem goma e golas caídas, por exemplo, substituíram os rufos engomados” (COSGRAVE, 2012, p. 151). Carlos I, na Inglaterra, demonstrava elegância e simplicidade em suas vestes. Afirma Cosgrave que:

(...) Carlos usava um chapéu de castor de abas largas, calções de camurça comuns, um gibão de cetim liso, gola renda, calça com ligas abaixo dos joelhos e botas na altura dos joelhos. O luxo, evidenciado pelo tecido delicado das roupas, e o corte reto de cada uma das peças é quase anônimo e demonstra estilo casual. (...) (COSGRAVE, 2012, p.151).

O rei Carlos II provavelmente introduziu a influência persa na indumentária masculina. Cosgrave (2012) acredita que “o traje – um terno composto de casaco, colete e calções – foi tão popular que estabeleceu a base para o traje formal do homem moderno” (COSGRAVE, 2012, p. 152). Outra novidade no traje masculino foi o largo calção que aparentava saia, além de trajes para utilizar ao ar livre como o sobretudo, amplo casaco utilizado primeiramente pelos soldados da Prússia que ao longo dos três próximos séculos exerceu o papel de molde para o casaco masculino.

Ao falar de século XVII, logo pensamos em odor. Segundo Cosgrave (2012), nessa época pensava-se que a água poderia fazer mal à pele e por este motivo muitas pessoas evitavam tomar banho frequentemente e, para enganar o odor que

²⁶ Associações formadas por artesãos profissionais e independentes, com igualdade de condições para o exercício de seu ofício.

emitiam, friccionavam toalhas secas pelo corpo além de frequentemente trocarem de roupa acreditando que isso absorveria o suor e com ele a sujeira da pele. Diante disso o perfume passou a ser o substituto dos cuidados higiênicos, utilizado como disfarce de odor e para isso andavam com caixinhas de perfume junto ao corpo, penduradas por correntes de pescoço ou em cintos, além de sachês feitos de tafetá de seda com saquinhos de perfume dentro ou até pós perfumados com o mesmo intuito de enganar o odor.

As mais importantes casas inglesas tinham suas próprias salas de destilação, onde eram feitos e engarrafados os perfumes, afirma Cosgrave (2012). Algumas famílias possuíam criados distintos para a aromatização dos ambientes da casa. Os perfumes eram utilizados no corpo e também como medicamento, as pessoas chupavam até pastilhas aromatizadas com a intenção de limpeza dos dentes. A França, sob o comando de Jean-Baptiste Colbert²⁷, criou uma grande indústria no ramo da perfumaria. O rei Luís XIV estava sempre rodeado de agradáveis aromas na corte de Versalhes, jorravam pelas fontes água de flor de laranjeira, além de perfumadas almofadas disseminadas por todo palacete.

Quanto à maquiagem, as pintas faciais inseridas no século XVI, eram consideradas populares adornos entre homens e mulheres:

(...) Feitas de veludo e seda, as pintas postiças tinham tamanhos e formatos diferentes, como, círculos, diamantes, estrelas e luas crescentes, e eram levadas na bolsa ou guardadas em caixas especialmente confeccionadas. Assim como outros cosméticos, as pintas postiças eram comercializadas por vendedores ambulantes. (...) (COSGRAVE, 2012, p.154).

Durante o século XVII, em toda Europa, a maquiagem era utilizada por homens e mulheres; segundo Cosgrave (2012), as maquiagens eram reconhecidas com suspeita por pensadores e pela Igreja Católica. Os pomposos lábios eram pintados de vermelho e as sobrancelhas de escuro, desenhadas por claros e brilhantes olhos, sendo este o imaginário de beleza feminina, com os cabelos pretos ou castanhos, tirando o louro de moda. Durante a monarquia de Luís XIII, segundo Cosgrave (2012), as mulheres usavam os cabelos presos em tranças, já no reinado de Luís XIV, as mulheres adornavam os cabelos soltos e cacheados com uma fita de seda ou liga.

Os cabelereiros também tinham grande importância no século XVII. A Igreja Católica estava aflita com as mudanças que aconteciam na sociedade, de maneira que ameaçava com a excomunhão as mulheres que permitissem aos cabelereiros que penteassem seus cabelos. Segundo Cosgrave (2012), os homens na época também utilizavam os cabelos longos e por este motivo, Luís XIII definiu o ato de amarrar com uma fita as mechas mais longas de seus cabelos com a simbologia da admiração do homem por uma mulher. A autora supracitada acima afirma que “no ano de 1660, os homens começaram a usar perucas como as mulheres. Na Inglaterra, em 1665, a maior parte dos homens passou a usar perucas” (COSGRAVE, 2012, P. 154). O rei Luís XIV utilizava-se das perucas para aumentar sua altura, popularizando assim o chinó, peruca com muito volume de cachos e muito alta além de raspar a barba, lançando tendência para vários homens.

Nesta mesma época os franceses encontraram uma maneira de ditar moda. Segundo Gilda Chataignier (2010), artistas criavam a lápis a intensa relação com a

²⁷ Político francês que ficou conhecido como ministro de Estado e da economia do rei Luís XIV.

moda da corte de Versalhes e modelos de croquis que apareciam em jornais, resultando em extravagantes caricaturas, na sua maioria feitas à beira de um papel, sendo dali criados figurinos no teatro para atores e bailarinas, além de normas advindas de um livreto que definia a base das novas formas de se portar e se vestir. No Brasil, afirma Chataignier (2010), por seu turno, não existia qualquer meio direto para se ter ciência de toda essa efervescência da moda europeia, salvo limitadas discussões no seio da elite colonial, que desejava exibir esses modelos ditados pela França, com o drama instaurado em seu estilo, completamente desalinhados com a realidade da corte portuguesa, que no século XVIII então vivia no Brasil. Sendo assim, essas referências acabaram chegando com bastante atraso, pois os portos não eram abertos utilizados por qualquer navio, pois somente navios portugueses podiam ancorar por aqui.

No Brasil, com o ciclo do ouro, portos foram abertos, o que ajudou a aumentar a incidência do número de portugueses no referido país, principalmente em Minas Gerais. Assim, o jeito de se vestir começou a ser influenciado (FIG. 3), já que as portuguesas, no início, traziam suas vestes feitas em Portugal, com tecidos deste país inspirados na indumentária ditada por Paris, o que aqui já podemos considerar os primórdios da moda. No entanto, este estilo era denominado de terceira mão, pelo fato de ser de inspiração parisiense, de confecção portuguesa e de utilização brasileira, consumido por filhas e senhoras de autoridades do governo que vinham trabalhar aqui, segundo Chataignier (2010). A mesma autora afirma, também, que nesta época sair de casa não era tão comum e as festas eram momentos no qual você poderia expor suas melhores vestimentas, como forma de imposição social através deste simples fator.

Segundo a autora, “Minas Gerais e Rio de Janeiro apareciam como as regiões nas quais o vestir possuía uma espécie de miscigenação entre as raças, gostos e cores” (CHATAIGNIER, 2010, p.57). Outro fator era a indumentária utilizada pelas lusitanas que influenciava diretamente as mulheres brasileiras, aponta Chataignier (2010), que as nacionais reproduziam com diferenciação os modelos, construindo a moda delas, tornando esta a base do guarda roupa por influência direta da moda europeia. Justificado apenas pelo fato de não haver outro tipo de referência na indumentária da época, assim as brasileiras apenas acrescentavam babados, fitas e rendas em suas antigas vestimentas que depois disso viraria nova, uma forma de cópia, com adaptações locais e socioculturais encontradas na época.

Analisando melhor influência causada na moda brasileira, as roupas sempre volumosas (FIG. 4), agora ornamentadas com botões e fivelas de ouro, sapatos luxuosos mesmo que se fossem usados apenas para encontros femininos, estavam sempre adornados com uma grande fivela de ouro. As cores em voga eram vermelho amora, rosa cravo e bege queimado. Sem esquecer dos adornos mais que importantes depois da descoberta do ouro, os colares com pedras semipreciosas, abaulados por correntes de ouro. Já os escravos estavam sempre vestidos com roupas brancas, estas ganhadas pelos seus senhores, depois de que já não tivessem mais utilidade para eles, pois não eram mais usadas e/ou já estavam muito desgastadas.

Outro fator importante de se ressaltar como influência na indumentária de Minas é a relação dos escravos trazidos da África pelos portugueses para trabalhar nas minas de ouro e por isso, deixaram suas raízes de religião, indumentária, gastronomia e música. Nesse sentido, Chataignier (2010) aponta que a ligação entre a casa grande e a senzala foi fator definitivo para as relações entre brancos e negros. Algumas das influências das mulheres africanas sobre a indumentária

brasileira é o fato das saias rodadas e coloridas usadas por elas e adaptadas por suas sinhás com menos cores, acompanhadas com botas, já que as africanas usualmente estavam com pés descalços. O branco também era muito utilizado pelas africanas em várias ocasiões, e o grande desejo hodierno por ornamentos como brincos, colares e pulseiras, também é decorrente da influência africana, que naquela época manifestou-se pelo uso de grandes argolas, cordões e penduricalhos de ouro, caso o sinhô e a sinhá permitissem, pois eram dadas pelos senhores brancos, que presenteavam as escravas mantidas como amantes.

Na moda do século XVIII, pode-se observar a constante presença de adornos populares, como acessórios, segundo Chantaignier (2010), considerados superficiais. Por outra vertente, é um século de grande importância para o Brasil, com movimentos que visavam à independência do país em relação a corte de Portugal, sendo o principal acontecimento representativo desta época a Inconfidência Mineira²⁸, o qual destacou influentes nomes da literatura arcadista, entre eles Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama.

Algumas peças introduzidas na moda desta época, segundo Chantaignier (2010), eram de uso limitado, direcionado somente à elite colonial e às pessoas que tinham o privilégio de poder encomendar seus objetos de desejo por meio de outras pessoas. Frisa-se: afirma a autora supracitada acima que este era um momento em que a cultura da época era vista de maneira frívola, e esta mesma era exibida com êxtase pelos salões. As peças que representavam tal momento eram meias brancas bordadas, sapatos de seda sempre ornamentados, além de correntes de ouro, leques elegantes de marfim, bengala masculina adotada por mulheres com modificação do cabo trabalhado com pedras preciosas, ouro e prata. Os bordados ficaram mais luxuosos, os botões foram um ponto forte e expressivo da moda, bolsinhas minúsculas com alças de corrente, joias, muitas joias, como brincos, colares, pulseiras e anéis todos feitos de ouro.

Em *História da moda no Brasil*, Chataignier apresenta que:

(...) A maquilagem de nossas antepassadas era feita com pomadas brancas ou rosadas e recobertas com pós diversos, pós de arroz e talcos, além de pequenos embrulhos de papel de seda nos quais havia pozinhos coloridos especiais para colorir as faces, o *blush* da época. Sobre a maquilagem o grito de moda eram as *moscas*, aplicações com pequenas figuras recortadas em tafetá ou veludo negro e colocadas em diversos pontos do rosto; (...) (CHATAIGNIER, 2010, p.67).

Mas, segundo a autora, essa moda não foi adotada pelos brasileiros dos estamentos sociais utilizados, pois o clima do Brasil não era propício para tal, mesmo que as jovens donzelas admirassem muito as estrangeiras, principalmente aquelas advindas da França. Outra tendência que não foi adotada pelos brasileiros foram as máscaras de maquiagem pesadas e as perucas, recusadas pelo fato de se aparentarem carnavalescas e desfiguradas, dando um aspecto envelhecido para quem as usasse, além do primordial calor brasileiro. Em relação ao cabelo, Chataignier (2010) afirma que existiam duas opções: mais naturalista, onde eram deixados livres, na altura dos ombros, ou com ondas feitas com ferro quente, antecedendo prancha de cabelo.

Segundo Chataignier (2010) outro fato importante era a ausência de cabelereiros competentes para fazerem penteados sofisticados como os europeus.

²⁸ Movimento social contra a opressão do governo português, ocorrido em Minas Gerais em 1789, em pleno ciclo do ouro.

Já as sinhás e sinhazinhas utilizavam cabelos de inspiração africana como cachinhos, ondulados e arrepiados, além de prendedores de cabelo de marfim, osso ou esmalte, e até inspirados na rainha da França, Maria Antonieta, incluindo flores, laços e plumas. Também havia espaço para o tradicional coque na altura da nuca, posicionado acima do pescoço, os quais eram carregados de nomes engraçados de referência portuguesa, sendo eles *totó*, *cocó* ou *piroto*, citados pela autora.

Mesmo com todas as referências femininas de todo território brasileiro, afirma Chataignier (2010) que todos pensam que as meninas do Rio de Janeiro lançam e guiam a tendência, daquela época até hoje, por meio de sua atitude e de sua maneira de se portar. Talvez pelo fato de que, enquanto as tendências de moda europeia demoravam a chegar no Brasil, no século XVIII, as cariocas já utilizavam roupas e acessórios com identidade própria e distintos do que era moda na Europa. Quanto à higiene, elas não eram muito diferentes das europeias, pois “não sabiam grandes segredos, limitando-se a passar pela manhã um paninho no rosto embebido em água de cheiro, gargarejar com água açucarada e arriscar um banho uma vez por semana” (CHATAIGNIER, 2010, p.68).

Mesmo com sua vaidade, segundo Chataignier (2010), a garota do Rio sempre foi apta à religião, andando com um rosário aparente nas mãos além de uma bíblia encapada com couro ou marfim. Muito supersticiosas, elas utilizavam várias medalhas em um cordão de ouro ou prata, contendo anjos e santos devotos de suas orações. As mais jovens ainda se apegavam a algum patuá africano²⁹, produzido por feiticeiros ou macumbeiros com a intenção de espantar o mau-olhado e até doenças, além de figas e outras simbologias das religiões africanas, todos dados como forma de presente de suas fiéis mucamas.

Quanto aos perfumes e colônias de cheiro, a autora Gilda afirma que “eram indispensáveis e bem-vindos. Como a cidade era fétida (não só o Rio, mas todas as cidades do país), tanto moças como senhoras abusavam dos cheiros” (CHATAIGNIER, 2010, p.69), hábito aderido também pelo Norte e Nordeste, desde a época do descobrimento do Brasil. As fragrâncias mais expressivas que as colônias de cheiro eram feitas a partir do âmbar, amarantho, limão, flor de laranjeira, capim-cheiroso e lavanda. Segundo Chataignier (2010), mesmo com a ausência higiênica como hoje em dia, no século XVIII, as mulheres brasileiras gostavam de possuir sabões de cheiro e outros utensílios de beleza.

Além das cariocas, mulheres de Recife, Olinda e Salvador gostavam de se sentirem a vontade em suas casas. Segundo Chataignier (2010), as belas mulheres ficavam com amplas e decotadas camisolas, além dos pés descalços ou se trajavam com um vestido bem parecido com o robe utilizado hoje em dia, com uma fenda na frente e um transpasse³⁰ pela cintura. Essa atitude era vista pelos viajantes como desleixo e preguiça de se vestir à altura das mulheres europeias, sempre associando essa atitude com a forte influência indígena da ausência de roupas. Já quando a situação representava a visita de terceiros a serem recebidos em domicílio durante o dia, as brasileiras portavam de maneira simplória e com pouco excesso tendo como parâmetro o estilo da época. Afirma Gilda que:

(...) Mesmo assim usavam saias rodadas de algodão sobre camisa interna, espartilho leve, calções (como bermudas bufantes, quase um

²⁹ Objeto consagrado que traz em si o axé, a força mágica do Orixá, do santo católico ou guia de luz, a quem ele é consagrado.

³⁰ Modo de amarração do robe, o qual passa-se uma parte frontal por cima da outra e amarra na cintura.

balonê) e polheira, armação de arame que dava aspecto arredondado ao corpo, cujas formas naturais já eram generosas. Mais arrumadas e chiques eram as esposas de altos funcionários, militares e alguns comerciantes. (...) (CHATAIGNIER, 2010, p.70).

A importância da tecnologia têxtil na contribuição para melhores trajes no século XVIII se deu principalmente pela introdução do tear mecânico em 1787 segundo Chataignier (2010). Pois antes o Brasil produzia tecidos grosseiros de algodão utilizados em embalagens e nas roupas de escravos e após o tear foram confeccionados tecidos de algodão com maior qualidade e aparência, aumentando a utilização da fibra em roupas com apelo de moda e aumentando o cultivo de algodão por todo o país, além da entrada da chita e da xila no país, que se tornaram muito populares nas roupas dos séculos XVIII em diante.

2.3 Modos, moda, beleza e suas representações

Os conceitos utilizados neste capítulo abordam o ideal de beleza dos séculos XVII e XVIII, pois, para se entender moda é preciso buscar referências também nos costumes de beleza daquela época, como de qualquer outra que se queira compreender. Assim, busca-se na *História da beleza*, de Georges Vigarello, conceitos e abordagens para a análise e que descrevam e explorem o corpo por meio das obras de arte. Neste capítulo o ideal de beleza será analisado por intermédio das líras de Tomás Antônio Gonzaga, da obra literária *Marília de Dirceu*, que foi escolhida tendo em vista que, mesmo com a existência de várias reproduções possíveis de se analisar a influência do Barroco, é principalmente na literatura que podemos encontrar a representação sobre a indumentária e costumes do século XVIII em Minas Gerais. Relacionando assim os estudos da *História da beleza* com as citações das líras de *Marília de Dirceu*, delimita-se a linha tênue entre costumes, moda e beleza.

Os trechos escolhidos do livro *Marília de Dirceu* retratam um amor que transcende o tempo, evidenciando pequenos detalhes que podem ser analisados mediante o tema proposto. Gonzaga era poeta, nascido em Portugal, formado em Direito pela Universidade de Coimbra, filho de portuense com carioca e Ouvidor Geral de Vila Rica, Capitania de Minas Gerais, na época onde posteriormente aquele se envolveu na Inconfidência Mineira. Antes disso, tornou-se noivo de Maira Dorotéia Joaquina de Seixas Brandão, vulgo Marília, em 1787 e teria marcado seu casamento para maio de 1789. Até então (1787), escrevia a primeira parte do seu livro que contém poemas desse momento, que predominam composições em que o referido autor, vulgo Dirceu, disfarçadamente confessa seu amor pela adolescente Marília, com projetos de uma vida futura tranquila, com filhos e sendo bem cuidado por sua mulher³¹.

Para exemplificar a relação de costume, moda e beleza, foi selecionada a primeira parte do livro *Marília de Dirceu*, publicado em 1792, em Lisboa pela Tipografia Nunesiana,³² pelo fato de ter sido escrita quando Tomás Antônio Gonzaga ainda estava no Brasil, antes de ter sido preso por conspirar contra a metrópole no movimento da Inconfidência Mineira e quando ainda gozava do amor por Marília, idealizando uma vida próspera e feliz ao lado de sua amada. Sabe-se que Tomás Antônio Gonzaga é considerado um versátil escritor do Arcadismo³³, principalmente pela autoria das *Cartas Chilenas*³⁴, e que em sua obra encontra-se também influências desse movimento nas passagens das líras de *Marília de Dirceu*; entretanto, no presente trabalho, busca-se representar principalmente as referências literárias barrocas que ainda influenciavam o autor na primeira parte de seu livro.

As referências barrocas exemplificadas ao longo deste capítulo se dão como a devoção incondicional e romântica de Gonzaga por Marília, a sedução do leitor, de fazer sentir tudo que o autor gostaria de expressar pelos seus versos, a vida representada de forma esplendorosa, magnífica e absoluta. Também a

³¹ Dados encontrados na Cronologia da vida e da obra de Tomás Antônio Gonzaga, inseridas no livro *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (1992).

³² Dados encontrados na Cronologia da vida e da obra de Tomás Antônio Gonzaga, inseridas no livro *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (1992).

³³ Movimento literário derivado do iluminismo.

³⁴ Série de poemas, na época, anônimos que satirizam a pessoa e os feitos do governador Luís da Cunha Menezes, o "Fanfarrão Minésio". Dado encontrado na Cronologia da vida e da obra de Tomás Antônio Gonzaga, inseridas no livro *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (1992).

apresentação de uma narrativa simples e ao mesmo tempo rebuscada, autêntica com palavras e metáforas adornadas sem função específica, demonstrando a gratidão pelo amor retribuído pela amada, definindo minuciosamente cada detalhe do que via, sentia e logo escrevia, adornando os versos com palavras que demonstram sutileza, mas que conseguem expressar o cada detalhe.

As partes utilizadas do livro *História da beleza* descrevem a beleza social que influencia o olhar para a parte superior do corpo feminino, exaltando e comparando as mulheres com seres mitológicos, além de expressar a dualidade entre homem e mulher, que transita entre fragilidade, sensibilidade e sentimentalismo, evidenciando a graciosidade das atitudes femininas, se atentando às sensações do corpo humano. Também se verifica o naturalismo fictício das feições femininas, o que é feito com intuito de enriquecer as qualidades da mulher em termos estéticos, mas pressupondo do ponto de sua fraqueza íntima, pois até então elas foram criadas para serem submissas, procriadoras e nada além, salvo para serem belas.

Mesmo utilizando de artifícios árcades da época, Gonzaga transmite seu sentimentalismo lírico e musical da realidade vivida com sua amada. Na Lira I, ele retrata suas partes superiores:

(...) Os teus olhos espalham luz divina,
A quem a luz do sol em vão se atreve;
Papoila ou rosa delicada e fina
Te cobre as faces, que são cor da neve.
Os teus cabelos são uns fios d'ouro³⁵;
Teu lindo corpo bálsamo vapora. (...) (GONZAGA, 1992, p.30)

Podemos perceber, segundo os estudos utilizados por Vigarello (2006), a beleza social que mantém o olhar das cabeças pensantes somente para a parte superior das pessoas, como se a parte baixa fosse apenas suporte da parte alta, onde os olhos são evidenciados de forma a parecer até divinos, como se trocasse algo com o céu, ignorando completamente qualquer parte do corpo, enfatizando mais uma vez somente a parte superior.

Na Lira II encontra-se a descrição da beleza de Marília:

(...) Os seus compridos cabelos,
Que sobre as costas ondeiam,
São que os de Apolo mais belos;
Mas de loura cor não são³⁶.
Têm a cor da negra noite;
E com o branco do rosto
Fazem, Marília, um composto
Da mais formosa união. (...) (GONZAGA, 1992, p. 33)

Além da exaltação da beleza, nota-se a comparação com astros mitológicos, utilizando-se o autor de uma intensificação da estética, libertando as mulheres da tradição que as “demonizava”, acentuando sua feminilidade e ainda a consagração estética e a importância de reconhecimento social e das instituições como casamento, conforme consta Vigarello (2006).

³⁵ Segundo Melânia Silva de Aguiar, que assina as notas do livro *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (1992), são duas as Marílias, a de cabelos cor de ouro seria Maria Joaquina Anselma de Figueiredo, amante de Gonzaga.

³⁶ Já a Marília de cabelos negros, seria sua amada, Maria Dorotéia Joaquina Seixas Brandão.

Dando continuidade à análise, na Lira IV pode-se verificar a diferenciação entre homem e mulher:

(...) Se estavas alegre,
Dirceu se alegrava;
Se estavas sentida,
Dirceu suspirava
À força da dor.
Marília, escuta
Um triste Pastor³⁷. (...) (GONZAGA, 1992, p.38)

Como já citado acima, Vigarello (2006) ressalta a dualidade entre homem e mulher. Analisando este trecho, percebe-se que Marília é caracterizada nas citações anteriores por sua beleza e fragilidade, e o próprio Gonzaga como triste pastor, apto a apenas suspirar quando a situação não estiver tão feliz para com a amada. Destaque-se que esta condição de tristeza e o ato de suspiro expresso pelo que Marília sente, caracteriza o fato de que o homem seja o dominador da situação e que, mesmo com algo ruim, consegue ter forças, enquanto a mulher é vista como a pessoa fria e, simultaneamente, frágil ao ponto de seu amado compartilhar os sentimentos, mas de ser forte quando o momento não for tão bom assim.

Na Lira VI analisa-se as formas de Marília:

(...) Noto, gentil Marília, os teus cabelos;
E noto as faces de jasmins e rosas;
Noto os teus olhos belos,
Os brancos dentes e as feições mimosas.
Quem fez uma obra tão perfeita e linda,
Minha bela Marília, também pode
Fazer os Céus, e mais, se há mais ainda. (GONZAGA, 1992, p.44)

Na citação da gentileza de sua amada, Gonzaga expressa a graça e delicadeza de Marília. Segundo Vigarello (2006), essa maneira se revela pela feminilidade da beleza nas atitudes das mulheres, onde até seus movimentos devem transmitir fragilidade. Na transcrição das cores, mencionar flores também quer dizer reforçar essa faceta feminina, além de exaltar a brancura dos dentes, sendo o branco a cor da alma, da mulher pura. Marília, ainda adolescente, já era noiva de Gonzaga, que não era tão novo como a amada. Comparar a bela como criação divina é tornar a beleza de Marília exclusiva, além de vir a ser para si a mulher idealizada.

Pode-se analisar aqui, também, conforme ressalta Georges Vigarello, a beleza guiada pelo rápido entendimento, com toda sensibilidade possível, com um universo referencial extenso. Descreve cada detalhe de sua amada, delineando o que é mais irrelevante para qualquer outra pessoa, pautado numa beleza que inspira qualquer um, como se Marília fosse algo divino, intocável, quase inexistente de tão bela, fragmentando a descrição de forma individual, como se nenhuma outra pudesse ser comparada a sua amada.

Na Lira IX encontra-se referências da descoberta do funcional:

(...) Em torno dos teus peitos, que palpitam,
Exalam mil suspiros desvelados
Exames de desejos;

³⁷ No caso, o pastor se refere ao próprio Gonzaga.

Se encontram os teus olhos descuidados,
Por mais que se atropelem, voam, chegam,
E dão furtivos beijos. (...) (GONZAGA, 1992, p.49)

Segundo Vigarello (2006), essa descoberta é dada através da busca do sensível, separando a beleza humana da beleza divina, no caso “teus peitos, que palpitam” não poderia ser considerados divino. Mesmo que não seja uma negação de algo sobrenatural, representa uma aproximação com o humanizado. Soando de forma reflexiva “os seus olhos descuidados”, são olhos de uma pessoa comum, quem estão sempre expostos a qualquer coisa, sem ter nada de anormal que possa impedir um mal comum de acontecer.

Pode-se detectar, também, um breve registro dos sentidos e sentimentos: “mil suspiros desvelados”, a amada suspira e o seu suspiro é perceptível a qualquer pessoa, afetando principalmente Gonzaga, que está a reparar em cada detalhe de Marília. Segundo Vigarello (2006), passando pelo lugar do sensível, ganhando uma expressividade que antes não tinha, dá-se atenção especial às sensações do corpo humano. Os movimentos corporais nesta fase são de extrema importância e relevância, revelando tudo que não poderia ser revelado antes. Um pouco mais delicado, discreto e complexo, o sentimentalismo expresso nas linhas e entrelinhas do poema representam a paixão de Gonzaga por Marília, transcendental, que passa por altos e baixos e continua tão forte como sempre foi.

Na Lira XI pode se analisar as formas estéticas e suas funções sobre o poema:

(...) Eu já não vejo as graças, de que forma
Cupido o seu tesouro,
Vivos olhos e faces cor de neve,
Com crespos fios de ouro:
Meus olhos só vêem gramas e loureiros;
Vêem carvalhos e palmas;
Vêem os ramos honrosos, que distinguem
As vencedoras almas. (...) (GONZAGA, 1992, p.53)

Na citação dos “crespos fios de ouro” Gonzaga expressa esteticamente um naturalismo irreal de acontecer com sua possível amante, onde seus cabelos crespos para ele representavam fios de ouro. Descreve Vigarello (2006), que esta seria uma maneira de analisar o corpo com um olhar explicativo e técnico, mesmo que este também passe pelo lado fictício. O conhecimento adquirido por meio do físico, como no mesmo caso expresso, a representação do belo de forma ideal seria, neste caso, o físico imaginado e não necessariamente o que realmente é, construindo assim uma mistura de real verdadeiro e real imaginado, na tentativa de superação e aprimoramento da reflexão como ser humano em voga da causa a ser difundida.

Onde se lê “vivos olhos e face cor de neve” constata-se o enriquecimento da imagem que se constrói a partir do trecho em que Gonzaga compara a beleza da amante aos acontecimentos da natureza, o que faz com o intuito de enriquecer suas qualidades. Segundo Vigarello (2006), este é o deslocamento dado para o que é físico real e o imaginado, uma maneira de prolongar a estética física como objeto de exposição. A aparência aqui é o que importa, incluindo todas as partes do corpo, que de um modo geral contribuem para a beleza total do que está sendo representado. Importante de ser visado principalmente o que é notado ao primeiro

olhar, a cor de pele, a textura dos cabelos, as formas que envolvem a amante de Gonzaga.

Na mesma lira, reconhece-se a representação global do corpo como ângulo facial, sendo esta importante parte da citação de Gonzaga. Vigarello (2006) anuncia que o rosto é a parte principal, sendo descrito de diversas maneiras, mas sendo parte peculiar na representação escrita ou falada, dando equilíbrio ao que está sendo exposto. Desse modo há uma ligeira mudança do olhar do leitor, pois se imagina primeiro as bases e depois a superfície, reforçando a lógica das expressões faciais, comparando os esqueletos e suas funções de sustentar uma beleza que antes era velada.

Na Lira XIII percebe-se referências da representação global do corpo quanto à diferença sexual:

(...) Ah! Também quanto
Dirceu obrara,
Se precisara
Marília bela
Do esforço seu!
Rompera os mares
C'o peito terno,
Fora ao Inferno,
Subira ao Céu. (...) (GONZAGA, 1992, p.62)

Segundo Vigarello (2006), essa análise transforma profundamente a imagem da mulher, pela diferença expressa entre a sensibilidade feminina e a força masculina. No caso se Marília tivesse que ajudar ela até o faria, no entanto, pressupõe-se que ela não conseguiria fazer o que possivelmente seria pedido. Impondo-se assim a fraqueza íntima, problema generalizado pelo qual passavam todas as mulheres da época, pois estas foram criadas para serem submissas, procriadoras e nada além, em várias citações Gonzaga relata a sua vontade de ter vários filhos, e só, sendo Marília sua musa inspiradora, mas nada além disso; aquele não quer que esta esteja ao seu lado contra o governo, ou contra qualquer outra coisa, quer que ela esteja em casa, cuidando do lar, apenas.

Dando continuidade à análise, na Lira XVII é possível destacar representações importantes de indumentária:

(...) Não anda Laura³⁸
Nestas campinas
Sem as boninas³⁹
No seu cabelo,
Sem peles finas
No seu jubão.⁴⁰
Porém que importa?
O rico asseio
Não dá, Marília,
Ao rosto feio
A perfeição.

³⁸ Laura aparece em mais de uma lira, segundo Melânia Silva de Aguiar, ela teria ocupado em outro tempo as atenções do poeta; sem descartar a hipótese de ela ser também a outra "Marília" de cabelos louros.

³⁹ Flores que se assemelham a margaridas.

⁴⁰ Também conhecido por gibão, era um casaco que cobria o busto, forrada com espuma ou estopa presa por pespontos, que era utilizado sobre a vestimenta, do pescoço à cintura.

Quando apareceres
Na madrugada,
Mal embrulhada
Na larga roupa,
E desgrenhada,
Sem fita ou flor;
Ah! Que então brilha
A natureza!
Então se mostra
Tua beleza
Inda maior. (...) (GONZAGA, 1992, p.70)

Nesta citação Gonzaga apresenta algumas referências de moda e beleza, principalmente por meio das flores sempre presentes nos cabelos de Laura, o que transmite sentido à sua vaidade, além do gibão que representa o quão bem trajada a própria se apresenta. Mas o que o autor queria mostrar pra Marília era que, mesmo na madrugada, descabelada e enrolada em suas roupas largas próprias para o repouso, a sua beleza natural é maior que a beleza de Laura. Afirma Vigarello (2006) que a imagem da mulher aqui denunciada pelas roupas que vestem ocorre por meio do destaque de uma silhueta mais solta, com trajes que dão acessibilidade para passear pelos campos e, ao anoitecer, a liberdade de dormir com roupas mais folgadas que durante o dia.

Vigarello (2006) enfatiza principalmente a importância dessa liberdade por meio das roupas, após os conhecimentos anatômicos quanto a existência de uma circulação sanguínea por debaixo da pele, referindo-se também aos corpos retos, que além de perderem em partes a influência que um corpo curvilíneo dá acerca de uma boa mulher para ter filhos, esse estreitamento ressaltar principalmente a perda de beleza. Ganham destaque, assim, peças mais leves e fluidas, regredindo a rigidez dos espartilhos que agora eram encontrados sem varetas, feitos de tafetá ou de feltro, apresentando, por intermédio da beleza, mobilidade e agilidade de todas as partes do corpo como resultado.

Respeitando todas as formas, Vigarello (2006) afirma que houve nessa época um menor constrangimento quanto ao fato de abordarem as linhas corporais evidenciadas abaixo dos vestidos, permitindo contemplar a beleza por outra vertente. Com tecidos que seguiam as linhas de contorno do corpo feminino, revelam-se perfis mais leves, a alterar a silhueta que se apresentava unificada e liberta ao mesmo tempo. Segundo o autor, “nada seria mais falso, no entanto, do que ver nessas vontades funcionais o triunfo de contornos anatômicos aflorando sob as túnicas” (VIGARELLO, 2006, p.83). Túnica essa descrita por Gonzaga na citação anterior, a qual ele expõe as vestes de Marília durante a madrugada.

Na Lira XXV, encontra-se a ideia da beleza individual:

(...) Os primeiros se ocultaram
Da Deusa nos olhos belos;
Qual se enlaçou nos cabelos,
Qual às faces se prendeu.
Um amorinho⁴¹ cansado
Caiu dos lábios ao seio,
E nos peitos se escondeu. (...) (GONZAGA, 1992, p.88)

⁴¹ Mais conhecido por amorico, um namoro passageiro.

Nesta citação Gonzaga compara Marília a uma deusa, enfatizando suas mais expressivas belezas, já citadas anteriormente em outras partes deste capítulo. Através da análise de Vigarello (2006), pode-se relacionar essa representação com a individualidade de traços que só Marília tinha, afirmando assim a absoluta beleza. Com traços aparentes que eram apenas dela, os quais representa a particularidade desse amor, em representar cada detalhe, principalmente voltados para o olhar – antes, considerado a porta da alma; agora, também associado à particularidade do ser. Segundo o autor “o conteúdo revelado pelo olhar se individualizou, mesclando, como nunca até então, a irredutível singularidade de uma pessoa à evidência de sua beleza” (VIGARELLO, 2006, p. 86).

Dando continuidade à análise, na Lira XXXI pode-se encontrar representações de beleza fundada principalmente na parte superior, no caso o rosto de Marília:

(...) Em vão se viram
Perlas⁴² mimosas,
Jasmins e rosas
No rosto teu.
Em vão terias
Essas estrelas
E as tranças belas,
Que o Céu te deu,
Se em doce verso
Não as cantasse
O bom Dirceu. (...) (GONZAGA, 1992, p.98)

Nesta citação, o autor ressalta o uso de joias, detalhe muito recorrente quando se menciona o ideal de beleza barroca, além de fazer relação com as tranças dos cabelos da amada, o que Vigarello (2006) afirma ser a relação da importância do penteado como ponto principal de embelezamento, como forma de individualidade, valorizando o rosto. Como já citado acima, as brasileiras não se adaptaram muito às perucas devido ao calor do país, e, por este motivo, eram os próprios cabelos suporte para belos penteados, adornados com o que estava disponível ao seu alcance; no caso de Marília, pérolas, jasmins e rosas, incrementando suas longas tranças, negras como a noite.

Na Lira XXXII encontra-se uma discreta representação de maquiagem:

(...) Para pintares ao vivo
As suas facetas mimosas,
A discreta Natureza
Que providência não teve!
Criou no jardim rosas,
Fez o lírio e fez a neve. (...) (GONZAGA, 1992, p.104)

Segundo Vigarello (2006), as maquiagens se adaptavam a cada pessoa, com intenção de se dizer algo por meio do que o rosto representava, com uma variável de cores com a intenção de que a donzela queria se apresentar, relacionando também idade e local para a utilização. O autor ainda diz que “seriam nuances insignificantes se não atestassem a busca de uma individualização: a coexistência de várias belezas” (VIGARELLO, 2006, p.89). Seguindo este mesmo viés, havia também a intenção de ressaltar a sensibilidade com o uso da maquiagem, com o

⁴² Também conhecidas como pérolas.

intuito de exteriorizar o sentimento, utilizando-se de tons leves e discretos, considerando-se fino o que era mais simples.

Vigarrelo (2006), afirma que a beleza da população estava diretamente refletida nos espaços coletivos, revelando-se por meio de grupos, em atos e saberes. Mesmo com a exaltação da beleza, escritores e médicos tinham retomado ao que o autor cita como: “a ideia da degradação das formas humanas equivalentes à modernidade. Todas degenerariam sob o efeito dos costumes e da ociosidade” (VIGARELLO, 2006, p.98). Após um longo tempo com a preocupação voltada para o belo, os tempos estavam se alternando e os corpos se inverteram, retrocedendo para o tempo da beleza natural, enfatizando principalmente neste segundo momento a importância da higiene como resultado da saúde geral da população.

3 CONCLUSÃO

A partir do presente trabalho, se evidencia ainda mais a influência do Barroco europeu sobre a forma de representação artística e de indumentária do Brasil. Atenta-se também ao fato de que essa referência é importante para as áreas da moda, pelo motivo de que os primeiros passos da moda no Brasil não estarem muito consolidados, com poucos documentos, estudos e incentivos às pessoas que se interessem pelo assunto. Especialmente em Minas Gerais que ainda não possui um acervo que retrate, catalogue e armazene esse capítulo importante e expressivo da nossa história, para interessados e estudiosos do ramo.

Primeiramente, a arte se faz explícita a influência que o Brasil sofreu com a entrada dos portugueses para a extração do ouro, assim índios foram catequizados, e posteriormente o território se viu tomado por outras civilizações, de outras culturas, com outros hábitos e costumes e daí a população vai absorvendo um pouco de cada referência. Falando de Minas Gerais, que se apoderou de grande parte da arte barroca, e que mantém viva até hoje essa expressão artística, os seus artistas foram cruciais para essa disseminação de cultura. Com utensílios aparentemente parecidos com o dos europeus, com materiais similares, mas de cunho diferente dos que eram utilizados em Portugal, foram moldando essa arte, dando seu próprio traço, representando apropriações do estilo artístico de forma bem feita, mas com identidade do artista, de Minas e do mineiro.

Na moda, a Europa permanece influenciando da mesma forma os brasileiros, diferenciando apenas pelo fato de que no Brasil algumas tendências europeias não foram muito bem aceitas, devido ao clima (o calor atrapalhava o uso de perucas, maquiagens, dentre outros utensílios peculiares europeus). No Brasil, as referências eram captadas na rua, as brasileiras viam as roupas das lusitanas, confeccionadas com tecidos franceses, e a partir daí adaptavam os tecidos nacionais disponíveis para incluir os babados, volumes, adornos, botões, além de utilizar até vestidos que já estavam prontos ou mesmo velhos, para reformular, criando uma espécie de moda brasileira com referência europeia, matéria-prima e criatividade nacional, muito bem aceita pelo público em geral.

Quanto aos costumes de Marília, através da análise de suas descrições pode-se conceber uma mulher bela, simples e viva, símbolo de um amor fracassado, mas um ideal de amor e beleza que é recorrente até hoje. Sempre apresentada a partir dos seus belos olhos e cabelos negros, com flores adornadas em meio suas tranças e joias em pérola. Representada em sua adolescência, reiterando o ideal de pureza e delicadeza feminina, símbolo de uma amor sem fim, no qual Gonzaga esperava o momento do casamento para concretizar a felicidade ao lado da amada, visando a vida pelo campo, ao entardecer, rodeado pelos seus filhos e com a bela donzela ao seu lado.

Em relação aos modos de Marília, sua expressão corporal e seu comportamento se associam quando analisamos diretamente a relação do corpo com a roupa. Que neste trabalho, se manifesta de forma gentil e delicada e parece se encontrar apaixonada, se portando como uma mulher elegante para seu amado. Percebe-se a pose sempre respeitosa, citada de forma angelical, muito comparada à neve, além da atenção para suas roupas e maquiagens, as quais se apresentavam sempre alinhadas, comportadas ao corpo de mulher, todavia, ainda assim era possível nota-la com um apelo sensual. Quanto à maquiagem, exemplificada poucas vezes, pode se relacionar a importância dada por todas as mulheres como expressão de boa apresentação, pelo fato de que estas, em poucas ocasiões,

tinham a oportunidade de se apresentarem em público e quando podiam aparecer, gostavam de estar belas, mesmo que a ocasião fosse uma missa e estas estivessem coberta por um véu branco.

Evidencia-se quanto ao costume do culto à beleza o fator de que aparentemente as mulheres nasciam apenas para serem belas e nada mais. Enfatizando a parte superior na maioria das representações, a parte inferior era uma espécie de território proibido, utilizado para o ato sagrado de conceber uma nova vida, de um novo ser, fruto do amor dividido, como de costume à época. A moda mantém forte relação de beleza, desde o início dos séculos até hoje, uma linha tênue separa uma da outra, assim como moda não existe sem indumentária. A beleza se expressa como auxílio para a moda, se apresenta como ícone no qual suas atitudes estejam explícitas no seu poder de expressão, e sua beleza seja crucial para o cultivo deste ideal tão almejado por tantas mulheres daquele século até hoje.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. Barroco, Estilo de vida, Estilo das Minas Gerais. IN: PALAIS, Petit. **Brasil Barroco entre o céu e a terra**. Paris: Imprimerie Artistique, 1999, p. 95-104.
- BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- COSGRAVE, Bronwyn. **História da indumentária e da moda: da antiguidade aos dias atuais**. Tradução: Ana Resende. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- FERRI, Mário Guimarães. Apresentação. IN: ETZEL, Eduardo. **O barroco no Brasil: psicologia – remanescentes**. São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo, Indústrias de Papel, 1974, p. 9-13.
- GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAUSER, Arnold. O Conceito de Barroco. IN: **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 442-495.
- MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: Um Estudo Preliminar. IN: AFFONSO, Ávila. **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 263-303.
- ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. Tradução: Assef Kfourí. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.
- VIGARELLO, Gerorges. **História da beleza**. O corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.